

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



1-2 (вып. XVII)
Москва
2015

PROSCAENIUM
ВОПРОСЫ ТЕАТРА

К сведению авторов

Редационный 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 Редационный 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.
М., 2015**

ISSN 0507-3952

© Институт
искусствознания,
2015
© Вопросы театра,
2015

Содержание

Про настоящее

Памяти Т.А. Шах-Азизовой

6 «Уходят наши...»

Судьба запретных пьес. Возвращения

8 **Вадим ЩЕРБАКОВ**

Страдания юного Подсекальникова

11 **Марина ТИМАШЕВА**

«Я хочу быть, всего лишь...»

15 **Вадим ЩЕРБАКОВ**

Тараканьи бега вокруг железного занавеса

20 **Марина ТИМАШЕВА**

«Эмиграция, или сон наяву»

24 **Дмитрий ТРУБОЧКИН**

«Живописный плащ, прикрывший наготу современности»

33 **Марина ТИМАШЕВА**

Старомодная комедия

Театральный дневник

35 **Марина ТИМАШЕВА**

Мозаика сцены-3

68 **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**

Курсив

73 **Александр КОЛЕСНИКОВ**

Почему вы такие?

79 **Нина ШАЛИМОВА**

Об актерах, режиссерах и политиках

Новый театр, старая сцена

81 **Элла МИХАЛЕВА**

Два Брехта московской сцены

86 **Наталья СКОРОХОД**

Повествовательное и иллюзорное. Анализ постдрамы: Часть II.

97 **Илья СМИРНОВ**

Кардиология от Гришковца

В ловушке времени

102 **Дмитрий ТРУБОЧКИН**

Аристофан в эпоху глобального туризма

111 **Дмитрий ТРУБОЧКИН**

Режиссер Терзопулос в Электротеатре

Проба пера

116 **Варвара ИВЛИЕВА**

Лев Додин. Театр, которого нет

Юбиляры

119 **Алексей БАРТОШЕВИЧ**

Питер Брук. Поздние годы

129 **Нина ШАЛИМОВА**

Юрий Соломин: искусство быть собой

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

Книжная полка

- 132** **Ольга ЕГОШИНА**
«Извлечь из тьмы небытия и реставрировать в деталях...»
- 135** **Екатерина БЕЛОВА, Андрей ГАЛКИН**
Страницы памяти
- 141** **Любовь ОВЭС**
Сценографическая летопись

Театральное пограничье

- 144** **Даниил СМОЛЕВ**
«Догма-95». Видео как эстетика нового кинореализма

Pro memoria

«В поисках утраченного...»

- 152** **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
В поисках утраченного. (Г.А. Товстоногову было бы 100 лет...)

Театральная старина

- 189** **Надежда ЕФРЕМОВА**
Первый спектакль «школьного» театра
Славяно-греко-латинской академии, 1701 г.
- 212** **Антонина ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА**
Придворный бал
как зеркало культурно-политических процессов эпохи

Лермонтовский узел

- 235** **Александра ТУЧИНСКАЯ**
«Романтики» Д. Мережковского в постановке
Вс. Мейерхольда. Александринский театр

На сломе веков

- 241** **Карина ВЕНГЕРОВА**
Театрально-эстетические идеи ОПОЯЗа
и авангардная режиссура 1920-х гг.

Из опыта Камерного театра

- 252** **Елена СТРУТИНСКАЯ**
А. Таиров и В. Рындин. В поисках стиля эпохи
- 260** **Вадим ЩЕРБАКОВ**
Магия трюка. О поэтике каприччио Камерного театра
«Принцесса Брамбилла»

Античный след

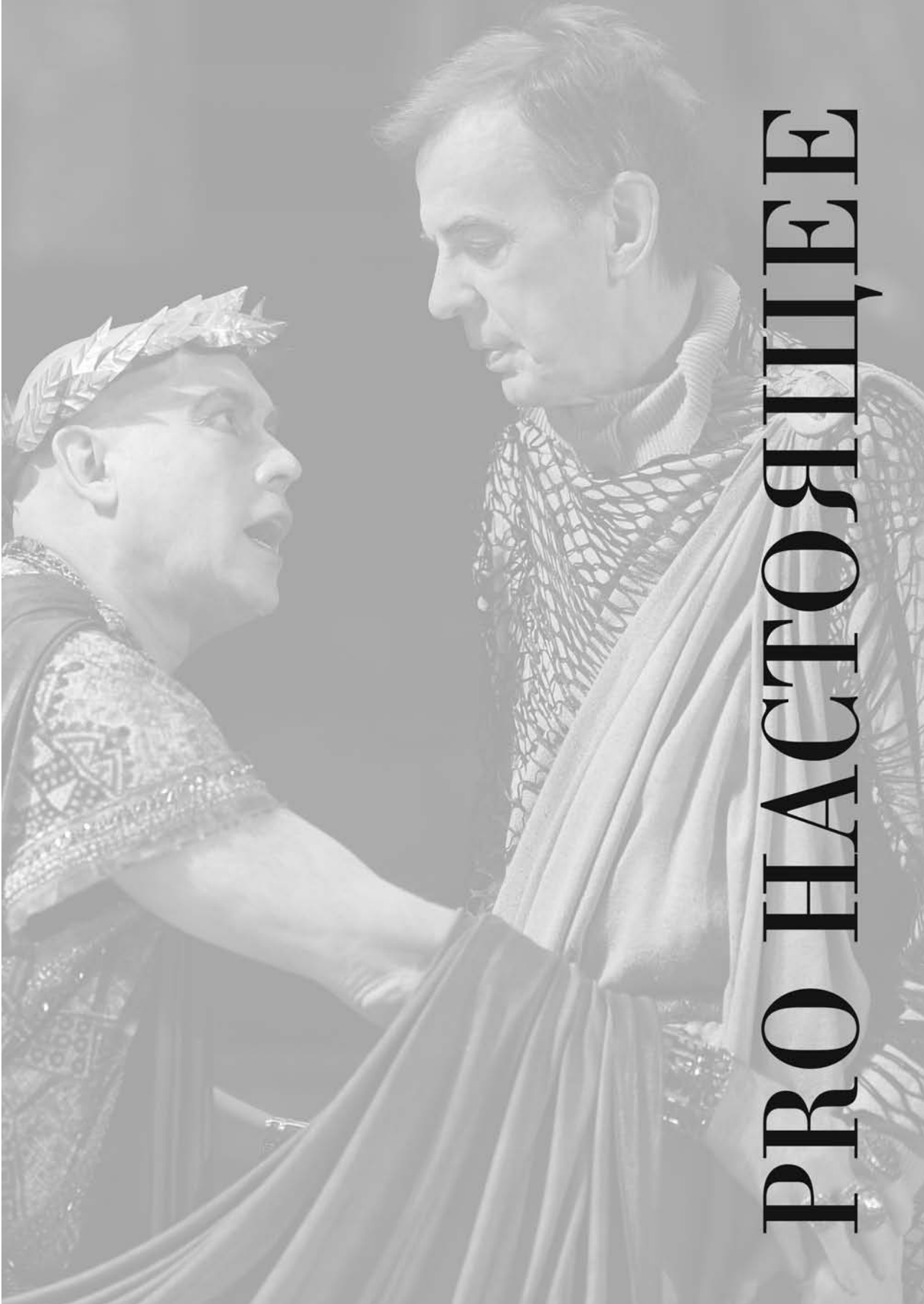
- 271** **Галина ЖЕРНОВАЯ**
Хор и герой как проблема характера
в поздних трагедиях Эсхила. «Хоэфоры»

Хореография

- 285** **Андрей ГАЛКИН**
Классический танец на Петербургской сцене
в 1890-х – начале 1900-х гг.: техника и эстетика

Люди, годы, жизнь

- 293** **Анатолий АДОСКИН**
«Дорогой, многоуважаемый шкаф!..»



PRO HACTORIBUS

«УХОДЯТ НАШИ...»

Впервые я увидел Таню Шах-Азизову много лет назад, в конце 40-х или начале 50-х годов, в подмосковном мхатовском Пестове. В шумной толпе театральных отпрысков она казалась существом особенным. Держалась особняком, больше молчала, а если говорила, то ровным тихим голосом, что нашей горластой ораве немедленно внушало неясное нам самим уважение, смешанное – по крайней мере у меня – с чем-то вроде робости. Тогда я не так уж много с ней общался, но надолго запомнил ее глаза – лазоревоясные, чуть удивленные, вопрошающие – те самые глаза, что смотрели на нас с фотографии, стоявшей на панихиде возле закрытого гроба.

Всякая смерть ужасна, смерть мучительная ужасна вдвойне. Именно она досталась Тане – несправедливо и незаслуженно.

И все же можно сказать, что жизнь ее была счастливой. Рожденной в театральной семье, ей было предначертано жить в театре и театром. Филологический факультет дал ей превосходное образование, но оказался бессилем сделать ее чистым филологом. Она была заражена воздухом сцены и нашла себя в театроведении, которое в России всегда было сферой жизни живого театра. Она стала театральным критиком с глубоким и точным чувством сцены и безупречной репутацией. Ей всегда верили люди театра. К ее суждениям и советам прислушивались, ее откликов ждали актеры и режиссеры: случай нечастый в театральной среде. К ней, как мало к кому из критического цеха, испытывал душевную привязанность и уважение Олег Ефремов.

С самых первых шагов в профессии, с первых своих статей, с первой своей книги, составившей истинное событие в гуманитарной науке, Татьяна Шах-Азизова смогла – и это было настоящим счастьем – найти тему, составившую смысл и содержание всей ее жизни. Ее приход к Чехову был, кажется, неизбежен. Она и сама была вполне чеховским человеком. Неповторимая утонченность духовного склада, величайшая деликатность соединялась в ней с твердой определенностью мнений – тут она





неожиданно для тех, кто привык к женственной мягкости ее манер, обнаруживала непреклонность: никаких компромиссов. Об этом я могу судить не только по ее статьям и книгам, но и, например, по ее работе в жюри премии Станиславского. Всякий раз она последовательно, а иногда и жестко отстаивала свои мнения, отказываясь считаться с любыми соображениями, стоявшими в стороне от художественной истины.

Она стала главным авторитетом для всех, писавших и думавших о театре Чехова, а главное, для всех, кто Чехова играл и ставил. Я помню, как трепетали перед ней, внимали каждому ее слову английские чеховеды и актеры, игравшие в чеховских пьесах, на конференции в Кембридже: а ведь в Англии к русскому автору не просто относятся с благоговением, но хорошо и глубоко его знают.

Можно сказать, что не только Таня счастлива была со своим Антоном Павловичем, но и он был счастлив с ней: не так часто художнику удается обрести в потомках душу идеально ему созвучную, способную безошибочно ощутить и передать на бумаге самую суть его творений и самой его личности. Поистине они – Таня и Чехов – нашли друг друга.

Она была человеком сдержанным, строгим, часто молчаливым и не очень-то стремилась открывать миру свою душу: чаще она воздвигала между собой и другими тонкую, но ощутимую (очень чеховскую) преграду – может быть, защищая себя от неделикатного вторжения в свой собственный мир. Но она ни на минуту не была ни высокомерным педантом, ни синим чулком. Не могу забыть, как славно она веселилась и заразительно хохотала на чудесных посиделках в том же Кембридже, когда в тесном гостиничном номере Александра Абрамовича Аникста, которого Таня глубоко любила, собиралась толпа английских и русских театроведов и актеров (там, кстати, был и другой объект тихого Таниного обожания – Олег Ефремов).

Татьяна Константиновна Шах-Азизова прожила свою жизнь с честью и безупречным достоинством. Ее уход – настоящее горе для русского театра.

«Уходят наши». Лучшие из нас.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

На похоронах Татьяны Константиновны Шах-Азизовой, случившихся на следующий день после дня рождения А.П. Чехова, многие говорили о ее мученической – без всяких кавычек – смерти.

Имелась в виду физическая боль и страдания изумительной женщины, которые она мужественно перенесла перед своей кончиной.

Но я хочу сказать еще и о тех мучениях, что выпали на ее долю как выдающегося чеховеда и критика, ибо она видела воочию, с позволения сказать, спектакли современного театра, где бедному Чехову не раз вырывали нутро и делали зрителю больно. К примеру, роль Аркадиной играл известный актер-мужчина в женском платье (представляете, как хихикали и ржали зрители на ее сценах с Тригориним!), а действие «Трех сестер» переносилось на некую, похожую на «Курск», подводную лодку, тонущую в финале в театрализованных волнах под крики «В Москву! В Москву! В Москву!». Можно привести еще множество примеров подобной псевдорежиссерской дури.

«Чехов вне Чехова» – этот «концепт» (как, впрочем, и «Достоевский вне Достоевского», и «Шекспир вне Шекспира» и т.д. и т.п.) не мог не возмущать Т.К. Шах-Азизову до глубины души, ибо она была истовым и талантливым человеком культуры, болезненно переживающим ее сегодняшнюю деградацию.

Мы должны понимать: когда умерли Зингерман, Паперный, Свободин, Лакшин, – с ними вместе Чехов не умирал, а прибавлялся жизнью в нашем сознании, в нашей вере в фундаментальные ценности, в театр живого академизма.

Уход Татьяны Константиновны, незабвенной Танечки, точно так же сделает свое дело – укрепит нашу чеховиану, еще раз приблизит к нам живого Чехова и заставит постыдиться за тот маразм и позор, которыми грешат нынешние шарлатаны, возомнившие себя «костями треплевыми».

Но для этого нужно одно – почаще читать Т.К. Шах-Азизову.

Марк РОЗОВСКИЙ

Вадим ЩЕРБАКОВ

СТРАДАНИЯ ЮНОГО ПОДСЕКАЛЬНИКОВА

Сергей Женовач поставил в руководимой им Студии театрального искусства одну из самых замечательных русских комедий – «Самоубийцу» Н.Р. Эрдмана.

Убежден, что пьеса Эрдмана должна рано или поздно стать для современного отечественного театра тем, чем была грибоедовская комедия для сцены второй половины XIX-го столетия. Тогда антикрепостнический пафос основного конфликта «Горя от ума» отошел в прошлое, социально-политический контекст пьесы в изменившихся реалиях стал восприниматься вполне условно, и на первый план начали выходить вечные смыслы пьесы. Так и сейчас, надеюсь, пришло время заново открыть исключительный по мастерству работы со словом текст Эрдмана, не то чтобы забыв про «опыт построения социализма», но сознательно сместив акценты в сторону непреходящих обстоятельств человеческой жизни. Спектакль Сергея Женовача и его труппы стоит считать покушением в этом направлении.

Как и каждая настоящая русская комедия, «Самоубийца» – произведение трагическое. Недаром пьесы Эрдмана обрели сценическую жизнь в театре Мейерхольда, художника, чутко воспринимавшего именно комизм противоречий, из которых соткано трагическое бытие каждого индивидуума. К несчастью, мейерхольдовская постановка «Самоубийцы» не вышла к зрителям, но кое-что о ней известно. Хотя бы то, как в своем финальном монологе Ильинский-Подсекальников подпихивал мысочком ботинка револьвер – «Одолжайтесь!» – сидевшему в первом ряду Лазарю Моисеевичу Кагановичу (члену Политбюро, главе «суперов – соратников» присланных Сталиным решать судьбу пьесы), а тот пугливо поджимал ножки...

Между двумя пьесами Эрдмана перерыв вроде бы небольшой, но как изменилась страна! За шесть лет, которые прошли со времени премьеры «Мандата», благушинские мещане

слегка повзрослели. Они больше не выглядят в окошечко: не кончилась ли там, на дворе, революция? Они осознали крепко, что советская власть – навсегда. На их глазах произошел «великий перелом» от 20-х к 30-м, век-волкодав уже «заблестал» новым, еще невиданным оскалом. Еще недавно зрители ГостИМа смеялись над отчаянием обывателей, стихийный монархический восторг которых оканчивался ничем, – их даже арестовывать не хотели. Не чуяли ужасного смысла в словах Павлуши Гулячкина, объявлявшего, что он взамен отнятого магазина повесит новую вывеску и будет под ней торговать всем святым, что в русском человеке от человека осталось... Над новыми, помрачневшими шутками Эрдмана им посмеяться уже не позволили.

Повзрослевшего Гулячкина можно разглядеть в Александре Петровиче Калабушкине из «Самоубийцы». Том самом, который заведует вечно закрытым тиром и ловко продает всем заинтересованным лицам решимость Подсекальникова удалиться в мир иной. До идей ему по-прежнему дела нет, не верит он и в «мандаты»; нынче дорога ему только копейка, ибо позволяет срывать цветы сиюминутных радостей. Однако идейных остолопов кругом него полно. Они, наивные, хотят что-то доказать власти, рассчитывают, что та способна споткнуться о лежащий на ее пути труп безработного бедолаги. Им кажется, будто власть, которая оповестила мир о доволстве всех жителей страны, может измениться, обнаружив столько несчастных. Ан не на таковскую напали, курицы!

В своих монологах гражданин Подсекальников жалуется, что его – человека! – разжаловали в массу. Ему унижительно, обидно быть песчинкой. У него, конечно, нет жалованья, но есть амбиция. Он смешон и жалок ибо не способен понять суть переживаемой эпохи. Иное дело – курьер Егорушка. Этот отлично ощущает

Судьба запретных пьес. Возвращения



Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

себя в массе масс. Он и псевдоним себе выбрал правильный: «35 тысяч курьеров». За этой подписью строчит Егорушка пока лишь пасквили в жанре доноса для местной газеты, но лиха беда начало – жанр сей всегда востребован в обществе. Егорушка – вечнозеленое будущее российского обывателя. Душевная склонность к доносительству вкупе с демагогией, свойственной господствующей идее, – вот качества, которые могут придать любой лохани крейсеровскую непотопляемость. Вчера Егорушка осваивал марксизм, сегодня – великодержавность, а завтра, глядишь, будет ковать иные скрепы. Не могу поэтому понять, зачем режиссер Женовач назначает на эту молодую роль седовласого Сергея Качанова? Актер, конечно, текст отыгрывает справно, но и возрастом, и костюмом отсылает зрителя в противоположную сторону – не в будущее, а в прошлое.

Драматург Эрдман владел уникальным секретом: в его комедиях дураки говорили смешнейшие глупости, которые в сознании публики непостижимым образом складывались в умнейшие и печальнейшие истины. Обретение режиссерского и актерского хода к овладению этим секретом до сих пор представляется открытой проблемой. Опыт спектакля СТИ, к сожалению, может расцениваться лишь в качестве осторожного ее прощупывания.

Студия перевела «Самоубийцу» в регистр привычного для себя разговора о «русских

мальчишках». Те из них, которые имели идеи, дорвались до власти и строят невиданное общество. Те же, кто метался между желаниями то ли конституции, то ли севрюжины с хреном, вынуждены терпеть стальную поступь их строительства на своих спинах. А есть еще и такие, у кого ни малейших идей нет, в чьих головах вьются лишь пустые фантазии – и имя им легион.

Эдаким-то шалопаем и выведен на сцену СТИ юный Семен Семенович Подсекальников, безработный обыватель и обидчивый семейный диктатор, в подчинении которого обретаются безропотные жена и теща. Исполнение Вячеславом Евлантьевым этой роли можно смело счесть главной удачей спектакля. Психофизические свойства актера придают Подсекальникову новые занятные краски. Славный малый, обидчивый как подросток, но будто свежеевымытый – чистый и ясный. Конечно, такое решение лишает роль расплюевского диапазона. Сеня у Евлантьева ни на секунду не противен, ни капельки не страшен. Режиссер и актер переводят героя из зоны сатиры в область теплого юмора.

Как он сияет в интермедии, которая воплощает его мечту об освоении «бейного баса», когда бродит по залу в сопровождении наяривающего духового оркестрика и освещает своей улыбкой зрителей! Как славно стоит в поставленном режиссером на попа гробу,

выслушивая речи в свою честь! Актер играет идеально трогательного покойника – заострившийся носик повернут на сторону, ручки безмятежно сложены на животе, пяточки вместе, носочки врозь – картинка!

И в то же время молодость главного героя заставляет комедию отсвечивать страшноватым светом. Такой юный и уже лишний? Уже не мечтает ни о чем большем, кроме хорошего жалования и «права на шепот» супротив властей? И этот обиженный на всех ближних и дальних русский мальчик уже выше любых идей ценит жизнь? Какими радостями она успела его одарить, чтобы так за нее цепляться? Неужели ливерной колбасы и преданности хорошенькой жены Маши достаточно?

Задаешь себе вопросы, полные этих недоуменных «уже», и понимаешь, что они-то и выстраивают мост в современность, в мироощущение сегодняшних мало чему обученных и абсолютно никому не нужных мальчиков и девочек. Причем не только в нашей стране.

Весь мрачный анекдот самоубийства превращается при таком решении в дурацкую шалость. Впервые почувствовав интерес к собственной персоне, Подсекальников готов продолжить свое столь успешное прощание с жизнью. Он честно хочет застрелиться, чтобы не расстраивать своих новых замечательных знакомых, но не может. Шалость приобрела угрожающие последствия и способна разрешиться лишь другой шалостью – игрой в покойника. Быть может, именно это перевод конфликта в регистр шалости придает финалу спектакля силу.

«В чем мое преступление? Только в том, что живу, – уверенно оправдывается Подсекальников. – Я живу и другим не мешаю, товарищи. Никому я на свете вреда не принес. Я козявки за всю свою жизнь не обидел. В чьей я смерти повинен, пусть он выйдет сюда!»

Но прибегает через зал к сцене писатель Виктор Викторович и сообщает:

«Федя Питунин застрелился. И оставил записку. <...> “Подсекальников прав. Действительно жить не стоит”».

Тогда происходит главное событие постановки – во всяком случае для меня.

Глаза себялюбивого обывателя Подсекальникова наполняются слезами. Он робко ступевывается, уходит в сторону. Многозначительного тихого поклона-прощания, которое рифмуется с тем искренним пафосом, с каким стоял в почетном карауле возле фальшивого покойника глухонемой парень, не имевший никакого понятия о скверной подоплеке события (отлично, кстати, сделанный Глебом Пускепалисом эпизод). (Парень стоял горестно! Он не притворщик! Один единственный естественный, не актерствующий, не имеющий своего интереса человек!)

Получается, что спектакль поставлен не столько про всяческую неспособность молодого человека на любую проступок (этот сюжет г. Евлантьев отыгрывает замечательно), сколько про материальность мысли и нашу ответственность за любую шалость. Ради этого постановке можно извинить многое.

Вспоминая 1919 г., Анатолий Мариенгоф описывает такой сюжет. Все поэты-имажинисты были бедны. Николай Эрдман обладал единственной парой штанов, которую по природному пристрастию к порядку и тяге к элегантности постоянно тщательно утюжил, чем довел брючную материю до зеркального блеска. Поэты были тщеславны и самонадеянны. Они любили мечтать о том, что в скором времени каждому из них поставят памятник. Есенин уверял, что самым популярным будет монумент имажиниста в зеркальных штанах, а женщины станут назначать свидания именно у памятника Эрдману, смотреться в зеркальную поверхность его монументальных брюк и тщательно поправлять свой макиаж...

Мне жаль, что в нашем городе нет такого памятника. Его отсутствие смогли бы восполнить постановки комедий Н.Р. Эрдмана. Хорошо, если бы их было больше и в них, как в зеркала, смотрелись все, имеющие ум и сердце.

Марина ТИМАШЕВА

«Я ХОЧУ БЫТЬ, ВСЕГО ЛИШЬ...»

Сергей Женовач последние годы работал только над инсценировками прозы, но сейчас вернулся к драматургии и поставил «Самоубийцу» Эрдмана. Премьера спектакля состоялась через несколько дней после убийства Б.Е. Немцова.

Конечно, Немцов – политический деятель, красивый и благополучный человек – не похож на заурядного Подсекальникова, да и сама анекдотическая вымышленная коллизия не идет ни в какое сравнение с настоящей трагедией, но на хорошо знакомые реплики («*в чью пользу стрелялся*» «*идеологический покойник*», «*вся интеллигенция пойдет за гробом*», «*важен не покойник, а сервировка покойника*», «*его смерть – сигнал бедственного положения отечественной интеллигенции!*», «*он умер за свободу торговли!*», «*за свободу творчества!*», «*за свободную любовь!*», «*покойник и сейчас живет всех нас и далеко вперед ушел по пути прогресса!*») легла ужасная тень этого убийства.

Смех и – одновременно – страх: то, что и должен чувствовать зритель на спектакле по пьесе Эрдмана. Конечно, время по-своему распоряжается текстами: когда пьеса была опубликована и впервые поставлена (конец 80-х годов), сама сюжетная коллизия казалась небывальщиной, своего рода анекдотом, уморительной пародией на ту главу «Бесов», в которой Петруша Верховенский убеждал Кириллова оставить предсмертную записку определенного содержания; опасность же таилась в нападках на советскую власть и марксизм, смысла которых в 2015-м году молодые зрители часто не понимают.

Впрочем, Сергея Женовача не столько интересовали счеты с властью, злая эрдмановская сатира и обличение пороков, сколько живой человек – все его «*глупости и мелкие*

В. Евлантьев – Подсекальников.
Фото А. Иванишина



злодейства». Нелепые, преувеличенные реакции на любое незначительное происшествие. Мечты, которым не дано осуществиться, и ощущение пропавшей, впустую растроченной жизни. Соблазнительные женщины, которые мужчин не понимают (и чувство это взаимно), а все же их любят и жалеют. Внезапно – по воле режиссера – сознаешь, что пьеса Эрдмана располагается не только в том списке, в который входят сатирические произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина, Зоценко, Ильфа и Петрова, но и в том, в котором значатся пьесы Антона Павловича Чехова. А в персонажах «Самоубийцы» начинаешь видеть чеховских «недотеп». Главный из них – Подсекальников. Помните, как пробует свести счеты с жизнью Платонов у Чехова?

Если бы Вячеслав Евлантьев сыграл ТАК в прежние времена, он бы проснулся знаменитым (теперь для того, чтобы проснуться знаменитым, нужно устроить пиар-скандал или угодить в полицию). Совсем молодой (выпуск ГИТИСа 2013-го года, мастерская С. Женовача) актер редкостной одаренности (по моему глубокому убеждению, только характерный актер может сыграть подлинную трагедию), Евлантьев позволяет залу вдоволь понасмехаться над слабостями своего героя (рыхлого белотелого мещанина, трусливого болтуна, обжоры, иждивенца), чтобы провести его по всем кругам очень веселого ада, показать и мечтателем, и семейным деспотом, и возможным диктатором, и самовлюбленным демагогом, и несчастным заложником облепивших его «лиявок», и вывести на финальный монолог, который в прежние времена вызывал еще большее презрение к этому жалкому ничтожному мещанину. В этот момент актер отбрасывает прием, позволяющий дистанцироваться от персонажа, и кажется, что слова рождаются здесь и сейчас, что это не выученный, а выстраданный самим Евлантьевым текст:

«Что такое общественность – фабрика лозунгов. Я же вам не о фабрике здесь говорю, я же вам о живом человеке рассказываю. Что же вы мне толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, вы думаете, о чем спрашивает человек,

вы думаете, человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?” И он прав, этот человек... Я говорю не о том, что бывает на свете, а только том, что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Как угодно, но жить. Когда курице отрубают голову, она бежит по двору с отрубленной головой, пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить. Товарищи, я не хочу умирать: ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну. В жизни вы можете быть мне родными, любимыми, близкими. Даже самыми близкими. Но перед лицом смерти что же может быть ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота. Я влюблен в свой живот, товарищи. Я безумно влюблен в свой живот... Товарищи... международное положение... Какие это в сущности пустяки по сравнению с положением отдельного человека».

Как-то вдруг, через международное положение, приходишь в положение Подсекальникова как в свое собственное, и больше не находишь ничего смешного ни в том, что ему никак не удастся застрелиться, ни даже в самих его рассуждениях. Когда намучаешься от того, что окружает, когда не на шутку напугаешься того, что может произойти со страной и миром, слова Подсекальникова хочется присвоить, подписать именем собственным.

Трусливо соглашаясь со всем, что говорит доведенный до полного изнеможения «маленький человек» В. Евлантьева, одновременно стыдишься этого «мещанина», недовыдавленного в себе раба, сходства с Подпольным человеком Достоевского («Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»). А это, как выясняется, очень сильное и противоречивое чувство, которого я не испытывала прежде в театре. Скорее всего, Эрдман и не предполагал подобной реакции, но талант преодолел идеологию, ведь не случайно Н.Я. Мандельштам



писала: «Эрдман, настоящий художник, невольно в полифонические сцены с масками обывателей (так любили называть интеллигенцию, а "обывательские разговоры" означало слова, выражающие недовольство существующими порядками) внес настоящие пронзительные и трагические ноты. Но в первоначальный замысел (анти-интеллигентский, анти-обывательский) прорвалась тема человечности. Отказ героя от самоубийства тоже переосмыслился: жизнь отвратительна и непереносима, но надо жить, потому что жизнь есть жизнь. Это пьеса о том, почему мы остались жить, хотя все толкало нас на самоубийство»¹.

Женовач поставил спектакль не столько по Эрдману (хотя даже не делал купюр), сколько по Н.Я. Мандельштам.

При этом, не считая финала, спектакль, полнится всякими веселыми, фарсовыми, буффонными придумками. По центральному проходу в партере бродит духовой оркестр, играет, так сказать, на танцах и похоронах (в музыкальном оформлении Григория Гоберника звучат 20–30-е годы прошлого века, уникальные стиливым разнообразием). Задом к залу, потешно поводя бедрами, мамаша подсматривает в замочную скважину за дочерью и зятем. Распластывается за внезапно открывшейся дверью, прячется, будто и не человек, а плоскость, лишь бы ее не уличили в подсматривании. Семейная ссора за дверью и глухой стук то «рухнувшего фикуса», то побитой посуды. Появление в дверном проеме миролюбивой и терпеливой красавицы-жены в ореоле прекрасных золотящихся в луче света волос. Тем смешнее будет, когда Подсекальников сообщит ей, что она скверно выглядит и должна вымыть голову. Нет, ну кто бы говорил? Не тот ли рыхлый тип в трусах-семейниках, прикрывающий их подушкой, сам похожий на подушку? А Маргарита Ивановна, которая «сидит с ним (с Калабушкиным – **М.Т.**) в трауре». Сидит она во втором ярусе не с ним, а на нем, недвусмысленно к нему льнет, и не в трауре, а в нижнем белье – очень соблазнительная дамочка с очень низким (а как же без него даме-вамп) голосом. Обыскивает Калабушкин Подсекальникова так, будто его домогается, а не пистолет ищет. Ну, и смущению

Подсекальникова предела, сами понимаете, нет. Замечательный вставной номер с появлением духового оркестра в центральном зрительском проходе и попытками героя овладеть трубой. Ах, как старательно он выполняет все теоретические инструкции и как учится устанавливать язык в правильное положение, как сплевывает – снова и снова – кусочек газеты, обрывок портрета Сталина, как, наконец, извлекает из гигантского инструмента жуткий малопримечательный звук, и как сияет от сей незначительной удачи его лицо – как сама металлическая труба в луче света. Труба продолжает обвивать тело Подсекальникова уже и после того, как он уразумевает, что сказке не стать былью, мечте его о карьере музыканта в оркестре не суждено сбыться. Трубу можно использовать как телефонную трубку: один говорит в раструб, другой – в мундштук. Она же напоминает похоронный венок, как бы перепоясавший человека, когда восторженный Аристарх Доминикович заведет песню о пышных похоронах. И потом, ближе к финалу, поставленный на попа гроб в котором стоймя стоит «покойник» и, чинно сложив на груди руки, слушает панихидные «песни» по себе. И, нисколько не смущаясь присутствием покойника, дамочка в очередной 1001 раз убеждает Олега Павловича в том, что он хочет ее тела, а он давно уже хочет видеть ее тело в гробу и безмолвно шевелит губами, поскольку все ее слова он давно выучил наизусть. Но это еще цветочки, ягодки пойдут, когда на гроб, как на трибуну, будут карабкаться разные товарищи, норovia при этом спихнуть с нее (то есть с него – гроба) предыдущего оратора.

А. Боровский предложил лаконичную и образную форму – два яруса дверей, обшарпанных, настоящих, собранных по всей России («на 38 комнаток всего одна уборная»; уборная тоже есть, а звук спускаемой воды служит рефреном к действию). Двери все обшарпанные, разноцветные, будто в подтеках краски, и составленная ими картина напоминает почти уничтоженную временем церковную фреску. За дверьми можно прятаться, в них можно исчезать, ими можно прихлопнуть того, кто горазд подглядывать в замочную скважину, в сцене прощания



Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

с Подсекальниковым дверные проемы «поработают» рамами, в которые вписаны портреты участников диковского пира. А за дверьми открывается пустое темное пространство: конкретная вечность за конкретным бытом.

Помимо всех прочих достоинств, сценография весьма функциональна. В ней легко разворачивается серия блистательных актерских этюдов, собранных властной режиссерской рукой. Тут не характеры, конечно, а маски, гротескные, но не зловещие, скорее забавные. Калабушкин А. Верткова, скрывающий недюжинный мужской темперамент под видом тихого и неприметного соседа с вечно прилизанными волосами. Дамочка Марии Шашловой, насмотревшаяся немых фильмов и подражающая героиням. Высокопарно вдохновенный Аристарх Доминикович Григория Служителя. Холерный, ледяной, гангстерского вида Олег Леонидович Ивана Янковского. Заполoshная мамаша Анастасии Имамовой...

И необыкновенно женственная, плавная и томная Евгения Громова в роли Марии Лукьяновны – покорная, все прощающая, искренне любящая своего бесполезного мужа. Особенно важен в структуре спектакля немой юноша Глеба Пускепалиса, именно его глазами мы смотрим на всех остальных персонажей в

сцене прощания с Подсекальниковым: он задает человеческое измерение, в его улыбчивой кротости – укоризна.

В модном теперь театре принято отвергать все, что связано с гуманизмом, с сочувствием к человеку, с сопереживанием, с катарсисом (все это заклеено словосочетанием «*добрый театр*», над ним положено глумиться). У «женовачей» спектакль получился современный, но не модный. В нем – такая радость игры, которая переплавляется в радость жизни. Тут С. Женовач словно бы вернулся во времена «*Владимира Третьей степени*» (первый спектакль того курса П.Н. Фоменко, которым начался его театр), и снова сделал озорной спектакль. Кстати, когда актеры перевернули поднос, а ливерная колбаса, на вид совершенно натуральная, и не подумала свалиться на пол, то есть оказалась муляжом, вспомнился второй том «*Мертвых душ*» в режиссуре Петра Наумовича: там был тот же фокус. Критика тогда писала, что «*Мертвые души*» Фоменко поставил в стиле С. Женовача.

¹ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Сogласие, 1999. С. 388.

Вадим ЩЕРБАКОВ

ТАРАКАНЫ И БЕГА ВОКРУГ ЖЕЛЕЗНОГО ЗАНАВЕСА

Свою пьесу «Бег» Михаил Булгаков снабдил подзаголовком «8 снов». Каждая из разнесённых во времени и пространстве картин начинается с изумительно написанных авторских ремарок, которые призваны показать, что действие возникает как бы из подсознания, являясь ярким воспоминанием о временах и людях, безвозвратно канувших в Лету.

Приём монтажного «наплыва» должен был, видимо, уберечь пьесу от придирок цензуры, но этой задачи, как известно, не выполнил. Может быть потому, что несколько не препятствовал восприятию стройной логики сюжетного развития и цельности мощно вылепленных характеров. Спектакль «Бег», поставленный Юрием Бутусовым в Театре им. Евг. Вахтангова, свидетельствует о тех радикальных изменениях природы сценического «сна» и способов его показа, которые стали следствием развития театральной поэтики на протяжении XX века.

Портал перекрыт пожарным занавесом. На фоне его стальных конструкций у самого краешка авансцены сидит на табуретке женщина – Екатерина Крамзина. Ее лицо густо набелено; поверх белил размашисто намалеван трагический излом бровей. Женщину бьет крупная дрожь. Под пульсирующую музыку мимо страдалицы пробегают мужчины. Каждый раз они на мгновение задерживаются возле женщины, чтобы сунуть ей в руку или поставить у ног пластиковый стаканчик с водой – дежурный, холодный знак сочувствия. На бегу мужчины выкрикивают отдельные реплики, по которым человек, хорошо знакомый с пьесой Булгакова, может угадать в них того или иного ее персонажа.

Высокий очкарик с «толщинками» на боках и задумывается потомственным интеллигентом Голубковым. В исполнении г. Епишева

он вылитый «глупый пингвин» из горьковского «Буревестника», который не сумел надежно спрятать жирное тело в утесах Петрограда и вот теперь бежит что есть силы от накрывшего Россию шторма. В корпулентном господине, облаченном в учительский, что ли, мундир, с трудом угадывается генерал Чарнота. Отличный актер – Артур Иванов – вкусный эпизод про то, как лихой кавалерист ненадолго оказался беременной г-жей Барабанщиковой, играет смазано, не ярко. Час его полной творческой силы придет позже, во втором акте. Невысокий человек в галифе и нательной армейской рубашке окажется генералом Хлудовым, у Булгакова в первой картине не появлявшимся. А в женщине, конечно, не трудно станет опознать Серафиму Корзухину, которую на бегу в Крым свалил жесточайший тиф.

Все эти открытия, повторю, совершит лишь знаток. Для необремененного лишними знаниями зрителя происходящее на подмостках явит лишь образ страшного сна, кошмара, где нить событий порвана на мелкие кусочки. Именно поэтому мучительный, распадающийся на множество осколков спектакль г. Бутусова хочется описывать – как хочется пересказывать свои сны или переводить в слова сюжеты сюрреалистических полотен.

Бутусов воплощает здесь не столько пьесу Булгакова, сколько свое от одной впечатления, свое переживание текста драматурга, порождающее поток образов. В театре XX века режиссерские действенные сюжеты преимущественно уточняли прочтение истории, акцентируя важные для автора спектакля события пьесы. Фантазия постановщика (как правило) не позволяла себе слишком далеко отлетать от драматургии, чтобы зритель не задавался вопросом: причем тут Гоголь, Шекспир, Чехов? То есть, такие бесчувственные буквалисты, конечно,



А. Иванов – Чарнота.
Фото А. Торгушниковой

обнаруживались среди публики самых замечательных произведений сценического искусства, но большинство зрителей прошлого столетия все-таки ощущало, что приоритетом для театра является человеческая история. Век нынешний, кажется, потребовал перемен на драматической сцене. Во всяком случае, все чаще приходится видеть такие спектакли, в которых режиссура сочиняет собственную структуру пространственных и звуковых образов, весьма произвольно соотносимых с обстоятельствами пьесы. Скроенные по этим лекалам произведения зачастую смотрятся нелепо, но иногда их абстрактно-шаманское действие способно приковать к себе внимание. Еще реже выпадает подлинная радость сопереживать мощным авторским метафорам, в которых смыслы классической драмы сплавлены с эмоциями сегодняшних людей театра.

В бутусовском «Беге», по-моему, присутствуют все вышеописанные категории современного сценического действия. Однако количественный перевес, к счастью, на стороне последней.

Дорогого стоит, например, человек-бронепоезд. Невысокий человек в черном пальто – Валерий Ушаков – пересекает зеркало сцены; ноги его тяжело, с усилием скользят по планшету. Будто охотник бредет по заваленной высоким снегом лыжне. Время от времени человек распрямляет сутулые плечи, запрокидывает

голову и кричит страшным криком, в котором сливаются угроза, отчаяние и тоска. Самое технологичное оружие эпохи Гражданской войны, почти неуязвимый истребитель людей, лошадей и сооружений катит по путям захваченного пешей, прикрывая бег проигравших армий.

Или образ, созданный режиссурой вместе с г-жой Лерман. В программке этот персонаж обозначен как Оленька. Так зовут девочку, дочку приговоренного к расстрелу железнодорожного начальника, которую генерал Хлудов угощает конфеткой. Так же зовут и актрису. А ее персонаж очевидно принадлежит иному миру. Прямые волосы опущены на лицо. Застывшие руки отведены далеко за спину как остов крыльев. Длинная юбка на обручах висит колоколом, из-под нижней кромки которого видны только копытца высоких полупальцев. Ее затейливое и сложно исполнимое движение состоит из постоянного широкого вращения бедрами и мелких шагов вперед. Это вращательно-поступательное колебание (воспользуюсь лексикой учебных пособий) рождает ощущение хода времени и неотвратимости неизбежного. Слово ангел смерти проплывает Оленька над землей, отсекая один сон-картину от другого. В финале она впервые за весь спектакль войдет в соприкосновение с человеком этого мира. Смерть-избавительница уцепит, наконец, генерала Хлудова за руку и утянет навеки в темную глубину небытия.

Роман Валерьянович Хлудов заслуживает в сценическом кошмаре г. Бутусова отдельного разговора. Поначалу кажется, что Виктору Добронравову не хватает для этой роли размера, что ли. Недаром режиссер в какой-то момент сажает актера на непомерно высокий табурет, будто компенсируя величиной мебели приземистость фигуры исполнителя. В самом деле, у Булгакова во второй картине «Бега» Хлудов является абсолютным центром композиции – и смысловым, и художественным, и даже пространственным. Вокруг него крутятся интересы и чаяния остальных персонажей. Он – вешатель и стратег – единственная надежда беглецов, вооруженных и штатских. Воля этого скатывающегося от усталости в бред человека, который никак не может согреться возле чугунной печки, подхлестывает войска, перекрывает Перекоп, удерживая последний кусочек Белой России. А у г. Добронравова выходит, на мой взгляд, измученный властью диктатор, которого больше волнует счет своих моральных проторей и убытков, чем командование армиями. Его Хлудов принимает решения, повинуюсь обстоятельствам и собственным капризам. В общем – совсем не орел.

Интересным и значимым персонаж г. Добронравова становится в момент кафкианского превращения в насекомое. Детское воспоминание Хлудова о тараканах, убегающих от зажатого света и падающих со стола в ведро

с водой, реализуется в сценическом действии. Актер опускается на корточки, руки его словно удлиняются и преображаются в сухие лапки, над губой возникает полоса усов от уха до уха, трансформирующая лицо в глумливую маску, шея деревенеет и голова начинает двигаться только вместе с корпусом.

Весь второй акт бывший генерал (а ныне – таракан) станет все более и более съезживаться, уменьшаться в размерах. Актер мужественно и виртуозно будет подчинять свое тело пластике насекомого, пересекая сценическое пространство мелкими шажками вывернутых параллельно сутулым плечам стоп. Только в своих снах сможет он распрямиться. И то только для того, чтобы взвалить на плечи груз прошлого – повешенного по его приказу вестового Крапилина, табурет, заточенную штыковую лопату. Проигравший свою войну генерал был сброшен в море – как таракан в ведро. То, что выплыло на турецкий берег, утратило все, кроме ночных кошмаров.

Надо сказать, что бережно пестуемая в Театре им. Вахтангова культура пластической работы телом многое дает спектаклю. Сложным заданиям г. Бутусова актеры тут сумели не только найти необходимую форму, но и мастерски ее исполнить.

Сны хочется не только пересказывать. Они манят расшифровать таинственную вязь своих образов, обнаружить в них логику и смысл.



В. Добронравов –
Хлудов
Фото А. Торгушниковой

Pro настоящее


Сцена из спектакля.
Фото А. Торгушниковой

Попробую истолковать увиденное в «Беге» Вахтанговского театра.

Интервьюерам г. Бутусов говорит, что он не шибко политизированный режиссер. Судя по его спектаклям, это правда. Бутусов работает не с лозунгами момента, а с теми следами, которые они оставляют в душах людей. И тут режиссёр вполне чуток к словам, которые носятся в воздухе, овладевая теми или иными группами людей. Для меня его «Бег» стал переживанием идеи эмиграции.

На протяжении первого акта режиссер и его постоянный сценограф – Александр Шишкин – почти не пользуются объемом сцены. Действие вершится в основном на узкой полоске между железным занавесом и черным морем зрительного зала. Лишь пару раз занавес поднимается, чтобы обнаружить пространство, заставленное, загроможденное домашним скарбом. Эти бесконечные чемоданы, стулья, столы, целый табун черных клавинок – то малое, что беглецы сумели захватить из своих обжитых жилищ, и то многое, что пришлось бросить. Обилие вещей кричит о масштабах бегства.

Во втором акте картина меняется на противоположную. Теперь большая его часть идет в распахнутом сценическом пространстве. Оно практически пусто. Заграница явлена с помощью двух разновеликих белых спутниковых тарелок. Это – дешёвые светила. Ведь даже небеса тут технологичны.

На другой берег эмигранты высадились налегке. Что было, то сплыло в волнах нужды. Необремененный имуществом человек оказался в пустом чужом доме. Да, здесь бегают разносчики, крутятся дервиши, поют муэдзины, прогуливаются иностранцы – дивная ремарка Булгакова с описанием Константинополя читается вслух и очень поэтично воплощается в движении актеров. Но эмигрант все равно окружен пустотой.

Генерал Чарнота с гармошкой в руках вышел на базар торговать «чертями» – фигурками красноармейцев. На лицо его нанесен жуткий черно-белый клоунский грим. Безнадежное «торговое предприятие» бывшего кавалериста оказывается вскоре ликвидированным: ящик с комиссарами уходит в счет ставки на тараканьих бегах. После проигрыша Чарнота закрывает физиономию руками, чтобы через секунду показать залу жуткую грязную маску со смазанными, стертыми чертами. На наших глазах человек в буквальном смысле теряет лицо. Это в самом деле очень страшно!

Эмигрант – человек не только без лица. У него вообще ничего нет, кроме тела. Им и приходится торговать.

Входя в налаженный мир, пронизанный тысячами нитей семейных, дружеских, земляческих и этнических связей, что можешь ты ему предложить? Для черной работы хватает понаехавших от нищеты, для дела хватает своих. Разве что для развлечения сгодишься?



Концерт русской актерской самодеятельности, который для заработка устраивают наши беженцы впечатляет. Они декламируют стихи, поют и пляшут. Приват-доцент Голубков привозит в клетчатой сумке постсоветского челнока «обезьянку» Симу. Он исполняет какой-то самопальный рэп, а она делает кульбиты и прыжки. Каждый номер завершается выстрелом «из публики» и символической смертью неудачливого развлекалителя.

Эта картина очень напоминает вступительные испытания в актерскую школу или показы выпускников оных в театры. У Булгакова она, конечно, отсутствует, но тематически связана с воспоминаниями Михаила Чехова о том, как он безуспешно пытался заинтересовать западных импресарио своим Гамлетом, или со сценой из «Списка благодеяний» Олеси, в которой Леля Гончарова читает рассуждение принца Датского о флейтах, а устроитель концертов предлагает ей в завершении монолога засунуть себе флейту в неподобающее место и продудеть что-нибудь мелодическое. Все на продажу! И чем гаже, тем прикольнее!

Даже удача не делает эмигранта счастливым. Обыграв Парамона Корзухина, Чарнота не избавляется от тоски. Хотя и обретает энергию. Перед последней картиной г. Иванов просто бесподобно исполняет вокально-танцевальный номер «Я остаюсь!». Поет и пляшет он с такими отменными драйвом (как говорят теперь) и дансатностью (как говорили в позапрошлом столетии), которым могли бы позавидовать многие эстрадные «звезды». Однако мы не на стадионе, а потому, от души поаплодировав актеру, попробуем разобраться в смысле аттракциона.

Спектакль вкатывается в эндшпиль – пора подводить итоги. Вдоволь нахлебавшиеся радостей эмиграции герои принимают важные решения. Генерал Чарнота ведет себя как игрок схвативший за хвост настоящий воровской фарт. Азарт превращается из свойства природы в профессию – и в персонаже г. Иванова явственно проступает что-то криминальное. Он может сжечь свою бесполезную жизнь в чаду игры, а может соскользнуть в чистую уголовщину. В чужих городах, среди чужих людей

несправедливость и эмигрантская судьба многих подтолкнула в эту сторону.

Хлудов убивает себя сам. Тут все ясно. Сложнее дело обстоит с парой влюбленных. Серафима и Голубков решают возвратиться на Родину. У Булгакова не трудно вычитать в этом решении некую надежду. Но г. Бутусов – художник трезвый. Дело даже не в том, что он (как и мы, зрители) знает о трагической судьбе большинства «возвращенцев». Режиссер сурово развенчивает саму мечту о возвращении.

Приват-доцент Голубков не только обретает в финале спектакля новый сюртук – вместе с ним он утрачивает свои комические «толщинки». Худой и помолодевший Голубков встречается с дождавшейся его Серафимой. Она облачена в подчеркнуто старомодное длинное платье, на голове – широкополая шляпа. Силуэт героини отчетливо отсылает к моде 1900-х. Не менее архаична и мизансцена последнего диалога влюбленных. Интеллигент и его дама сидят на скамейке в полоборота друг к другу и тоскуют по снегу на Караванной улице города Санкт-Петербурга.

Уже нет ни этого города, ни страны, столицей которой он был, давно растаял тот, умирительно нежный снег. Мечта эмигранта о возвращении несбыточна, ибо вернуться он хочет не в конкретную точку на географической карте, а в прошлое. Он жаждет путешествия не в пространстве, но во времени. Подходящий для этого транспорт доступен, кажется, только в загробном мире.

Спектакль получился не про белых генералов, а про нас сегодняшних – про наши мысли, страхи и кошмары. В идеале, конечно, хотелось бы совмещения одного с другим, но и такой, напоенный пронзительной театральной поэзией художественный результат замечательно интересен.

Марина ТИМАШЕВА

«ЭМИГРАЦИЯ, ИЛИ СОН НАЯВУ»

С 1995 года Юрий Бутусов поставил 35 спектаклей. Со временем его постановки становились сложнее и длиннее. Русский режиссер часто цитирует Э. Някрошюса – так, как это делают поэты, встраивая в свое стихотворение легко опознаваемый фрагмент чужого: грубые вязаные варежки Макбета и варежки Хлудова; деревянные кораблики, которые тащит по сцене Отелло (не то бурлак, не то ребенок, играющий с деревянной лошадкой), и Крапилин, который волочит привязанную к нему веревку табуретку (видимо, ту самую веревку, на которой повесили, и ту самую табуретку, которую выбили из-под ног) или Хлудов – с повозкой, на которой строем стоят лопаты (закапывать трупы); длинные волосы женщин, переливающиеся в свете софитов, которые так любит Някрошюс, «работают» и в спектаклях Бутусова; а еще есть странные персонажи – юроды, фрики, отсутствующие в списке действующих лиц, и зритель волен сам наделить их появление тем или иным смыслом¹.

Для «Бега» и других постановок Бутусова важны не всеми одинаково воспринимаемые знаки, разбросанные по «модным» спектаклям (на сцене Борис Годунов венчается на царство, и одновременно на экране кортеж Путина едет на инаугурацию), а символы, аллегорические художественные образы. За каждым из них тянется шлейф ассоциаций, зависящий от человеческого и культурного опыта отдельного зрителя. «Плотность» символов высока, их восприятие требует напряженного внимания, они действуют так, как поэтические образы, и очень долгое время не отпускают, стоят перед глазами, как Крапилин – перед глазами Хлудова. Мизансцены чрезвычайно разнообразны, действие происходит одновременно в нескольких планах, как в кино. Большая сцена освоена полностью (об этом стоит говорить, поскольку теперь этим искусством мало кто владеет).

Спектакль Бутусова эмоционально однороден, возможно, это необходимо режиссеру для достижения определенной цели: мы должны на время впасть в то состояние, в котором находятся Чарнота, Хлудов, Крапилин, Корзухина или Голубков.

Актеры (так кажется) себя в него загоняют, как шаманы (актерам это не всегда удается, но мы не знаем, всегда ли удается шаманам). Сценическая температура не поднимается, а сразу подпрыгивает до 40 градусов. Бутусов, как мне кажется, пробует привить театру рок-роллную энергию, «драйв»².

Совершенно очевидно, что режиссер внимателен к рок-культуре. Дело не столько в том, что он часто использует те или иные композиции (в «Беге» – «Пинк Флойд», «Сплин» и т.д), сколько в исполнительской манере, более привычной, когда речь идет о фронтменах (или шоуменах) рок-групп, чем драматических актерах (в «Трех сестрах», кстати, пластика Ильи Деля – Андрея Прозорова – прямо «списана» с Олега Гаркуши из «Аукцѳлона»).

Режиссер ставит спектакль и заодно будто проверяет, может ли театр воздействовать на подсознание, минуя сознание – как музыка. Выясняется, что может, если спектакль ставит Бутусов. В «Беге» Театра им. Вахтангова очень много музыки и стихов, автором пьесы не предусмотрены. Однако, режиссера не хочется упрекать в своеволии, потому что выбранные им произведения и то, в какой манере они прочитаны (на первый план выступает мелодия стиха, его настроение и тональность), работают на атмосферу спектакля и «подходят» тем персонажам, которым отданы. Артур Иванов исполняет казачью протяжную «Черный ворон, друг ты мой залетный» и композицию «Черного обелиска» «Я остаюсь, чтобы жить» (обе песни не противоречат логике характера и поступков Чарноты). Павел Попов–Крапилин читает Маяковского: «Если бы я был маленьким как великий океан».

Возвращения. Судьба запретных пьес



Сцена из спектакля.
Фото А. Торгушниковой

Понятно, что «веселье» Хлудова – иной природы, чем лирического героя А. Володина, но общая жуть магически усиливается строчками: «Вы оптимисты, и я оптимист, вы веселитесь, и я веселюсь». Использована в спектакле песня из кинофильма «Человек-амфибия»: «Лучше лежать во мгле, / В синей прохладной мгле, / Чем мучиться на суровой, / Жестокой проклятой земле. / Будет шуметь вода, / Будут лететь года, / И в белых туманах скроются Черные города».

Очень важны для интонации, атмосферы и понимания спектакля строки Бродского «Не зеркала вина, что скривлен рот: ты Лотова жена и сам же Лот...» (бегство из проклятого города библейских героев – бегство героев Булгакова – эмиграция самого Бродского). И еще важнее – «Романс князя Мышкина»: «Приезжать на Родину в карете, / Приезжать на Родину в несчастье, / Приезжать на Родину для смерти, / Умирать на Родине со страстью».

Критики называют «Бег» нелинейным спектаклем, хотя режиссер идет за текстом след в след (сокращения незначительны). Как и у Булгакова, все начинается в Северной Таврии, продолжается в Крыму, Константинополе, Париже, опять в Константинополе. Пьеса кажется совершенно реалистической, так ее на моей памяти и ставили, однако, жанр определен автором как «восемь снов», чем и не преминул очень грамотно воспользоваться Ю. Бутусов. «Сновидение в восьми частях» – так

сказано в программке к спектаклю. Если речь идет о сне, вопросы «почему здесь так, а тут этак?» снимаются сами собой: сны не играют с нами по правилам, не живут по законам линейной логики, они искажают реальность иногда до полной неузнаваемости. Когда режиссер ссылается на «сны» или «воспоминания», это обычно означает, что он просто не в ладу с ремеслом. Но сценические сновидения Бутусова не противоречат духу пьесы и в них есть – пусть непривычный, необычный – закон, на котором стоит вся образная система. Бутусов сочиняет и вместе с блистательной труппой Театра им. Вахтангова воплощает на сцене сюрреалистическое эпическое полотно русского ЛИХОлетия, позволяет пережить историю героев «бега» как свою собственную.

Средства в значительной степени отличаются от тех, которые привычно связаны с представлением о русской театральной школе (хотя, кажется, часто работают этюдным методом), но цель – традиционная: войти в мир драматурга, проникнуться им, добиться, чтобы человек в зале не отделял себя от действующих лиц, чтобы ЛИХОрадило его самого.

Значительная часть действия происходит на фоне пожарного занавеса (сцена в церкви, в контрразведке, в штабе Хлудова) – железный, будто проржавевший, он – такова его роль в спектакле – отсекает людей от мирной, нормальной жизни, вытесняет их на

авансцену театра и, одновременно, выводит на авансцену истории. Строго по центру на стуле – молодая бледная женщина в черном – Екатерина Крамзина. Ее лицо не выражает ничего вообще, глаза пустые, руки дрожат, затем дрожь начинает сотрясать тело, ее колотит озноб. «В высоком игуменском кресле сидит Серафима, в черной шубе. Судя по лицу, Серафиме нездоровится». В соответствии с текстом у нее – тиф, жар. Ее состояние (в том числе, благодаря сотрясающим зал низким частотам) физически транслируется зрителям: сердцебиение учащается, пульс лупит, как при повышенной температуре. Серафиму мучит жажда, мужчины) можно догадаться, кто будет Хлудовым, Чарнотой, Голубковым, но это обязательно) подносят ей воду в пластиковых стаканчиках. Она сжимает стаканчики рукой, комкает их и бросает на пол. Судьба может распорядиться точно так же ею самой и другими. Поверх текста Булгакова Бутусов пишет собственный, театральный, текст. В пьесе Хлудов «очеловечивает» бронепоезд, говорит, что его «параличом разбило. С палкой ходит бронепоезд, а пройти не может!». В спектакле актер (позже он же выйдет в роли коменданта, затем – Корзухина) топчется по сцене одушевленным безвредным бронепоездом, приговаривает: «чух-чух, чух-чух». Если в пьесе Хлудов комментирует: «Вот и сидим на табуретах, как попугаи», то в спектакле он сидит на лестнице-стремянке, весь в черном, как ворон.

«Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы», – авторскую ремарку произносит Человек театра (Гульназ Балпеисова). Болезнь тут общая, всех охватившая, имя ей – страх, имя ей – отчаяние, имя ей – бег. Бегут не только от врага и от войны, не только из Петербурга или Крыма, но от самих себя, от урызненной совести, от воспоминаний, от смерти. Смерть – стройная худенькая девушка, без лица (оно полностью закрыто-занавешено волосами), в белой длинной юбке на кринолине – все время маячит за спиной, легко вращает бедрами, кринолин раскачивается и напоминает хула-хуп. От этой, довольно соблазнительной, Смерти не спрячешься и не убежишь: в финале она изменит траекторию движения и пойдет не

вдоль авансцены (из кулисы в кулису, как раньше), а вглубь, увлекая за собой Хлудова (в пьесе Хлудов «последнюю пулю пускает себе в голову и падает ничком у стола», в спектакле выстрел звучит из-за задника).

Все вышесказанное не означает, что режиссер игнорирует сюжет и смысл истории, укрываясь за красивыми абстракциями. Спектакль легко соотносится с современной ситуацией: отдельные представители «либеральной элиты» настойчиво призывают друг друга валить из «проклятой рашки» (аналогия приходит в голову, хотя хромает на все конечности: Хлудов, Чарнота, Голубков, Корзухина бежали из России вынужденно – за ними по пятам шли голлод, холод, война, виселицы). Так вот, в спектакле всех можно понять. Переполненного яростным темпераментом, витальной энергией, мощного молодого Чарноту – Артура Иванова. И, конечно же, Голубкова, недостатки которого нарочно шаржировали, обложили толщинками Сергея Епишева, нарастили ему пузо, напялили очки, чтобы мы не сразу увидели перед собой положительно-прекрасного интеллигента (в пьесе насмешка тоже слышна: «Я сын знаменитого профессора-идеалиста Голубкова и сам приват-доцент, бегу из Петербурга к вам, к белым, потому что в Петербурге работать невозможно»), чтобы только к финалу он, потеряв в весе и доверчивости, приобрел в наших глазах черты сильного и благородного человека. В конце концов, можно понять даже Хлудова: у него есть совесть, именно она физически корежит молодого статного красавца, превращает в жалкого старика, перетаскивающего с места на место ведро для тараканьих бегов (потрясающая драматической выразительностью работа Виктора Добронравова).

Всех можно понять, кроме садиста начальника контрразведки и мироеда Корзухина (обе роли подробно и точно играет Валерий Ушаков), предавшего сперва женщину, потом Родину, и не испытывавшего при этом ни малейшего раскаяния. Ушаков–Корзухин буквально дрожит от вожделения при исполнении баллады доллару, и гаже его самооправданий («Ну, схватили Серафиму Владимировну, ну что ж я могу сделать? Ну, погибнет, ну, царство

небесное! Что же, мне из-за нее самому лишаться жизни? ... Простите, Париж не Севастополь! В Париж! И будьте вы все прокляты и ныне, и присно, и во веки веков!») ничего не придумаешь. Так в пьесе, так и в спектакле.

Классическая музыка (композитор спектакля Фаустас Латенас) временами наплывает на тяжелые риффы рока и заглушает их («поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная «Разлука», – эта ремарка тоже «озвучена»). И некоторые сцены решены не на агитации, возбуждении и преувеличении, но совершенно психологически, филигранно. Первая – издевательство над Голубковым в контрразведке, когда кажется, что вместе с ним подписываешь гнусную бумагу и вместе с ним не понимаешь, как это произошло и как теперь жить. Вторая – когда Голубков приходит к Хлудову просить за Серафиму Владимировну. Люди произносят одни и те же слова («если она не расстреляна»), но для одного это – конец света, а для другого – какая-то рутина. Хлудов стоит в ложе (чтобы его увидеть, зрители должны повернуться и смотреть вверх), Голубков обращается к нему со сцены. И между ними через зал как будто бьет электрический разряд. Третья сцена – объяснение Чарноты с Люськой, с таким мужским достоинством сказанное: «Я не могу чертей продавать, я воевал».

Художник Александр Шишкин «разбрасывает» предметы (фортепиано, стулья, огромный круглый каркас люстры, лампы, телефоны, лопаты, лестница) по сцене так, что она кажется почти пустой.

Слово «сумерки» в пьесе встречается часто, здесь они какие-то опасные, тревожные: пространство черное, лучи света – белые, неестественные. Изредка вспыхивает тот или иной оттенок красного: от коралловой нитки бус до берета маркиза де Бризара. В последних сценах два бледных диска похожи на Луну («черная ночь с голубыми электрическими лунами», – гласит ремарка Булгакова, правда, она относится к крымскому эпизоду). Кажется, что лунные лики опутаны каким-то гигантским многоруким пауком (так выглядят огромные прожекторы). И белесым туманом стелется дым. И отчего-то в голове вертятся строки «Чайки», которую

Ю. Бутусов ставил раньше в «Сатириконе»: «все жизни, все жизни, совершив печальный круг, угасли». Эпиграф, как и у Булгакова, взят из Жуковского: «Бессмертье – тихий, светлый берег, / Наш путь – к нему стремленье. / Покойся, кто свой кончил бег!». Жуковский странно рифмуется с Чеховым, впрочем, спектакль полон рифмами. Если же прямо просить ответить, о чем этот спектакль, то у меня получится примерно так: о том, что вся жизнь это бег от смерти, о том, что сбежать от нее еще никому не удалось, о том, что всякий волен выбрать, где умирать: «на Родине со страстью» или в Париже в доме для престарелых.

¹ Мир Бутусова, конечно, не похож на мир Някросюса. У знаменитого литовца он – чувственный, многие образы хранятся в нем с детства (Макбет зубами стягивает с руки варежку, и зубы любого человека в зале хорошо «помнят» вкус влажной, холодной, грубой шерсти). У Бутусова этой чувственности, мира «на вкус», мне кажется, нет, его создания более умозрительны, связаны не столько с впечатлениями от жизни, сколько – от литературы, спектаклей, концертов, которые он видел (читал, слышал) прежде. Второе принципиальное отличие – образы у Бутусова множатся, но они зафиксированы, в них нет объема (у Някросюса он почти всегда есть). Приведем пример. У Някросюса в «Отелло» вода сначала плещет в двух небольших пластиковых баллонах, потом сочится из дверей, потом хлещет на сцену (море, страсть, ревность, стихия, слезы). Хлудов после казни Крапилина и дикой пляски финала первого акта согнется пополам, сгорбится, одна рука словно закостенеет, в другой повиснет ведро. Метафора не предполагает развития («В кухню раз зашел в сумерки, тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали... Слышу, они лапками шуршат – шур-шур, мур-мур... И у нас тоже – мгла и шуршание. Смотрю и думаю, куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола – бух!». В другом месте пьесы: «Ведро с водой. Он погрузился в небытие навсегда»).

² Он ставит «драйвовые», возбуждающие спектакли, хотя иногда пользуется любовными приемами: в «Беге» десяток динамиков обеспечивает совершенно недопустимый, крайне вредный для здоровья, уровень децибелов. Бутусов хотел, чтобы мое сердце выпрыгивало из груди, будто это у меня, а не только у Корзухиной тифозная лихорадка, но в моей голове, помимо воли режиссера, завелась шумливая песенка Славы Задеря: «Ты бывал когда-нибудь в цеху, где грохочет молот по железу, если бас не отдает в паху, значит, моя песня бесполозна». (Кстати, в европейских странах зрителей положено не только предупреждать о том, что будут шуметь-стрелять, им еще выдают беруши (вы не поверите, но немцы и швейцарцы ходят с берушами даже на рок-концерты)).

Дмитрий ТРУБОЧКИН

«ЖИВОПИСНЫЙ ПЛАЩ, ПРИКРЫВШИЙ НАГОТУ СОВРЕМЕННОСТИ»

«РИМСКАЯ КОМЕДИЯ» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ МОССОВЕТА

В своем мемуарном романе «Авансцена» (1997) Л. Зорин начинает главу «Римская комедия» с упоминания о том, что П. Хомский недавно сообщил ему о намерении поставить эту пьесу¹. После того, как намерение было объявлено, прошло еще 17 лет, прежде чем «Римская комедия» Л. Зорина появилась в репертуаре Театра имени Моссовета (премьера состоялась 22 ноября 2014 года).

Долгие периоды ожидания свойственны этой пьесе. Ее судьба драматична и трагична не менее, чем судьба ее главного героя – поэта-сатирика Диона, осмелившегося бросить вызов римскому императору Домициану. «Римская комедия» до ее премьеры в Моссовете была поставлена всего лишь дважды. Обе постановки состоялись в 1965 году, в период перелома после «оттепели»: в Большом драматическом театре в Ленинграде (постановка Г. Товстоногова) и в Театре имени Вахтангова в Москве (постановка Р. Симонова).

Спектакль Товстоногова весной 1965 года после трех показов на публике сняли с репертуара по распоряжению чиновников. Все последующие попытки возобновить его завершились неудачей: спектакль, в котором были заняты С. Юрский (Дион), Е. Лебедев (Домициан), В. Стрельчик (Сервилий), Т. Доронина (Лоллия), Л. Макарова (Мессалина) и другие

первоклассные артисты, бесследно исчез. Тем не менее третий и последний показ, вызвавший овацию зала в финале (эта овация только усугубила крайнее раздражение высоких чиновников), Зорин запомнил как одно из самых пронзительных театральных впечатлений за всю свою жизнь. Т. Доронина вспоминала: «Счастливы попали только на генеральные репетиции, которых было три. Даже для БДТ успех был ошеломляющим»². После запрета спектакля текст пьесы Зорина срочно был изъят из ближайшего номера журнала «Театр», уже подготовленного к печати³.

Театру имени Вахтангова работать над спектаклем долго не разрешали, но после продолжительной нервотрепки по цензурному сокращению текста спектакль все-таки утвердили в репертуаре. Он был выпущен осенью 1965 года под измененным названием «Дион» (чтобы не было недоумения по поводу выпуска его в Москве после запрета в Ленинграде) и выдержал более 100 показов, всегда шел с большим успехом. В нем, как и в БДТ, были заняты ведущие артисты – М. Ульянов (Дион), Н. Плотноков (Домициан), Н. Гриценко (Сервилий), Ю. Борисова (Лоллия), А. Казанская (Мессалина), А. Парфаньяк (Фульвия) и др. В конце концов «Дион» был снят с репертуара на пике успеха и более в Вахтанговском театре не возобновлялся.

¹ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 167.

² Доронина Т. Дневник актрисы. М., 1998. См. подпись под фотографией Т. Дорониной в костюме Лоллии, между с. 160 и с. 161.

³ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 186.

Судьба запретных пьес. Возвращения



Прокат спектакля в Вахтанговском тоже был весьма драматичным. Л. Зорин вспоминает, как 10 февраля 1966 года утренний сеанс «Диона» был выкуплен Союзом советских писателей, большой зал заполнили исключительно литераторы и их близкие. В тот же день и в то же время в нескольких кварталах от Вахтанговского театра происходило заседание суда по делу Синявского и Даниэля; как потом выяснилось, первый был осужден на 7 лет, второй – на 5, оба по статье «антисоветская агитация и пропаганда».

Уместно будет процитировать несколько абзацев из Л. Зорина:

«Чем ближе к финалу, тем все сильнее, все жарче овладевало зрителями почти истерическое состояние. Когда Ульянов, с тоской и болью глядя на Плотникова, воскликнул: «Домициан, перестань убивать... Убивают книги, потом – их создателей», зрительный зал забушевал.

И вот уже вышел насупленный юноша, вот он уже обратился к Диону: «Признаюсь, я тоже пишу сатиры, уж очень мне хочется улучшить мир. – Ты славный парнишка, как твое имя? – Децим Юний Ювенал», – раздался ответ.

С какой отеческой грустью и гордостью оглядел его Ульянов-Дион: «В добрый путь, мальчик! Ничего они с нами не сделают».

Что было в тот миг в Театре Вахтангова – этого мне не дано передать. Нужно было ежеминутно, ежесекундно ощущать незримое присутствие в зале тех двух, представших перед судом, нужно было в течение многих лет, каждое утро садясь за стол, проклиная собственное призвание и тайно стыдясь своей профессии, душить

обескровленное чувство и обеззвученную мысль, нужно было прожить эту жизнь, быть писателем в советской стране, чтоб так отозваться, так взмыть душою! За многое был я вознагражден в тот день, десятого февраля⁴.

Итак, одно из самых глубоких произведений Зорина для театра впервые вошло в репертуар без сокращений, когда автору пьесы и режиссеру исполнилось по 90 лет (если быть точным, П. Хомский выпустил ее за полгода до своего юбилея) и почти через 50 лет после трагической истории двух ее первых постановок. «Римская комедия», похоже, была и самым любимым произведением Л. Зорина. Он называл свою пьесу «исповедью», признавался, что она подарила ему «и счастье, и горе сверх меры и без края», ее сюжет «обжег его сразу», он чувствовал много родственного к главному герою⁵; когда он ее писал, то испытывал «странную эйфорию», которая потом повторилась в его богатой писательской биографии лишь единожды⁶.

Я дважды ходил на «Римскую комедию» в Театр имени Моссовета (она по сей день идет при переполненном зале), и каждый раз в голове звучала фраза самого Л. Зорина, с безупречной точностью определившего природу сочиненной им пьесы: «Живописный плащ, прикрывший наготу современности»⁷. Эта формула передает смысл визуального решения этого спектакля. Зритель, ждущий римских реалий, не найдет здесь исторической точности: этот спектакль не столько об античности, сколько о современности. Но зоринская «живописность» здесь несомненно есть.

Художник-постановщик спектакля Борис Бланк и художник по

⁴ Зорин Л. Авансена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 191.

⁵ Зорин Л. Авансена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 167.

⁶ Зорин Л. Авансена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 169.

⁷ Зорин Л. Авансена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 168.

Pro настоящее

костюмам Виктория Севрюкова, как ранее художники БДТ и Вахтанговского, варьировали тему богатства, роскоши и тяжеловесности древнеримского императорского двора. В первом акте костюмы избыточно красочны и обманчиво историчны: это – скорее, вариации на тему исторического костюма. Сочетания пастельных и избыточно-ярких красок, золотые орнаменты – все это напоминает не Рим, а салонную академическую античность рубежа XIX–XX веков с картин Г. Семирадского, Л. Альма-Тадемы и Д. Годварда и первых голливудских эпопей об античности 1950–1960-х (так называемых «пеплумов»). Связь костюма с эстетикой академизма, приторный цвет и грим, вероятно, должны были дать ощущение иллюзии тучного и роскошного золотого века империи. Эта иллюзия длится ровно столько, сколько требуется глашатаю, чтобы объявить в начале пьесы последние новости. Цель этого объявления – утвердить в обществе мысль о процветании общества под властью Домициана.

Развенчание мира, нарядившегося в красочные костюмы, начинается с первых же слов слушателей глашатая – лживых лизоблюдов Домициана. Во главе их стоит домицианов кумир – придворный поэт Сервилий (говорящее имя: от *servus* – раб), который будет воспевать одними и теми же словами и Домициана, и его военного противника. Потом на сцене появится Дион – ершистый и нелюдимый критик императорской власти и высшего общества, «единственный нормальный человек в ненормальном мире», как назовет его сам Зорин. На Дионе будет ветхий хитон, какой носила чернь, а на его жене – простое серое платье.

Когда в конце первого акта Домициан, напуганный слухами о государственном перевороте, покинет Рим и, скрываясь, придет пешком в нищий дом к изгнаннику Диону, на императоре тоже будет простого покроя плащ. Когда он сбросит свой плащ, откроется нелепое и незащитное нагое тело, и разве что туго обтягивающие трусы цвета золота будут нелепо напоминать о его царственном статусе. Одежду странника он надел тогда, когда возникла угроза государственного переворота, и он вспомнил о совести и тщете власти: чуть-чуть взаправду, чуть-чуть притворно и уж точно от большого страха. Во втором акте, когда Домициан, вернувшийся на трон и тут же позабывший о совести, провозгласит себя богом и объявит новую войну, все богатые горожане облачатся в одежду военного покроя: война станет модой, и эта мода сразу отразится на костюмах приближенных императора. Только Мессалина – жена Диона – появится в цветном богатом платье, о котором давно мечтала; но Дион, временно обретший милость императора и богатство, так и останется в своем обычном ветхом хитоне.

Декорация Б. Бланка должна дать ощущение основательности и прочности власти римского императора. Перед началом спектакля портал сцены занавешен декоративным занавесом багрового цвета, на котором изображен черный римский орел, какого ставили на штандарты римских легионов, и написано полатыни название великого города: *Roma*. Справа и слева, вплотную к порталю арке, на авансцене выстроены округлый фонтан с большой гротескной маской фавна и ротонда – обе конструкции

Судьба запретных пьес. Возвращения

отливают бронзово-угольным металлическим блеском, который будет доминировать и в других частях декорации.

Возможно, для художника была важна цветовая ассоциация со стальным бункером. Но все же доминирующий цвет (в отличие от цвета известняка или мрамора – наиболее распространенных материалов римской архитектуры) оставляет ощущение дискомфорта и несоответствия римской теме. Так бывает, когда отделочные материалы, которые должны применяться для небольших декоративных вставок, используются для изготовления основных элементов конструкции: в итоге возникает эффект бутафории.

Занавес поднимется под маршевые звуки оркестра, и откроется главное сооружение: большая коробка на поворотном круге, которую венчает гигантская статуя Капитолийской волчицы, доминирующая над сценой. С верхней площадки из-под статуи будет говорить глашатай. Настоящая статуя волчицы в Капитолийском музее величиной с обыкновенную собаку; но художнику нужны были устрашающе преувеличенные и при этом узнаваемые образы.

Передняя стена коробки раскрывается, как двери дома. Внутри нее окажутся манекены в человеческий рост, одетые в тоги. Иногда они вращаются по кругу, как на диске большой музыкальной скатулки. Большинство персонажей выходят на сцену из этой коробки, пробираясь между вращающимися манекенами – все, кроме Диона и Домициана: вероятно, через манекены материализуется метафора «мертвых душ», кукол императора, ведущих марионеточную жизнь

(прием мы помним еще из 70-х – например, из телефильма Аркадия Райкина «Люди и манекены» и пр.). При всей ясности метафоры, все же остается ощущение несколько устаревшего образа.

Поворот круга – и мы попадем в императорский дворец. Обширная и высокая конусообразная лестница, ведущая наверх; над лестницей вновь возвышается гигантский предмет – колоссальная голова императора (и лестница, и голова все в том же бронзово-угольном или стальном блеске). Еще поворот – и появится фасад бедной хижины Диона, в которой поэт окажется в изгнании с женою. Во втором акте поворота будет всего два: от коробки с манекенами – к трону Домициана.

Предложенное пространственное решение, конечно, нельзя назвать необычным: авторы явно не стремились к новизне визуального языка. Сценографические образы опробованы в театре давно и неоднократно (манекены, античный костюм, имперская внушительность и пр.); здесь они раскрывают противоречие между внешним обликом и внутренней сущностью. Внешне процветающая империя замешана на лжи, преступлении и крови; внешне красивые ее обитатели внутри лживы и мертвы, как манекены. Это противоречие не становится предметом иронии или шуток: режиссер хотел, чтобы оно тревожило и заставляло зрителя задуматься.

В спектакле нет избыточной режиссуры, привычной сегодняшнему завсегда театру, нет парадоксальных формальных решений и усложненной пластики. Мизансцены просты и определены декорацией. Главные усилия

Pro настоящее



В. Сухоруков –
Домициан

О. Остроумова –
Мессалина,
В. Сухоруков –
Домициан,
Г. Тараторкин – Дион

В. Сухоруков –
Домициан,
Г. Тараторкин – Дион

Фото С. Петрова



режиссера и артистов были направлены на проработку актерских образов на материале авторского текста. Здесь поле работы оказалось обширным, ибо текст Зорина дает достаточно пищи и для ума, и для эмоций.

Разумеется, П.О. Хомский прекрасно знает артистов своей труппы, их амплуа и психологию, поэтому выбор солистов стал решающим фактором художественного образа спектакля: В. Сухоруков (Домициан), Г. Тараторкин (Дион), О. Остроумова (Мессалина, жена Диона), А. Голобородько и А. Бобровский (Сервилий), М. Шубина (Фульвия, жена Сервилия), Е. Гусева и А. Гарнова (Лоллия) и др.

Все актерские образы имеют психологическую природу, и лишь один – образ Домициана – лицедейскую. Работа В. Сухорукова стала по-настоящему серьезным и большим актерским событием. Он сумел найти и выявить сложную, рвущуюся связь между умом, жестокостью, улыбчивым цинизмом, садистским притворством и – парадоксально – трогательной наивностью, по-детски искренним переживанием раскаяния в трудные моменты жизни. Доминирующее состояние Домициана – звериная, нервная наблюдательность и готовность к моментальной мимической трансформации, которая может быть вызвана самой

Судьба запретных пьес. Возвращения

мимолетной мыслью, пришедшей в его голову. Главное, что есть в герое В. Сухорукова – взрывные и притом очень непосредственные переходы от великодушного величия к мелкой злобе, от властной уверенности к беспомощному заискиванию, от статуарной неподвижности к изломанным ужимкам. Эти перемены выявляют жутковатый, но одновременно смешной и наивный облик этого почти демонического клоуна-злодея без возраста, толкующего, что он бог, распоряжающегося и забавляющегося человеческими жизнями.

Всех он властен казнить сию секунду; единственный, кто «застрахован» – Дион, к которому Домициан питает особенные, «человеческие» чувства, потому что тот всегда говорит ему правду и никогда не притворяется:

«Домициан. Перестань изображать из себя оракула, олух. И не смей путаться у меня под ногами.

Дион. Буду путаться. Я человек честный. Не хочу вводить тебя в заблуждение».

Дион Г. Тараторкина – ершистый, упрямый и непокорный, едкий, почти не улыбающийся, всегда усталый и сосредоточенный на своих мыслях. Видно, что всякое открытое столкновение с миром Домициана дается ему большим напряжением душевных сил, но он всегда идет на это столкновение, верный своим убеждениям.

Противостояние Диона и Домициана раскрыто не только в словах, но и через противопоставление двух актерских натур. Дион Г. Тараторкина выглядит намного старше, он более сосредоточен на внутреннем, чем Домициан В. Сухорукова. Дион не лицедействует, он вообще почти бестелесен – не

потому что худощав и не молод, а потому что отвлечен от простых удовольствий и неловок в быту, ибо его жизнь вращается вокруг идей и духовных событий – поэзия, философия, увещевание императора, горечь за Рим и т. п.: они составляют его главную радость и главную тревогу. Домициан, напротив, энергичен в действиях, эксцентрично подвижен, весь обращен вовне и подчеркнута телесен – до самой бытовой конкретности.

В жизни Диона доминируют состояния, характерные для идейного человека: разочарование и решимость. На первый взгляд, они не совместимы друг с другом, но Г. Тараторкин ищет оправдания каждому переходу от горечи к воодушевлению. Вначале Дион всерьез увлекается мыслью, что Домициан может услышать голос совести. Затем Дион по-настоящему верит, что умная и ослепительно красивая Лоллия глубоко его полюбила, поняла его поэзию, и потому сможет составить его счастье – в отличие от Мессалины, погруженной в быт и озабоченной, кажется, только здоровьем мужа и уютом дома.

Роль Мессалины (О. Остроумова) намеренно проста, эмоциональна и не лишена юмора. Она имеет в спектакле одну основную краску – многозаботливость о муже и доме, и один оттенок – негодование на тех, кто хочет мужу зла. Хорошо удалась сцена с участием Диона, Мессалины и Домициана в конце первого акта, когда струсивший Домицин сбежал из Рима, почувствовав непрочность своей власти, и прибыл в загородную хижину к Диону, изгнанному по его приказу. Гениальный притворщик Домициан здесь трогательно,



О. Остроумова – Мессалина.
Фото С. Петрова

Pro настоящее

почти по-настоящему проявляет любовь и доверие к Диону и Мессалине; Дион в ответ – неожиданное воодушевление от перемены в императоре; Мессалина – самую непосредственную заботу и жалость по отношению к человеку, попавшему в беду (то есть Домициану), пусть даже он и есть главный враг ее любимого мужа. С негодованием на словах, но с заботой в жестах и действиях, со смешной реакцией на наготу императора она оmyвает из кувшина Домициана – несчастного и заблудшего путника и подает ему чистую одежду. В финале спектакля, когда все отворачиваются от Диона, ее сострадание и любовь глубоко трогают зрителей.

Большей сложности, глубины и тонкости в главной «шахматной» партии пьесы Зорина оставил желать образ Лоллии. Я видел ее дважды в исполнении молодой и яркой актрисы А. Гарновой: она играет соблазнительницу, и только соблазнительницу, увлекающуюся всеми, кто оказался в фаворе у императора. Лишь один раз – во дворце Домициана во втором акте – на ее лице на короткое время отразится грусть и покажет, что ее натура сложнее, чем кажется. Жаль, но этот мотив совершенно не развит.

В БДТ Лоллию играла Т. Доронина, в Вахтанговском – Ю. Борисова, и выбор именно этих великолепных, сильных, умных и тонких актрис на роль Лоллии не случаен. Товстоногов и Симонов ощутили в Лоллии незаурядную женщину, способную до самозабвения влюбиться в талант, но при этом глубоко порочную, как все ее окружение, любящую успех и умеющую отворачиваться даже от возлюбленных, когда

этого требует ситуация. Она жадно ищет своего героя, но живет во лжи и несвободе, и потому никогда его не находит.

Лоллия по Зорину – не просто богатая куртизанка, но женское воплощение самого Рима. Первая красавица Города и сам Город – это две изысканные, умные, безупречно красивые и соблазнительно порочные блудницы (известно: в древности города сравнивали с женщинами; так в Библии Вавилон назван «блудницей»). Не случайно Дион говорит Лоллии:

«Рим – это вы. Обольстительный Рим».

Возможно, ее образ упростился в спектакле потому, что П. Хомский хотел вывести на передний план Мессалину и показать, что ради ее любви и верности Дион готов навсегда оставить Лоллию и Рим, потому что он понял наконец, что есть настоящее в человеческих чувствах. Это решение несомненно пробуждает симпатии зрителей Театра Моссовета. Дион, уходя в изгнание и прощаясь, говорит: «Идем, Месса. Рим не стоит тебя», – и зал взрывается аплодисментами. Затем к Диону подходит Ювенал, и он берет его к себе в ученики в душевном состоянии примирения и готовности со спокойствием смотреть в будущее.

Однако Зорин предложил более трудный финал. Покидая Рим и Лоллию, Дион по-прежнему сильно их любит, и вопрос его душевной привязанности так окончательно и не решен. В тексте пьесы фраза Диона звучит так:

«Дион. Идем, Месса. Рим не стоит тебя. (Лоллия отворачивается. Он тихо произносит) Сколько глупцов она еще погубит и – боже мой! – как я завидую им!»



Т. Доронина – Лоллия.
«Римская комедия».
БДТ, 1965



Ю. Борисова – Лоллия.
«Дион» («Римская комедия»)
Театр им. Вахтангова,
1965

Судьба запретных пьес. Возвращения

Дион по-прежнему будет воевать за свой Рим, только теперь вместе с Ювеналом. Ученик Диону необходим потому, что без Рима даже любящая и преданная Мессалина не сможет составить его счастье. Неизбежно возникает вопрос: способен ли такой человек, как Дион, вообще быть счастливым.

Пара Дион – Лоллия, нарисованная Зориним столь сложными и прихотливыми красками, заставляет вновь задуматься о главном персонаже этой комедии. Дион – не просто сатирик, он еще и поэт, увлекающийся красотой всеми силами своей бурной и непокорной натуры. Зорин создал эту комедию, когда ему был 41 год; С. Юрский сыграл Диона в 30; М. Ульянов – в 38 лет. Возраст с 30 до 50-ти во всех культурах признан самым благословенным возрастом мужчины, ибо именно в этот период физическая сила гармонично сочетается с умом и решимостью; это сочетание не свойственно юношам (их ум еще слаб, и потому решимость часто пуста и бессмысленна), ни старикам (их сила им изменяет, поэтому мудрые мысли часто не перетекают в решительные поступки). Достаточно ли для Диона всего лишь разочарования и опустошенности, которыми переполнен герой Г. Тараторкина? Достаточно ли для Диона возрастной мудрости и мрачноватой неуступчивости в общении, если рядом с этим не видно поэтического жара, запальчивой уверенности в собственных идеях, бесконечного вкуса к жизни и любви, выдающего по-прежнему молодую душу?

Разумеется, в спектакле, построенном по законам психологического театра, со столь огромным полем деятельности, уделенном

артистам, с игрой «по живому», мы ощущаем меньше режиссерской «застроенности», чем в спектаклях современного стиля – и, соответственно, больше несовершенств в сценической жизни и сценическом взаимодействии артистов. Но спектакль живет и крепнет, и его несовершенства порой хочется предпочесть техническому совершенству работ некоторых модных режиссеров.

Еще раз сошлюсь на Л. Зорина: в своих мемуарах он цитирует ответ Г. Товстоногова на вопрос, что тот думает о «современном» в искусстве. Товстоногов, испросив разрешения говорить откровенно, сказал о «современном» следующее: «...этого слова не выношу. Возможно, оно и не виновато, но вкладывают в него все то, что мне издавна глубоко враждебно – претензию и необязательность. Можно эдак, а можно так»⁸.

Если оставить в стороне жесткую товстоноговскую интонацию, сохранившуюся в этом высказывании, легко можно заметить: П. Хомский в полном соответствии с мыслью Товстоногова и желанием Зорина стремился к незаменяемости основных частей спектакля, руководимый авторским замыслом, который он давно понял и прочувствовал. Режиссер показал, что текст Зорина не требует того, чтобы его деконструировали, вставляли дополнительные тексты по ассоциации, усложняли авторскими комментариями, эстрадными номерами и пр. Наоборот, этот текст требует простоты и ясности художественных средств, впечатления «старого театра», чтобы зритель увидел и – главное – услышал героев, высказывающих вслух важные мысли. Например, такие:



Е. Гусева – Лоллия.
Фото С. Петрова

⁸ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 183.

Pro настоящее



«Дион. Поэты всегда кому-то мешают. Упраздни их, – это единственный выход.

Домициан. Плевать я хотел на твоих поэтов. Накормлю их сытней, и они успокоятся. Тоже мне герои, пачкуну несчастные...

Домициан. Все поэты – мерзавцы! До одного!

Дион. Но не тогда, когда они тебе кадят?

Домициан. Ну что же ты хочешь, я все-таки человек!

Дион. Наконец-то бог вспомнил, что он человек!

Домициан. Богом я стал в силу государственной необходимости. Не можешь ты понять: людям льстит, что не смертный ими правит, а бог...

Дион. А сейчас я думаю, как правнуки будут смеяться. Просто покатываться со смеху они будут. «Ну и мир это был, – скажут они, – поразительный, непостижимый мир!»

Хомский подчеркнул в спектакле фразу Домициана «Богом я стал в силу государственной необходимости». Перед тем, как В. Сухоруков ее произнес, они вышли с Г. Тараторкиным на авансцену, и за ними опустился декоративный занавес с надписью «Roma»: безумный мир закрылся, и лишь зрительный зал стал очевидцем короткой беседы императора и поэта-сатирика. В этом простом постановочном приеме для режиссера поколения Хомского заключено многое. Он по-прежнему и по старинке доверяет своему зрителю, по-прежнему его уважает и потому противопоставляет безумному миру, скрывшемуся за занавесом. Он видит в зрителе единственного своего надежного собеседника и судью, которого не надо

раздражать, «заводить», «провоцировать», «цеплять» ни эпатажными выходками, ни отчаянно-жесткими высказываниями: с ним можно и нужно говорить просто, прямо и доверительно.

Зоринский текст сам по себе предельно прост: высказывания прямы, все персонажи по ходу действия раскрываются почти сразу. Кто-то скажет поэтому, что этот текст незамысловат, а кто-то – что он исповедален. Во время исповеди говорят просто и открыто. Недаром сам Зорин называл «Римскую комедию» своей «исповедью в античном платье»⁹. Откровенно нелепый для современного зрителя римский наряд с его обширными тогами (которые сегодня никто не умеет носить), голыми руками и ногами, вернее всего заставляет искать иносказательность бесхитростной речи в ее внешнем плане.

В «Римской комедии» Театра имени Моссовета живет спокойная уверенность Зорина и Хомского – двух ветеранов театра (*veteranus* – очень подходящее к ним римское слово) в том, что театр по-прежнему может оставаться таким: умным и не истощным, исповедальным и не запальчивым, взывать к простым и сильным чувствам без издевки, говорить спокойным, ясным языком и изящным иносказанием о современности, подобно большой литературе. К большой литературе относится пьеса Зорина, выдержавшая 50 лет запрета и невнимания, но все же, благодаря Хомскому, вновь пришедшая на театральную сцену и обращенная к сегодняшнему зрителю как единственному понимающему собеседнику.

⁹ Зорин Л. Авансцена. Мемуарный роман. М., 1997. С. 167.



Марина ТИМАШЕВА

СТАРОМОДНАЯ КОМЕДИЯ

На протяжении 30-ти лет на советской сцене с удивительным постоянством разыгрывались сюжеты античной истории (римской или древнегреческой). Назовем наиболее существенные постановки. В 1957 году Г. Товстоногов выпустил спектакль «Эзоп» по пьесе Гильерме Фигейредо «Лиса и виноград» («первооснова конфликта: свобода – рабство... Иносказание – как высшая форма откровенности»¹). В 1967 году, под названием «Лиса и виноград», спектакль был возобновлен (Эзоп – Сергей Юрский, Ксанф – Олег Базилашвили, Клея – Наталья Тенякова). В 1975 году в Театре им. Маяковского вышли «Беседы с Сократом» Эдварда Радзинского в режиссуре Андрея Гончарова с А. Джигарханяном в главной роли. В 1985 – там же, «Театр времен Нерона и Сенеки» (опять Радзинский и Гончаров) с Джигарханяном – Нероном. «Римскую комедию» Л. Зорин написал в 1965-м. Действие происходит в Риме. Тема: художник и власть, интеллигенция и власть, поэт Дион против императора Домициана. В том же году пьесу репетировал ленинградский БДТ, Диона и Домициана играли Сергей Юрский и Евгений Лебедев, но спектакль был запрещен. Театру имени Вахтангова (с Михаилом Ульяновым и Николаем Плотниковым) повезло больше. В историях из далеких эпох театры искали аналогий с современностью.

Л. Зорин пишет о «Дионе» в Театре Вахтангова: «10 февраля в театре был назначен дневной просмотр исключительно для писателей, заполнивших весь зал на Арбате, и по мистическому совпадению в тот же день, всего часом раньше, начался процесс Андрея Синявского и Юлия Даниэля. Это обстоятельство внесло в спектакль, да и в его аудиторию, почти истерическую ноту; каждая реплика встречала нервный – повышенной горячности и напряженности – прием. И когда Дион-Ульянов воскликнул: «Домициан, перестань убивать. Убивают книги, а потом – их создателей. Рим стал какой-то огромной бойней», – в зале

началось плескание рук, имевшее к древнеримской истории весьма относительное касательство. <...>

Самые главные испытания были впереди... 21 августа 68-го года мы самоотверженно ринулись на помощь чехословацким братьям – наши победоносные танки вступили в Прагу, а все мы – в новую эру. Каждый день газеты печатали ту или иную информацию о нашей армии-освободительнице, напоминая, что в Чехословакию она вошла временно, до нормализации положения... Вскоре состоялся спектакль..., и в третьей картине зритель услышал следующий обмен репликами между поэтами Сервилием и главным героем. «Дион: Значит, и варвары сюда идут? Сервилий: Временно, до стабилизации положения. Кстати, об их вожде тебе тоже следует написать несколько теплых слов». Реакция зала вряд ли нуждается в дополнительных комментариях – стоял какой-то шизофренический хохот»².

Театр исполнял, помимо прямого предназначения, роль публициста. Пьесы были написаны «эзоповым» языком, то есть довольно толстыми намеками. Но стрелы, пусть в римском или греческом оперении, попадали в цель. Свободолюбивые «шестидесятники» срамили тиранов, царедворцев и лизоблюдов. Эстетика эта, условная, плакатная, с прямыми обращениями актеров в зал, с разговором глаза-в-глаза кажется сейчас наивной и устаревшей. Однако, судя по реакции зала Театра им. Моссовета на «Римской комедии», поставленной 90-летним Павлом Хомским по пьесе 90-летнего Леонида Зорина в 2014-м году, она все еще работоспособна.

Правда, решения художников не грешат строгим вкусом, часто кажутся не живописными, но аляповатыми.

Сценограф Борис Бланк предлагает нам двухъярусную конструкцию, которую венчает огромная голова римской волчицы.

В первом этаже – тяжелые кованые двери, за ними – система зеркал, умножающая число расставленных по площадке манекенов, между которыми передвигаются живые (и тоже «умноженные») актеры. Поворотный круг позволяет видеть ту же конструкцию с оборотной стороны: там огромная парадная лестница и гигантский скульптурный портрет императора. Преобладающие тона Рима – черно-бело-красные. Костюмы (Виктории Севрюковой) – всех мыслимых цветов, а хороших людей видно сразу, потому что они одеты в блеклое.

В том, как звучат первые реплики, обнаруживается театральная манера 60-х–70-х годов. И возникает искушение немедленно объявить спектакль старомодным. Оно преодолевается двумя простыми соображениями: 1. Драматургов лучше Зорина в стране нет. Так не лучше ли добротню сработанный старый стул, чем новомодная поделка, которая сразу разваливается? 2. Зрители истосковались по «прямойлинейному уму» поэта Диона, поскольку слишком долго имели дело с лукавым постмодернизмом императорского двора.

«Будет ли разум в почете, будет в соседи сосед видеть не только врага, будет ли слово свобода не только ругательным словом, будут ли в мире царить честь, справедливость, закон?» «Враг должен думать, что в Риме у меня противников нет». «В любой момент мы можем оказаться воюющей страной». Дион Георгия Тараторкина стоит на самом краю авансцены и бросает эти слова прямо в зал. Зрители отвечают бурными и длительными овациями.

В январе Георгию Тараторкину исполнилось 70 лет. В пьесе Дион должен быть значительно моложе. Впрочем, актер играет не полного сил и дерзости бунтовщика, но человека пожившего, уставшего, не питающего иллюзий насчет возможности перевоспитать императора. Дион говорит, что его внуки ужаснутся прежним временам и нравам, но сам в это не верит, он знает, что ничего особенно не изменится, человечество будет вновь и вновь наступать на те же грабли. Дион Тараторкина не верит, что может изменить мир, но и себя тоже изменить не может. Поэтому он продолжает (невзирая на близкие или исторически отдаленные последствия

своего правдолюбия) говорить то, что думает, и делать то, что должно. В его характере – помимо очевидных достоинств, мальчишество и забавная влюбчивость, и он совершенно теряет весь свой интеллект, когда в поле его зрения оказывается циничная, но соблазнительная Лолия (Екатерина Гусева).

Очень хорош дуэт Георгия Тараторкина с Ольгой Остроумовой. Одна из самых красивых женщин нашей сцены, настоящая героиня, если говорить об амплуа, здесь действует как характерная актриса. Язык не поворачивается назвать Остроумову «комической старухой», поэтому скажем – комической супруги Диона. Ум ее Мессалины не образован, но оттого не менее очевиден, она поддерживает Диона не оттого, что разделяет его убеждения, а потому что его любит. Верная жена будет с ним, что совершенно очевидно, не только в счастье, но и в горести. Она суетливая, много хлопочет без нужды, но добрая, славная и ласковая женщина. Кажется, что всех мужчин, включая самого императора, она воспринимает как больших детей.

Домициана играет Виктор Сухоруков, его актерская техника отличается от той, которой владеют партнеры по сцене, можно сказать, что у его героя иной способ существования, но в случае «Римской комедии» это совершенно логично: Домициан постоянно лицедействует. Сухоруков – само воплощение артистического лукавства, он подвижен как ртуть, он меняет маски и личины, кажется то злодеем, то балованным ребенком, то шутком, то палачом, то философом, то неотесанным мужланом. Он играет не только конкретного императора, но саму растленную, двуличную, наглую, жестокую власть.

¹ Строева М.Н. Лучше умереть стоя... // Премьеры Товстоногова. М.: Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. С. 78.

² Леонид Зорин. Наперегонки с державой // Вопросы литературы, 2004, № 4 <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/4/zo29.html>

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-3

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ДНЕВНИКА,
НАЧАТОГО ЖУРНАЛОМ «ВОПРОСЫ ТЕАТРА» В 2014 ГОДУ (1–2, ВЫП. XV)

В этом выпуске нашего театрального дневника 15 спектаклей. Из них 12 – государственных (федеральных или муниципальных) театров, один – театра репертуарного, но частного, два – продюсерского центра. 7 наименований – русская классика XIX века. 3 принадлежит советскому XX веку: от Николая Эрдмана до Иосифа Бродского. Одна постановка представляет Великобританию того же времени. Из XXI века – мюзикл «Тодд», «Загадочное ночное убийство собаки» (современная американская драматургия) и «19.14».

Что до содержания, прослеживается любопытная тенденция. Советский опыт пересказа классики – «гляди-ка, Мань, намекает!» – казалось бы, навсегда стал достоянием истории. Если любое мнение можно высказать прямым текстом, зачем лишний раз беспокоить тень старика Эзопа? Однако, вышло иначе: в служителях Мельпомены внезапно пробудился общественный темперамент, который выражается не прямо, как у Аристофана или Брехта (такой политический театр требует точного знания и честного определения реальных проблем, жизненно важных для большинства), а именно в стиле позднего СССР. Ветераны встрепенулись, почувствовали, что их умения и навыки еще могут послужить – если не Отечеству, то им самим.

Во многих постановках отмечаются общественно-политические намеки. А еще в одном случае, собственно, спектакля как такового нет, один большой намек на ужасы российской действительности, но он принадлежит постановщику младшего («постдраматического») поколения, который умениями и навыками вовсе не обременен.

В основе многих сценических интерпретаций лежит представление о том, что в современной РФ каким-то образом воспроизводится брежневский (а для некоторых даже сталинский) СССР. Аналогия, на мой взгляд, безосновательная, чтобы не сказать: нелепая. Однако ее вдальбливают в сознание.

«Похоже, настал «День сурка», возвращающий с некоторыми вариациями нас в эпоху брежневского застоя. Некомпетентные люди тогда принимали или не принимали работу профессионалов, решали их судьбы от имени народа, партии и правительства, губили живой театр... Невозможно представить себе, что весь этот морок вернулся снова. Но, похоже, что так»¹:

Театр, охотно принявший на веру подобные заклинания, никто не запрещает, да и возможности такой нет при рыночной экономике. Единственное, чем грозит министерство культуры непослушным питомцам, – что их (может быть) отодвинут от бюджетной кормушки. Но об этом все молчат, а рассуждают исключительно о возвышенных материях, «об честности высокой...» Получается, что ни на сцене, ни, тем более, в кабинетах худрука и директора никаких бунтовщиков. «Свободолюбие» не отражается на привычном комфорте. Тем приятнее, должно быть, чувствовать себя смельчаками и диссидентами.

Двусмысленная шутка из капустника Богомолова-Епишева на церемонии вручения премии СТД РФ «Гвоздь сезона»: «десять лет мы вели эту церемонию и надеемся, что нам что-то за это будет». До сих пор «за это» были: приглашения в крупнейшие театры, гонорары, премии и хвалебные рецензии в центральных СМИ, а вовсе не то, что было Николаю Эрдману при Сталине или даже Венедикту Ерофееву при Брежневле.

Если же завтра, не дай Бог, действительно случится общественная беда, никто не поверит людям, которые долго и попусту кричали: «Волки, волки!»

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

им. А.С. ПУШКИНА. «ВИШНЕВЫЙ САД»

Сама мысль об очередной сценической версии «Вишневого сада» должна вызывать у критика зубную боль: текст давно вызубрен (хоть иди в суфлеры), возможные варианты прочтения, казалось бы, исчерпаны (пьесу ставили как трагедию, комедию, фарс, трагифарс, мелодраму, играли ее в реалистическом, условном и авангардном ключе, все действующие лица перебивали плохими и хорошими, виноватыми и совершенно безвинными, пуды любви ложились на плечи разных персонажей – разве что конфигурации интимных отношений становились все более прихотливыми). Стало быть, вся надежда – не на концепцию, а на режиссуру, что растворяется в актере, и на самих актеров.

Так поступил с «Вишневым садом» в прошлом сезоне Лев Додин. Разобрана пьеса превосходно. Много ироничного, смешного, озорного, воздушного. И все люди – так, кажется, и у Чехова – не дурны и не безгрешны: в чем-то одном – прекрасны, а в другом – отвратительны. Ни одна «петелька» не спущена, все нюансы осязаемы («есть, за чем следить», как говорил Товстоногов). Если и допущена легкая вольность, так она не противоречит духу пьесы (Гаев клянется честью, что не допустит

продажи имения. В пьесе Фирс входит после того, как произнесена эта фраза, в здесь – немного раньше. И его реплика, обращенная к Гаеву: «Бога вы не боитесь» – не к тому, что давно пора спать, а про то, что клятву тот не сдержит). Играют спектакль прямо в зале МДТ, можно сказать, среди зрителей (во всех проходах и перед сценой), приближая к нам героев, располагая их среди нас, располагая нас – к ним. Посередине зала – бильярдный стол. Гаев подходит, примеривается, щурится. Имеющий глаза – увидит и метафору: люди – как бильярдные шарики. Судьба их гонит, «бросает с места на место». Играет ими. Хлоп: «белого дуэтом в угол». Звучит зловеще.

Слышнее всего в спектакле слова Раневской (К. Раппопорт): «Над нами должен обвалиться этот дом – мы слишком грешили». Память перебрасывает мостик к фильму Ларса фон Триера «Меланхолия» (там Джастин считает, что небо должно покарать людей). И у Додина речь не только о вишневом саду, об имении, о России, но обо всем мире, который вот-вот обвалится. Ведь и мы много грешили.

Но вернемся в театр им. Пушкина. Действие происходит на дощатом помосте-погосте-эшафоте (художник – Александр Лисянский). Выглядит так, будто дом сперва опрокинулся



Сцена из спектакля.
«Вишневый сад».
Драматический театр
им. А.С. Пушкина
Фото В. Лебедевой

навзничь, а потом врос в землю. Персонажи ходят по фасаду дома, впечатанного в землю. Помост (этот самый фасад) изрезан люками разного размера. Один из них закрыт парадной дверью, и из него – как из преисподней – поднимается вернувшаяся в Россию Раневская в сопровождении свиты. В другой люк, как в могилу, уляжется Фирс Михаила Жигалова (ему закроют глаза, о нем – вопреки авторскому финалу – не забудут).

Чуть смещена вправо от центра сцены вертикаль: две мощные деревянные балки, напоминающие фрагмент несущей конструкции дома, а также – крест и крестовину виселицы (Раневская узнает итоги аукциона и накинет себе на шею веревку).

В конце спектакля поют «Грешницу» Алексея Толстого. Напомним, что в третьем действии пьесы есть авторская ремарка: *«Начальник станции останавливается среди залы и читает "Грешницу" А. Толстого. Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. Все танцуют»*. Ю. Доманский в книге *«Чеховская ремарка: некоторые наблюдения»* пишет: *«... чтение "Грешницы" – не более, чем избитый номер, пошлый с точки зрения хорошего вкуса... особенно показательно, что декламирует именно начальник станции»²*. На сцене, однако, «Грешницу» исполняют хором. Запеваёт Раневская–Виктория, хор присоединяется: *«и пала ниц она, рыдая перед святынею Христа»*.

Итак, дом уже не обвалится (вопреки тому, что полагает Раневская), потому что он давным-давно рухнул. Россия в обвале. Не станем спорить. Однако, что в таком случае играть аж три часа? В пьесе Фирс говорит: *«Жизнь прошла как будто и не было»*. Он старый, и говорит о себе. Театр настаивает – жизнь прошла у всех. Вот и Гриша выступает на равных с другими тенями прошлого (гриши уже являлись в других спектаклях, и в кино: такие же чистенькие мальчики в отложных матросских воротниках – давний штамп, отсчет им, наверное, следует вести с «Объяснения в любви» И. Авербаха). И в сцене предотъездной суматохи все актеры усажены в ряд на авансцене, и лица их подсвечены снизу

фонариками так, что персонажи кажутся умертвиями (мизансцена с подсветкой тоже давно кочует из одного спектакля в другой). Шарлотта показывает фокус, гипнотизирует присутствующих: они что-то колют себе в вены и безвольно, матерчатými куклами, повисают на трубках аппарата для переливания крови (сверху спускаются пластиковые пакеты, заполненные темно-красной жидкостью). Ту же картинку мы видели в *«Заратустре»* Кристиана Люпы и у Терзополуса в *«Вахханках»* аж тридцать лет тому назад. У постановщика спектакля Владимира Мирзоева образ этот в дальнейшем никак не развивается, остается гадать, в чем его смысл. Возможно, вишневый сад – кровеносная система, с которой связаны обитатели дома, и без которой им не будет жизни? Но сада на сцене нет, ведь все уже умерло, прошло и накрылось деревянным домом. Символы и «коды» беспорядочно разбросаны по всему спектаклю (босые ноги, капельницы, петля на шее), будто картинка для запоминания. Единого жанрового решения режиссер не предлагает (то комедия, то драма, то фарс). Стилевого – тоже. Хотя колорит, световая партитура, отдельные групповые мизансцены (в частности, первое появление Раневской и «свиты») схожи с почерком Римаса Туминаса и Эймунтаса Някрошюса (правда, если у Някрошюса ведьма виснет на Макбете, такое поведение вполне оправдано. А вот зачем, к примеру, Варя взбирается на закорки Лопухина?) А почему Раневская приезжает из Парижа в кожаной тужурке? И на Пете – такая же (костюмы Аллы Коженковой). Допускаю, что в Париже их носили модницы, но у нас другая система ассоциаций, которую невозможно не учитывать. Что общего у Раневской Виктории Исаковой и Комиссара из *«Оптимистической трагедии»*? Тужурка.

Актеры, надо сказать, очень активны: они совершают сто восемнадцать действий в минуту, словно китайские виртуозы-музыканты, только мелодии не слышно, потому что она рождается внутренним действием – тем, что происходит в человеке и между людьми, а не механической суетой. Дважды мелодия все же прорывается: в финальном монологе Лопухина (его играет приглашенный из театра им. Ермоловой очень

одаренный молодой актер Александр Петров), и у Исаковой, когда она держит паузу, дожидаясь известий с аукциона. Хорошо придумана и исполнена Сергеем Миллером роль Епиходова: тут он как «реплика» Соленого – угрюмый, полностью лишенный чувства юмора, опасный. Еще хорош оркестрик (ксилофон, голос, гитара, скрипка – Максим Войтов, Иван Жук, Геннадий Лаврентьев, Маша Логофет), который сопровождает действие (иногда, увы, уступая свои права фонограмме).

Как всегда в спектаклях Мирзоева, много эротических сцен. Все мужчины – параллельно и последовательно – состоят в интимных отношениях со всеми женщинами: Яша и Епиходов – с Дуняшей; Лопехин, Петя и Яша пристают к Раневской; к Шарлотте пристраивается Симеонов-Пищик. Лопехин и Дуняша (у Анастасии Мытражик она – воплощение ленивой женственности), дожидаясь приезда Раневской, готовились к соитию, да помешал Епиходов, нарочно уронивший цветочный горшок.

Виктория Исакова и Вера Воронкова – Шарлотта часто разговаривают как актеры кукольного театра для маленьких детей, с соответствующими «петрушечными» интонациями. А во втором акте, когда все ждут известий с аукциона, исполнители одеты в пляжные костюмы старого фасона, что делает и мужчин похожими на клоунов. Как примирить между собой два образа: оживших мертвецов вишневого сада и клоунов, спасающихся от реальности бегством в легкомысленные игры? Не получается примирить. Понять не получается. Логика причинно-следственных связей не обнаружить, символы исчезают в полдень, много физического, пластического действия, музыки, танцев и «картинок». Можно списать все режиссерские причуды на *«постдраматический театр»*, им теперь вообще все можно оправдать. Но Владимир Мирзоев считает (судя по анонсу на сайте театра), что *«Вишневый сад»* – *«пьеса катастроф. Только рушатся в ней не высотные здания, не транспортные средства, а судьбы людей, родившихся на переломе двух эпох»*³. С этой идеей невозможно не согласиться. Только на сцене она никак себя не проявила.

Уверенно можно сказать одно: на орехи досталось русскому народу. Как все помнят, в пьесе единожды появляется Прохожий. Тут он не *«подвыпивший»*, а сильно пьяный, в шапке-ушанке и трусах-«семейниках». Возможно, Мирзоев не знает, что так выглядели десятки прохожих в спектаклях, поставленных на волне перестройки и активного сведения счетов с большевиками. И вот этот штамп снова с нами – грядущий *«ватник»*. По всему видно, что именно он (в компании собутыльников) погубит не только Раневскую, но и Лопехина, и весь сад, и всю Россию.

На моем спектакле случилась говорящая накладка. Премьерный зал живо воспринял высказывание и решил (из солидарности с позицией режиссера) проводить Прохожего аплодисментами. Однако, пришлось они на реплику Лопехина (актер не сообразил переждать): *«Всякому безобразию должно быть свое приличие»*. И вышло, что безобразие – не Прохожий, а реакция московского светского общества.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «СОВРЕМЕННАЯ ИДИЛЛИЯ»

Восприятие спектакля Евгения Каменьковича, поставленного по книге очерков Салтыкова-Щедрина, во многом зависит от того, каких взглядов на ситуацию в обществе придерживается зритель, готов ли, как теперь модно, сравнивать 2015-й с 1937-м годом, уверен ли в том, что совершает гражданский поступок, поддерживая крамольное высказывание, каковое предполагается самим выбором *«Современной идиллии»*.

История двух молодых либералов, которые, испугавшись репрессий, взялись прислуживать «режиму» (в лице квартального), угодничать, не зная меры, совершенно на этом пути оскотинились, а потом усовестились и решили бежать, впервые была инсценирована в начале 70-х, и в 1973 году спектакль *«Балалайкин и К°»* был представлен театром *«Современник»* в режиссуре Георгия Товстоногова с Игорем Квашой, Валентином Гафтом, Петром Щербаковым, Олегом Табаковым, Авангардом Леонтьевым, Рогволдом Суховерко, Ниной Дорошиной (сохранилась телеверсия). Прекрасный публицистический,



Ф. Малышев – Глумов,
М. Крылов – Рассказчик,
И. Войнаровский –
Кшепицьюльский.
«Современная
идиллия».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко»
Фото С. Петрова

чрезвычайно смелый спектакль был разрешен благодаря положению в обществе и хитроумию автора инсценировки – Сергея Михалкова. В 2001 году спектакль в афише «Современника» восстановили. Вместо Олега Табакова Балалайкина играли в двух составах Илья Древнов и Валерий Шальных. Рассказчика по-прежнему играл Игорь Кваша, Глумова – Валентин Гафт. Но история, по свидетельству В. Максимовой, серьезно изменилась: «Ракурс "социально-масочный" в новом спектакле сменил на человеческий». В «Современной идиллии» Театра Петра Фоменко нет ни того, ни другого: в ней действуют маски комедии дель арте, то есть Пьеро, Арлекины и Коломбины.

«Все подчинено и отдано человеку – актеру», – писала В.А. Максимова про возобновленного в «Современнике» «Балалайкина»⁴. В спектакле Е. Каменьковича все подчинено стихии самой театральности. В «Современнике» были исторические декорации (интерьеры XIX-го века), здесь же – сказочные, фантазмагорические (что ни в коей мере не чуждо эстетике Салтыкова). И чего тут только не придумано по части «изобразилки» (сценография Марии Митрофановой, костюмы Евгении Панфиловой).

Действие спектакля начинается с того, чем заканчиваются литературное произведение – с

истории Премудрого Пискаря, который собрался бежать от судьбы (то есть от перспективы попасть в уху), но был отловлен и осужден. По центру сцены организован неглубокий пруд, огороженный двухметровыми зелеными сетями для ловли рыбы. Из воды торчат пни. Во втором акте на этом месте появится каток. Экс-глава Департамента культуры Москвы С. Капков очень любил их повсеместно заливать, но это – побочная ассоциация, метафора основательнее: скользкий путь благонамеренного конформиста.

Актерам приходится нелегко: в первом акте они то шлепают по воде, то перебираются с одного пня на другой. Больше всего досталось исполнителям ролей «пальто горохового цвета» – они поставлены на высокие котурны (сперва кажется, что на ходули), головы упрятаны в костюм, будто их нет вовсе, а над воротом качаются пустые шляпы-котелки (трюк не новый, но впечатление производит). Во втором акте котурны заменили на коньки (лучше всех на них катается М. Крылов). Над прудом-катком нависает установленный на сваях экран. Временами на него проецируют эпитафии, титры, лозунги. Скоро выяснится, что за ним, как за театральным занавесом, скрыт объем целого павильона, то есть сцена на сцене (сцена над сценой). Действие, таким

образом, происходит на двух уровнях: на улице и в доме, в котором, как в башне из слоновой кости, возвышающейся над грязной реальностью, скрываются Рассказчик и Глумов, дожидаясь лучших времен. Оформление павильона, как и состояние костюмов, отражает перемены, происходящие с бывшими либералами: поначалу аккуратная гостиная петербургского дома «облезает», обои отклеиваются от стен, а халаты замусоливаются так, что напоминают пескариную чешую и свиную щетину разом. Две «идеально благонамеренные скотины», беседующие теперь только о жратве (Ф. Малышев и М. Крылов накрывают лица, как косметической маской, тонкими ломтиками бекона), доводят жильё до такого же состояния, что и самих себя. Зрелище эффективное, но наблюдение неточное (обычно бывает иначе: чем конформнее скотина, тем богаче и гламурнее дизайн ее хлева).

Не меньше зрения занят слух – по преимуществу, песнями группы «АукцЫон»:

«Запрещено искать рассвет

— Проснешься через десять лет.

Запрещено искать закат

— Очнешься десять лет назад...

Нельзя искать, запрещено!

А за окном опять темно».

Пророчество «АукцЫона» датировано 2009-м годом, но пока никто ничего искать не запретил – ни ему, ни театрам Российской Федерации. На первый взгляд кажется, что песни Л. Федорова дополняют (или усиливают) месседж, на самом же деле они иногда работают на атмосферу («Там дам даром или делом / Сталом былом опустелом / Тылом жиллом или ходом / Малым ходом с парходом, / Где там летом самолетом, / Ничего там никого там»), но больше похожи на вставные эстрадные номера. Песни оттягивают внимание и отвлекают от сути происходящего на сцене.

Зрелище волнует глаз, пение радует слух (прекрасно поют И. Войнаровский и М. Санторо), артисты довольно свободно носят маски итальянской комедии (Коломбина, она же Фаинушка – Моника Санторо; Пьеро, он же Пискарь – Михаил Крылов; Арлекин, он же Глумов – Федор

Малышев), но вышеперечисленным список достоинств постановки, боюсь, исчерпывается.

Колдуя над жанром театральной фантазматогории, сочиняя изобразительные средства и игровые приемы, создатели спектакля в какой-то момент исключили из состава волшебного зелья само произведение Салтыкова-Щедрина. Вода осталась, а ребенка выплеснули. Грандиозный текст оказался принесен в жертву увлекательной форме. Но это – только часть проблемы.

Перемены обстановки есть, но перемен в главных героях не происходит (пьеро и арлекины не меняются, ведь это маски), значит, с ними невозможно отождествить себя, чего «Современная идилия» Салтыкова-Щедрина настоятельно требует. К тому же в ней, помимо фарсового, есть трагическое измерение, а спектакль, похоже, такого даже не предполагал.

Многое, конечно, купировано – видимо, Каменькович избегал слишком уж очевидных параллелей с современностью (про купца, жертвующего на собор Корчевского уезда, или про замещение иностранных вин отечественными: «*Политическая точка зрения была еще яснее. Прежде всего кашинское виноделие развязывает руки русской дипломатии. Покуда его не существовало, на решения дипломатов могли оказывать давление такие вопросы: а что, ежели француз не даст нам лафитов, немец – рейнвейнов, испанец – хересов и мадер? Что будем мы пить? Чем гостей потчевать? А теперь эти вопросы падают сами собой: все у нас свое – и лафиты, и рейнвейны, и хереса. Да еще лучше, потому что «ихнее» вино – вредительное, а наше – пользительное»*).

Дело не в перестановках и сокращениях (они довольно корректные). Вся инсценировка кажется беспомощной: нет в ней драматургического стержня, сквозной истории, она распадается на отдельные фрагменты (клипы), и зрители теряют нить театрального повествования. К тому же, никогда еще в Театре Петра Фоменко так скверно не обращались со словом: видимо, попытки динамично доложить текст превратили его в кашу из неразличимых звуков. Иногда вообще невозможно разобрать, что тарыхтят все эти люди – уж лучше бы пели.

Текст неразборчив, внятного сюжета нет, нет и ясного высказывания. Вряд ли режиссер мечтает о том, чтобы интеллигенция перестала «годить» и бодро ринулась в очередную революцию, у режиссера – в отличие от Салтыкова-Щедрина – на сей счет имеется негативный исторический опыт. А соображение, что не надо годить, прислуживаться, быть конформистом, кажется совершенно безвредным и безопасным.

Чтобы ставить Салтыкова, нужно обладать яростным общественным темпераментом: ненависть, направленная против совершенно конкретных человеческих типов и социальных явлений, должна перехлестывать линию рампы. Нужно иметь вкус к бичующей сатире (*«резко осуждающее и негодующее изображение свойств и качеств отдельных типических лиц или более или менее обширной группы лиц и явлений»*), и каждая третья реплика должна вызывать не смешок, а гомерический хохот зрительного зала – от узнавания поименованных пороков, ситуаций, персонажей. А еще она должна вызывать стыд от узнавания в этих персонажах самого себя. Если же публика лениво посмеивается, когда речь идет о подорожании икры (*«задаром, потом – по сорок копеек, потом – по два с полтиной»*), то цель не достигнута.

Чтобы ставить Салтыкова, нужно совершенно точно знать, кто тот враг, которого надо корчевать (даже если он засел в тебе самом). И корчевать его следует нещадно, не ища извилистых тропок, не эстетствуя, не нагромождая формальных приемов, отвлекающих от смысла произведения.

Впервые произведение русской классической литературы показалось мне вызывающе несовременным. И при царе, и при советской власти государство было идеологическим (православным или марксистским), сверху предписывался свод догматов, обязательный для почитания всеми, кто хотел жить сколько-нибудь комфортно, тем более – делать карьеру. Тогдашние либералы противоречили господствующей идеологии. С точки зрения социалистов (близкой Салтыкову-Щедрину) противоречили плохо, недостаточно принципиально,

были склонны к компромиссу. А с точки зрения чиновников, отступали от священных истин все-речь, и этого нельзя было допускать. Либералы, пострадавшие от режима и напуганные им до смерти – так было у Салтыкова в XIX-м веке. В XX-м эта схема продолжала работать в СССР.

Сейчас само противостояние кажется имитацией: можно матерно ругать страну, народ, мэра, губернатора, премьера и президента, и занимать при этом пять государственных должностей, получая из бюджета огромные деньги. И еще повышать самоуважение за счет мнимой оппозиционности, которая никак не отражается на благополучии (вернее, отражается в лучшую сторону, поскольку *«ласковое теля двух маток сосет»*).

Те, кто сейчас называет себя либералами, вовсе не бунтари и никогда ими не были. Это так называемый креативный класс, вот уже лет двадцать пять совершенно неотделимый от власти.

ТЕАТР «САТИРИКОН». «КУХНЯ»

Двадцатичетырехлетний британец Арнольд Уэскер написал *«Кухню»* в 1957-м году. Работал он о те поры в ресторане и хорошо знал «закулисную» жизнь предприятия общественного питания. *«Кухня»* проходит по ведомству *«драматургии рассерженных»*. Подтверждением тому, что Константин Райкин увлечен этим направлением служит тот факт, что на малой сцене «Сатирикона» идет *«Оглянись во гневе»* Джона Осборна в постановке Якова Ломкина.

Итак, пьеса протеста (перевод Валентины Ряполовой). Социальная проблематика. Сильный, искренний антибуржуазный запал. Взгляд на мироустройство с «левых» (в старом значении слова) позиций. Вот молодой герой Пол рассказывает о своем соседе, водителе автобуса, с которым у него были самые добрососедские отношения, пока он, Пол, не вышел на демонстрацию за мир. То, что давние знакомые, приятели, даже друзья, могут насмерть рассориться из-за политических убеждений, теперь приобрело – увы – невиданную актуальность.

Но в остальном пьеса кажется устаревшей: расстановка сил в ней продиктована определенным временем (после второй мировой



Сцена из спектакля
«Кухня».
Театр Сатирикон

войны), а «левые» взгляды за прошедшие годы мутировали до неузнаваемости. Похоже, впрочем, что постановщика спектакля Константина Райкина социальная проблематика, столь существенная для автора, занимала не слишком. Увлёк его образ кухни как модели всего мира, а также вопрос о том, имеет ли смысл ТАКАЯ жизнь **ВООБЩЕ** (Уэскера волнуют обстоятельства жизни конкретного маленького человека, которые необходимо изменить).

Самое интересное в спектакле – сценография Дмитрия Разумова, хотя решение похоже на версию «Кухни» в *Olivier Theatre* (2011). На сцене весьма документально воспроизведена кухня ресторана, разделочные столы, баки, плиты, вытяжки, кастрюли – в натуральную величину. Все жужжит, пытит, дымит, стучат ножи, крышки, звенит посуда. Все чистое, стеклянно-металлическое (в стиле хай-тек, хотя в программке сказано: «Лондон, 60-е годы»).

Свою мистическую природу кухня обнажит дважды: в самом начале, когда в плитах зажжется голубой свет, и в самом конце, когда всполох красного обнаружит ее inferнальную суть. Только в финале мы вернемся к смыслу пьесы: человек живет не для того, чтобы изо дня в день реализовывать мантру «*потребляй, работай, сдохни*». Он должен еще и немножко думать («*шевелить мозгами*»). Мораль общества потребления в пьесе изложена в

финальном монологе Маренго. А в спектакле (то ли благодаря подсознательной классовой солидарности хозяина театра с хозяином ресторана, то ли благодаря блестящему исполнению Алексея Якубова) Маренго оказывается единственным человеком, который знает, чего хочет, и переживания которого понятны зрителям. Мы сочувствуем ему, а не Питеру. Хотя для Уэскера Маренго – однозначно отрицательный персонаж.

«Кухня» в «Сатириконе» – это спектакль упущенных возможностей. Можно было выйти на злободневное социальное высказывание, для этого немного переписать текст, перенести действие в наши дни, изменить национальность и происхождение работников. Можно было, наоборот, ставить строго по тексту, исследуя психологические отношения персонажей и обнажая суть их конфликтов. Но здесь только три монолога предоставляют возможность ненадолго остановиться и рассмотреть актеров (мистер Маренго – Алексей Якубов, Петер – Антон Егоров, Пол – Никита Смольянинов), все остальные исполнители пребывают в постоянном движении: спуют, бегут, толкаются, шумят и сливаются в безликую массу.

Можно было поставить фантазмагорию о мире-аде и корчащихся на его сковородках людях, на эту возможность указывает сценография, но в режиссуре она не прослеживается.

Работу на кухне легко представить серией пластических этюдов (труппа традиционно сильна в движеческих дисциплинах), но актеры «заперты» между плитами и холодильниками и фактически лишены пространства для маневра. Еды, которую можно было живописно раскладывать по тарелкам, тоже нет (игра с воображаемым предметом). А какое получилось бы эффектное шоу наподобие тех, что делает «Стомп» (по ходу представления британские артисты готовят еду: ножи, половники и вилки используются актерами-виртуозами как ударные, ритмообразующие инструменты). «Сатирикон» в самом начале спектакля эту возможность использовал, но быстро от нее отказался. Звуковая партитура спектакля воспринимается как постоянный шум. На кухне трудятся дети разных народов, они разговаривают с акцентом (кроме ирландца, хотя для понимания конфликта важно, что он именно ирландец, и англичане это сразу «слышат»). Все же остальные акценты и диалекты имитированы (с поправкой на восприятие российского зрителя) чрезвычайно неточно и приблизительно, поэтому, кабы не текст пьесы, где объясняется, кто к какому народу принадлежит, невозможно было бы разгадать, кто француз, кто немец. При этом слух и так утомлен безостановочным жужжанием вытяжек, стуком молотков, скрежетом механизмов, и не воспринимает главного – слов. В «Сатириконе», видимо, плохая акустика, поэтому всегда используются микрофоны, а они делают звук безжизненным.

Текст, имеющий ценность, почти не выделен из шума, а события, которые ведут к трагическому финалу, почти не высматриваются в сценической сутолоке. Зритель вынужден мучительно догадываться о том, что происходит между действующими лицами. Позвольте процитировать статью, посвященную постановкам «Кухни» на сценах английских театров, поскольку сделанный в ней вывод имеет прямое отношение к вышеописанному спектаклю: «... чем больше усилий прикладывалось режиссерами для обновления пьесы, тем более хаотичной и поверхностной получалась постановка, и наоборот: самыми удачными оказались минималистские, верные авторскому тексту

сценические решения. Современный зритель не очень уязвим для политических выпадов, зато восприимчив к психологическим нюансам отношений персонажей, не слишком отзывчив на сексуальные провокации, зато внимателен к деталям жизни конкретного персонажа»⁵.

ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА».

«БОРИС ГОДУНОВ»

Немецкий режиссер Петер Штайн не гонится за театральной конъюнктурой: не переносит действие трагедии ни в какой посторонний век, не делает из царя президента, а из бояре олигархов, не переодевает стрелцов в омоновцев и не настаивает на набившей оскомину «историософии», согласно которой в России за четыре столетия ничего не изменилось. Обычно подобные интерпретации «Годунова» предлагают российские режиссеры (от В. Мирзоева в кино до К. Богомолова в «Ленкоме»), они сводят объем – к плоскости, характеры – к карикатурам, трагедию о «судьбе человеческой, судьбе народной» – к политической агитке.

Скажем спасибо Петеру Штайну и за то, что он не использовал имя Пушкина в качестве прилагательного к собственному «я», не сделал ни единой купюры в тексте (что само по себе уникально) и постарался представить персонажей трагедии такими, какими они в ней выведены:

*«Засветит он, как я, свою лампаду
– И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет».*

Один из главных героев «Бориса Годунова», как известно, народ. Отношение к нему немецкого режиссера сильно отличается от того презрительно-высокомерного, что принято у московских снобов «с хорошими лицами». Картину на Красной площади завершает диагональная мизансцена, нарядные бояре зримо противопоставлены простонародью. Одни чинно шествуют в кремлевские палаты. Другие волокут на плечах тяжеленный колокол. Траектории движения не пересекаются. Но старинная знать, по Штайну, понимает свою зависимость: есть нечто более важное, чем указы, приговоры и интриги. «Сильны мы... не войском, нет,

не польскую помогой, А мнением; да! мнением народным». Эта реплика в спектакле акцентирована. И финал Штайн воспринял не так, как нынче модно: дескать, что народ безмолвствует, поскольку забит, бессловесен и покорен. Нет, в спектакле театра «*Et cetera*», как и в трагедии Пушкина, народ сопротивляется требованию князя Мосальского славить нового царя. В этом безмолвии – мрачное пророчество о скором конце правления «*Димитрия Ивановича*». Народ не простил Борису убийства одного царевича, не простит и новому монарху убийства Феодора.

Самозванец сознает: чтобы захватить власть, придется убивать. И этого страшится. Призыв щадить «*русскую кровь*» касается, конечно, не только монаршей власти, не только соотечественников и не только истории государства Российского, он своевременно услышан Петером Штайном. Исключительно хорош Сергей Давыдов в роли Отрепьева. Кажется, впервые исполнителю этой роли удалось вызвать в зрителях сочувственное понимание, показать, как постоянными воспоминаниями о шумных пирах, ратных станах, боевых схватках и безумных потехах юных лет Пимен (Борис Плотников) заставил юношу себе завидовать, возбудил его фантазию и – невольно – спровоцировал бежать из монастыря и затеять гибельную авантюру: «*Как весело провел свою ты младость! Ты воевал под башнями Казани, Ты рать Литвы при Шуйском отражал, Ты видел двор и роскошь Иоанна! Счастлив! а я от отроческих лет По келиям скитаюсь, бедный инок! Зачем и мне не тешиться в боях, Не пировать за царскою трапезой?*».

Первые становится очевидным и редкое умение Отрепьева подлаживаться к обстоятельствам и собеседникам. С каждым человеком (будь то вольный шляхтич, донской казак, опальный дворянин или восторженный поэт) он общается на понятном тому языке, и говорит то, что его визави приятно слышать. Но одаренный манипулятор попадает в руки других, куда более искушенных в этом гнусном искусстве, людей. Темпераментный и сметливый юноша становится только функцией, «*предлогом для раздоров и войны*».

Годунов в исполнении Владимира Симонова – надежный монарх и добрый отец. Он знает, что благодарности от своего народа не дожидаться ни при каких условиях, самый благородный его поступок объяснят корыстными намерениями и обернут к его же вине. Что уж говорить о том преступлении, за которое он сам себя постоянно терзает.

Очень убедителен в спектакле Шуйский. «*Уклончивый, но смелый и лукавый*» – говорят о боярине в пьесе, «*странная смесь смелости, изворотливости и силы характера*», – пишет о нем сам Пушкин. Владимир Скворцов мастерски «схватил» все указанные черты и в предельно заостренной, но психологически точной манере представил образ, составленный диковатым сочетанием внешнего европейского лоска и разбойной «скифской» природы.

Что до формы, избранной режиссером, то она производит странное и противоречивое впечатление. С одной стороны, придуман остроумный ход, который позволяет осуществлять перестановки декораций, не теряя ни минуты времени (действие на трех площадках – основной сцене и в двух ложах, расположенных по бокам). В оформлении соседствуют реалистично воспроизведенные интерьеры, условно обозначенные места действия (например, на сцену выезжает выгородка-келья, похожая на большой старинный фолиант, а Пимен помещен в нее, как объемная фигурка из книжки-раскладушки; также на фурки установлены: фонтан, корчма и трон). Фоном служат спроецированные на задник фотоизображения соборов Московского Кремля, характерные для современной дизайнерской сценографии (художник Фердинанд Вегербауэр). Эффектны стилизации исторических костюмов. Однако – и это другая сторона – визуальное решение многих сцен отсылает не к музейной экспозиции и не в театр XIX-го века (где еще можно было увидеть труп лошади в натуральную величину?), а к сувенирным рядам. Парики, усы и бороды (выполненные в Италии) – откровенная бутафория. Режиссура иногда вызывающе иллюстративна (чтобы не сказать: безвкусна). Например,



Сцена из спектакля
«Борис Годунов».
Театр «Et cetera».
Фото О. Хаимова

время от времени из левой кулисы в правую медленно бредет мальчик лет восьми. Тело его почти обнажено (только набедренная повязка) и выбелено, поверх «побелки» прорисованы тонкие красные линии (струйки крови), на голове – шапка Мономаха. Так выглядит призрак царевича Дмитрия. Китч достигает своего апогея, когда тот же несчастный ребенок «возносится» под купол сцены в овальной рамке, по контуру усеянной лампочками.

Возникает искушение списать огрехи на то, что режиссер и постановочная группа – иностранцы, составившие себе представление о русской культуре не по тем ее образцам, по которым следовало бы. Однако, память бережно хранит все чеховские постановки, осуществленные Петером Штайном в Германии. В них и намек не было на незнание или непонимание русской культуры. Напротив, их можно было считать эталонными, в том числе, благодаря подлинности всех деталей усадебного быта начала XX-го века. Возможно, «осозать» XIX и XX век намного проще, чем XVII. Тогда дело – в исторической дистанции огромного размера, которую воображение режиссера не сумело преодолеть.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «ДОХОДНОЕ МЕСТО»

Начало спектакля, как почти всегда и почти во всех театрах, задерживается. Разговор сидящих рядом зрителей. Муж: «Наверное, надо похлопать. Аплодисменты их вдохновят». Жена: «Почему я должна хлопать? Пусть сперва хоть что-нибудь сделают». Занавес открывается (спасибо за него театру, это теперь большая редкость, многие по нему скучают), и можно аплодировать сразу. Больно хороша декорация Виктора Шилькрота.

Воспоминание о самой знаменитой постановке «Доходного места»: 1967 год, театр Сатиры, режиссер Марк Захаров, в главной роли – Андрей Миронов. Сам М. Захаров пишет: «Миронов–Жадов извинялся за некоторый пафос, за то, что занял много времени своими внутренними метаниями. И уходил. Это было давно, и поэтому закрывался занавес. Сейчас, конечно, занавеса бы уже не было»⁶.

Режиссер Роман Самгин, почти полвека спустя поставивший «Доходное место», – выпускник курса М. Захарова, и в его спектакле

занавес есть. Здесь вообще прочитываются не прямые цитаты – поклоны учителю.

Ремарка А.Н. Островского: *«Большая зала в доме Вышневецкого, богато меблированная. Налево дверь в кабинет Вышневецкого...; по обе стороны на стенах по зеркалу и под ними столики».*

Марк Захаров и Валерий Левенталь помещали Жадова *«в лабиринт бесконечных дверей, стульев, столов, поставленных на два круга, один внутри другого».* Герой петлял в лабиринте вращавшихся кругов в поисках выхода.

На сцене Театра им. Пушкина – интерьер начала XX-го века. Не то богатый дом, не то важная канцелярия. Стены обшиты тяжелыми деревянными панелями, вместо зеркал – огромные, в пол, окна. На сцене образуется камерное помещение, восьмигранный «стакан» – он служит то залом ресторана, то кабинетом. Хорошая сценография всегда содержит «код» спектакля и позволяет его расшифровать: мир, в котором разворачивается действие, создан из прочных материалов, можно сказать, на века, он надежен, его не разрушить, и все дороги в нем ведут по заданному пути: или пойдешь по нему или сломишь голову. Иного выхода нет. Как вы уже поняли: место действия Россия, время – любое.

(Утверждение, кочующее из одного спектакля в другой и набившее изрядную оскомину, хочется опровергнуть: пьеса Островского *«Доходное место»* в 1857 году была на шесть лет запрещена цензурой. Подобных примеров из современной театральной жизни привести невозможно).

Силуэты костюмов Ирэны Белоусовой принадлежат XIX веку, но отдельные детали, аксессуары, ткани взяты у XX, если не XXI. Жадов выходит на сцену с компанией молодых единомышленников, одетых не в казенные красные ливреи, шитые золотыми галунами, как их сверстники-конформисты, а в хипстерские укороченные пиджаки насыщенных цветов и облегающие, зауженные по нынешней моде брюки. Противопоставление юных «нигилистов» представителям номенклатуры вполне наглядно.

Казнокраду Вышневеckому идеи племянника представляются смехотворно-наивными, парирует он язвительно и совсем не глупо (*«благородная нищета хороша только в театре»*, *«добродетель с роскошью не живет»*, *«у нас общественного мнения нет»*). Текст Островского в очередной раз представляется зрителям как будто вчера написанным.



Сцена из спектакля
«Доходное место».
Драматический Театр
им. А.С. Пушкина.
Фото В. Лебедевой

Его актуальность, к тому же, подчеркнута сугубо театральными средствами. Вышневецкий Игоря Бочкина похож на бывшего московского градоначальника, то есть на Ю.М. Лужкова – полнокровный, жизнелюбивый, артистичный самодур. Когда Жадов произнесет тираду, что хочет содержать семью честным трудом, дядюшка буквально потеряет дар речи, и несколько минут будет ловить ртом воздух, как рыба, выброшенная на песок.

Жанр обозначен Островским как комедия. Сказать правду, это такая комедия по-русски, то есть ужасно смешная, но нисколько не веселая. Режиссер пробовал эту ее особенность передать, но перестарался. Он, видимо, хотел представить трагифарс и насочинял гротескных интермедий. Длинной вереницей под музыку по сцене проходит массовка в карнавально-маскарадных костюмах, в масках с пороссячими пятчиками, с кроличьими ушками на голове. Образ этого хоровода не смешон и не страшен, напоминает не про «Лес» Мейерхольда (как, наверное, планировал Р. Самгин), а про постановки Н. Коляды, перенасыщенные подобными пластическими хороводами. Актеры тоже переусердствовали, в отдельных сценах вышли у них и не люди, и не социальные типы, и не маски, а грубоватые, сыгранные на жирной характерности, карикатуры (и у И. Бочкина, и у И. Бяковой – Кукушкиной, и у А. Лебедевой – Юлиньки). Впрочем, ко второму акту режиссер забросил все интермедии и изменил жанру: на наших глазах фарс превратился в мелодраму.

Финал у Островского обманчиво-оптимистичный: обстоятельства складываются так, что Жадову просто не удастся изменить принципам. Спектакль продлевает жизнь персонажа за пределы пьесы, все действие разворачивается будто бы в воспоминаниях постаревшего Жадова (в программке он значится как Пожилой господин, в этой роли – Владимир Григорьев). Весь его вид свидетельствует о том, что жизнь он прожил честную, в благородной нищете, то есть больше ни на какие искушения не поддавался, от своих убеждений не отрекся. Более того, финальная ремарка в «Доходном месте» гласит: «Полина со страху

прижимается к Жадову». А в спектакле показано, как Полина вместе с супругом покидает дядюшкин дом, и нет никаких сомнений, что она заняла его сторону, останется с ним до самой смерти, поддержит его не только в радости, но и в горе. Молодые герои спектакля оказались натурами более цельными и сильными, чем предполагал драматург.

Возможно, такой оптимистический финал «продиктовали» режиссеру индивидуальности молодых актеров. Самгин говорил, что молодежь естественнее держится на сцене, умеет соединить гротеск с подлинностью в точной пропорции. В том, что касается дебютантов – Александра Дмитриева (Жадова) и Анастасии Мытражик (Полиньки) – с режиссером невозможно не согласиться.

ТЕАТР им. ВЛ. МАЯКОВСКОГО. СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ. «ОТЦЫ И СЫНОВЬЯ»

Снова – XIX век, опять молодой герой – нонконформист, выступающий против правил и законов, установленных предыдущими поколениями, с его точки зрения (вполне обоснованной) неверных и несправедливых. Однако, если Жадов противостоит государственной номенклатуре, крупным и по-настоящему омерзительным чиновникам-взяточникам в лице Вышневецкого, то Базаров противостоит либералам в лице Павла Кирсанова. Исторические базаровы называли либералами людей, которые на словах недовольны бюрократическим порядком вещей, но пользуются всеми его благами, отказывая в этих благах народу. Базаровы считали, что подобный либерализм и бюрократический произвол – две стороны одной медали. И возмущение кирсановых злоупотреблениями чиновников воспринимали как лицемерие. Эти молодые (ранний этап развития разночинного движения) сами себя называли «реалистами» (через сотню лет, в 1968 году, в другой стране, провозгласят: «*Будьте реалистами, требуйте невозможного*»). Идеейными противники крестили их нигилистами.

Параллели с сегодняшней общественной ситуацией кажутся очевидными. Но при внимательном сравнении они очень поверхностные.



Сцена из спектакля
«Отцы и сыновья».
Театр им. Вл. Маяков-
ского.
Фото В. Майорова

Павел Петрович офицер, он воевал, а собственность получил в наследство от отца, то есть не бегал за ней по чиновным кабинетам и не кланчил денег, скажем, у Вышневого. Иными словами, ничего общего с тем, кто зовет себя «либералом» в России–2015. Да и Базаров пошел нынче не тот. Тогда людей этого типа было много: ученые, естественники, настоящие работяги, придерживающиеся левых взглядов, такие, как Н.Н. Миклухо-Маклай, К.А. Тимирязев, С.В. Ковалевская, П.А. Кропоткин, И.И. Мечников. Где они теперь?

Леонид Хейфец очень умен и образован, и все это знает. Поэтому он не стал делать собственную инсценировку «Отцов и детей», а взял пьесу Брайана Фрила. Она выполнена ирландским драматургом со всем уважением к первоисточнику, но с повышенным интересом не к общественным, а к личным отношениям. Сложно представить писателя, у которого любви было бы больше, чем у Тургенева, но у Фрила она как-то телеснее. И для спектакля отношения мужчин и женщин важнее, чем противостояние социальных групп или поколений. Кажется, что в Базарове и Павел Петрович, и Аркадий Петрович Кирсановы видят опасного соперника. И впрямь: так ли очевидно, что Фенечка Натальи Палагушкиной к нему безразлична? Скорее, наоборот. К нему небезразличны и все остальные дамы: не только Одинцова

(Наталья Коренная), но даже Дуняша. И Катя Веры Панфиловой – строгая, серьезная, точно знающая, как вить из Аркадия веревки, пробует «строить» его под Базарова – решительного, зрелого человека. И даже малохольная княгиня Людмила Иваниловой, кажется, кокетничает с юным героем.

Камерной истории соответствует малая сцена. Владимир Арефьев выстроил на ней дом, точнее, фасад (пахнет свежим деревом, льняные плотные светлые шторы на веранде, на столах – кружевные салфетки, повсюду – старинная утварь, часы, пианино, саквояжи – подлинные, XIX века) и посадил сад (слева – много-много цветов, среди них «гуляет» плетеная детская коляска). По желобу течет тонкий ручеек (он на десяток сантиметров отделяет зрителей от актеров), яркий солнечный свет заливает пространство. В нем так уютно, что хочется остаться и после спектакля. Нега. Благолепие. Любовное томление разлито в воздухе.

«Жара доконала», – блаженно улыбаясь произносит пышнотелая, лениво-счастливая Дуняша Ольги Ергинной. И мчится мужичок, кричит: «Вернулись, вернулись» (как все же похож пролог на начало «Вишневого сада», как похожи и сами имена). Сразу видно, что один из «вернувшихся» Аркадий Кирсанов, благо он в исполнении Макара Запорожского – плоть от плоти этого дома: такой же крепкий, светлый,



теплый, лучистый. Базаров – полная ему противоположность, унылый, тощий, долговязый, единственный, кто одет не в костюм, а в серый вязаный свитер. Ясно, что не «местный». Спор с Павлом Петровичем завязывается немедленно. Вальяжный, импозантный барин нервничает, тербит руки, кусает усы, говорит на повышенных тонах. Он сидит, Базаров стоит, так сказать, возвышается над оппонентом, равнодушно-спокойный, уверенный в своей правоте. Считает, что Кирсанов – помещик не из лучших. Все, что мы видим, это суждение опровергает. Все – на местах, чисто, прибрано, сытно, хозяйева гостеприимные, добрые (кто бы еще позволил слуге Петру в острокомедийном исполнении Алексея Сергеева, выступать с серьгой в ухе, да еще все путать и спорить по всякому поводу).

Павел Кирсанов Евгения Парамонова – человек безусловно порядочный, но высокомерный, манерный, выпендренный в выражении своих чувств и мыслей, старомодный, совершенно оторванный от реальности. Базаров (отличный дебют Сергея Беляева) – современный, нервный, желчный тип, который стесняется не только выражения чувств, но даже их самих, будто недостойны они практичного, делового человека. О том, что любит Одинцову, говорит едва ли не с отвращением к самому себе, будто поддался недостойной слабости. С родней норовит встречаться пореже, поскольку в отчете доме раскисает. Ему это не нравится, на самом же деле выдает в нем хорошего человека. Жизнь свою Базаров приносит в жертву другим людям. Из любви к ним, в которой не хотел признаться.

Старший Базаров у Юрия Соколова – человек мягкий, сыну подыгрывает, ума его побаивается, ведет с ним светские философические беседы, а мама Александры Ровенских подстраиваться не умеет, она за своего мальчика переживает открыто, нянчится с ним, как с маленьким. Очень сильно Соколов и Ровенских ведут сцену после смерти Базарова: тихое безумие матери и полная, спасительная растворенность в заботах о жене Василия Ивановича. И его страшное, выстраданное, против Бога: «Возропцу». Точна и сценическая метафора: по

желобу перестает течь вода. Но вскоре жизнь снова вступает в свои права, и снова журчит ручеек, и снова – жара, и разговоры ни о чем, и музыка, и томление плоти.

На премьере (возможно, эта проблема будет устранена) актеры постарше играли некоторые эпизоды так, будто спектакль поставлен на большой сцене, в паре шагов от зрителей их реакции выглядели изрядно преувеличенными. Подобная исполнительская манера создала эффект «четвертой стены», не предусмотренный режиссером.

МХТ им. А.П. ЧЕХОВА.

МАЛАЯ СЦЕНА. «19.14»

На афише написано «19.14», и спектакль начинают в 19 часов 14 минут. Хотя дело, конечно, не в точке, отделяющей одну пару цифр от другой, а в самих цифрах. Сто лет назад началась Первая мировая.

«Почему ежегодно появляется так много разнообразных художественных произведений о Второй мировой войне и почти ничего о Первой? Что вообще я знаю о Первой мировой, кроме того, что она началась с убийства эрцгерцога Франца Фердинанда и на ней впервые был использован отравляющий газ? Что такое Великая окопная война, о которой мы знаем разве что из романа Ремарка „На Западном фронте без перемен“? Пожалуй, эти вопросы и вызвали у меня интерес к столь важному и, как мне кажется, занимающему незаслуженно скромное место в нашей памяти, грандиозному эпизоду истории XX века. Однако, читая предвоенные дневники и письма жителей стран-противников, меня больше заинтересовало другое: все они были охвачены эйфорией желаний воевать, ощущением войны, как некоего прекрасного приключения, которое продлится очень недолго и станет поводом для проявления героизма, борьбы с собственными комплексами и выплеска накопившихся обид к „врагам“. Сегодня, оглядываясь на сто лет назад, страшно представить, насколько быстро развеялись эти иллюзии, когда вчерашние жители прекрасных европейских столиц попали на четыре года в окопы, где царили грязь, смерть и безумие.

Кажется, человечество постоянно забывает о том, что нет ничего страшнее войны, и в вечном стремлении ее романтизировать раз за разом наступает на одни и те же грабли»⁷. Цитата с сайта театра принадлежит режиссеру-дебютанту Александру Молочникову. Все эти вопросы, темы, проблемы действительно вошли в его спектакль.

Жанр, указанный в программке, тоже полностью соответствует тому, что происходит на сцене (по нынешним временам огромная редкость). Это политическое кабаре, процветавшее в Германии 20-х годов прошлого века и столь существенное для театра Брехта-Пискатора. Последние годы оно часто посещает российскую сцену. Свидетельством тому – «Добрый человек из Сезуанна» и «Кабаре-Брехт» Юрия Бутусова, «Нюрнберг» Алексея Бородина. Но в названных постановках использованы мелодии и стихи, написанные прежде, в другой стране, по другому случаю. Московский Художественный театр вспомнил не только немецкие традиции, но и свои собственные («Летучую мышь» Н. Балиева) и заказал для «19.14» оригинальную музыку и текст. Композитор – Роман Берченко. Полноправный участник действия – Московский ансамбль современной музыки. Диалоги написаны Александром Архиповым и Всеволодом Бенигсенем (автором книги «Генацид»), а стихи – Дмитрием Быковым (рифмы ни одной секунды не царапают слух).

Либретто сочинено режиссером, которому удалось решить сложнейшую задачу: развлекающая, просвещающая. Между красным занавесом и партером стоят столики с лампами под абажурами для почетных (или богатых) зрителей. Оркестр играет «Порги и Бесс». Еды не дают. Кормят баснями Конферансье, воле которого подчинено все действие. Артем Волобуев наряжен в ярко-красный костюм, он возбужденно-весел, улыбка будто приклеена к лицу (маска Джокера). В прологе он занимает публику бестолковой болтовней на актуальные темы, вроде педофилии, и шутками над тем, над чем шутить не следует (например, геноцид армян). Можно сказать, воплощенный дух времени – аморальный постмодернист.

Занавес открывается. Над сценой проложены рельсы, по ним – направо-налево – ползает фурка, украшенная лампочками, некоторые эпизоды разворачиваются на этом, верхнем ярусе, но основная часть истории разыгрывается на дощатом помосте (мирная жизнь) или в люках (окопах). Художник Николай Симонов организовал пространство по образу вертепа. Конферансье проведет нас повсюду. Он наблюдает, комментирует, даже интервьюирует. Специальный корреспондент безбожных небес.

Стол под белой скатертью, разговор о войне во время обеда. Жена-француженка радуется, что мужа призвали... Молодая парочка занимается любовью в ванной... Немецкий



Р. Лаврентьев,
С. Райзман,
А. Быстров,
С. Иванова-Сергеева.
«19.14». МХТ им.
А.П. Чехова.
Фото О. Черноус

юноша спорит с отцом, тот горд, что пойдет воевать; парню война ни к чему, а призывают обоих. Интеллигенция утешает саму себя рассуждениями, что эта война не продлится долго, поскольку изобретено смертоносное оружие – пушки (не правда ли, узнаваемая логика, только место пушек заняли ядерные боеголовки). Все мужчины, которые только что обедали, общались с подругами, вели ученые разговоры снова встретятся в изменившихся предлагаемых обстоятельствах, на фронте. Кто по добру, а кто – принудительно, все они оказались в окопах Первой мировой.

Одинаковые генералы со стеклянными глазами орут и издеваются над новобранцами, язвят друг друга французы и немцы («*у них в культуре – отсутствие культуры*») – это про немцев, «*муравьи и те организовано работают, а на той стороне – бардак*» – про французов). Профессора философии, восхищавшиеся трудами друг друга, теперь видят в недавнем коллеге врага. Образованные люди готовятся к штыковой атаке, цитируя Шекспира: «*Дух его не отлетел еще так далеко, чтобы тебя в попутчики не жаждать*». Мертвые приходят к ним белыми призраками, с ними можно поиграть в мяч, если не надо рыть очередной окоп или прятаться от очередной бомбы.

«*Все извращенцы*, – комментирует Конферансье, – *одни здоровые мужчины убивают других здоровых мужчин*». Как в пьесе Брехта «*Страх и отчаяние в Третьей империи*», так и здесь показано, как люди постепенно теряют человеческий облик. Страшный танец (балетмейстер Ирина Кашуба) шинелей в противогаззах завершится тем, что актеры тихо выйдут из шинелей, и те упадут на сцену. Жизнь кончена. Конечно, не для всех. Жан вернется. Вшивый, грязный, голодный, полубезумный мужик сидит за тем же столом с белой скатертью, за обедом с теми же дамами, только жена, которая патриотично приветствовала войну, теперь боится до него дотронуться, даже смотреть на него не решается.

Спектакль завершается зонгом Жана (потрясающая работа Артема Быстрова). Начав со спокойной констатации факта «*вот оно*

кончилось, зло», он словно мысленно возвращается в окопы, входит в раж, ввинчивается в страшную воронку истерики, клянется: «*и больше сроду никогда*». Умудренный историческим опытом Конферансье издевательски подхватывает: «*А дальше Курская дуга и поиск нового врага, а дальше такое, что вам и не снилось*».

«19.14» – открыто, страстно, яростно антивоенный спектакль. В нем не обличают правительств и режимы, времена и страны, но заставляют думать о том, что один выстрел Гаврилы Принципа стоил двенадцати миллионов жизней, о том, как накачивается и начинается массовый психоз, о том, что можно сделать, чтобы ему не поддаться. Мы ведь последний год только об этом и думаем – театр отозвался вовремя.

Кажется, режиссер Молочников не придумал ничего особенно нового. Белая пыль сыплется с неба – символ смерти. Массовые конвульсии – ее жуткая пляска. Шинели маршируют сами по себе – знак обезличивания, расчеловечивания. Глумливый, циничный Конферансье, наблюдающий со стороны агонию. (Иногда в его монологах врывается интонация «*Дредноутов*» Гришковца, в этом есть неточность, потому что Конферансье не может быть одновременно лирическим героем). Выходы к стойкам-микрофонам с зонгами, когда надо сказать что-то серьезно и открыто. Духовые инструменты – ружья. Сигнал тревоги – гитарный риф. Все это в разных спектаклях или фильмах уже было. Но эти знакомые нам приемы (режиссер-то не мог видеть ранней Таганки!), приведенные к единому знаменателю режиссерской рукой, точно работают на историю, на ее смысл и сильно воздействуют на эмоции. Актеры, наверное, многое предлагали сами, придумывали этюды, и работают с полной самоотдачей. Играют с необходимым для предложенного жанра отстранением, но в зонгах – пусть чужими словами – говорят о том, что важно для них самих. Мастерство, талант помножены на исключительную искренность. Люди полностью выкладываются не только ради театра, но, что совершенно очевидно, ради жизни на земле, как сказали бы в прежние времена,

когда не боялись пафоса. Это свойство для нашей сцены редкое и бесценное.

Настоящее, – по известной театральной формуле, – это будущее в прошлом. Понятно, что театры (сперва РАМТ с «Нюрнбергом», затем МХТ) возвращаются к сюжетам двух мировых войн, пытаясь предупредить войну третью. Напоминают о том, что было, дабы вразумить людей, не допустить очередного повторения пройденного. Наивно, искренне, благородно. Следует заметить, что в «19.14» о роли России в событиях столетней давности ничего не сказано. Учтены не поверхностные аллюзии, но общественные настроения.

Замечание на полях: искушение уподобить все войны друг другу очень велико, но подаваться ему не следует. Уже приведенная цитата «А дальше Курская дуга и поиск нового врага» исторически некорректна. В Первой мировой противоборствующие стороны стояли друг друга. Все они предъявляли претензии на чужую землю и имущество. Сюжетная схема Второй Мировой принципиально иная, асимметричная: с одной стороны, явное «внеконкурентное» зло, с другой – все те, кто вынужден был от него защищаться. Недаром Черчилль заявил: «Если бы Гитлер вторгся в ад, я по меньшей мере блаженно отозвался бы о Сатане в палате общин»⁸.

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ДРУГАЯ СЦЕНА». «ПОСВЯЩАЕТСЯ ЯЛТЕ»

На Второй сцене «Современника» с 2011-го года идет спектакль «Горбунов и Горчаков» Иосифа Бродского в постановке Евгения Каменьковича. Горбунова играет Никита Ефремов, Горчакова – Артур Смольянинов.

Смольянинов говорил мне, что Бродского учить сложно, потому что сложно разобраться в мысли: «*Есть энергия, за которую я цепляюсь, когда не понимаю логики поведения. После первого прочтения непонятно ничего... Как можно ставить такую поэзию, такую драматургию? С моей точки зрения, рецепт один: нужно придумывать что-то свое, параллельно, под текстом. Если представить себе, что текст – это масло, то нужно испечь хлеб. Придумать свою историю, бытовую, простую, понятную людям. Тогда текст начинает жить. Тогда он расцветает во всем своем абсурде. И в красоте слова*»⁹.

И вот на Второй сцене «Современника» режиссерский дебют Артура Смольянинова – спектакль по поэме Бродского «Посвящается Ялте» (1969). Лирико-философское размышление о причинно-следственной связи явлений, поступков, судеб «насажено» на детективный каркас. Произведение начинается словами «история, рассказанная ниже, правдива»: легко допустить, что поэт прочел криминальный



А. Гугнин, Б. Андрианов,
Н. Ушакова, Е. Брик,
А. Смольянинов.
«Посвящается Ялте».
Театр «Современник».
Фото С. Петрова

очерк в газете или же кто-то где-то (в самой поэме – следователь на палубе корабля, проходящего Ялту) пересказал его сюжет Бродскому.

В поэме звучат голоса людей, подозреваемых в убийстве. Артисты не корежат мелодии, дабы уподобить поэтическую речь прозаической, – что, к сожалению, характерно для драматического театра. Музыка помогает зрителям перевести дыхание. Иначе они не успевали бы воспринять со слуха чрезвычайно насыщенный поэтический текст. С другой стороны, та же соната №1 для виолончели и фортепиано Альфреда Шнитке (в исполнении превосходных музыкантов: виолончелист Борис Андрианов и пианистка Кати Сканава) воспроизводит эмоциональное состояние героев драмы, создает атмосферу беспокойства, тревоги, томления ночного города. А Шнитке фактически выступает соавтором Бродского.

На сцене темно, луч света поочередно выбирает и выделяет, заключая в круг, одинокую фигуру актера или музыканта. Сигаретный дым рисует в воздухе таинственные узоры. Артур Смольянинов отвечает за все мужские роли: друга убитого, ревнивого соперника капитана, следователя (альтер эго автора). Смольянинов не прибегает к основательным переодеваниям, перемены в прическе и костюме незначительны: вязаный жилет, комнатные уютные тапочки, очки, расчесанный напрямую пробор у приятеля-шахматиста; гладко зализанные назад волосы, военная выправка, брюки на подтяжках – у капитана. Однако умный и тонкий актер очень точно, не за счет внешней характерности, но благодаря подлинному пониманию и погружению в суть происходящего рисует узнаваемые социальные и человеческие типы: интеллигентного рохли-домоседа и бесстрашного самоуверенного военного...

Все же Смольянинов отвечает не за все мужские роли. Сына офицера – смышленного, запуганного отцом подростка – играет Евгения Брик. И она же – ту томную красавицу-актрису, из-за которой капитана подозревают в убийстве. Перемена действительно разительная: узнать ее решительно невозможно.

Все эти персонажи дают показания следователю. Его вопросы не воспроизведены, но

понятны по ответам. Из них воображение само складывает и образ жертвы. Убитый нам не видим, но его присутствие почти физически ощутимо. Спектакль ведет энергия слова, рожденная энергией мысли. Философский итог расследования – нам сложно допустить, что природа человеческих отношений зачастую иррациональна, а в поступках окружающих нас людей могут отсутствовать логика и внятный мотив:

«Ведь это – апология абсурда! Апофеоз бессмысленности! Бред!..Постойте? Объясните мне тогда, в чем смысл жизни?».

КОМПАНИЯ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО». КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «МОСКВИЧ». «ЗАТЕРЯННЫЙ МИР»

Молодой журналист Нед Мелоун (Павел Рассомахин) заявился без приглашения в гости к профессору Челленджеру (Андрей Бажин) и в результате попал в клетку вместо птеродактиля, вывезенного профессором из Южной Америки. Таким образом, с самого начала спектакля нам дают понять, что история великой экспедиции в затерянный мир мезозоя будет решена через буффонаду. Профессорская дочь Оливия (Валерия Бурдужа) одета как цирковая наездница. Непримиримый оппонент ее отца, профессор сравнительной анатомии Саммерли (Евграф Прохоров) похож не столько на богослова (с которым его сравнивают в книге), сколько на Паганеля. Члены ученого совета – нелепые старцы в шотландских национальных костюмах, лорд Рокстон (Глеб Голендер) – такой же пародийный аристократ в красном костюме и того же цвета цилиндре. Научные дискуссии между вышеперечисленными джентльменами больше напоминают перебранки коверных. Юные зрители охотно включаются в игру, когда со сцены их, например, просят поклониться, что они никому – совсем никому! ни за что! – не расскажут про живых динозавров, которых им только что по секрету показали. Шутливая отстраненность режиссерской интерпретации находит обоснование и в литературном источнике. Ведь изначально профессор Челленджер – классический образец «сумасшедшего ученого», и приключения его,



Д. Олойеде – Самбо,
В. Бурдужа – Оливия
Челленджер,
А. Бажин – профессор
Джордж Челленджер,
Г. Голендер – Лорд
Эдвард Рокстон.
«Затерянный мир».
Компания «Театраль-
ное дело».
Фото И. Кобякова

и повадки, и сами открытия – тоже не совсем всерьез. *«Он вскочил со стула. Глаза его горели сумасшедшей злобой... Эдакий приплюснутый Геркулес, вся огромная жизненная мощь которого словно ушла вширь, вглубь, да еще в черепную коробку. – Я молот чепуху, сэр! – возопил он, опершись руками о стол и вытянув вперед шею. – Я нес несусветный вздор! И вы вздумали тягаться со мной – вы, у которого весь мозг с лесной орешек!»*

Озаботившись тем, что в Москве показывают мало детских спектаклей, Юрий Грымов поставил в Культурном центре «Москвич» представление по мотивам «Затерянного мира». Целевая аудитория живо откликается на современную версию авантурного сюжета сэра Артура Конана Дойла, особенно когда на сцене с громовым топотом появляются игуанодоны (детеныш и мама), трицератопс и зубастый тираннозавр. Впечатляют и декорации Кирилла Данилова, будь то Лондон начала прошлого века или тропические джунгли Южной Америки. Конечно, главные действующие лица получились несколько меньше своих официальных размеров, иначе им было бы не развернуться даже на большой сцене. Однако, из-за кулис время от времени высовывается и проверяет, все ли в порядке, вовсе уж

чудовищная голова на длинной шее, которая могла принадлежать только кому-то из крупнейших зауроподов. Некоторые сомнения вызывает украшающий ее гребень. Впрочем, точное определение видов лучше предоставить специалистам из Палеонтологического института им. А.А. Борисяка РАН.

Спектакль, конечно, не иллюстрация к учебнику палеонтологии и даже не воспроизведение романа, а вполне самостоятельная история «по мотивам» Конана Дойла. Юрий Грымов признается: постановщики «придумали романтическую линию», чтобы стало интересно «и мальчикам, и девочкам»¹⁰. Это не единственное расхождение. Принципиально важна линия экологическая: симпатия к существам, населяющим «Затерянный мир». Они вовсе не «омерзительны», а все по-своему замечательны, и тоже имеют право на жизнь. Отсюда стремление защитить реликтовую фауну от неминуемого уничтожения ордой коммерсантов и туристов. Для начала прошлого века совсем не характерно такое восприятие природы. В спектакле его выразители – Оливия и чернокожий слуга лорда Рокстона по имени Самбо (Диллон Олойеде), который в результате из служебного персонажа (подай–принеси) вырастает в важнейшего героя. Заставляя собственного

хозяина и обоих профессоров задуматься о последствиях, он фактически определяет итоги экспедиции. Такой (более чем серьезный) поворот сюжета плохо совместим с шутовской манерой игры, и в этом можно усмотреть режиссерский просчет: неопределенность жанра. Впрочем, допускаю, что юные зрители думают иначе, и подобные противоречия смущают их не больше, чем вольные отступления от канонов биологической и географической науки.

КОМПАНИЯ «ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО».

КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «МОСКВИЧ». «TODD»

Премьера зонг-оперы состоялась в 2012 году в Театре киноактера, теперь спектакль восстановлен. Он был снят с репертуара по трагической причине – в июле 2013 года умер петербургский рок-музыкант, фронтмен панк-группы «Король и Шут» Михаил Горшенев.

Ему принадлежала идея сделать спектакль по мотивам старинной английской легенды, он вместе со своей группой написал музыку, сам исполнил главную роль, в постановке участвовал (и теперь участвует) «Король и Шут». Драматурги Михаил Бартенев и Андрей Усачев (напомним, они же – авторы хита последних лет, «Алых парусов») написали для спектакля оригинальное либретто. Режиссер Владимир Золотарь занял в постановке 100 человек, в том числе – из федерации паркура Street Union, они выделывают замечательные акробатические трюки. Музыкальный материал эффектный. Многие мелодии («Пирожки от Лаветт», «Добрые люди», «На краю») одно время занимали верхние строчки хит-парадов: они легко ложатся на слух и хорошо запоминаются, что безусловно важно для этого жанра.

После смерти Горшенева казалось, что спектакль будет невозможно восстановить. Если же восстановят, то к возмущению армии фанатов «Короля и шута». Однако, прогноз оказался неверным. Мюзикл снова идет на московской сцене, а поклонники рок-группы и Горшенева ходят на него по много раз, словно пользуясь возможностью снова поклясться в верности кумиру. Ария «На краю» воспринимается ими, что ясно по реакции зрительного зала, как поминальная молитва.

Существует аудиозапись мюзикла, в которой аж две партии (Священника и Судьи) спел Константин Кинчев, а в спектакле главной героиней в исполнении Роберта Остролуцкого (музыканта группы «Собаки Табака») напоминает лидера «Алисы».

«Суини Тодд» – кровавая страшилка, ужас-тик. Название взято от имени героя серии рассказов середины XIX века «Жемчужная нить». В литературном оригинале Тодд – брадобрей, который грабил и убивал клиентов, а его сообщница миссис Лаветт помогала ему избавляться от тел, делая из них начинку для пирогов. Старинная история позже получила продолжение: будто бы невинный Тодд провел 15 лет на каторге и вернулся, чтобы отомстить судьбе, который пришел ему дело, и оклеветавшим его соседям. Вторая версия, пережила с 1926-го до 2007-го семь экранизаций, из которых наиболее впечатлил фильм Тима Бертона на музыку Стивена Сондхайма. В «Суини Тодде», – утверждают кинообозреватели, – Бертон нарисовал картину мира, в котором исключена даже теоретическая возможность справедливости, ни о какой этике говорить не приходится. Жутковатая пирожковая и не менее жуткая парикмахерская сделаны в эстетике мультфильма; и эти кулисы, и грим, и характеры, и события – все преувеличено, подчеркнуто, гротескно. История про полную потерю иллюзий разворачивалась на фоне темно-кирпичного, закопченного, фабричного Лондона, то есть с очевидным отвращением к индустриализации (городу нарочито противопоставлен сияющий заливной луг, который герой вспоминает в связи со своей любимой женой, считающейся мертвой). Из-за неудавшейся жизни Тодд Джонни Девпа превратился в отчаянного мизантропа (своеобразный вариант байронического героя), и нет ничего удивительного в том, что он убивает эту свою любимую жену, не узнав ее в образе блаженной нищенки. Все прекрасное обращено в грязь и тлен, а человек – враг и всем окружающим, и себе самому.

Тодд Девпа происходит из готического романа и европейского романтизма: герой наделен преступными, аморальными чертами (см. сочинения Байрона, «Монаха» Льюиса, «Эликсиры

сатаны» Гофмана и т.д.). В эпоху декаданса образ развивался в соответствующем ключе (например, граф Мальдорор у Лотреамона).

Но в российской версии все свое – музыка, слова, фабула, персонаж. У нас Тодд Потрошитель приобрел некоторое сходство с Графом Монте-Кристо. А история оказалась о том, в какой ад могут завести любого благие намерения. Что может случиться с человеком, ставшим заложником сверхценной идеи. Как мститель, начав расправу, уже не может остановиться и превращается в безумца.

Действие перенесено в Лондон XXI века. В шестиэтажном прозрачном доме-клетке располагаются музыканты: каждый заточен в своей «комнате». Декорации Сергея Скорнецкого эффектные и функциональные: задник, кулисы в стиле *street-art* (их расписал знаменитый граффитчик P183). Никакого натурализма нет и в помине. Кровь – красный свет, мясорубка,

в которой жертвы Тодда и влюбленной в него Лаветт перерабатываются на пирожки, – мусорный бак (побочное действие мюзикла – нежелание даже на пушечный выстрел приближаться к заведениям фаст-фуда). Черный юмор погашается лирикой, но российский сценарий жестче европейского.

Тут Дочь Тодда удочеряет не подлый судья, а священник (очень хорошая, мощная работа Владимира Дыбского). Он не только не препятствует, но подначивает героя мстить, потому что иначе, следуя его логике, справедливости не добиться.

В финале Тодд убивает и священника, и свою дочь, приняв ее за призрак жены (в кино и дочь, и жена остаются в живых).

Набоков сравнивал русскую литературу с баржей, перегруженной идеями.

Теперь и российские мюзиклы перегружены ученостью и философскими аллюзиями.



Е. Резниченко – Лаветт,
Р. Остролицкий – Суини Тодд,
В. Морарь – Элиза.
«TODD».
Компания «Театральное дело».
Фото Я. Каратаевой

Некоторые арии прямо посвящены проблеме теодицеи и несправедливости мироустройства.

А «*Todd*» в целом перегружен еще и финалами. Их здесь аж три. Первый – сюжетный – убийство дочери и убийство Лаветт. Второй – психологический – ария «*На краю*», из которой следует, что Тодд понял, что натворил, и раскался. Третий – символический – ария Девочки-Смерти: она сперва поет, что надо жить и радоваться жизни («*оставьте ваши детские страшилки и посмотрите, как жизнь хороша*»), а в следующем куплете: если радоваться не получается, умирайте скорей.

«*Todd*» – постановка эффектная, но смысл ее не прояснен. Этими словами можно заключать каждую вторую рецензию: как на спектакли антреприз, так и на постановки государственных репертуарных театров.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ФАНТАЗИИ ФАРЯТЬЕВА»

Пьеса Аллы Соколовой во второй половине 70-х пользовалась необыкновенным успехом у театров СССР. Первым в 1976 году ее поставил в БДТ Сергей Юрский и сам сыграл главную роль. В 1982 на экраны вышел фильм Ильи Авербаха с Мариной Нееловой и Андреем Мироновым.

Обыкновенно пьесу толковали как мелодраму или трагикомедию с социальным налетом. Вера Камышникова доверилась названию «*Фантазии Фарятьева*» и представила сюрреалистическую комедию с нотками меланхолии.

У Соколовой время действия обозначено со всей определенностью. В спектакле некоторые «указатели» купированы («*нельзя быть таким сытым, пока зверствует чилийская хунта*»), другие сохранены, но приобрели новую актуальность в связи с экономическими санкциями против России («*Вы не слышали, отчего нет в продаже латвийской селедки? Еще совсем недавно она была всюду, и уже сегодня – дефицит*»). А мечта переехать из Москвы «в Одессу или даже в Киев» в контексте нынешних политических событий воспринимается исключительно как черный юмор.

Читаем ремарку А. Соколовой: «*Комната в небольшой квартире. Две двери: одна в*

соседнюю комнату, другая на кухню. Одно окно. В комнате мало свободного пространства, ее загромождают вещи: торшер, диван, буфет, стол, стулья». Значит, предполагается подробная вещная среда, бытовая сценография. А в спектакле выгородка-комната по воле художника Марии Трегубовой недолго скрывает от нас свою магическую сущность. Мебели почти нет, зато есть огромное, чуть не вовсю сцену (стену), зеркало, в котором отражаются и словно умножаются на два обитатели «*небольших звукопроницаемых квартир*». Только самые внимательные зрители с самого начала подметят, что в зеркале движения и жесты повторяются не точь-в-точь, и сами люди – другого роста или веса. «*Я твердо уверен, что где-то в Галактике дальней, на пыльных тропинках, вдали от космических трасс, найдется планета, похожая с нашей детально, и люди на ней совершенно похожи на нас*» (А. Башлачев. «*Галактическая комедия*»). Мы будто заглядываем в окна параллельного мира, сочиненного не Соколовой, а самым смешным и трогательным мечтателем Фарятьевым: «*...когда-то очень давно люди из далекого мира попали на эту планету и остались здесь волею обстоятельств... Мы мучимся над мелкими, никому не нужными проблемами, мы тратим наши мысли и чувства впустую, мы от рождения смотрим себе под ноги, только под ноги. Помните, как с детства нас учат: «Смотри себе под ноги... Смотри не упади...» Мы умираем, так ничего и не поняв: кто мы и зачем мы здесь. А между тем где-то глубоко в нас живет одно стремление: туда, ввысь, домой!*».

Когда тетя Павла Фарятьева (Лилия Егорова) играет ее хрупкой, женственной, загадочной) рассказывает свой поэтический сон, обои начинают фосфоресцировать, будто принимают сигналы других миров, а Млечный путь образуется из светящихся нитей, которые тянутся от пальцев актеров к звездному небу, нарисованному на заднике видеопроекцией.

Мастерски организованный иллюзион с «зеркалом» дополняет еще одна чудесная придумка. В пьесе мама Шуры и Любы постоянно, в самый неподходящий момент, вторгается в их личное пространство, она хочет

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Фантазии Фарятьева».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото А. Харитонов

всех контролировать, во всем участвовать, все знать первой. Галина Кашковская – молодая и привлекательная женщина – одета в халат того же рисунка, что и обои (синие цветочки по желтому), и полностью мимикрирует под общий фон, сливается со стенами и отделяется от них, словно не человек, а зрительная галлюцинация. Мало того, в выгородке проделаны двери, поначалу они не заметны, и кажется, что эта мамочка исчезает и появляется из воздуха. Она обожает дочерей, но не дает им дышать. Пеленает Любу (в исполнении Веры Строковой – порывистый, ехидный, колючий подросток), как грудного ребенка, кажется заполошной квочкой, на самом же деле, все видит, все слышит, все понимает, нет нужды объяснять ей, куда подевалась старшая дочь, ведь она давно предвидела подобный финал, просто старалась убедить себя в том, что как-нибудь обойдется. Вроде бы, это та же самая женщина, что описана Аллой Соколовой, но гораздо более эксцентричная. Вера Камышникова – педагог сценической речи, она хорошо знает природу актеров, и даже если убрать все постановочные трюки, полностью перенести нагрузку на исполнителей, по существу ничего не изменится. Актеры лихо балансируют между психологическим

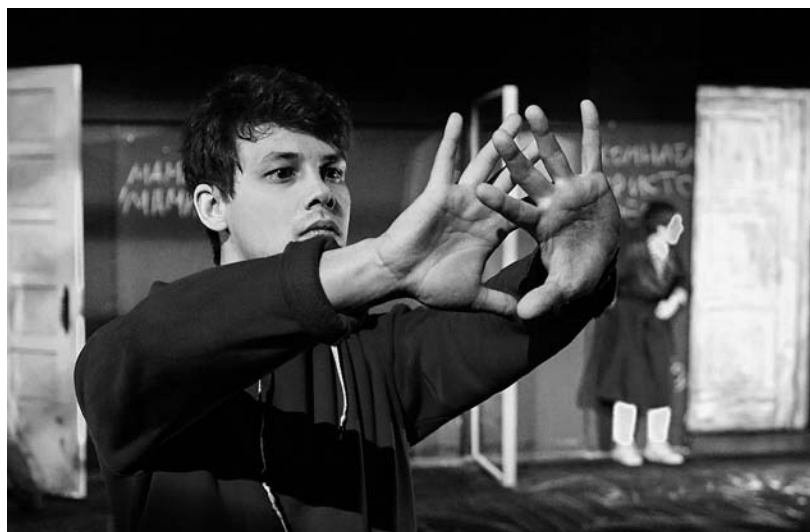
театром и клоунадой и представляют человеческие характеры в крайне гипертрофированном, конденсированном виде. Играют все актеры с сильным креном в гротеск (пьеса в такой версии напоминает абсурдистскую комедию «Летние осы кусают нас даже в ноябре» И. Вырыпаева, которая тоже идет в театре Петра Фоменко, с Ксенией Кутеповой в главной роли). Персонажи похожи на тех, кто свалился с Луны, то есть на всех влюбленных всего мира.

Александра Полины Кутеповой, которая хочет понравиться нерешительному Фарятьеву Рустэма Юскаева, наряжается форменным чуелом: в ядовитый фиолетовый гипюр, плюшевую юбку и туфли на шпильках такой высоты, что все силы героини уходят не на выяснение отношений с влюбленным в нее мужчиной, а на то, чтобы просто устоять на ногах. Ноги предательски подламываются – конечно, не столько по вине каблучков, сколько от душевной неуверенности героини, но внутренние переживания выражены и одновременно «осмеяны» ее физическими страданиями. Александра – шустрая девочка, уставшая немолодая женщина, лирическая, комическая, трагическая, и все это тоже одновременно. Все женские амплуа как будто проступают одно из-под другого, прорастают – одно в другом.

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК». «ДРУГАЯ СЦЕНА».
«ЗАГАДОЧНОЕ НОЧНОЕ УБИЙСТВО
СОБАКИ»

Егор Перегудов предложил театру оригинальное наименование – пьесу Саймона Стивенса по роману Марка Хэддона (написан в 2003 году, тогда же издан на русском языке), которая прежде на российской сцене не шла. Роман, пьеса и спектакль воспитания, но не ребенка, как принято в классической традиции, а взрослых. Подросток учит их простым истинам: не убивать, не воровать, не лгать, не разорять семью. Главный герой – 15-летний аутист. Сочинение это, стало быть, весьма политкорректное. Из него следует, что психически больной мальчик лучше всех нормальных, что ему необходимы любовь, уважение и терпение, а врачи и лекарства не нужны, во всяком случае о них здесь ни слова не сказано. Театральные зрители обычно на подобные детали внимания не обращают, они подчиняются движению сюжета, логике драматурга и режиссера, а также логике чувств. Все это однозначно на стороне Кристофера, исключительно одаренного математически, лишённого образного мышления, не умеющего врать жителя одной из английских деревушек, в которых (как нам известно по сериалу «Чисто английское убийство») вечно творятся ужасные преступления. В нашем случае, правда, убита одна собака. Решив докопаться до того,

кто это сделал, Шамиль Хаматов напяливает кепку а ля Шерлок Холмс: английское название книги отсылает к сюжету «Серебряного» Конан Дойля. Кристофер разбудил спящую собаку, то есть правду, которую, собственно, и пытались похоронить близкие ему люди. К финалу первого акта зрители приходят к убеждению, что ему не следовало этого делать, потому что эта правда выйдет большим боком всем действующим лицам истории. Однако, в конце всего спектакля ни у кого не останется сомнений в том, что правда спасительна (мораль в спектакле растворена, не навязчива). Похоже на то, что именно Е. Перегудов, а не драматург, вел нас к этому выводу, и, в отличие от автора текста, не имел намерения акцентировать сентиментальную составляющую произведения (русский театр часто обвиняют в чрезмерной эмоциональности, хотя мелодраматических эффектов буквально пруд пруди именно в европейских и американских современных «хорошо сделанных пьесах»). Вместе с замечательным художником Александрой Дашевской Егор Перегудов сочинил мир, одновременно реалистический, условный и метафорический. Весь первый акт мы вместе с Кристофером заключены в черную комнату (на стенах можно писать мелом, как на школьной доске) с единственной дверью. Дверь распаивается, в ее узком проеме появляются и исчезают эпизодические лица драмы



Ш. Хаматов –
 Кристофер Бун.
 «Загадочное ночное
 убийство собаки».
 Театр «Современник»
 Фото С. Петрова

и элементы интерьеров – кабинета в отделении полиции или маленького сельского магазина. Все это вписано в дверную раму, как картинки, отпечатавшиеся в сознании Кристофера. В конце первого акта, когда состояние мальчика, скажем мягко, оставляет желать лучшего, стена комнаты двинется вперед, сужая вокруг него и без того тесную выгородку, вытесняя его на крохотный пятачок, не оставляя ему пространства для жизни (будто в «Колодце и маятнике» Эдгара По). Действие второго акта происходит в большом городе: стены комнаты «расступаются», сцена открыта полностью и почти пуста, только на заднике теперь – много дверей, казалось бы, много новых возможностей. Этот новый мир, с вагонами метро и поездами, с летящими мимо пейзажами, деревьями, стадом коров (видеопроекции обеспечивают необходимый эффект и не превращаются в самостоятельный аттракцион) мог бы напугать Кристофера, но мальчик воспринимает его, как хорошо знакомую «бродилку», а попутчиков как персонажей виртуальных игр. Скоро он устает от впечатлений, и тогда его «компьютер» начинает сбоить: по заднику-экрану бегут и наслаиваются друг на друга цветные полосы.

Путешествие заканчивается, Кристофер прибывает по месту назначения – новый друг его мамы, видимо, человек обеспеченный. Квартира у него большая: двери открываются и останавливаются ребром к залу, будто межкомнатные перегородки. Они разделяют не только комнаты, но – метафорически – людей, которые не всегда видят, слышат и понимают друг друга.

В спектакле много действующих лиц, но вне зависимости от того, сколько времени им отведено, внимание сосредоточено только на Кристофере Шамиля Хаматова (исполнители других ролей – Нелли Уварова, Сергей Гирин, Елена Плаксина, весь ансамбль – это понимают и ведут себя деликатно). Хаматов не покидает сцену ни на минуту. Его персонаж – одновременно искренний и лукавый, наивный и упрямый, беззащитный и целеустремленный, мудрый и бестолковый. Два с лишним часа чистого времени он ведет не только сложнейшую психологически, но и физически изнурительную партию. Он разговаривает ломким голосом.

Коротко смеется, хмыкает (звук в разных ситуациях окрашен по-разному). Спина Кристофера выгнута, из-за неверной осанки живот выпячен, шея вытянута вперед. Шаг мелкий, походка семенящая. Он не любит, когда до него дотрагиваются, и каждый раз вздрагивает при малейшей попытке нарушить его «неприкосновенность». Актер подробно разработал систему жестов: пальцы одной руки постоянно шевелятся, вторая рука вяло сжата в кулак. Чем сильнее нервничает Кристофер, тем суевливей он становится, то есть судить о его состоянии можно не по активной мимике, не по истеричному тону или крику, а по беспокойному танцу гибких пальцев, убыстряющемуся темпу захлебывающейся речи, по все более быстрому и мелким шагам, по тому, как он снова и снова перевешивает любимую картинку с одной стены на другую. Самое открытое проявление эмоций: Кристофер единожды погладит маму, натянув на ладонь свитер. Подобный «актерский минимализм» не дает зрителям слезливо умиляться, унижая героя жалостью («ах, бедный больной мальчик»), но действует сильно. Иногда начинаешь думать о Кристофере как о реальном человеке и за него волнуешься – как он войдет в переполненный вагон, если не переносит никакого телесного контакта ни с кем? Или каково должно быть матери, которой родной сын не разрешает себя ни погладить, ни обнять?

У Кристофера есть план на дальнейшую жизнь, на научную карьеру, и спектакль завершается многократно повторенным, обращенным прямо в зал, вопросом: «Я смогу всего этого добиться?» Народ безмолвствует.

ТЕАТР им. МОССОВЕТА. «СЦЕНА ПОД КРЫШЕЙ» «ГОРЕ ОТ УМА»

На маленькой сцене Александр Яцко (режиссер и сценограф) выстроил большой дом. Вернее, создал иллюзию ононого. Зрители не могут обойти весь дворянский особняк, но познакомятся с расположением комнат и поймут, отчего здесь все со всеми случайно сталкиваются. Дверные проемы, задернутые кружевными занавесами (комнаты Софьи, Молчалина, Фамусова), располагаются по всему полукругу сцены – так, что

немудрено повстречаться на входе-выходе. Во втором акте шторы снимут, дверные проемы превратятся в арки, через цветные фильтры дадут свет и появится необходимая по сюжету бальная зала. Так может быть устроен богатый дом хоть в XIX веке, хоть в нынешнем. Костюмы Виктория Севрюкова тоже не прописала в определенном времени (на мужчинах – обуженные хипстерские брюки, укороченные пиджаки, на Репетилове – пестрая рубаша, а женские платья верны историческому силуэту, хотя в точности старине не подражают). Разночтения с эпохой не нарочиты и не бросаются в глаза. Тот же принцип – традиционное ненавязчиво и беззаботно скрещено с современным – положен в основание всего спектакля. Купюр, актерской отсебятины, особых режиссерских вольностей, нахальных концепций нет, но нет и подобия манер двухсотлетней давности, и текст (поданный без пафоса, без хрестоматийных акцентов, хотя «лицом к королю») звучит свежо. «Горе от ума» в Театре им. Моссовета – довольно удачная попытка стянуть с пьесы «грибоедовский мундир», вновь разглядеть в персонажах живые лица, сделать так, чтобы было смешно, а не уныло-поучительно, и представить не «комедию о хамстве», а человеческую комедию. Отношения людей интересуют А. Яцко больше, чем сатира на общественные нравы. Поначалу балом правит благодушный домашний тон: не случайно оба акта открываются сценами домашнего музицирования, и Фамусов (сам А. Яцко) играет в оркестре на бас-балалайке.

Горничная Лиза у Юлии Хлыниной не так, чтобы прелестное создание: упрямая, жесткая, своенравная, прямолинейная (железная кнопка, а не субретка). И Софья Александры Кузенкиной (очень хорошая работа) не слишком напоминает голубую героиню. Капризная, избалованная, дерзкая, темпераментная молодая женщина, вся в папеньку, с норовом (не по Аполлону Григорьеву с его представлением о «силе слабости»). Она ловкая и умеет лихо выкручиваться из самых неприятных положений (сон ею полностью сочинен, рассказом она отвлекает внимание отца). Фамусов любит дочку самозабвенно, все ей разрешает и все



А. Яцко – Фамусов.
«Горе от ума».
Театр им. Моссовета.
Фото Е. Лапиной

простит, ни к какой тетке, ни в какую глушь не отправит, только пригрозит. Если же речь не о делах семейных, то Фамусов – умный, осторожный, энергичный, самоуверенный человек и опытный номенклатурный работник. Когда Лиза назовет барина «стариком», зал рухнет от смеха, потому что у Яцко он полон сил, vitalной мужской энергии. В финале Фамусов-Яцко искренне не понимает, что стряслось с его Софьей, в его доме, и, если кто-то действительно близок к помешательству, то скорее именно несчастный одураченный отец (не посрамленный, а именно одураченный). Яцко оказался отличным характерным актером, а не только Казановой-сердцедедом или злодеем, каким обычно его держат в сериалах. Партию Фамусова актер ведет затейливо, весело, динамично – можно сказать, в логике легендарного спектакля МХТ: грубость природы он смягчает юмором.

Чацкий – каким он явится после 3-х лет отсутствия – молодой интеллектуал и душа компании. Артем Ешкин (приглашен из Театра им. А.С. Пушкина) представляет нам современного юношу. Его герой артистичен, он привык рассказывать о других людях, показывать их в лицах, пародируя их манеры, и его язвительные шаржи пользовались спросом у светской аудитории, и сам он пользовался успехом в своей «тусовке». Он странствовал по границам, привык к свободе слова, и никак не может взять в толк, отчего его речи, его шутки действуют на Софью не так, как прежде: она не смеется, не поддерживает его, а раздражается. Что может понравиться такой ершистой и независимой барышне в Молчалине Владимира Прокошина – не понимает не только Чацкий, мы тоже. Возможно, потеряв всякую надежду когда-нибудь снова увидеть Александра Андреевича или хотя бы получить от него весточку, она решила искать человека прямо противоположных свойств, незаметного тихоню, который держит язык на привязи. Софья крепко обижена на Чацкого, он, поскольку мужчины часто не знают, как вести себя, когда женщина дуется, старается сделать как лучше, а получается хуже некуда. Сдержанности в проявлении эмоций его не обучили, так что он легко возбуждается, выходит из себя, кричит. Проблема такого Чацкого кажется очень понятной: куда податься нормальному человеку, если он думает не так, как Репетиллов, охваченный либеральным азартом (отличная работа Александра Емельянова), и не так, как местные консерваторы? Если он не готов мириться с тем, что в России очевидно дурно, но и не склонен, задрав штаны, бежать за европейской модой («Чтоб истребил Господь нечистый этот дух Пустого, рабского, слепого подражания; Чтоб искру заронил он в ком-нибудь с душой, Кто мог бы словом и примером Нас удержать, как крепкою вожжой, От жалкой тошноты по стороне чужой. ...Воскреснем ли когда от чужевластья мод? Чтоб умный, бодрый наш народ Хотя по языку нас не считал за немцев»). Вот вы представляете, чтобы современные либералы аплодировали этому монологу?

«Партии», которым Чацкий не захотел принадлежать, объединятся, чтобы ославить его сумасшедшим. За последние годы многие люди не на литературных примерах, а на собственной шкуре испытали, что такое травля со стороны «своих», когда любое слово расценивается как повод для атаки, и атакуют стаей. Поэтому с особой остротой воспринимается вся сцена бала с пущенной в оборот сплетней (была бы еще острее, если бы А. Яцко не переусердствовал с водевильными вставными номерами – танцами Хрюминой – Ирины Карташевой, Хлестовой – Валентины Каревой, и Тугоуховского – Юрия Черкасова). В финале – бегство Чацкого. «Карету, мне, карету!» А ехать-то куда? Куда ж нам плыть?

ТЕАТР НАЦИЙ. «ЖЕНИТЬБА»

Жанр определен режиссером и сценографом Филиппом Григорьяном как «токсичный китч». Токсичным мы зовем то, что способно отравить. Китчем – безвкусицу, дешевку, или, когда это слово используют в связи с театром, – такое представление, которое составлено из шаблонов и лишено самостоятельного творческого начала.

Спектакль от пьесы формально не отклоняется, то есть со сцены звучит текст Н.В. Гоголя, но ставка сделана не на вербальный, а на изобразительный ряд. По части видео-арта, интерьерного видеомэппинга (он создает дополнительные измерения, оптические иллюзии и заставляет «двигаться» статические объекты) придумано много и изобретательно. На заднике постоянно меняются – как бы в режиме *touch screen* – проекции с видами городов и стран, кислотные сюрреалистические изображения, психоделические распускающиеся цветы. Вырезанная из картона плоская машина в натуральную величину стоит на фоне несущихся по заднику-экрану цветных полос, которые и создают оптическую иллюзию движения самой машины. Много безмолвных персонажей, выдуманных режиссером: жена Кочкарева (вся увешана котомками из бутиков, в одном пакете прячет грудного и орущего младенца), омонцовцы, они же – алтарники, секретарши в офисе, слуги, мишка...

Женихи выведены на сцену карикатурными военными разных родов войск. Экзекутор Яичница Олега Комарова выглядит по-генеральски: толстенный грома в камуфляже и на бронированной машине. В дом невесты приходит с телохранителями. Жевакин (в пьесе – бывший моряк) представлен выжившим из ума космонавтом в белом скафандре и редко снимаемом шлеме. Анучкин (у Гоголя – отставной пехотный офицер), видимо, из диверсионно-разведывательной группы, он прибывает на сцену в гробу (грузом-200), но потом способен внезапно возникать в разных местах, буквально выползая из щелей. Похож одновременно на Фантомаса, благо все лицо вымазано зеленым. Сваха в исполнении Ксения Собчак (прежде подрабатывала свахой в телевизионных шоу), в начале спектакля напоминает раззолоченную Бабу Ягу, которая палит в конкурентов из пистолета, а в финале – инопланетянку, спешно покидающую планету Земля. (Примерно в то же время СМИ распространяли недостоверную информацию о том, что Собчак покидает Россию из-за политических разногласий и из страха за свою жизнь.)

Подколесин среди мужчин один-единственный гражданский, нефтяной магнат, в офисе он контролирует свой бизнес в режиме

он-лайн, наблюдает на гигантском мониторе за бесперебойной работой вышек, качающих черное золото. Олигарх в исполнении Максима Виторгана бесконечно вял и инфантилен: на юбилей ему дарят игрушки и сладости. Не любит принимать решения (на словах «начинаю подумывать» буквально корчится, «жениться» произносит после большой паузы, с видимым трудом – ему все это лень). Кочкарев расписывает ему прелести будущего отцовства («щенок, а уж на тебя похож»), но у Подколесина уже есть плюшевый мишка, вылитый хозяин, только меньше ростом. Мягкой игрушки и мягкого дивана ему довольно для полного счастья. Нужно было прислушаться к словам песенки, которую напевает официантка-гастарбайтер (Сэсэг Хапсасова) в доме Агафьи Тихоновны (здесь – кафе с шаурмой), и не рыпаться: «что посылает судьба, принимай и не сетуй». Тем более, что и найденная Кочкаревым невеста – женщина простая, грубая, басовитая, вовсе не женственная. Во втором акте она обута в ласты на каблуке (эта модель давным-давно развлекает пользователей социальных сетей).

Кочкарев Виталия Хаева – богач (у него дорогая спортивная машина), уголовник и наркоман. Зрители старшего возраста не поняли,



К. Собчак – Сваха,
М. Виторган –
Подколесин.
«Женитьба».
Театр Наций

что это такое белое он высыпал из мешка и зачем руками разгребал этот порошок по разные стороны стола. Пришлось объяснять, что Кочкарев сам сидит на кокаине, под действием которого начинает бредить о женитьбе. Еще он пользуется розовые таблеточки размером с колесо (от них в его сознании, то есть на экране, распускаются яркие цветы, а плюшевый мишка оживает и принимается бродить по сцене) и сам колет себе героин. Если бы Кочкарев не покидал сцену, вышла бы концепция: все происходящее – сплошная галлюцинация, составленная разнородными впечатлениями энергичного брата: фильмы про фантомасов и дарт вейдеров, компьютерные стрелялки, японская аниме, телевизионные ток-шоу и выпуски новостей. Однако, эта логика не работает, поскольку Кочкарев не находится на сцене постоянно.

В «Женитьбе» Театра Наций Подколесин не выпрыгивает в окно, а выбрасывается из окна элитной высотки (на заднике-экране мультипликационная картинка: со страшной скоростью проносятся этажи и маленькая человеческая фигурка падает вниз). Возможно, что-то принял вместе с другом Кочкаревым и решил «полетать». Во всяком случае, смысл хрестоматийной фразы свахи, спешно покидающей место действия, воспринимается в контексте самоубийства иначе, чем прежде: *«Еще если бы в двери выбежал – иное дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно – уж тут, просто мое почтение!»*.

При этом в режиссерском конструкторе опять не хватило деталей: ведь первое явление Феклы Ивановны выглядело так, будто сама смерть с косой пришла к Подколесину в образе свахи. Стало быть, сваха своего добилась, жениха угробила, отчего ж теперь удивляется, что он не в дверь шмыгнул?

Финал изменен: Агафья Тихоновна достается Яичнице. Взял он ее не голыми руками, а военной хитростью. На сцену выезжает бутафорский бронетранспортер, спецназовцы обыскивают тех, кто еще не успел выбраться из окна или сбежать. Если в начале спектакля по ночному небу тревожно шарили лучи прожекторов, а над домами зависали аэростаты, то теперь задник

охвачен огнем пожара. Возможно, Ф. Григорьян подразумевал, что несчастная невеста – сама Россия. Обладать ею хотят взбесившиеся вояки и уголовники (в одной сцене Кочкарев нагло домогается своей протее). Брать ее будут не уговорами, а силой. Олигархам-сибаритам дорога одна – в окно. Медийные свахи успеют унести ноги. Но и эта идея (если она мне не примерещилась в общем бреде) не проявлена, замузнена, затуманена. Всевозможные спецэффекты берут большую часть внимания на себя, и зритель, не знакомый с текстом пьесы или с ее нормальными (без галлюциногенов) сценическими интерпретациями, рискует не понять не только концепций, но даже самой общей сюжетной схемы. На том спектакле, на котором была я, зал засмеялся ровно три раза: когда услышал фамилию Яичница, когда «игрушечный» плюшевый медведь ожил (Вано Миронян) и пошел за Подколесиним, и когда стал творить пластические чудеса Антон Ескин в роли Анучкина (наподобие тех, что выделывал на рок-концертах Петр Мамонов). Гоголь без смеха – это же невиданное дело, небывальщина какая-то.

И слезы были миру невидимы, потому что не нужны постановщику: Сергей Пинегин старался вызвать сочувствие к Жевакину, и в Агафье Тихоновне Анны Уколовой в какой-то момент мелькнуло что-то человеческое, но это у них вышло явно вопреки режиссерской воле.

Когда-то Григорьян делал для фестиваля «Территория» инсталляцию «Свалка». Журналисты, специализирующиеся на инсталляциях, назвали ее беспомощной и вымученной. Теперь тотальная свалка притворилась спектаклем и отчего-то назвалась «Женитьбой». Когда закончатся зрители, которым обязательно нужно поглядеть на Ксению Собчак не в телевизоре, а живьем, и дорогостоящее шоу придется снимать с репертуара, то те же самые аттракционы в целях экономии бюджета можно будет приспособить к любому другому произведению. К примеру, сыграть «Волшебника изумрудного города». Страшилой, не меняя грима и костюма, станет Яичница, Железным Дровосеком – Анучкин, а Трусливым Львом – Жевакин (скафандр только придется переокрасить в рыжий цвет). Кстати, в этой

книжке герои переходят через маковое поле, которое открывает постановщику широкий наркологический простор.

ТЕАТР «ЛЕНКОМ». «ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ»

Марк Захаров давно предпочитает свободные композиции, в которых скрещивает произведения разных авторов (например, в *«Небесных странниках»* соединил *«Душечку»* Чехова с *«Птицами»* Аристофана). На сей раз режиссер ограничил себя сочинениями единственного автора – Венедикта Ерофеева, правда, попутно присочинил кое-что от себя. За сюжетную основу взята поэма *«Москва-Петушки»*, смикшированная с *«Записками психопата»* и пьесой *«Вальпургиева ночь, или шаги Командора»*, по имени которой и назван спектакль. *«Вальпургиева ночь»* – языческий праздник, слет ведьм на горе Брокен, который *«происходит, – гласит ремарка, – 30 апреля, потом ночью, потом в часы первомайского рассвета»*. Иными словами, автор уподобляет шабаш красному дню календаря, первомаю: *«Вальпургиево празднество силы, красоты и грации»*.

Спектакль распался на неравные части: первая – линейная (путешествие из Москвы в Петушки с остановкой в психбольнице), вторая дробится на отдельные номера, блистательно исполненные артистами *«Ленкома»* Сергеем Степанченко, Дмитрием Гизбрехтом, Виктором Раковым. Заканчивается действие смертью главного героя, о котором зрители по ходу эффектного драматического дивертисмента и думать забыли, хотя все это время Игорь Миркурбанов стоит, прислонившись к порталу в правом углу авансцены, и наблюдает за происходящим (читай: мы видим все его глазами). Поначалу Миркурбанов производит впечатление: сильная мужская фактура, *«скифские»* глаза, какая-то сумасшедшинка во взгляде, смещенность реакций. Но по мере развития действия в нем ничего не меняется: два с лишним часа актер играет одно и то же состояние, которое можно определить как алкогольную интоксикацию и глубокую депрессию. Алкогольную интоксикацию из образа Венички вычесть никак невозможно, однако, в нашем герое есть еще веселая эксцентрика,



Сцена из спектакля.
В центре А. Захарова – Зиночка.
«Вальпургиева ночь».
Театр «Ленком»

лирика, эротика, а также – исключительная интеллигентность. Ничего этого в герое Игоря Миркурбанова не прослеживается. Раздражает и то, что актер – единственный в спектакле – пользуется микрофоном (судя по всему – у него проблемы со сценречью).

В.С. Муравьев, друг В. Ерофеева и гениальный переводчик, писал про *«Вальпургиева ночь»*: *«Это чистая трагедия рока: в ней... собственно, ничего не происходит, кроме дружного отравления палаты психиатрической лечебницы метиловым спиртом, – но превращается оно в пляску смерти... И как в `купе` электрички, следующей в Петушки и подвозящей Веничку к гибели, в палате становится празднично. Празднуется встреча со смертью. Метиловый спирт вкушается, как причастие, и действительность... претворяется в мистерию...»*¹¹

В произведениях Ерофеева, как в античной трагедии, зло совершается помимо воли действующих лиц, силою неумолимых законов. Смешной и несчастный Веничка попадает в их жернова. Нельзя сказать, чтобы Марк Захаров полностью игнорировал метафизическую природу произведений Ерофеева. В его спектакле она отдохнула на главном герое, зато явила себя в галерее женских образов, доверенных одной актрисе. Как известно, в дороге Веничку сопровождают ангелы. В спектакле это три молоденькие барышни в балетных пачках и с



И. Миркурбанов –
Веничка.
«Вальпургиева ночь».
Театр «Ленком»

крылышками за спиной, как у сильфид (движения крылышек разнообразны и соответствуют отношению ангелов к своему подопечному). Но настоящий ангел-хранитель – по мысли режиссера – героиня Александры Захаровой. Она «отвечает» за медсестру, спасшую Веничку из психбольницы (в пьесе Гуревич погибает, насмерть забитый персоналом), за буфетчицу в привокзальном кафе, за нищенку, распеваящую куплеты в пригородных поездах (кепка, клоунский красный нос), за графиню (кринолин, юбка сзади длинная, но впереди не закрывает колен, из-под нее торчат «треники» и кеды), за добрую женщину, которая усыновит его мальчика и в которой мы должны увидеть саму Мадонну с Младенцем. Веничка в поэме называет свою возлюбленную «*беспрерывной женщиной*», в спектакле «*Ленкома*» беспрерывной оказывается героиня Захаровой, а возлюбленная – в исполнении Полины Чекан – выглядит профессиональной стриптизершей. Марк Захаров расчленил один образ, в котором у Венедикта Ерофеева платоническое и сексуальное друг другу не противоречили, на два: чувственную соблазнительницу и Прекрасную Даму, при этом, Прекрасная Дама выведена на сцену клоунессой. Иными словами, режиссер подменил героя поэмы «*Москва-Петушки*»: его свойства принимает на себя не Веничка Игоря Миркурбанова, а «*сквозной*» персонаж А. Захаровой. Решение оригинальное и

неожиданное, оно последовательно проведено через весь спектакль.

Отдельного разговора заслуживает работа сценографа Алексея Кондратьева. Большой красный диск в центре сцены (стоп-сигнал железнодорожного светофора), повсюду – конструкции из труб (они же – светящиеся трубочки), с них свешивается моток кабеля (Венедикт Ерофеев работал укладчиком кабеля). На тех же трубах ассиметрично расположены странные горячие цифры и стрелки, указывающие разные направления движения. Реалистическое пространство одновременно кажется потусторонним и мистическим. Быт как ад, ад как быт. Это решение полностью соответствует и букве, и духу прозы Ерофеева.

Режиссерские мускулы М. Захарова до сих пор мощные. Все, что связано с построением мизансцен, ритмом, темпом, динамикой, управлением зрительскими эмоциями (мгновенными перепадами комического и мелодраматического) выстроено мастерски (молодым режиссерам остается завидовать и учиться). Но иногда кажется, что он боится отстать от «комсомола» и показаться старомодным.

Старейшины режиссерского цеха, так называемые «шестидесятники», хорошо помнят СССР, они до сих пор живут в обнимку с «*мертвым львом*», его боятся и пугают им детей. Марку Захарову близки выпады против Софьи Власьевны, поэтому в его инсценировке

сохранены антисоветские шутки и анекдоты, которые радуют (эффект узнавания) ровесников худрука «Ленкома», но молодой аудитории не понятны. Отдельные реплики в спектакле подаются прямо в зал, в расчете на мгновенную реакцию (например, «*Распускайте Думу, но не трогайте конституцию*»), а зрители недоумевают, потому что к их сегодняшней жизни этот текст не имеет ни малейшего отношения. Когда же герой произносит: «*Мне вообще не по вкусу существующий миропорядок*», то режиссер встык запускает песню «*Эх, хорошо в стране советской жить*», тем самым сводя горькое высказывание к плакатному примитиву. А слова «*Я остаюсь здесь и отсюда снизу посылаю все ваше государство*» и вовсе вызывают сопротивление значительной части зала, которая в нынешней внешне- и внутривнутриполитической ситуации решительно перешла на сторону государства.

Почему-то режиссеру показалось неушительным право автора на обценную лексику (сам Ерофеев, скорее, не согласился бы на свободную композицию из его произведений): «*Во вступлении к Первому изданию я предупреждал всех девушек, что главу «Серп и Молот – Карачарово» следует пропустить, не читая, поскольку за фразой «И немедленно выпил» следуют полторы страницы чистейшего мата, что во всей этой главе нет ни единого цензурного слова, за исключением фразы «И немедленно выпил». Добросовестным уведомлением этим я добился только того, что все читатели, в особенности девушки, сразу хватались за главу «Серп и Молот – Карачарово», даже не читая предыдущих глав, даже не прочитав фразы «И немедленно выпил». По этой причине я счел необходимым во втором издании выкинуть из главы «Серп и Молот – Карачарово» всю бывшую там матершину. Так будет лучше, потому что, во-первых, меня станут читать подряд, а, во-вторых, не будут оскорблены*»¹². Марк Захаров, видимо, решил проявить независимость, хотя недавно принятый закон о запрете нецензурной брани в учреждениях культуры¹³ не произвел сколько-нибудь заметного действия ни на один столичный театр – в них, как ни в чем не бывало, продолжают материться.

А тот спектакль, на котором была я, смотрел пресс-секретарь Президента В. Песков, но никаких репрессий, по счастью, не последовало.

Отчего-то вспомнилась история Алехи из пьесы Ерофеева: «*Безошибочным раздражителем вот что для него было: отупленность и галстук. И что он делал? Он ничего не делал, он незаметно приближался к своей жертве, сжимаемая ноздря, – издали, и вот то, что надо, уже висит на галстуке. Весь город звал его диссидентом, их ошеломила безнаказанность и новизна борьбы против существующего порядка вещей и субординаций*». Правда, Алеху поместили в сумасшедший дом.

¹ Анна Степанова, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Цит. по: (Не)цензурные жесты. <http://www.teatral-online.ru/news/13565/>

² Доманский Ю.В. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: Министерство культуры РФ, ФБГУК Государственный центральный театральный музей им. Бахрушина, 2014. стр. 25, 27.

³ Владимир Мирзоев: «Настало время драматических перемен» <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/74927/>

⁴ Вера Максимова. Пожалеет грешника. «Балалайкин и Ко» на сцене «Современника». // Век, 30 ноября – 7 декабря 2001 года http://www.smotr.ru/2001/2001_sovr_bk.htm

⁵ Юлия Савиковская. Оглянись на гневных. // Театр. №8, 2012 <http://oteatre.info/oglyanis-na-gnevnyh/>

⁶ «Доходное место» А. Островского. Театр Самуры. 1967 год. <http://www.teatral-online.ru/news/585>

⁷ <http://www.mxat.ru/performance/small-stage/1914/>

⁸ Черчилль Уинстон. Вторая мировая война. Т. 3 http://modernlib.ru/books/cherchill_uinston_spenser/vtoraya_mirovaya_voyna_tom_34/read/

⁹ Спраху по Бродскому: «Горбунов и Горчаков» <http://www.svoboda.org/content/article/24356194.html>

¹⁰ Затерянный мир. Премьера. <http://www.wpolitics.ru/zateryannyj-mir-prem-era/>

¹¹ Цит. по: Етоев Александр. Книговодство. Выбранные места из книжной истории всех времен, планет и народов. Новосибирск, Сибирское университетское издательство, 2007. <http://rubooks.org/book.php?book=4171&page=1>

¹² Венедикт Ерофеев. Москва – Петушки. Уведомление автора http://modernlib.ru/books/erofeev_venedikt/moskva_petushki_2/read/

¹³ Федеральный закон Российской Федерации от 5 мая 2014 г. N 101-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового регулирования в сфере использования русского языка» <http://www.rg.ru/2014/05/07/rus-yazyk-dok.html>

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

КУРСИВ

«Третий выбор», новый спектакль Валерия Фокина – пример того, как, изменяя шрифт, изменяешь письмо. Достаточно вместо прямых букв поставить указание – «курсив», и вот уже читаешь на удивление иное послание. «Третий выбор» – возвращение к «Живому трупу» Л. Толстого. Пьеса ставилась в Александринском театре теперь уже четырежды: в 1911 с Романом Аполлонским в главной роли в режиссуре Всеволода Мейерхольда и Александра Загарова; в 1950 с Николаем Симоновым, постановка Владимира Кожича и Антонина Даусона и дважды за последние десять лет в режиссуре Валерия Фокина. Если же в список включать актеров, то в Александринке было еще два знаменитых Протасова – Николай Ходотов и Илларион Певцов. Пьеса Толстого отчасти сделалась более актерской, бенефисной, чем режиссерской. Отличительной особенностью самого близкого к нам «Живого трупа», фокинского, (2006) было, не побоюсь это сказать, взвешенный академизм. Качество, присущее этому режиссеру теперь, когда им пройдены искусства разных «измов», традиций и реконструкций. Кажется, что ему без труда дается любая театральная форма, которую выберет его режиссерское мышление и его режиссерские память и знания. Он точно прочитывает и мы, зрители, ясно читаем. Так, Фокин для первого обращения к «Живому трупу» выбрал урбанистический ход – и городом, погубившим Протасова, сделал Петербург (в согласии с одной из версий пьесы). Этот город, постоянное место действия в александринских спектаклях Фокина, видимо, символизирует некий порядок классики, благообразную, хотя и невеселую, упаковку современного хаоса. Петербург для Фокина – это видимость, декорирующая сущность. Фокин тогда (начиная с «Ревизора», «Женитьбы», «Двойника» и первого «Живого трупа») почувствовал, как говорят, вызов времени и показал его «лик» в тот момент, когда общество способно еще обличить самоё себя,

когда страшным стало «несогласие нашей жизни с нашей совестью» по словам Льва Толстого. В том «Живом трупе» был взгляд на жизнь с некоторой умственной высоты, с отчуждением от хаоса. Декорация занимала важное и по праву нескромное место: огромная лестничная клетка – с лифтом, переплетением лестниц и ажурными решетками. Чугунная красота оплетала полутемную сцену, распространяясь во все стороны. Сценическое воспроизведение литейного мастерства, выпуклый цветочно-лиственный декор – на первом плане, это собирательный образ второй столицы (красота, забитая в металл). Так выглядит экстерьер его, города, вне туристских достопримечательностей, и ныне – в сером, тусклом колорите, со впадинами темноты и мрачной стройностью. Лестничные интерьеры же в бывших доходных домах Петербурга славились витражами,

П. Семак – Федор Васильевич Протасов.
Фото К. Кравцовой



ныне забитыми фанерой; и подъемниками, сейчас наглухо закрытыми или еле ползущим лифтом с испачканными стенами и изгаженными углами. Бывшие «парадные» давно сделались «черными». Не заходя в квартиру и не покидая лестницу, можно понять, что делается за пределами площадки. В миру. На площадке, так тщательно и стильно воспроизведенной художником спектакля «Живой труп», происходили все события толстовской пьесы. «Лестничная клетка» – название одной из пьес Людмилы Петрушевской, уже ставшей классикой. Валерий Фокин и сценограф Александр Боровский словно «услышали» переключку двух пьес XX века, услышали призыв одноактовки, и сделали свою, хотя и подлиннее, на два с лишним часа, и примерно о том же. О том, что жить негде и нечем. О том, что утрачено нравственное единство общества. Оказалось, что перенести прошлое в настоящее (или наоборот) легко, и для этого ни авторам, ни зрителю не нужно ничего преувеличивать или маскировать. Судьба Протасова – не исключение в прошлом и в настоящем. В небольшой заметке 1890 года «Для чего люди одурманиваются?» Толстой писал, что ясность сознания – необходимое условие решения «вопросов жизни». Одурманивание (например, пьянство) – попытка оправдать все то неправильное, что люди хотят делать. «Чуть-чутьные» изменения влекут за собой «громкие, ужасные последствия». Их мы тоже знаем: «безмыслие и безчувствие». В истории падшего человека у Фокина выделялось не столько толстовское прокурорство, сколько сочувственное отношение к судьбе мыслящего человека в наше время. Современная история разворачивалась негромко, чуть отстраненно, с вниманием к психологии «паралича воли» и причинам, вызывавшим этот паралич. Причиной был не алкоголь, – сознание людей одурманивалось. Движение общественной мысли шло вхолостую, Протасов ни за кого не хотел и не мог «голосовать». С тех пор, после 2006, в афише Петербурга появился еще один спектакль о нежелании вставать в любой строй, об автономии интеллекта. В Малом драматическом Лев Додин поставил «Врага народа» о современном герое – человеке, отказывающемся от

всякой партийности, ибо она есть ни что иное как психология толпы, её большинства или её меньшинства. Роль стойка наших времен сыграл Сергей Курышев. Спектакль Додина (2013) прозвучал вызовом гражданственности, как её понимает активная и она же агрессивная часть общества. Такого верного по назначению Ибсена наша сцена еще не видала. Таковую идейность, не извращенную моментом и пошлостью, вычитать у Ибсена не хотели даже специалисты. Доктор Штокман Курышева на афише и в программке противостоял знаменитому Штокману Станиславского – они изображались двумя профилями, обращенными друг к другу. Иные времена, иные нравы, иные выводы, иные позиции. «Самый сильный человек на свете», – говорит Штокман, – «тот, кто наиболее одинок». Одиночество мнения, независимость и свобода в абсолюте, – невозможные всегда и ныне, – у доктора Штокмана были прямотой и ответом XXI веку, начавшемуся в массе политизированно и ангажированно. Протасов 2006 года тоже жертва идеологического насилия. И то, что в первый раз было исполнено волнующего драматизма, в курсиве имеет свойства едва проступающего через благородную театральную оболочку сарказма. В нынешней параллели между доктором Штокманом и Протасовым 2015 года появилась полынья, то есть различие. Оно состоит в том, что Штокман Сергея Курышева брошен всеми и в конце-концов хочет быть брошенным – ни близкие, ни родные с ним не останутся. В спектакле Додина отчаяние вырабатывает позицию героического стоицизма. Пусть его никто не видит и не понимает. Отчаяние Штокмана – сила. Отчаяние прежде Протасова, Сергея Паршина, было медленным и гордым схождением в никуда. Отчаяние Протасова в исполнении Петра Семака – это слабость брошенного человека, не способного чему-либо противостоять. Он потерял опору, внутренний стержень и упал, согнулся как стебель, сломанный ветром. Опорой же его была и остается теплота домашнего очага. У Фокина в курсиве – человек, который ошибся, проиграл и испугался одиночества.

В клетке, в которой жил Протасов фокинского «Живого трупа», стояла стопка книг.

Он их не читал, но жил рядом с ними. Это была отсылка к судьбе и опыту интеллектуала. Сам Протасов, оказавшись на дне жизни, не терял ничего из присущего ему духовного аристократизма, хотя роль его играл актер (Сергей Паршин), ни на какую сословность не претендовавший. У выгодной по всем прежним постановкам роли режиссером и актером отняты были все ее эффекты. Паршин не позировал, не суетился. К романтическому коллапсу Николая Симонова никто не стремился, да и он был бы неуместен. Своего героя Паршин видел умным и мало разговорчивым. БИЧом – бывшим интеллигентным человеком. В ночном свидании с князем Абрезковым Протасов–Паршин, лежа на боку, с бутылкой в руках, пытался объяснить свое падение, свое положение – и бросал эту попытку за безнадежностью слов. Это была одна из лучших сцен, пожалуй, самая интимная и теплая в спектакле, сознательно холодном, отчужденно рациональном.

Князь Абрезков (Николай Мартон) выходил на лестничную площадку к Протасову–Паршину в исподнем, и великосветский шарм выносил с собой, сюда, на дно жизни. В «Третьем выборе» Николай Мартон снова князь Абрезков (название новой версии «Живого трупа» из текста Толстого – есть три выбора для человека с «параличом воли»: смириться, бунтовать или устраниться. Протасов идет по третьему пути). Роль князя Абрезкова – явный и самый заметный актерский курсив. Мартону дозволена свобода, он не крепостной режиссерского замысла, что приводит к коррекции образа в сторону комизма. Мартон «впадает» в комедию, чуть ли не салонную, комикует, делает это со вкусом, изящно и тонко, что сразу же сообщает князю-аристократу качества не унывающего шутника, бонвивана и подкаблучника: он «подъезжает» к мадам Карениной, матери Виктора, получая тут же по рукам, и продолжает свою линию дальше, не исправляясь в сторону прежнего, его же, аристократа лестничной клетки. Поведение Абрезкова–Мартона – это компромисс (жесты, интонации, взгляды) между вздорными женскими требованиями (невозможно молодому человеку-девственнику вступать в брак с разведенной женщиной, причем, в брак, не

освященный церковно) и трезвым мужским взглядом на отношения полов (Виктор любит Лизу Протасову, Лиза любит Виктора давно, себе не признаваясь в этом – так зачем препятствовать их союзу?). Мартон удивительно «многогоречив» и разнообразен. Он чуть-чуть опереточен. Наклоненную к комизму режиссерским курсивом сцену на верхней площадке спектакля между Карениной и Абрезковым дополняет лакей – какой-то допотопный орала, родственник чеховскому Фирсу, соблюдающий ветхозаветные обычаи дома: стоять столбом с подносом на руке, надевать никому не нужные на лестнице перчатки, объявлять гостей с полным набором титулов. Гости, между тем, являются и, собственно, живут на переходах лестничной клетки, и важному старику-домоправителю приходится чуть не топтаться у них под ногами. После вступления и импровизаций Мартона–князя курсив «Третьего выбора» сообщается другим исполнителям, как бы эпидемически распространяется по всему спектаклю. Актеры чувствуют и то, что они играют в театр неких устаревших «салонных фигур», и что вместе с тем это идейная драма, и то, что запретов в реализации такой амбивалентности нет. Спектакль снят с тормозов строгости и холодности. И старшая в семье, мать Лизы в исполнении Марии Кузнецовой, и ее подруга (Елена Липец), и гранд-дама Каренина (Светлана Шейченко) образовали некий женский комический клуб внутри «Третьего выбора». Рыжеволосая старушенция-подружка обегает весь нижний этаж спектакля, как только узнает о том, что утопленник Протасов жив: новость должна разлететься на все четыре стороны! Небольшая, по сути вспомогательная роль вносит в режиссерский текст гоголевскую или островскую насмешливую суетливость и подробность. Но раз с наклоном, с курсивом, играет окружение, не может остаться прежним и главный герой – Федор Протасов. И не остается. Поначалу перед нами тот же поверженный ниц интеллигент с мукой во взоре – новый исполнитель, Петр Семак, умеет глядеть с такой тоской в зал, что лицо его превращается в какую-то неподвижную трагическую маску. Никаких книг ему не положено. Он лежит в той же клетке,

но в иной стадии болезни: из фигуры речи паралич как будто превращается в физическое состояние. Умывает, переодевает и кормит его Маша, педантичная, безразличная, похожая на случайную волонтерку. Она пытается победить горизонталь его существования, освежая лицо и одежду, но поскольку душа и мысли, а также мужская составляющая Протасова все так же парализованы, она попросту его бросает. Выражение лица пациента во время всех гигиенических процедур остается кисло-сладким (сладким от близости Маши, – ведь другие смотрят на лежбище Протасова сверху вниз и брезгуют приблизиться, опуститься до него, а «кислота» – это остаток от трагизма). Позднее, после неудавшейся попытки застрелиться, Протасов–Семак «надевает» на лицо другую маску: страха, физического ужаса, от чего меняется смысл его истории. Его судьба – третий выбор, отказ от какого бы то ни было решения. Судьба без выбора, все тот же окончательный паралич. А когда в главном протасовском монологе герой обращается к следователю с обличительной речью (в которой блистали некогда на той же сцене Николай Ходотов, Илларион Певцов и Николай Симонов, каждый со своей интенцией), закрадывается сомнение: почему Протасов, вместо того, чтобы объяснить, от кого он регулярно получал по сто рублей в Саратове, значась утонувшим, темнит и переводит стрелку на «высокие материи»? В пересказе кажется, что александринский спектакль решен прямо-таки в сатирическом жанре – ничуть не бывало. Это драма с таким глубоким ироническим подтекстом, что его обнаруживает лишь курсив. «Третий выбор» – комедия в том же смысле, что и другие мрачные петербургские спектакли Фокина. Например, «Двойник» по Ф. Достоевскому: с прыгающей диалектикой юмора в каждой реплике.

О Семаке в Александринке нужно еще добавить, что это его вторая роль на академической, старейшей сцене Петербурга. Только что он дебютировал здесь в «Воспоминании будущего», где шел буквально по следам знаменитого Ю.М. Юрьева–Арбенина. Задача была поставлена режиссером, актер (в родном Малом драматическом у Льва Додина

почти всегда социальный герой!) сумел слиться с потоком стилизации и театра представления. Трансформация в «александринца» удалась, а ныне в тех же стенах он, опущенный ролью «на дно жизни», пробует опять-таки новую для себя манеру: статичного театра, буквально – портрета-маски.

Решительно изменился по сравнению с «Живым трупом» остальной состав исполнителей. Бывшая Маша (которой все-таки удавалось на время выпрямить Протасова) – Юлия Марченко – теперь стала Лизой Протасовой; по сравнению с прежней Лизой, Мариной Игнатовой – она более изысканна и, может быть, менее ярка. Воротник пальто у Каренина она все так же поправляет – робко, не с таким вырвавшимся жестом собственницы, как некогда Лиза Протасова Игнатовой. Она провозжала Каренина к мужу, чтобы с ним соединиться, но неволько выдавала себя именно этим самым воротником на пальто Виктора, уже ставшими (и воротник, и Каренин) ее собственностью. Как раз по части курсивности, то есть затаенной иронии, первая фокинская Лиза была более отважна, более саркастична. Виталий Коваленко, бывший Каренин, в паре с Игнатовой играли наэлектризованную театральностью, «правильную» (пошлую) любовь. Актеры как будто выставляли напоказ, слегка издеваясь, христианско-нормативную любовь в ее полном согласии с обыденностью и делали это с каким-то истинно толстовским безжалостным осуждением. Они, Игнатова и Коваленко, не стеснялись театральности, они ею бравовали. Как в театре трагедии, к которому так близка Игнатова (Федра, Мария Стюарт в БДТ и, кстати, такая же курсивная, чересчур театральная Аркадина в «Чайке» – эта роль ею сыграна, как и Лиза, в Александринском театре). Первая пара в «Живом трупе», как и Протасов, выглядели крупнее, благодаря природным данным этих актеров и более энергичной, сильной атмосфере спектакля. В «Третьем выборе» играющий «народ» (то есть состав исполнителей) и помолодел, и словно помельчал, а рывки живописи стали скорее акварельными пятнами. У Андрея Матюкова новый Виктор Каренин близок к карикатуре, сделанной все же выразительно,

пониманием контура этой фигуры (худенький, нетерпеливый «жених» – Матюков играл в фокинской «Женитьбе» Анучкина) и каждого жеста, с «петухами» в голосе, трусливой преданностью и вечным испугом маменькиного сыночка. Новые краски Виктора Матюкова из совершенно другой гаммы, нежели у Коваленко («баритона» жениховской темы, вяловатого и тяжеловатого). Матюков кажется легким, мотыльковым, нервным в партикулярном платье и в мундире.

Александровым ранее был Алексей Девотченко («актер-активист», как неумно додумались называть этого замечательного артиста на «Эхо Москвы»). Злобным смешком, глухим и резким надрывом, бешеным темпераментом, гневным «проникновением» Александров-Девотченко способен был до смерти напугать (и пугал!) всю лестничную «тусовку». Он озвучивал немой вызов Протасова, он становился широко шагающим и непривычно громким бунтом его. Протасов и Гений «Живого трупа» были внутренне связаны. Новый Александров – Иван Ефремов – берет «свое» более голосом, криком, чем, хотя бы наспех, очерченным своеобразием, «гениальностью». Пока что этот Гений – случайный ходок на лестничную площадку. Новая Маша – Олеся Соколова – загадочна, танцевальна и эгоцентрична. Ее волонтерство – способ разрешения личных проблем, это второй план – и только. Правда, и в первом варианте Фокина толстовская Маша с ее любовью к Протасову, заодно и степь, и цыганщина и «воля», в спектакле никак не участвовали. Зато сторонняя, внешняя, «моторная» жизнь, ее ритмы и правила с приходом Маши-Марченко проникали в подполье Протасова. Теперь Маша является тоже из какого-то пункта, где раздают судки с едой и учат медсестринским навыкам, но похожа она больше на фею, чем на медсестру.

Учитывая повсюду ощутимые поправки курсива, пьеса о погибшем члене общества понемногу становится мелодрамой, пусть с иронией ли, сарказмом, насмешкой, но простой историей. Ее сквозная тема – любовь. Один пафос (гражданственный) заменен на другой (эмоциональный). Оба пафоса лишены мании грандиоза. Это будничные стороны петербургского

бытия. Темы любви – искренней, ошибочной, тайной, обиженной, не утихшей – вырываются на простор «курсивного» спектакля. Протасов любит Лизу, Лиза любит Протасова и Каренина, Саша любит Протасова, Каренин любит Лизу и Протасова, а князь Абрезков (невесть сколько лет) любит Каренину-мать. В сцене очной ставки Протасов бросается с криком к Лизе: не для того, чтобы просить прощения, а для того, чтобы вернуться под крыло надежной семейной любви, и его пресекают в этом полете-прыжке бравые полицейские. В общем любовном, многолинейном угаре состоит еще одна неожиданность (курсивность) спектакля. Так проявляется, я бы сказала, раскрепощенность и «отдых» Фокина, который после театрального аффекта, реконструкции, моделирования «Воспоминания будущего» по мотивам мейерхольдовского «Маскарада» снизошел до старой как мир драмы, до любовных перипетий, до любовно-криминального сюжета и очень неплохого актерского ансамбля. Все, что было драгоценно в «Живом трупе», сохранилось и в «Третьем выборе»: изумительная прозрачная, кружевная сценография Александра Боровского с улетающей ввысь кабиной лифта (где стреляется Протасов) и падающей в преисподнюю жизни клетью; с геометризованным модерном на заднике и эклектичным «чугунным» узором лестничных ограждений по просцениуму; буквально нотированная игра светом – черные силуэты на заднем плане, подсвеченным неким серым (питерским) сумраком; общий сдержанный колорит костюмов – петербургская коричнево-серая гамма; конкретная музыка Леонида Десятникова, конкретная до отбивки ритма реплик и монологов и вдруг переходящая в концертное трио с мечтательными и драматическими музыкальными темами; сохранился, несмотря на выделенные курсивом иронические акценты и импровизации, лаконизм «речи», так отличающий Фокина от других режиссеров. И благородство – что ни говори, а такой театр не должен устаревать: умный, сдержанный, по-настоящему красивый, что для этого искусства так ценно и в конечном счете – обязательно.

Александр КОЛЕСНИКОВ

ПОЧЕМУ ВЫ ТАКИЕ?

Игранная много раз на русской сцене за последние сто лет пьеса Сергея Найденова «Дети Ванюшина» не уходит из репертуара театров, театрального сознания новых поколений и памяти критиков. Причины живого к ней интереса позволяют понять спектакль Малого театра. Ладно бы только сознания профессионального сообщества, памятливого на удачу коллег в прошлых поколениях, но именно зала, многократно сменившегося, которому всякий раз нужно доказывать содержательность и эстетику любого литературного материала, пусть и с хорошей репутацией. Анатомирование семейной драмы торговца Ванюшина, его жены Арины и шестерых их детей занимает публику невероятно. Невольно думаешь, что пьеса удивительным образом предсказала современный телевизионный жанр «риалити-шоу». Та же диалектика узнавания подробностей через скандальное обнажение прошлого, распутывание клубка взаимных обид, счетов, амбиций, в результате чего ситуация запутывается и завязывается в еще более тугий узел. Вязь больших и малых подробностей, невыполненных обязательств, человеческих вин и грехов не отпускает с первых реплик, и вы тому не противитесь. Спектакль, набирая энергию, вовлекает в драму некой общей человеческой Судьбы.

С другой стороны, как ни посмотреть, сегодня русская жизнь мало изменилась с той далекой эпохи: все те же семейные отношения и деньги, та же мука непонимания и отчуждения друг от друга отцов и детей. Без денег нет русской драмы. Тема материальных забот обнаруживает свою актуальность ныне, быть может, более, чем вчера: где взять деньги на ведение хозяйства, покупку муки, расплату с персоналом; как закрыть текущие долги, отсрочить их выплату, дать отступные, получить кредит в Москве, пойти на тягостные заимствования, сохранить репутацию платежеспособного человека и т.п. Это – у старших. А у детей – как выманить и

заполучить родительские деньги. Реплика мамы – Арины Ванюшиной: «Расходы будем сокращать», – вызывает в зале легкую волну понимания и сочувствия. Причем, спектакль Малого театра никак не актуализируют ситуацию. Литературный текст, созданный более ста лет назад, звучит волнующим и современным, хотя никакой специальной игры на узнавание артисты не допускают. А, казалось бы, так просто и соблазнительно зарядить намеками, отточить (или «заточить», как выражаются ныне) реплику и репризу, перенести их из социума другой эпохи в сегодняшней, что-то переписать, переиначить, задеть зал напрямую, чем и обеспечить себе мгновенный отклик. Чистота «эксперимента» или подхода Малого театра к старой пьесе в том, что неконтролируемые ассоциации обнаруживают себя сами, по мере того, как звучит слово Найденова.

«Дети Ванюшина» пьеса вполне для Малого театра. В ней и неоспоримая талантливость автора, и социальность, и историзм, и яркие характеры в их драматическом взаимодействии. Все то, что старейшая русская актерская школа культивировала, чем особенно дорожила, что стремится сохранить и сегодня в процессе бесконечно меняющегося времени. Востребованность драмы Найденова естественна и объяснима, ибо (помимо целей бенефисных) она всегда предоставляла актеру пространство поиска и максимального самосощественствования. Вопрос лишь в том, в каких формах эта вещь может и должна возрождаться на современной сцене, не столько доказывая очевидное, сколько набирая в поступательном художественном процессе, в контексте современного театра нечто важное.

Назовите это предчувствием или предзнанием, но с первых моментов действия, по первым репликам, еще до появления многих обитателей старого дома, вы уже вовлечены в их тягостные взаимоотношения. «Говорит» бессловесная среда: предметы быта, одежда,

Pro настоящее


Л. Полякова – Арина
Ивановна,
Б. Невзоров – Ванюшин.
Фото Н. Антипова

стук дверей, шумы пробуждения домашних, звяканье ключей, брошенных на буфет дивной резной работы, звон чашек, звук приближающихся шагов, игра света на ближних и дальних планах сценического пространства, и, наконец, возглас хозяйки Арины Ивановны: «Акуля! Самовар...».

Наверное, в Малом театре самоваров столько же, как в Большом – колоколов. И горничная Акулина, разумеется, вынесет с в о й . За питьем чая, сидением за столом – один присел, другой встал, третий вошел; встречей гостей, разносом Алексею за ночное шатание и пропуск уроков в гимназии и т.д. и т.д. – за всем этим не быт как таковой, и не воссоздание исторического интерьера, которым подробно и скрупулезно занимается художник-постановщик Александр Глазунов. Здесь, помимо ощущения вечности Малого театра, укорененности его в прошлом, в российской национальной почве, – его специфическая, органическая эстетика и то, что раньше называли укладом и порядком жизни. (Можно назвать это культурным кодом старейшего коллектива).

Самой обстановкой, сменяемой на поворотном круге, вроде и прельститься нельзя: обои с пестрым орнаментом, разномастные шторы и мебель, канделябры со свечами, на стене пейзаж, как художественная претензия торгового клана. Но есть и другое. Почти

психотерапевтическая жажда проговорить, «обговорить» ситуацию за семейным застольем. Она, эта потребность, и поныне не уходит из нашего обихода, из коллективного, а можно сказать – народного сознания. Когда Ванюшины всей семьей садятся за длинный стол, на несколько мгновений между ними устанавливается хрупкий мир. Кажется, откуда-то сверху, из-под колосников, возникает и «зависает» не бытовой, а некий утопический или мистический свет. И снова кажется, что в комнате старинного купеческого дома дохнуло вечностью.

От таких подробностей современный «радикальный» театр категорически отказывается. Наверное, уже и не может их сыграть, освоить, чтобы удержать внимание людей – зрителей на картине давно исчезнувшей жизни, в ее полноте, неповторимости, связанности всех со всеми. Новая режиссура, сводит быт на сцене к нолю, принципиально отвергая конкретность и детальность человеческой жизни. И потому, чем дальше разворачивается неспешный (поначалу) ход «Детей Ванюшина», тем пронзительней понимаешь, что искусство Малого театра в классической своей ипостаси выступает сегодня почти альтернативным искусством.

За «материальными приметам» последуют слова, и «картинка» дома станет объемной, многомерной. Послышится реплика: «Сегодня

бабушке Лукерье память... два года прошло... Обедню заказать надо»... И внесценическая бабушка Лукерья (миражом, тенью) возникает где-то рядом с реальными обитателями дома, посреди его стен. А за ней, постепенно, – рабочие магазина Ванюшина, и зачем-то нанятый второй дворник, и скверная женщина-хористка, обирающая гимназиста Алешу; и какая-то барышня Распопова, которая спит и видит, как бы выйти замуж за старшего Константина, и глухая Прасковья из Распоповского дома, недавно рассказавшая про шестьдесят тысяч приданного, за невестой приготовленных... Все они живо обозначатся в воображении нашем и – отсутствующие – станут соучастниками семейной драмы Ванюшина. Мать семейства окропит голову мужа святой водицей из ключа Семиозерной пустыни, и мы пойдем назначение ладанки, которую она постоянно носит на шее. Такие подробности (материальные аксессуары далекого времени, звучания, штрихи и блики, краткие упоминания), отправляют едва начавшееся действие в иные – дальние – планы, в иные пределы, лежащие за словом и реальным, видимым событием. Они рассеяны в пространстве спектакля.

Борис Невзоров, открывшийся как артист давным-давно, в спектакле Московского Нового театра «Старый дом» (1978), возвращается в ситуацию найденовского «старого дома» на ином уровне известности, мастерства и жизненного опыта, что само собой

понятно. Благодаря ему (в сравнении с пьесой) кардинально меняются смысл и масштаб конфликта.

Ванюшин у Найденова написан более суровым и неприятным (близко к горьковскому Бессеменову); грубым врожденной грубостью, слишком часто оскорблявшим и попрекавшим своих взрослых детей. Младшие бегут от него не в состоянии ужиться с его жизненными правилами и крутым нравом. Невзоров же пересматривает и преображает характер своего героя в сторону мягкости и обаяния. В нем – почтенная импозантность еще не старого, крепкого, умного человека, который предчувствует последствия каждого поступка своих домашних. Цифры из кассовой книги не уходят из его сознания. Складывая и вычитая, он – талантливый «хозяин» – стремительно соображает, во что обойдется семейному бюджету любая трата капитала – от покупки муки до женитьбы старшего сына на генеральской дочке; от изгнания младшего сына из гимназии до бегства «согрешившей» дочери от мужа и обратного к нему возвращения. Ванюшин Невзорова – красивый, страстный, горячо и сильно чувствующий, человек, любит своих детей, жену, жалеет их. Настораживают внезапные паузы его отрешенности от всех, повторяющееся раздумье, внезапная неподвижность в подвижном и мощном человеке. Помимо экономических неурядиц постепенно разоряющегося хозяйства, что-то неотступно



Б. Невзоров – Ванюшин,
Л. Полякова – Арина
Ивановна.
Фото Н. Антипова



мучает его. Мы застаем героя в фазе тягостно-го прозрения.

Перелом последует во второй части спектакля. Мы ощутим медленную эволюцию характера, естественный, без рывков и надрывов, переход к новому, неожиданному для отца Ванюшина состоянию. До этого жизнь детей вызвала недовольство отца и была закрыта для него. Теперь постепенно он сближается с каждым из шестерых своих отпрысков. Даже с жестоким, глупым и претенциозным старшим – Константином (О. Доброван). Он пытается понять и даже принять сторону младших; хоть и с опозданием, но открыть в них что-то для себя близкое, родное. До этого веривший, что назиданиями, угрозами и уговорами жизнь детей, взаимоотношения с ними удастся поправить, теперь Ванюшин приходит к трагическому сознанию невозможности этого. Успеет ли он отпустить из дома в жизнь самого любимого, младшего Алешу (М. Мартьянова) и без эффектов и нажима, почти буднично покидает семейное гнездо, чтобы где-то там, на воле, на свежем воздухе,

в тенистом саду убить себя. Логика непротивления наступающему тотальному кризису, сознание неодолимости его приводят сильного и незаурядного человека к концу.

Невзоров убедителен в любой момент эволюции своего героя. Можно сказать, что роль прожита и пережита им от начала и до конца. Предложены не одна, а несколько причин самоубийства Ванюшина, варианты и колебания объяснений. Нам, зрителям, предоставлено решать: сознание ли это личной вины отца, долго не замечавшего отчуждения детей, запоздало и бесполезно спросившего себя и их – почему они такие? Или это Божье наказание закоренелому «материалисту», давно не верящему в идеальные начала жизни? Или конечная усталость, истощенность недюжинных сил человека в неравной борьбе с чем-то, чего он не понимает, не в силах просчитать на своих канцелярских счетах? Или же историческое время людей его поколения,

Сцена из спектакля.
Фото Н. Антипова

социальной среды кончилось и теперь следует добровольно покинуть арену жизни?

Выдающиеся предшественники Невзорова в знаменитой роли каждый раз – в главные и решающие моменты – выбирали одну из причин гибели героя. Он же дает нам возможность ощутить все разом, в угрожающем комплексе, что делает финал жизни героя трагически оправданным и неизбежным.

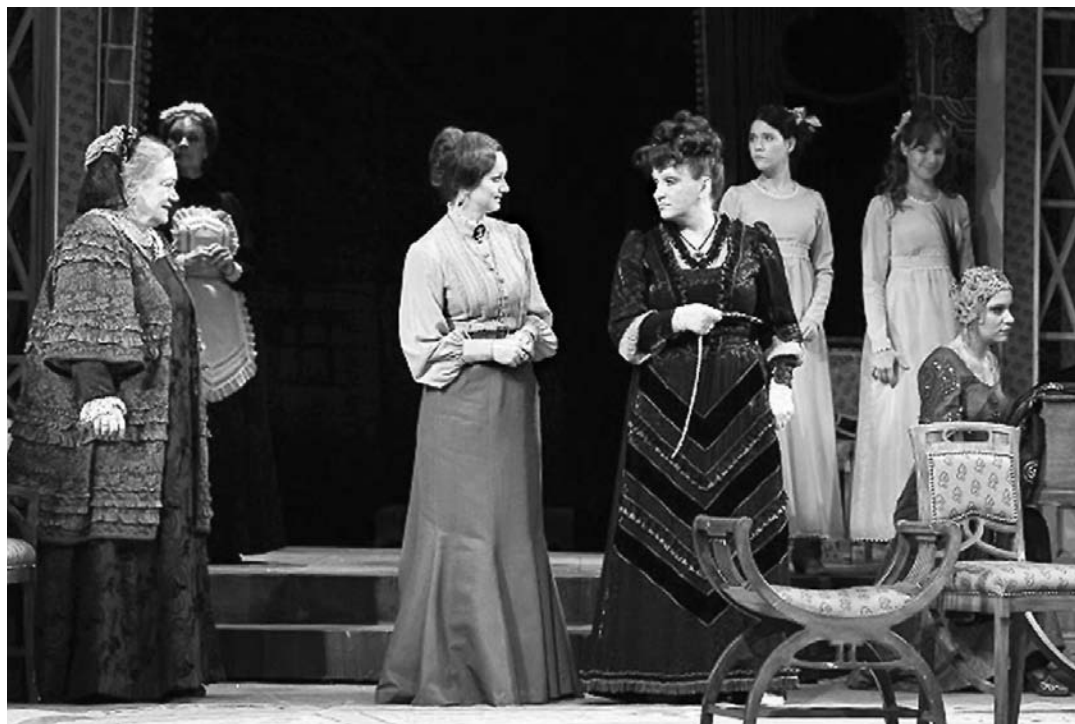
Эффект Людмилы Поляковой в образе Арины Ивановны состоит в укрупнении роли, некогда игранной и В. Стрельской, и М. Блюменталь-Тамариной, другими большими актрисами русской сцены. С огромной лирической силой она вводит эту фигуру в панораму русского женского репертуара. И так было не однажды с Поляковой. (Вспомним хотя бы роль няньки Антоновны в «Детях солнца»!) Ее Арина вырастает в фактическом присутствии на сцене, но главное – в своем значении для спектакля. Органика и темперамент Поляковой позволяют ей ничего не делать с нажимом, ничего не подчеркивать. Ее собственное участие в драме как будто бы ограничивается отдельными репликами, существованием на втором плане, за спиной мужа, в хозяйственной круговерти быта, и всегда как бы вдогонку за ускользающими от ее опеки детьми. Но актриса наполняет эти мгновения роли и свой небольшой (отнюдь не монологический) текст такой силой переживания, сострадания, терпения, любви, что ее эпизоды выстраиваются в непрерывную линию, в органическую цельность. Подчиненное положение – быть тенью мужа, не мешает ей превратиться в страдающую душу дома. Житейские заботы о деньгах и благополучии семьи отступают, уходят в фон, а существом роли становится идеальная, божеская, безгрешная жизнь матери, конечно же и в мечтах, пусть несбыточных, но ласкающих кратким теплом. Радость временного перемирия в семье, отчаянные всплески гнева в муже и сыновьях, свет слабой надежды и крах иллюзий, слепую любовь и горькое разочарование, – все пропускает через свою душу эта женщина. Кроме эпизода с окроплением святой водой в первой части, есть еще один, важнейший, – прощания

мужа и жены, когда Ванюшин как-то странно улыбается своей Арине Ивановне, обещая скоро вернуться. В просветленной его улыбке она что-то прозревает, – краткое, простое и человеческое. Но не удерживает мужа, отпускает его от себя как будто бы причащенным, подавляя свою растущую тревогу.

В центре спектакля два больших артиста своей игрой вдохновенно доказывают, что содержательность «Детей Ванюшина» не иссякла, а претворение пьесы на сцену Малого театра рождает горячее сопереживание сегодняшнего зрительного зала

Но!.. К сожалению, вокруг двух замечательных мастеров не происходит ничего примечательного, выдается некая средняя актерская профессиональная норма, где естественность и органика подменяют яркую образность, актерскую и режиссерскую фантазию в ролях. Раньше театр с «естественности» и «искренности» только начинал. Теперь, кажется, ими вполне довольствуется. Возвращая драму, актер Малого театра открывал ее дальние планы и, одновременно, находил и воплощал человеческую неповторимость, уникальность в каждой из ролей; соблюдая стилевое, жанровое, ансамблевое единство, не уподоблял персонажей друг другу; не боялся контрастов и диссонансов, нафантазированной, сочиненной формы (и судьбы), не сводил полифонию, многоголосье спектакля к унисонному звучанию в один голос. Ансамбль нынешних «Детей Ванюшиных» (особенно женский) не ярок, но пестр с точки зрения стиливых, художественных средств. Кто-то довольствуется элементарной типажностью (Людмила – О. Жевакина, Елена – О. Плешкова), кто-то чрезмерно увлечен характерностью (генеральша Кукарникова – А. Евдокимова) или нарочитым «показом» со старомодным раскрашиванием слов (Клавдия – О. Пашкова, у Найденова – страшная и жалкая, потрясающе написанная автором). Кто-то почти лишен индивидуальности. (Аня – Д. Мингазетдинова, Катя – А. Муравьева).

Кроме Глеба Подгородинского, давшего оригинальный и смелый образ зятя-приживала, вымогателя, сладострастника Щеткина, пожалуй, самым неожиданным решением стала



Инна – А. Дубровская, невеста старшего сына Константина, являющаяся под занавес неким возмездием старому укладу – шокирующим и комическим одновременно. Здесь радикальное переосмысление эпизодического найденковского образа. Высокая, сухая эмансипе с пахитоской, она надменно протягивает длинную руку при знакомстве с новыми родственниками («Мы будем друзьями?»). У нее безэмоциональная «прокурорская» речь. Она – музыкантша, отчаянно и агрессивно осваивающая рояль. Ее назначение – произвести моментальный стилистический взрыв в домостроевском, так бережно охраняемом жилище Ванюшиных. Ее вторжение – это конец старого дома, смертный приговор ванюшинскому миру, безжалостный и не очищающий, не избавительный.

Режиссура Виталия Иванова ненавязчива и релятивна, работает по принципу спонтанного поиска, который, куда-то да вывезет спектакль. Грандиозные старшие мастера и вывозят. Но по контрасту с их высочайшим умением и дарованием еще очевидней

Сцена из спектакля.
Фото Н. Антипова

недостаточность режиссуры, освоения материала не только по смыслу, но и стилистически, жанрово, формально. Метафоры абсолютно отсутствуют у постановщика, хотя они отнюдь не противоречат принципам художественного отражения жизни на сцене Малого театра и эстетической природе пьесы Найденова. Режиссерской изобретательности и фантазии, конкретности образного видения маловато; могло и должно быть куда больше, что избавило бы постановку от некоторого герметизма и линейности.

Нина ШАЛИМОВА

ОБ АКТЕРАХ, РЕЖИССЕРАХ И ПОЛИТИКАХ

Спектакль Малого театра «Молодость Людовика XIV» адресован тем, кто в детстве зачитывался авантурными романами Александра Дюма, а став постарше, влюбился в бесхитростную, но свежую, здоровую, ясную игру актеров Малого, умеющих и любящих играть «костюмную» комедию. Дворцовые интриги, любовные забавы придворных, тайны королевских особ и многочисленные *quid pro quo* увлекали зрителей в легендарном «Стакане воды», сравнительно недавнем «Плаще кардинала», в идущих до сих пор «Тайнах мадридского двора». Обратившись к комедийной безделушке Дюма-отца, постановщик спектакля Юрий Соломин пополнил традиционную для Малого репертуарную линию.

Сценический облик комедии вызывающе консервативен и намеренно архаичен. В нем много нарядной красоты, но нет привкуса «гламурной» красоты. И никакого переноса действия в недавнее советское прошлое или в наши дни. В основе костюмов Вячеслава Зайцева и декораций Александра Глазунова – исторически точные «версальские» мотивы эпохи. Расшитые золотом и серебром наряды, разноцветные парики и шляпы с перьями, отлично написанные задники («пейзажный» в первом действии и «гобеленовый» во втором), оливковые падуги и кулисы, густо увитые зеленью беседки – вся эта стародавняя театральная мишура радует глаз.

Простенький сюжет о том, как молодой король в один прекрасный день решил «не только царствовать, но и править», разыгран артистами, как по нотам. Однако играется он отнюдь не бездумно и не бессмысленно, с внимательным и уважительным отношением к жанру. В наслаждении игровой стихией, нарочито преувеличенном рисунке ролей, насмешливым поддразнивании партнеров сквозит особое театральное лукавство. «Старый добрый» и вполне условный реализм артистов старшего поколения соседствует с темпераментной

и задорной игрой их младших коллег. Каждый получает свое актерское «соло», краткое или пространное, в зависимости от развертывания сценического сюжета.

Опытный Александр Ермаков корректно и сдержанно играет хитроумного кардинала Мазарини, в начале спектакля мечтающего породниться с королем, а в финале склоняющего голову перед королевской волей. Красавица Светлана Аманова в роли вдовствующей королевы Анны Австрийской обнаруживает новые и энергичные краски характерности. Симпатичен Сергей Еремеев – придворный обойщик Жан Поклен (и, между прочим, отец гениального Мольера), готовый засадить сына в Бастилию, лишь бы излечить его от позорно-го для третьего сословия увлечения театром.

Из молодого состава особенно хорош Алексей Коновалов, играющий шутовскую роль Филиппа (герцога Анжуйского и брата короля) увлеченно, броско и забавно. Не исключено, что со временем он сможет занять амплу «комика-буфф», ныне пустующее. Стоит отметить и перспективную Валерию Леньшину – честолюбивую Марию Манчини, племянницу кардинала. С какой простодушной горячностью она признается в том, что любила бы Людовика, будь он даже «простым графом или бароном»!

Сцена из спектакля



В центре густонаселенного спектакля, разумеется, сам Людовик – молодой, полный сил, честолюбивый, обуреваемый желанием править на благо Франции и в свое удовольствие. Будущего «короля-солнце» Михаил Мартьянов играет изящно, стильно и с изрядной долей иронии. Его не увлекают любовные страсти героя, внимание отдано постижению тайных пружин дипломатии. Он занят тем, что расплетает сети придворных интриг и развязывает завязанные хитроумными политиками узлы, по ходу дела открывая для себя неведомую истину: «Какое печальное и мрачное дело – политика».

В политические дебри Людовика вводят знатоки дворцового закулисья – королевский камердинер Мольер, жаждущий за свои услуги получить «театральную привилегию», и служанка Жоржетта, готовая отдать все мыслимые привилегии на свете за возможность играть на сцене. Молодого Мольера несколько сухова, но с большой точностью играет Дмитрий Марин (неглуп, востер, в меру угодлив и очень себе на уме). Роль проказницы Жоржетты с обаятельной живостью, временами «зашкаливающей» от переизбытка стараний, исполняет Дарья Мингазетдинова (настоящая субретка, любопытная, бойкая и сметливая).

Выступая в роли режиссера-постановщика, Юрий Соломин остается режиссером-педагогом и ставит перед актерами далеко не простые сценические задачи. Он ведет своих учеников не к погружению в атмосферу любовных страстей, а к совсем другим мыслям и темам. В сценически легком, но отнюдь не легковесном спектакле последовательно и настойчиво проводится мысль, что политика – это во многом игра «понарошку», а театр – это всерьез и навсегда. Саркастическая интонация высказывания смягчается скрытой иронией и немного грустным юмором.

Юрий Соломин уверен, что театр лучше любой политики: актерами можно восхищаться, а политиков стоит пожалеть за то, что они тратят свою жизнь совсем не на то, на что ее стоит истратить. Его режиссерская идея прозрачна и проста: история в основе своей – это политический театр, которому есть смысл поучиться



М. Мартьянов – Людовик XIV,
С. Аманова – Анна Австрийская

«законам жанра» у театра настоящего. В силу этого ключевые моменты спектакля связаны с «уроками управления», которые Комедиант дает Королю.

С уверенностью прирожденного руководителя театра Мольер учит молодого Людовика быть подлинным режиссером политической жизни страны: не только правильно «распределять роли» между сподвижниками, но и твердо держать в своих руках нити их закулисной жизни. Финальная сцена спектакля – ужин Комедианта и Короля – смотрится как явная отсылка к булгаковской «Кабале святош», где сквозят те же идеи и темы, но, естественно, в другой аранжировке. Таким образом, ценность умной режиссуры (и в театральном деле, и в политических делах) не только декларируется в спектакле, но и смыкает «под занавес» обе сферы жизни – театр и политику. Не в этом ли кроется подлинная современность старинной комедии Александра Дюма?

Элла МИХАЛЕВА

ДВА БРЕХТА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЫ

...17 апреля 1940 года Б. Брехт с семьей на паровом катере покинул Стокгольм и направился в Хельсинки. Отъезд оказался почти спешным: Брехт был уверен, что угроза вторжения гитлеровской Германии в Скандинавские страны – дело ближайшего времени.

Почти весь предшествовавший тому 1939 год, драматург с помощью коллег изыскивал возможности для получения въездной визы в США. География совместных действий по его вызволению из Европы, обширна: от Скандинавии до Голливуда и от Мексики до Нью-Йорка, а перечень людей, подключившихся к хлопотам, весьма внушительен: Ганс Эйслер, пребывавший в ту пору в Мексике, американский писатель Хоффман Р. Хейс, Лион Фейхтвангер, Эрвин Пискатор, живший в тот период в Нью-Йорке, Фриц Ланг, учредивший в Голливуде, совместно с Лили Латте, фонд в поддержку Брехта и его семьи, Оскар Гомолка и еще ряд видных деятелей культуры.

Брехт рассчитывал уладить все въездные формальности к июню 1939 года. Однако время шло, но и к весне следующего года проблемы выдачи въездных документов в Америку и материального обеспечения драматурга и его семьи на период проживания там не были решены.

Весной 1940 года, полагая, что дальше тянуть с отъездом из Стокгольма невозможно, Брехт, по его собственному признанию, оставившийся со Швецией «будто с родиной», оставляет на попечение друзей имущество, мебель и библиотеку и принимает – уже не первое к тому времени – приглашение финской писательницы Хеллы Вуолийоки на переезд в Хельсинки. Приютить драматурга и его семью позволило личное знакомство Х. Вуолийоки с тогдашним (с 1940 по 1944 гг.) президентом Финляндии Ристо Рюти, к счастью для немецкого драматурга, видевшего его «Трехгрошовую оперу», которая президенту очень понравилась. Рюти лично выдал

Брехту с семьей разрешение на въезд и вид на жительство.

В Финляндии Б. Брехт впервые за время изгнанничества оказался в нелегком положении настоящего беженца. Со скудным багажом, с минимумом финансовых средств, которые он успел перевести, и без личных вещей. Но с архивом рукописей, составлявшим единственную и главную ценность.

В тот самый апрельский день 17 числа, когда Брехт с Еленой Вайгель и детьми ступили на палубу парохода, увозившего их из Стокгольма, Эрвин Пискатор из Нью-Йорка послал ему телеграмму с долгожданном известием: в США наконец-то нашлась работа для Брехта – должность лектора «по литературе» в нью-йоркском университете Новая Школа. Наличие гарантированного заработка облегчало получение въездных документов.

Сам драматург впоследствии характеризовал период жизни в Финляндии как «промежуточный». Судя по сохранившимся свидетельствам, записям, стихам, все его помыслы безраздельно занимал расширяющийся театр военных действий. В Хельсинки Б. Брехт впервые увидел репродукцию «Герники» П. Пикассо, которая произвела на него огромное впечатление.

Однако, несмотря на «промежуточность» пребывания в Финляндии (писатель живет поначалу совсем скромно: в Тёёлё – рабочем квартале Хельсинки, в маленькой квартирке, которую помогли обустроить финские коллеги, многие из которых прежде не были лично знакомы с Брехтом), он пишет две значительные пьесы на одну тему – о личном моральном выборе и самой возможности выбора в пользу морали и общественного блага («добра») в современном мире. Это пьеса-парабола «Добрый человек из Сычуани» и народная драма на финском материале «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Глобальные проблемы мира и войны, тектоническое столкновение политических систем,



Сцена из спектакля
«Добрый человек из
Сезуана».
Театр им. А.С. Пушкина

происходившие на его глазах трагедии целых государств, которые занимают драматурга в финский период, в творчестве неизменно масштабно мыслившего автора теории «эпического театра» преобразовались в две пьесы, почти камерно сфокусировавшие проблемы времени на жизнь и личность главных персонажей «Доброго человека» и «Пунтилы».

Вероятно, не лишено какой-то скрытой загадочной закономерности, что обе пьесы сравнительно недавно появились на московской сцене рифмой, как рифмой были созданы драматургом. Два московских театра обратились к «финским» произведениям драматурга. Правда, Брехт первым написал «Доброго человека из Сычуани», а потом завершил работу над «Господином Пунтилой», премьеры же состоялись в обратной очередности.

Сначала Театр им. Вл. Маяковского показал «Господина Пунтилу» в постановке художественного руководителя театра Миндаугаса Карбаускиса. Следом Театр им. А.С. Пушкина сыграл премьеру «Доброго человека из Сезуана» в постановке приглашенного Юрия Бутусова (в спектакле Театра им. Пушкина использована более привычная нашему зрителю, благодаря постановке Ю. Любимова, транскрипция названия провинции «Сычуань»).

Ответ на вопрос, найден ли ключ к современной трактовке драматургии Б. Брехта,

очевидно отрицательный. Ситуация с практической сценической реализацией его драматургического наследия сегодня выглядит значительно хуже, чем во времена «социалистического лагеря», когда проблема постановки его пьес обитала преимущественно в плоскости эстетической: в области театральной формы и актерской школы.

С уходом с политической арены системного марксизма и радикальным изменением иерархического места и самого содержания левых идей, помимо естественного художественного вопроса «как ставить и как играть?», на первый план вышла более сложная проблема – массивное и кажущееся неодолимым идеологическое «приданое» драматургии Брехта.

Как представляется, спектакль Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана» благополучно угодил в расставленную временем ловушку: риск потерять автора в стремлении как можно дальше уйти от Брехта, ставя Брехта, и в желании как можно дальше отодвинуться от идейности Брехта в пользу широты и универсальности смысла. В результате чего Брехт покинул сцену Пушкинского театра совсем.

Гораздо менее «атакующая» и «аутентичная» работа Миндаугаса Карбаускиса, отказавшаяся от зонгов, дающая основание упрекать

спектакль в «длиннотах», «медленности» и «хуторской» основательности, при всем внешнем пренебрежении «правильными» представлениями об эстетике и поэтике Брехта, подошла к нему вплотную.

Одним из художественных импульсов, подвигнувших Б. Брехта к замыслу «Доброго человека из Сычуани», стали репетиции Макса Рейнгардта. Брехт с огромной заинтересованностью следил за работой Рейнгардта над спектаклем по пьесе «Игра снов».

Стриндберговский сюжет повествует о спустившейся на землю дочерью Индры, которая послана отцом взглянуть, как живут люди и действительно ли тяжела их доля. Брехт принял этот сюжет за отправную точку, полностью его преобразив и категорически не согласившись с выводами, к которым пришел в финале «Игры снов» Август Стриндберг.

Декларативная, «видимая» часть «Доброго человека из Сычуани» – «действие происходит в любом месте на земле, где человек эксплуатирует человека» – скрывает за собой более широкую и тонкую проблематику. Тему, о которой Брехт интенсивно размышлял, работая и над «Добрым человеком», и над «Пунтилой». Тема эта связана не столько и не только с политико-социальной областью, сколько с философской и по-брехтовски радикальной ревизией христианской морали. «К заповеди о любви к ближнему добавить заповедь любви к самому себе, к призыву “будь добрым к другим” – “будь добр к самому себе”», – так рассуждал во время работы над пьесой Б. Брехт¹.

Помимо общих материалистических взглядов автора, исключавших веру в посмертное спасение и награду за очищающие земные страдания, Брехта волновали вопросы более фундаментальные и превосходящие возраст теорию марксизма: практическое применение и осуществимость на практике заповеди о любви к ближнему. Любовь к ближнему, как действенное чувство, за которым стоят дела и реальные усилия человека, теряет шансы на реализацию, поскольку сам «добрый человек» испытывает давление окружающих обстоятельств и социального мира. Сила этих обстоятельств такова, что на возможность

помощи ближнему у доброго человека просто не остается сил и возможностей: все резервы личности тратятся на нескончаемую борьбу за себя самого.

Общее недоверие к Брехту как к автору прямолинейно-идеологизированному и сужение проблематики пьес до его личного мировоззрения закономерно увело Ю. Бутусова от пьесы «Добрый человек из Сезуана» и привело к ее косвенной литературной подоплеке – «Игре снов» Стриндберга. Три бога, остро и индивидуально-характерно выписанные автором, более чем практичные в суждениях и поступках, на сцене вновь превратились в метафизическое существо, хрупкую небесную дочь Индры, для которой нестерпимо тяжел и пагубен земной воздух. И проблематика Брехта вернулась к проблематике Стриндберга: земля, не подлежащая рукотворному улучшению, – юдоль страданий, от которых только смерть является избавлением. Экзистенциальный брехтовский вопрос о возможности действенного добра, лежащий в первую очередь в сфере христианства и практического приложения библейских заповедей к повседневной жизни человека, и только во вторую – в области социальных теорий, у Юрия Бутусова транспонировался в глобально пессимистическую и твердую позицию априорной невозможности существования доброго человека и отсутствия добра в реальности.

Оригинальные зонги на музыку Пауля Дессау (звучащие в рок-обработке в исполнении ансамбля солистов «Чистая музыка» под руководством Игоря Горского и артистов театра), которые призваны убедить зрителя, что на сцене все-таки Брехт, а не Стриндберг, ситуацию изменили мало. Взять их любой театр обязан по закону об авторском праве, но зонги (сам Брехт называл их «народные песни больших городов») превратились в самодостаточную художественную формальность. Музыкальные фрагменты спектакля предстали в виде ярких номеров дивертисмента, не объединенных с тканью основного действия и общей концепцией спектакля.

Миндаугас Карбаускис шел совершенно иным путем. Легко узнаваемые коды «брехтовости» (зонги, социальная ярость и



Сцена из спектакля
«Господин Пунтила».
Театр им.
Вл. Маяковского.
Фото Д. Жулина

М. Филиппов –
Пунтила.
Фото Е. Люлюкина

заостренная актуальность, которых всегда сознательно и бессознательно ждут от Брехта) режиссера, судя по сценическому результату, волновали несильно. Намерение «отбить» Брехта у обветшавших марксистских идей, по всей вероятности, тоже не входило в специальную задачу.

В отличие от «Доброго человека», «золотой легенды» с богами в качестве действующих лиц и Китаем в качестве места действия, пьеса о сельском богатее Пунтиле – совершенно «земная», основанная почти что на фольклоре и решающая проблему убеждений человека и их соответствия его образу жизни с полярной «Доброму» стороны.

Чем больше размышляешь над спектаклем Карбаускиса, тем больше обнаруживаешь точных, глубоко продуманных деталей, кровно связывающих спектакль и его обманчиво «не брехтовское» решение с авторским замыслом.

Брехт уже после войны дописал своеобразное послесловие к пьесе в форме авторских разъяснений и рекомендаций – «Заметки по поводу цюрихской премьеры» (1948). Сценограф Сергей Бархин отнесся к этим рекомендациям (уникальный в современном театре случай внимания к воле драматурга) с чрезвычайной бережностью.

Контрастные цвета с преобладанием белого и черного, «березовый» задник, постоянный яркий свет на сцене, позволяющий избежать «мертвенности» актерских лиц, возникающей при локальном освещении, водочные бутылки в качестве одной из доминант оформления



и иные авторские пожелания-подсказки – все соблюдено с зорким тщанием и переосмысленно художником в оригинальные сценические образы.

Внимание к деталям прослеживается в работе сценографа Сергея Бархина и, в не меньшей мере, в режиссуре М. Карбаускиса. Оно ведет, как по вешкам, к сути брехтовской пьесы. Господин Пунтила, прагматичный и жестокий хозяин, превращающийся под воздействием

водочных паров в добряка и гуманиста – это другой ракурс волновавшей драматурга проблемы. Если в «Добром человеке из Сычуани» невозможность жить в соответствии с идеалами терпит крах из-за непосильной тяжести внешних обстоятельств, то в «Господине Пунтиле» Брехт исследует «помехи», находящиеся внутри самого человека.

Наличие «крепкой веры», как определила бы классическая русская литературная традиция, или убеждений, как было бы ближе самому Брехту – не только проблема противодействия давлению внешней среды, но выражение силы или слабости воли самого человека.

Пунтила – человек без «убеждений». Предлагаемые обстоятельства (в его случае – водка) способны в один миг обратить его в полную противоположность самому себе. И в каждом персонаже пьесы живет свой Пунтила. Точнее сказать – таится ровно до той поры, пока ему не представится возможность заявить о себе в полный голос. Самый очевидный пример внезапного перевертыша – слуга, шофер Пунтилы – Матти. Обаятельный, мягкий, полная противоположность хозяину, мгновенно приобретает черты своего крайне несимпатичного хозяина, когда разыгрывает перед дочкой Пунтилы Евой сцены их возможной совместной жизни.

М. Карбаускис всегда основательно и глубоко работает с актерами. В брехтовской постановке самым интересным в ансамбле стал дуэт Михаила Филиппова (Пунтила) и Анатолия Лобозкого (Матти), через который реализована магистральная идея пьесы и спектакля – возможность внезапной метаморфозы и полная ненадежность человека, если у него нет сознательных нравственных убеждений. М. Филиппов играет Пунтилу в полном соответствии с ремаркой автора: актера, исполняющего эту роль, Брехт просил не позволять зрителю ни на секунду поддаться симпатии к Пунтиле в те моменты, когда он превращается в «добряка». А. Лобозкий безукоризненно достоверно играет обаятельного и вызывающего безоговорочное расположение Матти. Ровно до той сцены, пока из-под образа полностью положительного человека внезапно не

проглянет его «трезвый» хозяин. После сцены с Евой Матти возвращается к себе прежнему, но уже не вызывает нашей прежней доверчивой благосклонности.

Брехтовская тема «крепкой веры» и повседневного следования ей – один из мотивов творчества самого Карбаускиса. До «Пунтилы» эта проблема стала предметом раздумий режиссера в «Будденброках» Томаса Манна, поставленных им в РАМТе. Там вера рассматривалась как потерявшая жизненную силу и всякую связь с реальными потребностями людей беспощадная система жестких правил, крушащая под «идеальный» шаблон души и судьбы. В «Будденброках» – избыток нравственного регламента, сместившегося из сферы человеческого духа во внешнюю бытовую среду, превращающийся в абстрактную, губительную (и по результату безнравственную по отношению к отдельной личности) силу. В «Пунтиле» недостаток того же морального регламента, превращающий человека в безвольную и опасную игрушку предлагаемых обстоятельств. Эти постановки Карбаускиса, сойдись они на одной сцене, под крышей одного театра, могли бы составить своеобразную дилогию.

Характерно, что среди претензий, высказанных по отношению к «Пунтиле» Миндаугаса Карбаускиса, преобладает упрек в отсутствии политики и социальной остроты. На глаза попала даже прямая просьба добавить спектаклю русофобии в качестве необходимого (по мнению автора просьбы) нашему социуму лекарства. Эпически широкий брехтовский взгляд на проблему, притчевая (тоже по-брехтовски) универсальность трактовки пьесы показали части аудитории не брехтовским решением.

Думается, что сценическая методология М. Карбаускиса предложила перспективный смысловой путь к современному прочтению Брехта, автора, отнюдь не исчерпанного театром, несмотря на груз идеологии, которой он честно стремился следовать, но шире которой по природе был.

¹Эрнст Шумахер «Жизнь Брехта», М. «Радуга», 1988. С. 149.

Наталья СКОРОХОД

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ И ИЛЛЮЗОРНОЕ

АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ: ЧАСТЬ II

1. СМЕРТЬ ИСТОРИИ

Меня по-прежнему занимает место литературного текста в системе театрального спектакля и место драматурга в театре – проблема, с которой я каждый день сталкиваюсь чисто практически, наблюдая, как разбиваются усилия молодых авторов, как не выдерживают они конкуренции с драматургами-классиками, не только старыми, а даже с теми, кто вошел в шорт-лист отечественного репертуара совсем недавно – с Вампиловым, например.

Вспомним Аристотеля: сначала поэты переходили от одной случайной фабулы к другой, а теперь «лучшие трагедии изображают судьбу немногих родов»¹; вот так и театры – еще 30–40 лет назад блуждали в поисках новой истории, теперь же сосредоточились на немногих, а именно: всем известных. История классической пьесы – это своего рода миф – как когда-то у греков, и она – эта история – известна подавляющему большинству образованных зрителей, не говоря уже об экспертах театра. Сегодня не очень хочется рассказывать новые истории: со сцены на сцену переходят «Король Лир» и «Эдип-царь», «Нора» и «Федра», «Гамлет» и «Дядя Ваня». В этом я вижу еще один признак того, что театр входит в эпоху постдраматизма, когда разнообразие сценических форм и эстетик объединяет – согласно Х.-Т. Леману – отход от драматического текста. Здесь начинаются мои расхождения с господином Леманом: я уверена, что театр сегодня не отказывается от пьесы как таковой, – он лишь сосредотачивается на немногих, чьи сюжеты более или менее традиционны для сцены, чьи смыслы были уже интерпретированы и так и эдак, чьи персонажи давно уже воспринимаются культурными кодами, чья содержательность сама превратилась в знак. Единственное, что может конкурировать сегодня с классикой на отечественной афише, – инсценировки прозы – это явление во

многом национальное, имеющее свои корни и причины², хотя можно заметить, что и среди инсценировок преобладают сегодня всем известные Достоевский, Толстой, Чехов...

...Одновременно я наблюдаю тенденцию противоположную, вижу, как сбываются, воплощаются мечты тех молодых сочинителей, которые не относятся к драматургии как к сакральному делу, не сидят дома, а приходят в театр и отвергают там свои тексты, хитроумно обернув их в режиссерские или актерские идеи, которые не отвергают заказ, кого не пугает документальность, злободневность, кому не претит идея создания текста «одноразового использования», кто готов решать насущные проблемы конкретного театрального коллектива: будь то юбилей или предложение режиссера приспособить к сцене любимую книжку или киносценарий. Словом, тот, кто забывает о вечности, преуспевает в настоящем.

И это, с одной, стороны здорово, а с другой – грустно, в этом и состоит, на мой взгляд, проблема постдраматизма, потому что большинство значимых драм XX века рождались все-таки не под сводами театра, а в тиши кабинета. «В ожидании Годо» и «Утиная охота», «Жаворонок» и «Лысая певичка», «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Психоз 4.48» – это не «проектная драматургия», тексты эти создавались не к юбилею театра, не к бенефису народной актрисы, не на грант в разгар кампании по борьбе с наркоманией, все эти пьесы произведены на свет исключительно по инициативе их авторов.

И судя по тому, сколько драматургических опусов приходит ежегодно на многочисленные конкурсы, по инициативе авторов сегодня тоже создается великое множество драматических произведений. Мне иногда кажется, что писать пьесы – нечто вроде юношеского романтического синдрома – как в былые годы сочинять

лирические вирши и бряцать на гитаре. В пьесах этих – нередко бойко написанных и грамотно построенных – есть не только подражания Вырыпаеву или Пряжке, есть там подростковая лирика про думы и чувства нового поколения, есть фрейдистский анализ отношений не только с папой и с мамой, но даже с собакой и кошкой, есть выдуманные миры, есть и фантазии о мире потустороннем, есть поразительные социальные наблюдения, есть и историческая правда, например, о голодоморе в Казахстане, есть – напротив – буйные исторические фантазии, параллельные байопики Ленина, Троцкого или Майкла Джексона, словом, в плане содержания есть там все, что угодно: разнообразие жанров, персонажей, историй.

Какие-то из этих текстов пишут талантливые люди, и не всегда они так уж молоды, бывает вышел нефтяник на пенсию, поселился в столице и строчит нежные пьесы о любви – одну за другой, или опытный следователь вдруг устал от своей свирепой серьезности и начал комедии писать (Кстати, многие театры сегодня стонут, нет современных комедий – да ладно! Есть комедии: трехактные, уморительно смешные, к примеру, «Птицы» Тимофея Юргелова – история о том, как родственники упрятали труп умершего дедушки-ветерана войны в морозильную камеру, чтобы пенсию ветеранскую получать – невероятно злая и чертовски современная сатирическая комедия).

Так вот, авторы пишут, отборщики ежегодно глотают миллионы электронных реплик и ремарок, что-то достойное выбирают, потом – на площадке такого-то театра – организуется драматургическая лаборатория: молодые режиссеры приезжают из столиц, по пьесам делают театральные эскизы, эксперты их обсуждают, зрители приходят, смотрят и аплодируют, автора поздравляют, автор полон надежд, но дальше – как правило – не происходит ничего. Как сказал когда-то Сергей Женовач: все уходит довольные друг другом, а дальше не происходит театра. Драматический театр как будто выделил для современной драматургии околотеатральную нишу: нате вам часть бюджета, нате вам юных умников-режиссеров, нате вам помещение на неделю, собирайтесь, читайте,

ставьте, обсуждайте, только не надо думать, что ваши опусы возьмут и примут на нашу прославленную сцену. На большую или на малую. Этого, скорее всего, никогда не случится. Почему? Как сказал когда-то Антон Чехов, да Бог его знает, почему....

Рискну предположить, что театр только делает вид, что ищет современную комедию или пьесу для молодежи, у него, у театра, сегодня совершенно иные задачи. В этом смысле я согласна с Леманом: в наше время театр «танцует сам себя», то есть пытается отрефлексировать и привести в движение свойственные ему и только ему выразительные средства. Притом, не только в модернистском, как считает господин Леманн, но еще и в постмодернистском смысле, т.е. как диалог с собой, прошлым, отсюда и любовь сцены к классике: это же единственный аутентичный театральный музей, в каком-то смысле – записанный театр прошлых эпох, диалог с традицией, диалог театра с самим собой. Причем, диалог этот начался не сегодня, а уже около двух веков назад – когда Гете ввел в театральный обиход постановки старых пьес. Но, конечно же, современный тип диалога с драматургией прошлого сформировался в эпоху авангардного театра 1920-х. «Я выхожу из себя», – произносила героиня Островского Мамаева в спектакле Эйзенштейна «Мудрец» и буквально «выходила» из платья, оставаясь в черном трико с цилиндром на голове... На этом трюк не заканчивался, Вера Янукова еще минут десять «выходила из себя», когда – как писала другая эйзенштейновская актриса Юдифь Глизер – «с легкостью юной пантеры» поднималась по шести к зрителям балкона... «Выход из себя» продолжался и на балконе, где Янукова садилась на колени кому-то из зрителей-мужчин и только после этого исчезала из поля зрения публики³. Осмысленный сценический эффект здесь рождался в том числе и в диалоге со старым «театром Островского».

Итак, я предполагаю, что сегодняшний театр заинтересован не в построенных по законам драматического жанра историях, а в текстах, так или иначе содержащих зерно сценизма. И при помощи текста (современный он или нет, пьеса это, поэзия или проза) театр стремится,

пусть еще и не вполне осознанно, разглядеть себя, то есть понять, как он сможет, развернув этот текст в своем сценическом пространстве отрабатывать старые и открывать новые, свои и только свои, выразительные средства.

И возможно, чтобы просочиться на сцену, современный драматург должен предложить театру нечто в этом роде. Пьеса может не быть драматической, но она должна содержать некий заряд нераскрытого доселе сценизма.

2. ГРАНИЦА И БРЕХТ

Граница – принципиальное понятие для сцены, поскольку ее пространство всегда делится на несколько принципиальных частей: есть зал, где сидят зрители, есть площадка, где находятся актеры, есть интервал между ними – та часть, которую видят и зрители и актеры, есть закулисы – то, что видят актеры, но не видит зритель. В античности интервал между «сценической» и публикой назывался «оркестра» – место, куда выходил и где стоял хор. В музыкальном театре этот интервал сохранился и называется «оркестровой ямой» – в ней сегодня находятся музыканты. И даже в драматическом театре существует «атавизм» оркестры – это места, где находятся свето-, радио-, а теперь еще видеотехники, эти люди тоже в деле, они ведут спектакль, и границы пространств, где они находятся, можно осмыслить драматургически.

Интересно в связи с этим опять-таки вспомнить «Мудреца» С. Эйзенштейна, чья финальная часть была представлена зрителям как десятиминутная фильма, где действие, начатое на сцене, продолжалось на экране за ее пределами: на крыше особняка, где помещался театр Пролеткульта, в саду, на трамвайной остановке, и наконец один из персонажей впрыгивал в трамвай и окончательно вырывался за границу видимости камеры. Несомненно, эта – во многих отношениях новаторская постановка – на какой-то миг расширяла пространство жизни персонажей, а с другой стороны – демонстрировала зрителям, что игра может продолжаться за кулисами и на улице, это была чисто театральная игра «с границей».

Итак, граница – важнейшая материя сцены, здесь существует некое поле возможностей

и для автора, и для режиссера, вопрос в том, какую выбрать стратегию, как относиться к этим пространствам, как ими играть? Простейший случай традиционного театра – четвертая стена: персонажи делают вид, что зрителя нет, зритель им подыгрывает, поклон в финале спектакля – единственная точка, где мы перестаем притворяться друг перед другом (зритель порой пробует заявить о себе, встречает и провожает аплодисментами любимого актера, иногда незатейливый простак кричит из зала, что ему ничего не слышно, однако, актеры чаще всего оставляют эти попытки прорвать границу безо всякого внимания). Многие великие пьесы прошлого, позапрошлого и позапозапрошлого веков написаны в расчете на такую стратегию, но есть в традиции театра и другие варианты, случаи, когда граница между сценой и публикой была прозрачна, а выкрики «из зала» встречали немедленную реакцию, эти стратегии подытожил, отрефлексовал и развил на современном ему этапе Бертольд Брехт.

Без Брехта продолжать разговор о границе просто не имеет смысла – эту фигуру не обойти, поскольку во второй половине XX века не раз было замечено, что мощный гвоздь в гроб старого драматического театра вбил именно он, подведя теоретическую базу под умение актера видеть зрителя и способность публики воспринимать не только историю, но и ее «представление». Немецкий реформатор интеллигентизировал театр, показав, что возможности сцены несоизмеримо больше, чем рассказ увлекательной истории: «Брехт лишил меня всякого интереса к несовершенному театру и приблизительно с этого момента (гастроли театра Берлинер Ансамбля в Париже) я в театр больше не хожу», – так отреагировал на гастроли Берлинер ансамбля в Париже в 1954 году Ролан Барт⁴. По мнению Петера Шонди Брехт повинен в радикальном повороте в технике драматурга, когда в драму добавляется «субъект эпической формы»⁵, мне же представляется продуктивным рассмотреть некоторые постулаты брехтианства с точки зрения границы.

Отрицая аристотелев катарсис и поглощение зрителя сюжетом пьесы, Брехт создает т.н.

зоны очуждения, дополнительные границы по ходу действия спектакля. Для того, чтобы зритель не сочувствовал героям и не волновался, чем закончится пьеса, развитие истории постоянно прерывается – актер «выходит» из персонажа, времени и сценического пространства, непосредственно обращаясь к зрителю, высказывается по тому или иному поводу. В пьесе «Трехгрошовая опера», например, проститутка Дженни-Малина, только что сдавшая полиции своего друга – бандита Мэки-ножа, внезапно поет зонг «О Соломоне Мудром»: царя Соломона сгубила мудрость, Цезаря – смелость, Брехта – правдивость, а ее друга-бандита – чувственность. Очевидно, что подобная эрудиция и готовность рассуждать о человеческом идеализме с историческими позиций выходит за границы опыта персонажа. Но кто же тогда адресует зрителю зонг о «Соломоне мудром»? Субъект повествования? Актриса, играющая Дженни? Сам Бертольд Брехт?

В тонком и остроумном анализе «Трехгрошовой оперы» Борис Зингерман отмечает: «Разрушение органической непрерывности действия усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (зонгом), совершенно не обязательным для развития сюжета... [...] Зонг разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию»⁶. Однако признавая разрыв границ иллюзорного, Зингерман весьма осторожно говорит о «выходе актера из роли»: «В зонге дают себя знать неизвестные нам нравственные качества героя и его скрытые душевные резервы; им не дано проявиться в узких рамках существующих житейских отношений — в предустановленных границах драматического сюжета»⁷. Возможно, в этом утверждении Зингерман опирается на самого Брехта: «Совершенно недостаточно разработать образ лишь настолько, насколько это необходимо по ходу действия данной пьесы. В нем должно быть еще что-то конкретное, неповторимое, позволяющее догадываться, что в определенных социальных условиях это лицо может действовать и по-другому»⁸.

Соглашусь: выходя за границы иллюзорного действия, актер не вполне «обнуляет» свойства

персонажа, и, превращаясь из объекта в субъект истории, то есть в частицу повествования, еще несет в себе «след» героя, в шкуре которого только что побывал. Таким образом он делает границу между «событием изображаемым» и «событием изображения» размытой, в этом – как мне кажется – основная загадка брехтианского зонга. В этом смысле интересно сравнить технологии эпического театра с постановками прозы Вл.И. Немировичем-Данченко, подчеркнув, что оба режиссера вели свои поиски независимо друг от друга.

Анализируя истоки брехтианства, западные исследователи справедливо связывают его с практиками советского авангардного театра, но проходят мимо опытов инсценизации прозы, предпринимаемых на сценах традиционных театров, хотя эта страница истории отечественной сцены имеет к теории эпического театра, как мне кажется, самое непосредственное отношение. Принято считать, что именно в стенах МХТ появились очертания сценического повествования – свободной формы «спектакля-романа», а «Братья Карамазовы» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко (1910) стали попыткой осмысления границы между повествованием и иллюзией. Едва ли не «первым опытом «инсценированного романа», не побывавшего в лапах у переделывателей»⁹, назвал спектакль «Братья Карамазовы» критик-современник Юрий Беляев. Радикализм Немировича-Данченко сказался именно в том, что он откровенно признавался зрителю, что переносит на сцену роман, прямо в афише жанр спектакля был обозначен как «отрывки из романа Достоевского». Еще во время репетиций режиссер описывал замысел и его воплощение: «Играли в 2 вечера. Если бы цензура разрешила старца Зосиму – играли бы в три вечера. Там присутствовал т.н. чтец, образованный читатель, филолог, современник зрителей. Чтец будет Званцев. Ему много надо читать, очень тонко, в тон вступать. [...] Чтец иногда выступает среди действия. Кажется, это выйдет эффектно»¹⁰. После первого вечера «Братьев Карамазовых» другой театральный рецензент – Сергей Яблоновский – начал статью в газете «Русское слово» с описания самого необычного элемента этого

спектакля – границы между иллюзорным пространством и пространством Чтеца. «Сцена в этот вечер представляла собой большие отклонения от известной картины: большой передний занавес отсутствовал; сама сцена была укорочена: от нее отнята приблизительно четвертая часть в длину. Эта четвертая часть отделена колоннами. [...] На возвышении – задрапированная кафедра; на ней – лампа; за кафедрой г. Званцев и читает своим богатейшим басом... Остающиеся для действующих лиц три четверти сцены также необычны: сцена уменьшена...»¹¹ Критик подчеркивает, что эта – дотоле нигде не виданная – форма спектакля просто ошарашила публику. Далее он подробно описывает, что партия Чтеца–Званцева и начинала спектакль: «Он сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима и затем он раз пять прерывал действие вставками...»¹² Фигура повествователя и форма его презентации в спектакле, отдельная «выгородка» для Чтеца вызвали оживленную полемику среди рецензентов. Иные видели в этом «покушение» на театральную природу, другим – напротив, спектакль казался возвращением к истокам театра – чем-то вроде греческого хора.

Сам режиссер сравнивал триумф «Братьев Карамазовых» с успехом «Чайки» и говорил об опыте «границы» между иллюзорным и не иллюзорным миром спектакля как о театральной открытии. «Мы все ходили вокруг длинного забора и наконец-то вышли на свет», – писал он Станиславскому после премьеры. Владимир Иванович полагал, что постановка Достоевского окончательно разрушила старую театральную форму, что теперь любой великий роман может быть освоен сценой с помощью подобного приема, что возможности чтеца неограниченны в принципе, и отныне описательные сцены прозаических произведений могут быть воплощены на сцене безо всяких потерь. Ему казалось, что не пройдет и трех лет, «как вам даже Островский покажется скучным своими театральными условностями ... даже Чехов!»¹³.

Замечу в скобках, что подобная попытка «эпизации» сцены была предпринята в

1910 году – когда двенадцатилетний Бертольд Брехт еще беспечно бегал по улицам баварского Аугсбурга со школьным ранцем за спиной. Собственно это театральное открытие состояло во введении в ткань иллюзорного театра элемента повествования, и границу эту Немирович-Данченко в 1910 году воспринимал буквально: когда звучал бас Званцева – жизнь на соседней площадке, где находились «субъекты истории», замирала. Но режиссер пошел дальше: в сцене суда над Митей-Леонидовым – Званцев читал реплики судей, которых не было на сцене (по причине цензурных ограничений – некоторые должностные лица, как впрочем и духовные, просто не могли быть показаны на сцене), этот диалог «через границу» с недоумением отмечался едва ли не в каждой рецензии на спектакль. Однако Немирович-Данченко не продвинулся в сторону брехтианских открытий именно потому, что его вдохновляла прежде всего возможность переноса «романа на театр», что называется, «без потерь», мне кажется, что творя на сцене наирадикальнейшие вещи, Немирович-Данченко не рискнул осмыслить свои практики с точки зрения сценической, театральной.

Это была радость режиссера-литературоцентриста, именно литературоцентризм и подвел умнейшего Владимира Ивановича: сделал лишь первый шаг по пути эпизации театрального пространства и персонажей, Немирович решил – вот оно!

Увы, неуспех следующего опыта постановки прозы – спектакля «Ставрогин» (1913) – заставил его разочароваться в своем открытии и на долго о нем забыть.

Только через двадцать лет Немирович-Данченко рискнул вновь обратиться к постановке «большого романа» уже в другую экономическую, социальную и культурную эпоху. Его «Воскресение» по книге Л.Н. Толстого стало еще одним интереснейшим опытом «эпизации» на отечественной сцене. В книге «Проза и сцена» видевший постановку Константин Рудницкий писал: «Замысел его спектакля “Воскресение” развивал идею, некогда столь удачно реализованную в “Братьях Карамазовых”»: форму спектакля-романа и здесь скрепляла сквозная



роль чтеца, выступавшего от имени автора. Но если в «Братьях Карамазовых» чтец сопровождал действие спектакля, то в «Воскресении» «лицо от автора» активно вело за собой весь спектакль, иногда приостанавливало его ход, затем вновь приводило в движение и непринужденно связывало между собою пространство сцены с пространством зрительного зала, персонажей толстовского романа – со зрителями 30-х годов»¹⁴. Таким образом – если граница между повествованием и иллюзией в спектакле 1910 года была твердой, определялась пространством и закреплялась сценографически, то в 1930 году эта граница стала «прозрачной» и определялась особым положением Лица от автора, роль которого с блеском исполнял В. Качалов.

Во-первых, здесь выстраивались иные, чем в «Братьях Карамазовых», отношения между Лицом от автора и зрительным залом. Если Званцев идеологически нейтрально читал отрывки из романа, так и обозначалась его роль – Чтец – представитель «образованной публики», то «Лицо от автора» в «Воскресении» значило несоразмерно больше: «Качалов вспоминал, что ему принадлежали не только слова, авторский текст, но и идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора; необходимо было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа»¹⁵. В этом мы можем найти почти полную параллель с брехтианскими практиками, где игры с границей между иллюзорным и рассказанным предпринимались с конкретной целью. Согласно Барту: «Брехт не захотел облекать революционное содержание в старые театральные формы ... он отвоевал для театральной материи совершенно новый статус, полностью подчиненный действию политических сил»¹⁶. Если вернуться к «Трехгрошовой опере», то побудительные мотивы создания эпического театра можно представить так: в 1928 году Брехт говорит публике: вот вам трехгрошовой истории с пыльной полки истории английского театра, а вот какие мысли вызывает она у нас – сегодня – с точки зрения нашего марксизма. Но

приблизительно те же задачи решает и режиссер «Воскресения», оставив за скобками постановки богоискательство героев «дореволюционного» Толстого, он с помощью «Лица от автора» доносит до зрителей интерпретацию «старого романа» как отрицание буржуазных отношений и институтов и утверждение гуманизма. Собственно это и была «точка пересечения» взглядов на роман Немировича-Данченко с идеологией «осовещенного марксизма» конца 1920-х гг. Принципиально и то, что «Качалов не играл Толстого», актер воплощал некое существо, обладающее возможностями, выходящими за рамки обычных «человеческих» сил¹⁷.

И это был герой спектакля, находящийся за границей существования персонажей: «В строгой застегнутой на все пуговицы темно-синей куртке (чем не брехтианский образ? – **Н.С.**), с маленькой записной книжкой и карандашом в руке В.И. Качалов начинал спектакль, стоя внизу в партере рядом со зрителями, потом поднимался на сцену, останавливался перед закрытым занавесом, затем, когда занавес раздвигался, прохаживался по сцене среди персонажей романа, прислушивался к их речам – то насмешливо, то сочувственно, то сострадательно, то гневно, иной раз сливаясь с ними, иной раз брезгливо от них отстраняясь. Такая партитура роли, предложенная Немировичем-Данченко, превращала «Лицо от автора» в подлинного хозяина спектакля. Свободно переходя из картины в картину, Качалов, которого остальные персонажи не видели, о чьем присутствии им не дано было знать, не только их видел и слышал, но и обладал правом читать их мысли»¹⁸. Содержательные параллели напрашиваются сами собой – уже и в советское время прием выведения на сцену «Лица от автора» и придания ему особых функций и полномочий казался некоторым исследователям предтечей эпического театра Б. Брехта. «В этом спектакле («Воскресении» – **Н.С.**), в особенности в его драматургическом материале, были реализованы многие из закономерностей, которые впоследствии найдут место в созданной Брехтом теории эпического театра»¹⁹. Не углубляясь в вопрос о том, что в конце 1920 – начале

1930-х годов искания Немировича-Данченко уже не были предысторией, а шли в параллель с размышлениями Брехта о природе эпического театра (любопытно, что в январе того же 1930 года Александр Таиров на сцене Камерного театра выпускает «Оперу нищих» – «Трехгрошовую оперу» Брехта в переводе Сергея Третьякова), и не затрагивая здесь интереснейшую тему проникновения и укоренения собственно брехтианских идей на советском театральном пространстве, отметим лишь огромное сходство в построении границы персонажа у Брехта и Немировича-Данченко, когда – и в случае с Дженни-Малиной, поющей о Соломоне, Цезаре и Брехте – и в случае «Лица от театра», передающего зрителям 1930-х годов мысли Неклюдова – возникает довольно сложная природа субъекта высказывания и не слишком ясные отношения этого субъекта с персонажем/ми иллюзорной истории.

Позволю еще раз себе процитировать Брехта: «Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»²⁰. Эта фраза с очевидностью делится на две части, первая из которых имеет отношение к природе театра, к проблеме «сценических границ» между иллюзорным и повествовательным, вторая же – к идеологическим «подпоркам» этого открытия. Закладывая в свои пьесы пропагандистский пафос левых, Брехт, по мнению Барта, преодолевал формализм. Понятно, что левый пропагандистский пафос Брехта уже в 1950–60-х мог радовать лишь французских интеллектуалов, да инструкторов по культуре ЦК КПСС,

«Мы можем его (Брехта – **Н.С.**) постичь, только поняв все его творчество как мощное и последовательное отрицание буржуазной идеологии и буржуазного общества, модернистского искусства и идеалистической философии, как новое и плодотворное воплощение воинствующей правды социалистического мира, его реалистической эстетики и революционного пафоса. На этом пути и происходит наша встреча с Брехтом. Здесь тот пункт, откуда мы идем

вместе»²¹, милостиво допуская пьесы ниспровергателя Аристотеля на советскую сцену, его теории – в напечатанный на русском языке пятитомник (1965), а его театр – на гастроли в СССР (1957). Однако, дальнейшие годы показали, что проблематика брехтовских пьес шире, чем марксистские убеждения автора. Более того, Фридрих Дюрренматт считал, например, что своей идеологией Брехт как ножом резал живую материю своей поэзии, эта идея стала общим местом западноевропейских штудий брехтианства. Этому есть свои основания – и «Трехгрошовая опера», и «Мамаша Кураж...», и «Добрый человек...» вполне выдерживают иные (не марксистские) интерпретации, а вот старый иллюзорный театр система Брехта существенно пошатнула.

Однако теория Брехта существует сегодня в некотором отрыве от его драматургической практики, поскольку его лучшие и наиболее известные драмы оказались слишком хорошими историями, и притом историями, прочно стоящими на традиции: в «Мамаше Кураж...», например, отчетливо проглядывает Медея нового времени, а «Добрый человек из Сычуани» вовсю эксплуатирует древнюю сценическую метаморфозу – переодевание сестры в брата. Сами пьесы как будто сопротивляются теоретическим установкам их автора: вот уже полвека зритель взволновано следит за действиями Мамашы Кураж и ее немой дочери Катрин, Груше из «Кавказского мелового круга», Шен Те из «Доброго человека из Сычуани» и других первоклассно написанных героев. Увы. Для создателя эпического театра Брехт сочинял слишком традиционные, волнующие душу столкновениями и перипетиями фабулы, иными словами, Брехт-драматург не слишком прислушивался к Брехт-теоретику. Именно поэтому его тексты были так быстро и охотно приняты в репертуар традиционного «буржуазного» театра, а поскольку заложенная там игра с границей «сцена-зал», «персонаж-субъект повествования» внедрена в материю драмы не слишком радикально, брехтианские зонги адаптировались к традиции без особого ущерба для пьес. Из «Мамашы Кураж...», к примеру, можно вообще выбросить всю философию, весь эпический театр, а зонги

петь, как в мюзикле, чем не преминул воспользоваться Бродвей, да что там Бродвей – сплошь и рядом наши драматические театры приспособляют Брехта и к иллюзорному театру, и к психологическому способу существования актера. Не выглядит нонсенсом на нашей отечественной почве и Брехт, поставленный по Станиславскому. Таким образом – если не знать теории эпического театра – брехтианские «границы» можно попросту отменить, а зонги посчитать стилистическими особенностями его пьес – и не более.

3. БРЕХТ И ВЫРЫПАЕВ

Наша современная драма усвоила уроки Брехта-теоретика куда основательнее, чем традиционный театр, едва ли не треть значительных текстов для сцены строится на рассказе о событии, а не на его демонстрации: эти «громкие» тексты, будь то «Кислород» или «Иллюзии» Ивана Вырыпаева, «Я – пулеметчик» Юрия Клавдиева, «Три дня в аду» или «Парки и сады» Павла Пряжко, «Волчок» Василия Сигарева, какими бы разными не выглядели их авторы – имеют общее свойство: они не разыгрывают, а рассказывают свои истории. Иногда – с помощью кого-то из персонажей, порой – как в «Июле» Вырыпаева – «молодой актрисы», имеющей к жизнеописанию серийного убийцы-маньяка, которого она представляет, весьма далекое отношение. Подчас субъектом повествования выступает и сам автор.

Иван Вырыпаев вошел в историю современного театра пьесой «Кислород» (1999), круто замешанной на брехтианских принципах: «Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу»²². Граница между эпическим и иллюзорным резко сдвинута в пьесе в сторону последнего, герои рассказанной истории не появляются в конкретике своих черт вплоть до финала пьесы. Все же прочее время на просторах текста господствуют субъекты повествования – Автор и Исполнительница. Здесь уж никак нельзя вычеркнуть или «подсократить» эпическое, поскольку не сама

история, а кто, как и кому ее рассказывают становится предметом текста. Сам субъект повествования – Автор, возомнивший себя богоборцем эпохи «рэп», – преподносит нам – как когда-то Брехт – трехгрошовую, трэшевую историю о том, как браток из Серпухова полюбил тусовщицу из Москвы, а потому убил свою жену лопатой и закопал в огороде. Здесь просто невозможно выделить историю из повествования, мясом драматургии становится то, как она преподносится публике: тенденциозно и одновременно провокативно, субъекты повествования постоянно манипулируют отношением публики к персонажам и их поступкам, Автор порой открыто смеется над зрителем, а Исполнительница – над Автором. Эпатажность подачи сказывается еще и в том, что «трехгрошовая» история про Сашу и Сашу преподносится как проповедь: в десяти концертных номерах. Автор и Исполнительница показывают публике, что десять христианских заповедей «не работают» в современном мире, поскольку не дают молодежи «дышать кислородом», в частности, спокойно любить друг друга и курить анашу. Софистический прием позаимствован прямо из Нового завета: «сказано в Писании... – а я говорю вам...».

«ОНА: Вы слышали, что сказано: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду. А девушка, о которой я рассказываю, без всякого суда скидывала с себя всю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее “Московским ромом” с кока-колой, и предлагал широкую кровать с резными дубовыми спинками».

Эти двое порой напоминают хоревтов распавшегося античного хора – они знают историю и знают много чего еще о современном мире, но – а это уже наследие не античности, но Брехта – они имеют силу и темперамент, чтобы активно манипулировать зрительским восприятием. «Кислород» – главная метафора абсолютной свободы звучит как угроза и как призыв:

«ОН: А когда увидел он ее, курившую марихуану с фольги, то подумал: что хотя жизнь

у них и разная, но цель одна. Как одна цель у летчика направляющего самолет в здание Торгового центра и у пожарного задыхающегося в дыму от гигантского взрыва. Потому что и тот, и другой, ищут своими легкими кислород, один чтобы не задохнуться от дыма, а другой, чтобы не задохнуться от несправедливости правящей миром».

Антиномия «кислород-совесть» работает на всем пространстве пьесы. «Трехгрошовая фабула» Саши и Саши (вот она приехала к нему в Серпухов, вот ее рвет от водки и пельменей, за этим следует драка влюбленных и – перипетия – разоблачение убийства и суд) разворачивается (рассказывается) как доказательство очередного богоборческого тезиса Автора, сам Автор и Исполнительница ловко нанизывают на нить своего тезиса разнородные примеры – от закладывающего украшения своей жены Достоевского до священнослужителей-педофилов, от блохастого серпуховского пса до прекрасной девушки, уснувшей «вечным психотропным сном», зритель же вылавливая «мемы» текущего момента, находится в состоянии возбуждения – он бы и готов поспорить, но его реплики не предусмотрены. И это находится в полном согласии с тезисом Брехта: «...показывая, что персонаж действует так, а не иначе, актер должен дать понять, что именно это действие может быть совершено людьми совсем другими, не похожими на данное конкретное лицо, то есть он добивается, чтобы можно было сказать: вообще-то так действуют совсем другие люди»²³. Брехтианское очуждение доводится в «Кислороде» до абсурда: каждый вновь предложенный тезис разоблачается и выворачивается наизнанку, в том числе и пафос Автора-богоборца: в нужный момент Исполнительница ощипывает перья с его павлиньего оперения:

«Проблема ведь не в том, что несчастные арабы загнаны в безвыходную ситуацию, и что еврейские дети в этом не виноваты. [...] А проблема в том... Настоящая твоя проблема в том, что ты не можешь любить людей. [...] Ложь в том, что ты в жизни не общался с саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты

будешь со слезами на глазах рассказывать историю чужой для тебя жизни. Будешь страдать над проблемой, которой для тебя просто нет. Потому что после таких выступлений ты идешь в "Пропаганду", а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше. В этом проблема».

Но и это разоблачение не является смыслообразующим, оно не мешает Автору к финалу легко – как будто воды в рот, набрать энергии, чтобы выдать последний – разложенный на два голоса – богоборческий монолог: «Значит, у меня плохой, очень плохой Бог. Если я плод дерева, и по мне будут судить о нем». И эффект от пьесы совершенно брехтианский, поскольку зритель уходит не одухотворенный и успокоенный, авзбудораженный интеллектуально, его оставляют наедине с мыслью о том, что Новый завет сделался Ветхим и мешает молодежи спокойно курить анашу, а потому необходим Новый-новый завет и вот новый пророк Иван Вырыпаев уже вот-вот даст его людям. Здесь интересен не только формальный принцип, преподносящий нам как на блюде «драматургию эпического», но и принцип Брехта-пропагандиста, прекрасно усвоенный Вырыпаевым: «Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»²⁴.

«Мы собираемся в одном месте для того, чтобы испытать нечто, что в повседневной жизни нам редко удается испытать, потому что мы все время чем-то заняты. Приходим на спектакль, чтобы чуть-чуть остановить время, чуть-чуть прикоснуться к настоящей, к некоей реальности, скрытой за художественным образом»²⁵ – в «проекте» постмодерниста Вырыпаева, в отличие от «проекта» модерниста Брехта, нет конкретной раз и навсегда закрепленной риторики, но там всегда есть место для той или иной риторики, какой – зависит от случая.

«Танец "Дели"» – пьеса 2009 года, столь же принципиальная в плане осмысления границы, что и написанный десятью годами ранее «Кислород». Пафос этой пьесы связан с идеей танца «Дели»: «Это танец – который говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только

красота танца. Что все есть танец». Цикл из семи коротких пьес (принципиально, что в финале каждой актеры выходят на авансцену и раскланиваются перед зрителем) последовательно представляет семь вариантов трехгрошовой сериальной истории. Мать, дочь, любовник дочери, его жена, подруга матери и медсестра встречаются в больнице и общаются по поводу смерти кого-то из участников истории, причем, в каждой серии умирает новый персонаж, а тот, кто умер ранее, оживает. Вариативность смертей и воскрешений наводит на мысль, что в плане драматизма разбирать тут нечего: все ситуации и все чувства или их отсутствие проговариваются в словах, здесь нет подтекста и скрытых смыслов, здесь нет ничего, стоящего за текстом или как-то этот текст опрокидывающего. К концу второго цикла становится ясно, что герои говорят одними и теми же словесными блоками, часто повторяют одно и то же, никаких речевых особенностей у персонажей нет, и молоденькая медсестра разговаривает совершенно так же, как пожилой балетный критик. Кажется, что все эти Катя, Андрей, Оля, мать Кати, подруга матери выходят на сцену не для того, чтобы пережить чувство утраты, счастья или боли, но чтобы подискутировать о танце, отрицающем страдания, и о страданиях, которые не желают укладываться в прекрасный танец.

Самый сложный вопрос в этой пьесе – вопрос о природе чувств персонажей – они одинаково функциональны и взаимозаменяемы, и здесь возникает предположение, что герои пьесы – это не люди истории, и они не говорят, а обмениваются «мантрами», по тону очень похожими на брехтовские зонги – о боли, о пользе или вреде страдания, о чувстве вины и о сострадании, о понимании того, что человек смертен, об Освенциме. Не персонажи истории, но заблудившиеся хоревты: персоны какого-то сложно устроенного хора, которых подняли на сцену, причем, в каждой части пьесы один из хоревтов превращается в корифея, чтобы снова рассказать историю о танце: «На его огненном лотке на красных углях лежал кусок раскаленного железа, наверное, это была кочерга, чтобы мешать угли, но Катя называет

это просто куском железа. Так вот, сама не понимая, что делает, она схватила кусок этого железа и прислонила его к своему сердцу. Она сожгла свою грудь, сделав невероятный по силе ожог. Потом она потеряла сознание. Ее отвезли в больницу. Долгое время лечили, приводили в чувство. У нее ведь было сильнейшее нервное потрясение, да плюс еще ожог. Она ушла из театра. Долго лечилась. И вот однажды ночью, почти уже под утро, ей приснился танец. Ей приснился кто-то, кто танцует этот танец. И потом она поняла, что этот кто-то и сам танец – это все одно и то же».

В каждой новелле рассказ о танце становится центром, а рассказчик – главным действующим лицом. Прочие же только создают ему мало-мальски драматические условия, чтобы подвести к основному номеру. И все напряжение пьесы строится не на движении сюжета, – нам интересно, как персонажи выйдут на танец «Дели», как этот танец будет раскрыт, кто и как про него расскажет, эта «номерная» структура драмы открыта, конечно, не Вырыпаевым, но осмыслена им совершенно по-новому. Персонажи не конфликтуют друг с другом, напротив, они помогают «корифею» выйти на основную тему. В системе постдраматического театра это называется «монологизацией диалога», когда «взаимоскладывающийся, аддитивный язык создает впечатление хора, – отмечает Леманн, подчеркивая, что «хоры переживают сейчас новое рождение в постдраматическом театре»²⁶. Однако Леман никак не связывает это второе рождение с эпическим театром, поскольку его проект все же называется «постдраматический», а не «постбрехтианский».

В «Малом органоне» Брехт писал об исторических корнях очуждения, считая античный театр прекрасным примером использования масок, музыкальных и пантомимических эффектов. Но сегодня, похоже, античная традиция деления персонажей на хоревтов и актеров обогащается опытом брехтианского театра, а бывшая когда-то крепкой граница между орхестрой и сkenой со временем «разболталась»: взобравшиеся на сцену хоревты и спустившиеся в оркестру герои смешали не только

пространственные границы, но и «границы» между персонажем и повествователем.

«Сцена стала повествовать» (Брехт), но вопрос об обустройстве границы иллюзорного и повествовательного похоже перестал быть вопросом пространства – он превратился в вопрос о природе существования повествователя или хорева, надевшего на себя костюм персонажа истории. И сегодня театр, по-моему, не слишком хорошо понимает, как играть людей хора, которых как-то втянули в историю, в конкретные обстоятельства. Пока что постановки текстов Ивана Вырыпаева, которые я видела, напоминают читки, театр вообще не может ничего прибавить ни к «Кислороду», ни к «Иллюзии», ни к «Танцу “Дели”», кроме интонации, мне кажется, эти пьесы – вызов для сцены и этот вызов – ею принят. Я, конечно, могу ошибаться, поживем-увидим.



¹ Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 661.

² Сороход Н. С. Как инсценировать прозу: проза на русской сцене: История. Теория. Практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010.

³ Глизер Ю. С. Эйзенштейн и женщины / Публикация и комментарии Г. Д. Эндзиной // Киноведческие записки. Вып. 6. М., 1996. С. 122–125.

⁴ Барт Р. Работы о театре. – М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. С. 10.

⁵ Шонди П. Теория современной драмы 1880–1950-е годы – Szondi Peter, Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. 18 Fufl. Franfurt am Main, 1987.

⁶ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. С. 224–225.

⁷ Там же. С. 255.

⁸ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 121.

⁹ Беляев, Ю.Д. Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 313.

¹⁰ Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С.72.

¹¹ МХТ в русской театральной критике: 1907–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2007. С. 279.

¹² Там же. С. 280.

¹³ Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С. 71

¹⁴ Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Искусство, 1981. С. 35.

¹⁵ Билинск Я. Роман Толстого: спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1971. Вып. 3. С.212.

¹⁶ Барт Р. Работы о театре. – М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. С. 95.

¹⁷ Таков был «фирменный прием» Василия Ивановича: по мнению некоторых критиков-современников в «Анатэме» Леонида Андреева Качалов «не играл человека», инфернальность присутствовала и в диалоге Ивана Карамазова с чертом, где актер играл за обоих. См. МХТ в русской театральной критике: 1907–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2007. С. 218, 220.

¹⁸ Билинск Я. Роман Толстого: спектакль, фильм // Театр и драматургия. Л.: ЛГИТМиК, 1971. Вып. 3. С. 213.

¹⁹ Халип В. Строка прочтенная театром. Минск, 1973. С. 153–155.

²⁰ Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С.81.

²¹ Сурков Е. Д. Путь к Брехту // Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. С.58.

²² Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 67.

²³ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 121.

²⁴ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 67.

²⁵ Вырыпаев И.А. О театре // Вырыпаев И.А. Кислород. Июль. Танец «Дели». М.: Проспект, 2011. С. 5.

²⁶ Леман Г.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. С. 211.

Илья СМИРНОВ

КАРДИОЛОГИЯ ОТ ГРИШКОВЦА

Новое – хорошо забытое старое. Последний спектакль Евгения Гришковца «Шепот сердца»...

Стоп. Поскольку с жанрами и даже видами искусства у Евгения Валерьевича нет полной ясности, напишем так: последнее явление Гришковца народу воскрешает преданья старины глубокой из первых глав истории мировой литературы. Он представил театральной публике беседу с собственным сердцем, точнее, сердца с ним. Для нашего времени жанр нехарактерный. Зато в древней Месопотамии любили одушевлять разные предметы, орудия труда, полезные растения, металлы *et cetera* и предоставлять им трибуну для самовыражения, и это были не сказочки – прибауточки, вроде русского народного «по реке плывет топор...», а серьезные размышления мировоззренческого характера.

*«Я Плуг, что создан рукою великой,
Я великой десницею собран!
Я землемер могучий Энлиля,
Я истинный пахарь человек.
Когда в поле в месяц Шунумун
Мой начинают праздновать праздник,
Царь колет быков для меня,
Режет много овец для меня.
Разливает в сосуды пиво.
Царь держит мою руку.
Моих быков в ярмо впрягает.
Вся знать по сторонам толпится.
Вся страна радостно ликует.
Народ взирает на меня в веселье.
Мое становление в борозде
воистину – великий праздник!»¹*

И в нашей средневековой традиции отмечено нечто подобное. Хмель обращался к человеку с предостережениями от самого себя:

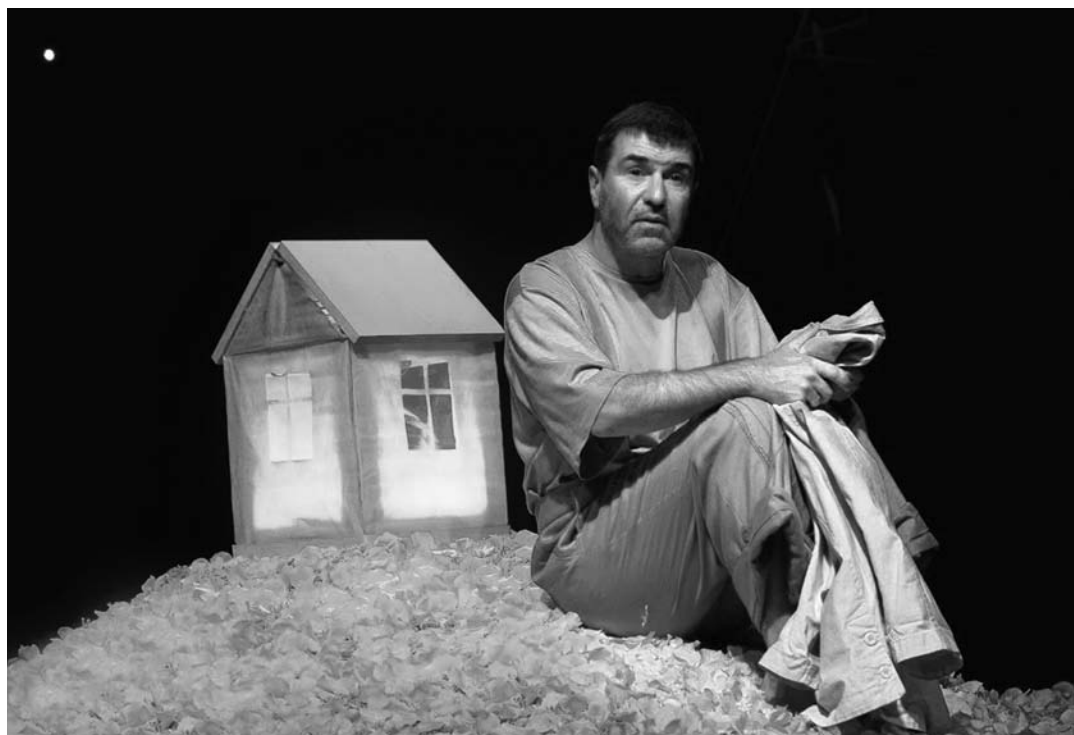
«А кто подружится со мною и начнет любить меня, тотчас же того сделаю блудным, а Богу не молящимся... А как проснется он – стон



Е. Гришковец.
Фото И. Полярной

и печаль ему наложу на сердце, а когда встанет он – с похмелья голова у него болит, а очи его света не видят, и ничто ему доброе на ум не идет, а есть не желает, жаждет и горит душа его, еще пить хочет...»².

Примерно в том же направлении пытается перевоспитывать Гришковца (или его лирического героя) собственное сердце, чтобы самому потом не стонать и не печалиться из-за неправильного поведения (и образа мыслей) родного человека, чтобы не портилась, как оно выражается, «кардиограмма меня». С уморительной достоверностью воспроизводит похмельную



Сцена из спектакля
«Шепот сердца». Фото Е. Гурко

и «блудную» симптоматику, называет любовь «бессмысленной, иррациональной работой», а песню «сердце, тебе не хочется покоя» – клеветой, протестует против своего символического изображения:

« – Да еще и стрелой норвят проткнуть!»

Но сначала определимся с обстоятельствами места и образа. Автор этих строк встречался с Гришковцом (и его сердцем) в зале СТД на Страстном бульваре, так что увиденное (услышанное) само собою укладывается на полочку «театр», а если требуется уточнение, то «моноспектакль». Но ведь возможны варианты. Декламация – разновидность литературного или даже ораторского искусства. Бывает еще художественное чтение (художественное слово), которое вообще ближе к эстраде. Именно так Алексей Битов классифицировал сценические монологи Гришковца³. Среди традиционных архаичных жанров разных стран мы находим много таких, в которых с публикой более-менее свободно (и более-менее театрализованно) общается герой – рассказчик.

А вот мнение Марины Тимашевой: «Евгений Гришковец – филолог по образованию, создающий одновременно новую литературу и новый театр, а потому никто не возьмется определить словами тот жанр, в котором он работает (разве что сценическая исповедь)»⁴.

Полагаю, Гришковец изначально проделал с прозой примерно то, что Александр Башлачев с поэзией. Опрокинул европейскую академическую традицию в архаику. Туда, где поэт – это действительно певец, а прозаик – просто рассказчик. Пресловутый «поток сознания», прием, казалось бы, напрочь дискредитированный сотнями томов непонятно о чем, обрел новую жизнь: ведь беседа за столом или у костра не обязана быть жестко структурированной. Гришковец благоразумно сам себя прописал не в литературе, тем более, не в эстраде, а в театре, который в 90-е годы оставался единственным сообществом, способным оценить



художника по качеству произведений. Сейчас храм Мельпомены, конечно, уже не тот. Но Гришковец успел занять свое место в алтаре, теперь он «медийная персона», которой позволено быть собой.

Возвращаемся в Театральный центр на Страстном. Над сценой – операционный бестеневой светильник, прозрачный намек тем, кто не прислушивается к предостережениям жизненно важных органов. По центру белый табурет и небольшой сугроб из бутафорского снега. На него сверху падают новые снежинки, как песчинки в часах, отмеряя течение времени. Или как лепестки сакуры в том сне о Японии, который нам еще расскажут. Представившись, автор-исполнитель облачается в телесного цвета куртку с капюшоном. Будем считать, что это его перикард⁵. Манера общения у Сердца свободная и непринужденная, стиль не литературный, а разговорный. Все как в жизни. И как в первых работах Гришковца, «Как я съел собаку» или «Одновременно». Обратная сторона искренности – рыхлость текста, который не только литературно не отшлифован (что составляет фирменный стиль), но и драматургически не выстроен (что составляет главный недостаток). Не могу судить о том, насколько велика в монологе доля импровизации, но она, безусловно, присутствует, свидетельство – то, как легко наш автор-исполнитель отступает от главной темы для общения с отдельными гражданами в зале. Один заснул, другая нектати включила электронную дурилку. Вопреки тому, что иногда пишут про Гришковца в желтой прессе, его манера общения даже с несознательными зрителями (слушателями) не грубая, а скорее философско-ироническая.

Главная тема – как уже отмечалось в начале, жалобы Сердца на своего человека. Автор уточняет: «это определено мужское сердце. Женщина ... узнает своего мужа, своего сына и так далее»⁶. И советы, как исправить свою с человеком совместную жизнь, чтобы она не оказалась слишком короткой:

«Все чувства у тебя есть, кроме чувства меры».

«Не нужно делать сегодня того, что можно сделать завтра».

«Ты боишься чего угодно. А бояться тебе следует только меня. Я могу разрушить все твои планы, гарантии, документы».

«Следить надо не за мной, а за тобой. Я боюсь тебя».

То есть, чувство страха в этом неразделимом тандеме взаимное. Поначалу кажется, что наш четырехкамерный друг – ограниченный и скучный эгоист, он предпочитает не только покой влюбленности, но и приятелей друзьями (поскольку на друзей расходуется слишком много сил и эмоций), вообще ему хотелось бы поменьше напрягаться самому, особенно в непредсказуемом авральном режиме, а вышестоящий сосед мозг пусть работает побольше и порасчетливее.

Выходит, что Сердце просто обманывает своего человека, навязывая ему медицински несостоятельные рекомендации (ведь покой организму вовсе не полезен, однокоренной слову – «покойник») и философию т.н. «*постиндустриального общества*». «*Постиндустриальный*» в буквальном переводе как раз и означает: больше не хотим себя утруждать.

Но если бы все содержание сводилось к такому самодовольному примитиву, не было бы и темы для «*сценической исповеди*».

Исподволь в ней прорезываются совсем другие интонации и проявляется другой идеал.

Заметьте, что «*постиндустриальное общество*» не просто освобождает человека от полезного труда: покойник на диване – плохой потребитель. Опустевшее время (и место в душе) тут же занимают разнообразные суррогаты и фальшивые, иллюзорные потребности.

Вот про них-то, про «*страстишки, прихоти и похоти*» и «*Шепот...*» изнутри грудной клетки.

Вроде бы, в шутку. «*Ну, чем я виновато, что ты болеешь за такую гадкую футбольную команду?»*

Авиационный сюжет посерьезнее. «*Ты боишься летать на самолете, но еще больше боишься на него опоздать*». Дальше Гришковец очень точно воспроизводит состояние человека, который всякий раз мучается (и мучает свое сердце), загружаясь в авиалайнер: но снова и снова туда загружается (за большие деньги),

изображая при этом полнейшее безразличие и даже радость от встречи с любимым транспортом: «я же опытный пассажир, на меня можно положиться в случае чего».

«Этот страх разгоняет меня до такого состояния, что я бьюсь в 5 раз быстрее, чем нужно, и в 3 раза сильнее, чем можно».

Примеряя комфортабельное пыточное кресло к себе, зритель волей-неволей задается вопросом – а, собственно, зачем? ради чего? Куда мне так жизненно необходимо летать? Я доктор Айболит, без которого погибнут несчастные в Африке?

И дальше Сердце снова и снова через разные узнаваемые ситуации возвращает нас к главному вопросу. Почему мы радостно выбираемся из города «к своей заветной заводи, повороту реки, к своему потаенному озеру» только для того, чтобы принести туда то самое, из чего только что вырвался? Почему переживаем, что сорвалась с крючка рыба, которая нам, в общем-то, и не нужна? Разве не к лучшему, если рыба останется плавать в реке? Почему свой гнев на других людей мы всякий раз оправдываем справедливостью? Почему нам недостаточно того, что есть, хочется еще и еще? Почему мы не любим хорошие новости?

«Сердцебиение из-за денег самое отвратительное».

Из неудовлетворенных амбиций, которые в принципе невозможно удовлетворить (потому что они бессмысленны) рождается тоска, а она, по Гришковцу, есть «нелюбовь к жизни»:

«Самый большой страх, который высказывает сердце, это страх того, что человек захочет жить, разлюбит жизнь. Это ведь тоже свойство не всякого живого существа, а именно человека. Только человек может дойти до такой крайности»⁷.

Альтернатива рождается прямо на сцене из воспоминаний о детстве. «Ребенок никогда не согласится променять радость на деньги».

А взрослея, человек тонет в суете, растворяется в фантомах, перестает быть ребенком, а потом и перестает быть вообще, ничего не приобретая взамен. И то, к чему в конце концов призывает Гришковца его сердце: вернуть себя



Сцена из спектакля.
Фото Е. Гурко

самого себя, научившись снова, как в детстве, «радоваться простому» – прямо переключается с гребенщиковским:

*«Во дворе поленья, а на них кошка
Хватит лить слезы, посмотри в окошко
Какое там небо, какие в нем краски
Божьи коровки да анютины глазки»⁸*

Так мы, отталкиваясь от вульгарного материализма, за полтора часа сценического времени пришли к христианству – «истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»⁹ – и к тому человеколюбию, которым были отмечены лучшие работы Гришковца и которое с самого начала противопоставляло его поточному сознанию т.н. «креативного класса».



Образ Сердца у «нового сентименталиста» Гришковца двойственный. Это одновременно и конкретный орган, мышечный мешок с автономной иннервацией, которому, вроде бы, сама природа велела исповедовать физиологический эгоизм, и альтер эго автора, метафорическое обозначение подсознания, причем, как выясняется по ходу разговора, в лучших, неиспорченных его проявлениях.

«Я, твое сердце, тебя знаю, я знаю каждое твое желание».

Совсем уж замшелая архаика, тотемические мифы так устроены, что в них герой пребывает во взаимоисключающих состояниях, человеческом и каком-то еще. В нашем же случае Сердце спорит само с собой, постепенно пробираясь к истине – к подлинному смыслу нашего с ним существования. Двойственность, внутренняя противоречивость текста придает ему глубину, многомерность и возможность самого разнообразного применения, как в качестве пособия по здоровому образу жизни (здесь возможно продолжение: «Шепот почек», «Ворчание печени», «Всхлипы верхних дыхательных путей»), так и в разделе философской литературы.

Под конец спектакля табурет на сцене превращается в домик со святающимися окошками, «маленький домик на заснеженной опушке, там нет ни интернета, ни радио, ни телевизора, ни телефона, только книги, и дров достанет до весны», на заднике зажигаются звезды, а герой засыпает, свернувшись калачиком, на холмике из снега под звездным небом. Последние слова: «Бог тебя любит».

А потом, вернувшись домой со спектакля, я ловлю себя на том, что вопреки прямому указанию Гришковца, автоматически включаю телевизор с ПЛОХИМИ новостями, которых никак не могу изменить.

И еще одно удивительное противоречие, уже не психологическое, а социально – экономическое. Как существует театр Евгения Гришковца? Очень просто.

«Большое спасибо, что вы пришли и купили билет, потому что, когда вы покупаете билет, вы оплачиваете мой образ жизни, мои идеи, все то, что я хочу делать. Помимо всего

прочего, вы оплачиваете еще и воспитание моих детей, и даже все мои коммунальные платежи. Большое спасибо!»

«На мой вопрос, означает ли такое обращение к зрителям, что у него вообще нет государственной поддержки, Евгений Гришковец ответил:

“Никогда никакой господдержки не было, и я никогда не пытался ее найти”¹⁰.

Но ведь и государство, в лице многочисленных структур, занятых воспитанием, просвещением, культурным развитием и прочими общественно полезными делами, не предпринимало встречных движений. Получается, Гришковец – явление сугубо частное, для общества безразличное, что он есть, что его нет. Зато «постдраматический» балаган, тупой и похабный¹¹ состоит на гособеспечении и по-прежнему получает миллионы под вывеской, извините за выражение, русского репертуарного театра.

Вот эту подзатыннушую плохую новость мы в состоянии изменить.

¹ Спор мотыги и плуга. В кн.: «От начала начал». Антология шумерской поэзии. СПб.: Петербургское востоковедение, 1997. <http://dev.volny.edu/text/o-motyga-motyga-motyga>

² Слово о Хмеле Кирилла, Философа словенского. В кн.: Изборник: Повести Древней Руси. М.: Художественная литература, 1987. С. 248–249.

³ Битов А. Где зарыта собака? <http://dik-dikij.livejournal.com/311911.html>

⁴ Тимашева М. Евгений Гришковец и театр переживания. Радио «Голос России», 23.05.2013 <http://news.rambler.ru/19208233/>

⁵ Перикард (pericardium; греч. peri вокруг + kardia сердце; устаревший синоним околосердечная сумка) — тканевая оболочка, окружающая сердце, аорту, легочный ствол, устья полых и легочных вен. <http://medkarta.com/?cat=article&id=20747>

⁶ Сердце и его человек. Евгений Гришковец – о своем новом моноспектакле <http://www.profile.ru/society/item/93722-serdtse-i-ego-chelovek>

⁷ Там же.

⁸ Аквариум. Лошадь белая. http://www.aquarium.ru/discography/white_horse.html#@05

⁹ Евангелие от Матфея. 18, 3.

¹⁰ Цит. по: Тимашева М. Евгений Гришковец и театр переживания.

¹¹ Смирнов И. Золотая москья // Известия, 10.12.2014 <http://izvestia.ru/news/580594>

Дмитрий ТРУБОЧКИН

АРИСТОФАН В ЭПОХУ ГЛОБАЛЬНОГО ТУРИЗМА

ПО ПОВОДУ «ЛИСИСТРАТЫ» НИНЫ ЧУСОВОЙ В ТЕАТРЕ САТИРЫ

АРИСТОФАН

Едва ли можно найти автора, который был бы труднее для современного театра, чем Аристофан.

С одной стороны, современник Софокла: значит, принадлежит к плеяде классических драматургов, овеянных ореолом «золотого века» театра. С другой стороны, в европейском классицизме Аристофан не был принят в качестве образца; его почти не переводили, не адаптировали и не ставили вплоть до рубежа XIX–XX веков.

Нужны были решительные эксперименты с театральным пространством и хором, чтобы появилась «Лисистрата» Макса Рейнгардта в Дойчес театре в Берлине (1908) – первая заметная аристофановская постановка Нового времени. Так, драматург, надолго забытый театром, миновав классицизм, сразу попал на территорию авангарда. Как оказалось, связь Аристофана с авангардом прочнее и плодотворнее, чем с классицизмом: в Германии, например, его не раз успешно интерпретировали в эстетике Брехта («Мир» Бенно Бессона в Дойчес театре 1962 года и др.).

Комедии Аристофана трудны для понимания, потому что погружены в реалии Афин последней четверти V века до н. э. – с конкретными именами, политическими историями и множеством намеков на далекие события повседневности, большинство из которых нам не понятны и никогда не будут понятны. Поэтому его тексты сегодня надо адаптировать: сокращать, убирать многочисленные призывы к античным богам, переписывать бытовые реалии, вставлять понятные имена и анекдоты – в общем, искать в современности аристофановский дух. Именно так действовали Каролос Кун с драматургом Василисом Ротасом, когда создавали свой знаменитый спектакль «Птицы» (1959).

Поиски современного звучания Аристофана пришлишь на вторую половину XX века. Греческий опыт здесь интереснее всего. В Греции в избытке было «музейного» отношения к драматургу, когда в его текстах стремились сохранить каждое слово – сколь угодно темное и не понятное. Но были и вполне прямолинейные политические ассоциации: вместо никому не известного политика Клеона (V век до н. э.) ставили имя Андреаса Папандреу; вместо неведомого «Морского союза» ставили «Евросоюз». Многим это было смешно, а кто-то кривился от слишком явного заигрывания режиссеров с публикой и неприязнательности современного зрителя, хохочущего от слова «Евросоюз», помещенного рядом с именем «Сократ».

Но, вероятно, наибольшая трудность заключена в манере соединять несоединимое. Внешне тексты Аристофана похожи на грубый фарс, в котором зрителей смешат простыми и откровенными телесными проявлениями, частыми разговорами о переваривании пищи, «кишечных раскатах грома», женских «бритых щелочках» и мужских «кожаных пальчиках, сверху красных». Костюм актера-комика во времена Аристофана сложился из подражания телу старого силена: толстое пузо, тяжелый зад, раздувшиеся икры, большая голова, глаза навывкате, курносый нос и громадные брови, длинная челюсть, широко разъятый рот. Такой костюм иногда дополнял длинный фаллос, заметный всем зрителям. Лесной демон или деревенский уродец, да и только. Все это было уместно как часть афинского ритуала плодородия в честь Диониса; но как быть с этой образностью сегодня?

С другой стороны, Аристофан ставит перед персонажами-клоунами цели, явно им несоответствующие: прекратить войну, построить справедливое общество, вывести на чистую воду городских негодяев-политиков и т.д.



И главное, они в этом всегда преуспевают, применяя самые невероятные методы. Это означает, что артисту, игравшему в силеноподобном костюме, надо было суметь вызвать у зрителей симпатию, интерес и доверие своими благородными инициативами и привести их в итоге к праздничному торжеству. Надо признать, задача не из простых!

Нелепые и порочные деревенские фарсеры и благородные замыслы с высокими целями – очень неустойчивое соединение. В какую сторону повернуть действие, какую из противоположностей подчеркнуть – решать сегодня режиссеру и артистам.

Немало находилось постановщиков, которые хотели нарушить этот сложный баланс в сторону фарса (даже путем «реставрации» фаллосов на сцене), но они в итоге не преуспевали. Фарс не умеет рассказывать долгие истории. У фарса короткое дыхание, в нем мало персонажей, все сводится к одной-двум ситуациям; кончилась ситуация – кончилась пьеса. Аристофан же рассказывает свою историю в течение двух часов в сложно сплетенном действии с участием хора (двадцать четыре человека) и актервокалистов (у него их всегда больше пяти).

Поэтому и получается, что тут без фарса не обойтись, но он не может составить основу для сценической интерпретации сочинений Аристофана. Фарс привходит в действие, не перетягивая его на себя и не отменяя ни философии, ни острых политических суждений, ни лирики, связанной с мечтой о мире и счастливой жизни. Мечта о мире во время жестокой Пелопоннесской войны (именно в это время писал Аристофан) тревожна и томительна: она смыкается с исконной мечтой европейского искусства о золотом веке, имеющей уж совсем мало общего с фарсом.

АРИСТОФАН В ГРЕЦИИ

По числу постановок Аристофана лидирует Греция. Для этого нужно было, между прочим, чтобы греческий режиссер Каролос Кун, основатель и руководитель Афинского Художественного театра, задался целью подобрать современный ключ к Аристофану как греческой национальной классике. В 1959 году был

создан упоминавшийся уже спектакль «Птицы», который стал для Европы 1960-х и 1970-х бесспорным образцом того, как надо ставить аристофановские комедии. Сегодня почти в любой греческой постановке Аристофана ощутимо влияние куновских «Птиц».

Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом точно уловили и воплотили в «Птицах» дух 1960-х: дух свободы, не порывающей с народной культурой. Зрители ощущали силу греческой фольклорной традиции и, одновременно, по-европейски широкий взгляд, большое дыхание. Но чем дальше от 60-х, тем труднее оказалось следовать образцу Куна-Хадзидакиса: исконная, народная Греция все стремительней ускользала, уступая место Греции туристической. Этот процесс совпал с ростом мировой популярности греческих фильмов и греческой эстрадной музыки.

По сей день на эпидаврском фестивале Аристофана показывают почти каждый год. И почти каждый год на сцене звучат греческие струнные инструменты – бузуки. Участники хора берутся за руки на уровне плеч, ритмично покачивают ими, поют греческие песни и водят хороводы с характерными для Балкан движениями: перекрестным боковым шагом с подскоками. Туристы наивно называют такой танец «сиртаки» и видят в нем образец греческого национального фольклора. Греки, напротив, помнят, что всемирно известный «сиртаки» связан с фольклором лишь косвенно: этот танец был придуман М. Теодоракисом в знаменитом фильме М. Какояниса «Грек Зорба» (1964) и впервые исполнен не греком, а Энтони Куинном – американцем мексиканского происхождения, который стал под музыку имитировать увиденные им «греческие» движения (у болгар такие тоже есть) и заразил этой имитацией весь мир.

Для туристов бузуки – музыкальный символ Греции, ее народной культуры; а для греков – городской авторской песни под названием ребетико, наподобие нашего эстрадного шансона (разумеется, со своим «блатным» вариантом). В фильме М. Какояниса «Стелла» (1955) «проклятые бузуки» и «пьяные таверны», где они звучат, символизируют пошлость.

Сегодня почти любой диск с греческой музыкой, который мы купим, уезжая из Греции после летнего отдыха, будет начинаться с мирового хита – песни «Дети Пирея» в исполнении какого-нибудь фольклорного ансамбля. Мало кто вспомнит, что «Дети Пирея» – эстрадная песня, сочиненная М. Хадзидакисом для фильма «Только не в воскресенье» (1960), снятого режиссером Жюлем Дассеном. В ней почти не различимы греческие музыкальные интонации, зато прекрасно слышны бузуки. Дассен – американец, и для него, в отличие от грека Какояниса, бузуки по определению не могли символизировать пошлость.

Почти любого туриста приводит в бурный восторг зрелище греческого праздника, где «хором» танцуют сиртаки под бузуки. Мои знакомые греки, напротив, мрачно «терпят» такой праздник. Для них куда интереснее был бы Аристофан без бузук и сиртаки – но такой Аристофан в сегодняшней Греции получается крайне редко. (В защиту туристов надо сказать, что и греки-скептики, наверное, обрадовались, услышав в какой-нибудь русской постановке А.Н. Островского песни «У самовара я и моя Маша» или «У меня есть тоже патефончик»).

АРИСТОФАН В РОССИИ

У Аристофана с русским театром свои «счеты». Постановки его комедий в Москве и Петербурге стали регулярными, как и в Европе, в начале XX века. Первоначально преобладали любительские спектакли, но в 1920-е за Аристофана взялись «мэтры». В 1923-м году Немирович-Данченко поставил «Лисистрату» на музыку Р. Глиэра в Музыкальной студии МХАТ, а В. Сахновский – «Женщин в народном собрании» в Театре им. Комиссаржевской в Петрограде. Спектакль Сахновского вызвал отрицательные отзывы и равнодушие публики, потому его быстро сняли с афиши. На следующий год С. Радлов выпустил свою «Лисистрату» в Ленинградском академическом театре драмы; единодушного приятия она также не снискала, но продержалась в афише несколько сезонов. В 1925 году Музыкальная студия Немировича приехала на гастроли в бывшую столицу с «Лисистратой» и «Египетскими ночами», так что

в Питере некоторое время одновременно шли сразу две разные «Лисистраты».

Здесь не место подробно рассказывать об этих трех постановках. Отмечу лишь то, что работы «мэтров» выявили особенность русского взгляда на Аристофана, проявлявшуюся впоследствии не один раз. В России в XX веке безусловно лидировали «женские» комедии. Абсолютный лидер – «Лисистрата»; на втором месте «Женщины в народном собрании». В Москве были созданы две адаптации «Лисистраты»: пьеса М. Рошина под названием «Аристофан» (поставлена В. Беляковичем в Театре им. Гоголя в 1987 г.) и двухактная поэтическая пьеса «Лизистрата» Л. Филатова (1998) – по его собственному определению «народная комедия на темы Аристофана. Фрагменты пьесы Л. Филатова использовала в своей композиции Нина Чусова.

Эти адаптации, среди прочего, показывают, что России интересен в Аристофане не «женский вопрос» и не уклон в эротику, а соединение двух трудно соединимых тем: войны (и вместе с ней темы смерти) и любви. Первая в античной классике определенно принадлежит трагедии, вторая – комедии. В классической системе жанров эти темы, обнаженные до аристофановской простоты, соединить почти невозможно: или люби войну, или люби жену, и на какой стороне больше чувства, на какой больше долга, где здесь судьба и личный выбор – поди, разберись. Аристофан потому не был воспринят классицистами, что шел против привычной идейной структуры трагедии и комедии: он первым с такой прямотой соединил любовь и войну – и тем самым, как ни странно, предвосхитил сентиментальные драмы и трагедии военного времени, столь важные для русской культуры второй половины XX века. Недаром мотив из «Лисистраты» был использован в психологически сложном военном фильме А. Салтыкова по сценарию Ю. Нагибина «Бабье царство» (1967) с Риммой Марковой в главной роли: здесь женщины одной деревни, сговорившись, не подпускали к себе мужчин, чтобы заставить их прекратить чрезмерно затянувшийся пир (а проще говоря, пьянку) после возвращения с войны.

В ловушке времени

Русский театр часто искал в аристофановской комедии тревогу и даже трагедию. М. Рошин ввел в свою пьесу самого Аристофана: комедиограф хотел подвигнуть сограждан к миру, страдал от того, что они никак не могут прекратить войну – и в конце умер от разрыва сердца (насколько это было сценически уместно или убедительно – другой вопрос).

Для Л. Филатова важен был мотив женского героизма и женской коллективной решимости, которая обязательно изменит мир. Антивоенная тема у Филатова звучит в исполнении женщин весьма тревожно: женщины – хранительницы мира в семье – более всего страдают от войны. Антивоенные высказывания героини звучат как афоризмы (пусть они часто чередуются с небрежными рифмами – это черта филатовского стиля) и неизбежно заставляют задуматься о России и о ее недавней истории.

Особенно характерен такой ее диалог с Предводителем воинов:

Предводитель (Лизистрате)

*Пока вы тут беспечно верещали:
Мужчина, он такой, мол, и сякой!
Бесстыдницы, мы вас же защищали,
Оберегая глупый ваш покой.*

Лизистрата

*Постой!.. Ты что-то путаешь в запале!
Известно ведь любому пацану:
На вас не напали. Вы – напали.
Вы первыми затеяли войну!
Вы гражданам защиту обещали,
А получился форменный скандал!..
Кого и от кого вы защищали,
Когда на вас никто не напал?
Ах, сколько на земле людшек подлых!
Такие уж настали времена!..
Вы подлость преподнесите, как подвиг,
И просите за это ордена!*

Предводитель (надменно)

*Позвольте вам заметить с укоризной –
И поскорей возьмите это в толк! –
Мы выполняем долг перед Отчиной,
Священный перед Родиною долг!*

Лизистрата (раздумчиво)

*Пред Родиной, конечно, неудобно...
Долги, конечно, надо отдавать...
Но почему она – в уплату долга –
С вас требует кого-то убивать?
И коль у вас пред ней долги такие,
Что даже жизнь – в уплату их – пустяк,
То хочется спросить вас, дорогие,
Зачем же вы одалживались так?
Коль Родина удар наносит сзади,
Да так, что аж в глазах потом круги,
То лучше, дорогие, не влезайте
Вы к этой страшной Родине в долги!*

Л. Филатов добавляет и другой мотив: готовность женщины оберегать своего мужа от смерти и хранить ему верность, даже если он не может дать ей любовного удовлетворения. В этом смысл сочиненного им эпилога. Когда Кинесий, неспособный ответить на страсть своей жены Миррины, испробовав без успеха разные ухищрения, позорно засыпает, последняя фраза Миррины не расходится со смыслом комедии: «Только б не было войны».

Не случайно именно русский театр задумался о трагической природе образа Лисистраты. Почему она затеяла всю эту стратегию коллективного воздержания и оказалась в ней самой последовательной? И можно ли считать концовку комедии счастливой, если в ней не показано личное счастье Лисистраты? (У Аристофана в комедии оно не показано.)

В спектаклях А. Трифионовой (ГИТИС, 1997; Калининградский музыкальный театр, 1999; Нижегородский театр «Комедия», 2004) Лисистрата – молоденькая вдова, недавно потерявшая на войне своего мужа; поэтому ее не тянет домой, она полна решимости положить конец войне. Ее Лисистрата беременна, на протяжении действия ребенок то и дело дает о себе знать; поэтому влечения к мужчинам Лисистрата не испытывает. А. Трифионова была первой, кто «выдал замуж» Лисистрату в финале спектакля. Л. Филатов в своей адаптации тоже женил на ней Предводителя войска.

Так русский театр добавил к аристофановской «Лисистрате» несколько новых мотивов: все они раскрывают тему восстановленного

семейного счастья как символа мира. В европейских адаптациях «Лисистраты» второй половины XX века звучали главным образом темы феминизма или карнавальной эротики.

«ЛИСИСТРАТА» НИНЫ ЧУСОВОЙ

Место действия спектакля Нины Чусовой – «открыточная» Греция, узнаваемая по расхожим символам эпохи глобального туризма: классический ордер и белый домик, окруженный колоннадой. Только собрана эта Греция не из шлифованного белого камня, а из дешевых подручных материалов. Дешевизну декорации художник И. Корина подчеркнула как приметку стиля: собственно, перед нами строительная свалка, как будто бы обжитая древнегреческими архитекторами – так, что в ней проглядывают классические архитектурные формы.

На сцене – фасад Парфенона, собранный из металлических бочек, пластмассовых ящиков, балок, зеленых технических сеток и белых реставрационных экранов из клеенки, разрисованных графическими имитациями архитектурных рельефов. Такими экранами затягивают сегодня фасады реставрируемых зданий. Рядом с Парфеноном построен маленький домик-палатка – тоже из натянутых реставрационных клеенок с имитацией окружной колоннады, каковую мы встречаем не в античных домах, а в античных храмах, но авторам спектакля было не важно, из дома или из храма выходит утром девушка, чтобы почистить после сна зубы на крыльце – главное, чтобы этот дом или храм смотрелся по-гречески.

Вся эта большая установка поставлена на поворотный круг: один поворот – и мы перед входом в Акрополь; другой – и нам открывается внутреннее пространство, обозначающее то городскую улицу (есть деревянная будка, обозначающая дом), то кабинет чиновника, то площадку на Акрополе, захваченную женщинами. Улица или кабинет – в той же эстетике «свалки», как и бутафория, используемая мужчинами. Их щиты – подобранные дорожные знаки и указатели современной Греции, предназначенные для того, чтобы вызвать улыбку зрителей.

Вероятно, облезлый фасад и колонны из бочек служат в спектакле символом военной

разрухи. Мы знаем, что спартанцы не разрушали Акрополь во времена Аристофана – но эта декорация – вне историзма. Для авторов важна узнаваемая Греция, только не блестящая, а облезлая: сегодня мы называем это «деконструктивизм».

К какой же художественной системе принадлежит этот спектакль? «Китч», на мой взгляд, будет наиболее точным определением.

В костюмах женщин и в бутафории используются образы и цвета, которые легко увидеть в любом киоске в самом центре туристического паломничества в Афинах – на рынке Плака. Русские буквы в надписях передаются имитацией греческого алфавита; используются узнаваемые античные орнаменты – меандры, нарисованные золотом (непреренно золотом!); на ногах некоторых девушек блестящие цветные лосины, некоторые носят белые туники с золотыми поясами; есть и сандалии, и голые ножки, и женские прически (парики) под названием «греческий узел» и пр. Артистки в спектакле то и дело поднимают руки, согнутые в локтях, ладонями вверх, при этом разворачиваются туловищем анфас, а головой в профиль, как на архаических изображениях: так они показывают, что принадлежат миру древности.

Основу музыкального решения составляют две греческие песни *«S'agapo»* и *«Egnatias, 406»*. Их выбор иллюстрирует простую – если не сказать, бесхитростную – художественную концепцию спектакля. Надо дать немножко лирики, немножко веселья; так что первая песня лирическая, вторая веселая, и обе можно найти в интернете по запросу *«best Greek songs»* или *«beautiful Greek songs»*.

Красивая серенада *«S'agapo»* («Я тебя люблю») звучит в прологе и эпилоге спектакля в исполнении самой Лисистраты (А. Яковлева). Предположим, что в эпоху глобального туризма в зале Театра Сатиры оказались те, кто знает греческий язык и помнит, что в греческой традиции эту песню поют в основном мужчины (признание в любви переходит в призыв к возлюбленной выглянуть в окно). У Нины Чусовой Лисистрата поет эту песню сама. Возможно, постановщикам не важно, что это – мужская

серенада; возможно, они специально показали, что у томящейся Лисистраты нет того мужчины, кто спел бы ей эту серенаду. Но скорее всего, не стоит ломать голову, почему взята именно эта песня: для спектакля достаточно, что она греческая, красивая и лирическая.

Далее Нина Чусова организует культурно-туристический «десант» в современную Грецию: артисты танцуют сиртаки под бузуки. Для коллективного танца используется эстрадный шансон «*Egnatias, 406*» (Г. Бификотсис, слова К. Вирвоса).

Знающие греческий язык заметят, что эта песня – монолог упившегося «в стельку» парня, который возвращается под утро домой из таверны на такси, прихватив с собою девушку (она тоже – «в стельку», и спит у него на плече). Парень поет, что жизнь жестока, то и дело наносит удары, но сейчас они приедут домой, свалятся в обнимку в постель и сразу же «почувствуют себя королями», а мир «покажется волшебным». В этой песенке вся музыкальная гармония основана на пресловутых четырех аккордах, которые узнают во всем мире. Припев ее «Опа, опа, бузуки! Опа, багламас!» стал музыкальным лейтмотивом спектакля Нины Чусовой.

Греческий певец знал, о чем пел: музыкальные инструменты бузуки и багламас – постоянный символ пьяных таверн, из которых подгулявший парень действительно будет возвращаться на рассвете с пьяной красоткой на плече. Ни о семье, ни о женах, ждущих мужей с войны, как у Аристофана, в этой песенке, разумеется, нет ни звука. По словам пьяного парня, лучшее средство против жестокости мира – упиться и упасть в постель с красоткой.

Это – явно не метод Лисистраты. Вновь интересно, известны ли были слова этой песни режиссеру и артистам. Однако большинство зрителей Театра Сатиры конечно не понимают греческого языка и не видят, что к аристофановской комедии эта песенка не имеет никакого отношения. Для зрителей «опа, бузуки» – альтернатива войне и символ беззаботного праздника, которого сегодня ждут от комедии.

Так действует китч: заражает «сантиментом» без глубины, восторгом без понимания,

эмоцией без глубокого смысла – и сохраняет при этом иллюзорную видимость связи с чем-то большим и важным (в данном случае, с Грецией, ее историей и фольклором). Самая серьезная подмена, совершаемая китчем, заключается в том, что вместо творческого досуга (такой досуг требует труда), зрителю предложен расслабляющий отдых с признаками изысканного времяпрепровождения вблизи искусства. Поэтому вместо космического театрального праздника со сложными эмоциями, который есть в Аристофана, Нина Чусова создает маленькую вечеринку с признаками современной сценографии (деконструктивизм) и с ненавязчивым греческим национальным оттенком (бузуки). В программе этой вечеринки вообще нет эмоциональной сложности; только смех, немножко лирики, в меру – непристойности. Здесь хотят «усладить» отдыхающего зрителя смешными персонажами, трюками и придуманными вставными номерами.

Подобный же праздник Нина Чусова, помню, устраивала лет 10 назад в спектакле «Сон в шалую ночь» по Шекспиру в Театре им. Пушкина. Там тоже были музыка и танцы, протяженная пластическая эротическая сцена, и все заканчивалось коллективной дискотеккой. Эти спектакли близки по своим приемам, несмотря на то, что их отделяет много лет. А некоторые шутки ее «Лисистраты» показали, что одной ногой этот спектакль безнадежно «застрял» в 90-х годах XX века, когда было модно иронизировать над советскими реалиями (трое афинских воинов идут здесь с речевкой: «Раз-два, три-четыре. Три-четыре, раз-два. Это кто шагает в ряд? – Афинянский наш отряд!»), носить лосины с футболками, показывать торговки с провинциальным говором (одна из женщин торгует кукурузой с лотка) и помещать действие в разруху (тогда слово «деконструктивизм» не особенно употребляли).

В «Лисистрате» намерение дать и лирику, и веселье превратилось в механическое соединение соответствующих номеров. В этом соединении ясно видны «швы». Точно так же видны швы от дешевых литейных форм, в которых изготавливают для массового производства фигурки античных богов, продающиеся в

местах скопления туристов. Во втором акте барабанщик оркестра периодически ударял в тарелки, обозначая удары и падения персонажей, как это делают в цирковых клоунских репризах.

И первый, и второй акт начинаются томной лирикой в лунном свете, а завершаются коллективной дискотеккой в лучах солнца. В качестве пролога к спектаклю используется несколько строк из любовной поэзии Сапфо, несколько – из Филатова и песня «*S'agapo*». В конце первого действия поставлен коллективный танец эротического свойства: молодые женщины высыпают из Акрополя в легких нарядах к мужскому войску, возбуждают – каждая своего мужчину (кто там чья жена – неважно), игриво ускользая от объятий. Когда женщины убегают, щиты глупо улыбающихся мужчин висят на уровне пояса, притом они не держат их руками: на чем они висят, мы, конечно, догадываемся. Из такой концовки первого акта сложно вывести решимость мужчин перестать воевать: наоборот, лучше продолжать войну, только почаще подходить к Акрополю – вон как женщины разыгрались.

Начало второго акта тоже лирическое: две пары милуются под медленную музыку в ночном свете – двое юношей, каждый со своей женщиной показывают, как сильно они охвачены любовью. О том, действительно ли это любовь, о которой пишет Аристофан, задумаются только те зрители, кто заметит, что партнершами для лунной пантомимы выбраны гетеры. Помиловавшись вдоволь, юноши убегают, а гетеры возвращаются обратно к всеобщей женской забастовке. Конец второго акта мнимо-задумчивый: после коллективного «опа, бузуки» шел филатовский эпилог с бессилием Кинесия и разочарованием Миррины, потом Лисистрата спела «Я тебя люблю» в лунном свете и дымке, но в финале все равно были «опа, бузуки», перешедшие в поклоны.

Нежелание режиссера взять аристофановский текст глубоко, в общем, освобождает меня от подробного анализа композиции. Отмечу лишь, что в первоначальном споре женщин перед забастовкой, а также во второй части спора Лисистраты с Советником-Предводителем

(аристофановский Советник и филатовский Предводитель здесь объединены в одном персонаже) используются фрагменты из текста Филатова: его строки короче и прямолинейнее, чем соответствующие места у Аристофана. Спектакль, как сказано, завершается филатовским эпилогом.

Но свою Лисистрату Нина Чусова, вопреки Л. Филатову, замуж не выдала. Интересно разобратся, почему.

Возможно потому, что почти все афиняне (кроме Кинесия и стариков) представлены у Нины Чусовой женоподобными. Это нужно для контраста со спартамцами: те выведены грубыми мужиками-деревенщиной. Справедливости ради надо заметить, что у большинства женоподобных афинян, так же как у спартанцев, после вынужденного воздержания между ног все-таки образовалась «опухоль» (так это определил Аристофан), и Нина Чусова передала эту «опухоль» предметами, напоминающими батоны или флаги, закрепив их на причинных местах мужчин.

Не было «опухоли» только у совсем безнадельных стариков и еще у двух афинян: как раз у Советника-Предводителя (которого Филатов «определил» в мужья Лисистрате) и его молодого секретаря. Советник у Нины Чусовой при первом появлении на сцене работал за своим рабочим столом (у него кожаный портфель, несколько телефонов, галстук поверх белого хитона, пиджак и шляпа) и во время работы ответил на звонок какой-то «зая»: «Зая, не звони, я на работе». Что это за «зая», спросим мы, помня, что все афинские женщины собрались на Акрополе, отказавшись от всяких контактов с мужчинами? Оправданно предположение, что этот «зая» мужского рода; тем более, молодой секретарь непозволительно «плотно» будет оглаживать пиджак по груди Предводителя и получит за это по рукам, а потом будет слишком женственно причитать, когда спартанка повредит ему палец.

Оказалось, с «мужиками» в Афинах неважно (даже странно, как грубияны и дикари спартанцы их до сих пор не разгромили). Если бы Нина Чусова была до конца последовательна, она пришла бы к версии «Лисистраты» Франческа

Бельмунта (одноименный фильм 2002 года; там тоже в титрах подражали греческому алфавиту). В конце этого фильма, когда пришла пора воссоединяться мужьям и женам, выяснилось, что и мужчинам в период «воздержания» хорошо жилось друг с другом без жен, и многим женщинам на Акрополе без мужей (в первую очередь самой Лисистрате). Наибольшие страдания выпали на долю тех женщин, которые оказались верны и мужу, и своей ориентации. В предпоследней сцене фильма Лисистрата, обнявшись с подружкой прямо в Парфеноне, обвиняла мужчин в тупости и несправедливости и провозглашала, что сила на стороне женщин. Но тут с небес звучал грозный голос Зевса, назвавшего себя «главным мачо во вселенной»: Зевс грозил, что спустится с Олимпа и покажет Лисистрате такое, что той навсегда расхочется любить женщин. Как только Зевс исчезал, Лисистрата говорила подружке с хохотом: «Бежим, ведь у нас всегда есть Лесбос».

Версия Нины Чусовой, по счастью, не столь радикальна, но и на женоподобных афинянах трансформации не закончились. По Аристофану, спартанка Лампито занималась гимнастикой и военными упражнениями, как и большинство спартанок, поэтому у нее было крепкое и красивое тело. У Нины Чусовой спартанка оказалась не просто сильной, а мужеподобной: ее сыграл мужчина в женском одеянии, покрытый, как вакханка с живописи XIX в., пушистой леопардовой шкурой – полненький, но притом весьма энергичный и подвижный (П. Мисаилов). Вот так образ Спарты: сплошные мужикастые деревенщины и мужеподобные женщины! На безобидном трансвестизме Лампито все дело, к счастью, остановилось: спартанка вела себя «прилично» по отношению и к женщинам, и к мужчинам.

Едва ли уместно подробно анализировать работу актеров в спектакле: слишком невелик диапазон, отпущенный режиссером каждому из них, слишком невнятен общий стиль, чтобы говорить о слаженности игры. Интересно и живо развивают свои отношения главная, по замыслу Аристофана, пара «Лисистраты» – Кинесий и Миррина (А. Чевычелов и Т. Титова) – вероятно, это две самые удачные актерские работы



Афиша к спектаклю «Лисистрата».
Театр Сатиры

спектакля. Хорошо шутят Советник (О. Кассин), спартанский вестник (Р. Хабиев). Смешна и трогательна в своем ухаживании за стариком Старейшина Стратилида (Н. Фекленко). Стараются найти свою непосредственность, каждый на свой лад, и девушки, и юноши, и «старики».

Особую проблему составляет в спектакле образ Лисистраты (А. Яковлева). Лисистрата – одна из самых трудных ролей мирового театра. Актриса должна явить в пространстве фарса неизуродованную женскую природу, соединенную с предприимчивым умом и трагическим чувством опасности, происходящим от близости войны. Лисистрата – героиня непобедимая, доблестная, очаровательная, эротичная, открытая, в каждом слове и поступке убедительная и покоряющая всех – мужчин и женщин, своих и чужих, сцену и зрительный зал. При этом ей нельзя забывать ни о фарсе,

ни о комедии: жанр здесь – не пустое слово. Весь классический театр стоял на том, что фарс и женская природа не совместимы: как с этим быть сегодня?

Лисистрата А. Яковлевой стремилась показать то женщину-полководца (чуть не сказал, полковника) с мрачноватой серьезностью, грубоватой решимостью; то женщину-трибуна, произносящую пламенную политическую речь перед соплеменниками; а то и женщину, до слез разочарованную неспособностью мужчин договориться о мире – и эта безысходность неловко выдавала несоразмерность природы Лисистраты чину полководца, в который она сама себя произвела. Один раз был в ней азарт «распалить» Кинесия женскими методами (то есть сбросить верхнюю одежду и показать бедро), чтобы подвести его «готовеньким» к жене Миррине для новых любовных пыток; насколько этот азарт был убедительным, судить, конечно, зрителям.

Очень не хватало в спектакле понимания природы серьезности и решимости Лисистраты. Чувства безысходности слишком мало, чтобы устроить завоевательный поход против страшного демона войны, терзающего весь мир и каждого мужчину. Образ Лисистраты так и остался загадкой, и его тайна не стала предметом специального размышления. Актрисе, к сожалению, не удалось показать свободное и абсолютное женское доминирование, которым так упивалась аристофановская и новоевропейская классическая комедия и которое по сей день так подкупает зрителя. Свободная, игривая, уверенно властвующая женщина, легко использующая весь свой арсенал – ум и сексуальную привлекательность – не соединяется с политической и военной драмой, которую, кажется, стремилась воплотить в Лисистрате А. Яковлева.

Жанровый прицел в этом образе оказался сбит, поэтому фарсовой комедии о любви и войне не получилось: не спасли ни греческая любовная серенада, ни эротический танец хорошеньких девушек. Политическая решимость Лисистраты выглядит грубоватой, а любовь, ради которой все предпринято – слишком скованной в истоке и изломанной во внешних

формах, как у человека замкнутого и недостаточно свободного. Такова ли должна быть Лисистрата?

После просмотра спектакля самым важным для меня оставался вопрос о природе современного китча и воздействии его на аудиторию. Разумеется, он не так уж прост и требует специального исследования.

Нина Чусова не превратила китч в сознательный художественный прием, поэтому стилистической цельности в спектакле не получилось. Вышел, так сказать, «китч ненароком», который граничит с пошлостью и грешит отсутствием смысла. Нехватка смысловой и пластической цельности была особенно ощутима в сценах, где у Аристофана должен быть хор: хора в спектакле нет, а есть совокупность разных персонажей, играющих каждый на свой лад.

Две дамы, сидевшие в зрительном зале рядом со мной, тихо переговаривались, что «все шуточки ниже пояса, а больше ничего нет», и в антракте ушли. Другая дама в финале с грохотом аплодировала, вытянув руки прямо перед собой, рядом с улыбающимся мужем. Проблема, мне кажется, заключена не в том, кто из зрителей прав. Проблема в том, что даже в самых чистосердечных поисках крепкого репертуарного спектакля с долгой жизнью, приспособленного для разных зрителей и коммерчески прибыльного (комедия – самый прибыльный жанр, как открыли еще парижские бульвары, Вест-энд и Бродвей), сегодня очень легко впасть в «китч ненароком».

Такова «Лисистрата» Театра Сатиры. Напрашиваются весьма невыгодные сравнения этого спектакля с изумительными работами Нины Чусовой начала 2000-х на сценах ГИТИСа, «Современника», «Сатирикона» и других театров. Для меня ее «Лисистрата», среди прочего, стала поводом задуматься о лабиринтах и тупиках, которые готовит для режиссера современный художественный процесс.

От редакции:

Премьера спектакля состоялась в начале прошлого сезона. В нынешнем сезоне в репертуаре театра он не значится.



Дмитрий ТРУБОЧКИН

РЕЖИССЕР ТЕРЗОПУЛОС В ЭЛЕКТРОТЕАТРЕ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ПРОСМОТРА «ВАКХАНОК»

Вообразим себе двух разных зрителей «Вакханок» Теодороса Терзопулоса в Электротеатре «Станиславский». Первый встречается с творчеством Терзопулоса впервые; второй знает его давно и видел много его спектаклей.

К первому типу относится большинство публики, пришедшей на премьеру в Электротеатр – во всяком случае, большинство молодежи.

Ко второму типу принадлежат всегдашние Чеховского театрального фестиваля: в его программе неоднократно были спектакли Терзопулоса («Персы» 1992 г., «Медея» 1996 г., «Прометей прикованный» 1998 г., «Геракл во гневе» 2001 г.). Сюда же относятся зрители, следящие за работой Центра им. Мейерхольда («Персы» 2004 г. и «Аякс» 2005 г.); публика фестиваля моноспектаклей «Solo» в Театральном центре на Страстном («Эремос» 2010 г. и «Иокаста» 2011 г.); наконец, те, кто видел «Эдипа-царя» в постановке Терзопулоса в Александринском театре (премьера в 2006 г.) и его «Носферату» в Пермском театре оперы и балета (премьера в 2014 г.).

Зритель, пришедший к Терзопулосу впервые, будет потрясен энергией, изливающейся со сцены и захватывающей зрительный зал; медитативной сосредоточенностью актеров, разрешающейся мощными выплесками экспрессии; общей ритмичностью и пластической выстроенностью действия от начала и до конца; наконец, парадоксальностью мышления режиссера – он рисует на сцене неожиданные, страшные образы, врезающиеся в память, и подводит артистов к особому способу существования, не характерному ни для европейского психологического театра, ни для привычной сегодня трагифарсовой эстетики.

Спектакль Терзопулоса обязательно заставит задуматься об архаическом ритуале и восточных медитативных практиках. Терзопулос ухватывает глубоко сидящий в современной культуре смутный образ первобытного

экстатического ритуала и придает ему отчетливость. Значение каждого элемента пластического языка Терзопулоса, конечно, не будет понятно зрителям; но общая осмысленность его художественной системы, энергия, последовательность и внутренняя уверенность артистов, что все должно происходить именно так, а не иначе – все это убедит зрителя в том, что происходящее далеко не случайно.

В самом начале «Вакханок» сразу же задается высокий градус энергетического напряжения. По законам классической композиции, так начинать нельзя, ибо наращивание энергии до кульминации будет невозможно. Однако Терзопулос не мыслит в пределах классической схемы «завязка – кульминация – развязка»; его композиция, скорее, напоминает ритмическое кружение со вспышками и затуханиями, как в современной рок-музыке. Так что в начале спектакля может быть и самая яркая вспышка, которая затем повторится несколько раз.

У зрителя, давно знакомого с творчеством Терзопулоса, впечатления будут гораздо более сдержанными.

Прежде всего, такой зритель заметит: спектакли Терзопулоса можно узнать сразу же, потому что они похожи один на другой. Голые торсы мужчин и, часто, женщин (Агава в «Вакханках» Электротеатра выходит с обнаженной грудью, а в «Вакханках» 1986 года все женщины играли с голым торсом). Темные брюки или темные костюмы без рубашек. На сцене доминируют цвета авангарда: черный, белый, красный. На полу нередко вычерчен большой круг, обозначающий оркестру. Нет живописных декораций, но регулярно используется простая бутафория, контрастирующая по смыслу с образами архаики и скорее уводящая нас в современный минимализм и конструктивизм: кубы, прямоугольные доски, стеклянные шары, стеклянные посохи, стеклянные дощечки и пр.



Т. Терзопулос на репетиции
«Вакханок»

От спектакля к спектаклю на лицах актеров повторяются застывшие гримасы, напоминающие древнегреческие маски: широко раскрытые рты, круглые глаза, выражающие потрясение, страдание, растерянность. Бывает и жуткая, демоническая улыбка, как у Горгон с древнегреческой керамики или у героев немецкого экспрессионистского кино 20-х годов XX века. В «Вакханках» Электротеатра широко раскрытые рты мы видим у хороводов; жутковатую улыбку – у Диониса.

Грим актеров Терзопулоса тоже узнаваем и воспроизводится регулярно. Как правило, используется белая пудра на лицах и на теле, часто темные подводки вокруг глаз. Такой грим должен создать впечатление больного, изможденного или даже умирающего тела. Он уместен в художественной системе Терзопулоса, ибо ее исток – в болезненном чувстве дисгармонии, в котором, по его мысли, коренится современная трагедия.

Дисгармонический «взрыв» звучит в начале «Вакханок» Электротеатра. Терзопулос вступил на левый передний угол сценической площадки, разбил тарелку и сразу же ушел – так начался премьерный спектакль. Завсегдатай театра заметит: Терзопулос участвует в собственных спектаклях как «играющий автор» в последнее время регулярно – и это самое заметное отличие последних его постановок от тех, что запомнились из 90-х и начала 2000-х.

Например, он действует в спектакле «Эремос»: сидя перед сценой, зачитывает время от времени по-гречески плач по напечатанному тексту, всякий раз начиная с причитания «Элеф, элеф».

В «Иокасте» Терзопулос тоже произносил некоторые фразы, сидя прямо на площадке перед актрисой Софией Хилл и вступал с ней в диалог взглядов. В «Иокасте» же он разбил много тарелок; «бой посуды» передавал экзистенциальное чувство. Как потом пояснил сам Терзопулос на пресс-конференции, тарелки обыкновенно бьют на греческих свадьбах, так что для него тут тоже был ритуальный смысл: разбитая тарелка может служить символом и радости, и катастрофы.

В начале «Вакханок» Электротеатра звучит «взрыв», а в финале плач по погибшим – тоже в исполнении Терзопулоса. На сцене лежат обездвиженные хороводы и Агава; Терзопулос выходит из глубины сценической площадки, проходит сцену по диагонали, исполняя на греческом языке песню-плач, и медленно расправляет длинный красный плащ на Агаве, чтобы укрыть ее, как воина, павшего на дионисийском поле сражения.

Такова, по Терзопулосу, динамика трагедии: от энергетического взрыва к оплакиванию павших. Суть трагедии, как Терзопулос неоднократно пояснял на пресс-конференциях – в схватке человека с богами, заведомо ведущей человека к гибели. В «Вакханках» бог, с которым соперничает человек – Дионис. (Кто-то обязательно вспомнит, что идея космического состязания с богами в древнегреческой трагедии, бессмысленного, но все же необходимого для героя, была впервые высказана немецкими романтиками – братьями Шлегелями и Шеллингом, для которых не «Вакханки», а «Прометей» был наиболее существенной трагедией. Эта идея романтиков – увлекательная, но все же не объясняющая большинства доставшихся нам греческих трагедий – осталась фактом истории философии, не была востребована наукой XX в. и перешла в художественную практику).

Прямое сходство между разными спектаклями Т. Терзопулоса, поставленными в разных

концах мира, можно проследить с 1986 года (когда был создан Театр «Аттис») и до наших дней. Причина сходства не только в эстетике, которой он привержен, но – главное – в системе актерского тренинга, разработанного Терзопулосом и предназначенного для расширения выразительных способностей актера. Свою систему Терзопулос создал еще в середине 1980-х; по сей день она осталась в общих чертах неизменной. Читатель может сам познакомиться с тренингом: одновременно с выпуском спектакля «Вакханки» Электротеатр выпустил книгу Т. Терзопулоса «Возвращение Диониса», к которой прилагается видеодиск с записью тренинга в исполнении Савваса Струмбоса – ассистента Терзопулоса.

Здесь не место для подробного анализа тренинга: ему посвящены несколько книг¹. Важнее заметить другое: пластика всех спектаклей Терзопулоса является прямым следствием этого тренинга и, по сути, его демонстрацией.

Мы часто различаем у артистов Терзопулоса основную исходную позицию, принятую в медитациях и занятиях восточными боевыми искусствами (прямая стойка, ступни параллельно, легкий присед, руки разведены, взгляд вперед, глаза прикрыты); замечаем характерные волнообразные подрагивания различных частей тела актеров в состоянии спокойствия или же интенсивную «тряску», напоминающую конвульсии, в состоянии напряжения (таза, живота, рук, плеч и пр.); смелое перемещение артистами центра тяжести тела, его осей и плоскостей, обычно ассоциирующихся с нормальной жизнедеятельностью человека (некоторые движения актеры выполняют, даже вытягиваясь параллельно полу, стоя на одной руке и одной ногой животом вверх); слышим шумное и ритмичное дыхание, шипящие звуки, иногда выкрики «ха» и «ос», также характерные для восточных систем медитации и боевых искусств, и т. д.

Пластика Терзопулоса – экспрессивная и парадоксальная – с первого раза ошеломляет зрителя, но и оставляет в ситуации нерешенного вопроса. Что зритель видит в большей степени: спектакль, основанный на сюжете, который надо все-таки понять и осмыслить, или

независимую от сюжета демонстрацию состояний артистов, совокупность упражнений, приведенную в некоторую связность?

Иногда кажется, что для Терзопулоса важнее показать не действие, а именно состояние актеров в тренинге, их работающие, необычно движущиеся тела, глубокое дыхание, медитацию. Напряженный голый торс, энергичное скручивание и разворачивание тела, широко разъятые рты, застывшие в немом крике, обильные телесные «соки» (пот и слюни), надрыв, отсутствие гармонии, неуместность красоты – все это образы, регулярно встречающиеся в спектаклях Терзопулоса. Важно отметить, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в сценическую пластику спектаклей, наилучшим образом будет востребован только в его собственных постановках: трудно вообразить себе спектакль другого режиссера, в котором этот тренинг найдет себе подобающее место. (На моей памяти, только «Филоктет» Н. Рощина, показанный в 2004 г. в Центре Мейерхольда, явно отсылал к методу Терзопулоса – и то только потому, что сам Н. Роцин и артисты спектакля проходили этот тренинг в течение нескольких недель прямо перед постановкой.)

В «Вакханках» Электротеатра сюжетность действия явно отступает перед его «киматичностью». Иначе говоря, история противостояния Пенфея и Диониса в древних Фивах у Терзопулоса затушевывается явлениями странных и страшных персонажей самих по себе.

Почти единственное событие, которое артисты демонстрируют в «Вакханках» – всеобщее подчинение Дионису: то податливо-быстрое и торжествующее, то неохотное, но все-таки неизбежное. Еврипидовых нюансов и подробностей этого события, которых столь много в поэтическом тексте, в спектакле Терзопулоса уже не различить. История трагической победы жуткого Диониса над человечеством была раскрыта у него самим фактом использования необычной, экзотической пластики – и произошло это сразу же, в первые минуты. Поэзия Еврипида в переводе И. Анненского оказалась второстепенной: да и в самом деле, многословную, риторичную речь Еврипида, написанную в ямбических триметрах, практически

невозможно безнаказанно разложить на совокупность ритуальных выкриков, ритмических перебивов и голосовых модуляций – непрерывно развивающийся смысл будет потерян, рациональность слова уступит сновидческим ассоциациям, воплощенным в движениях тел.

При всем при том очевидно, что артисты Электротейтра очень хорошо поработали в тренинге. Впечатляет слаженная работа хора. Запоминается сам Дионис (Елена Морозова): первобытный демон, говорящий на разные голоса, произносящий слова в необычном, необыденном ритме. Тело Диониса содрогается, волнуемое непостижимыми силами, то замирает в изнеможении, то взрывается дикой энергией. Один из важнейших эпизодов во всем корпусе древнегреческой трагедии – долгий монолог Агавы, матери, убившей сына в дионисийском исступлении (Алла Казакова) – также заставил зрителей Электротейтра внимать каждому движению актрисы. Терзопулос обозначил подчинение Агавы Дионису тем, что она надевает на себя первобытную маску в форме уродливого черепа (такую же маску он использовал и в первых своих «Вакханках» 1986 г.).

Необычность телесной пластики и мимики артистов входит в общую концепцию Терзопулоса. Трагедия, по его убеждению – это резкий поворот или даже падение человека с привычного жизненного пути, когда в глубине мира открывается непреодолимая катастрофа. Поэтому бытовое поведение или любование классической красотой в его спектаклях невозможно: уместнее многократное переживание боли и страдания. Такая концепция неизбежно ограничивает драматургический диапазон режиссера, показывая, что тренинг Терзопулоса, прямо перетекающий в пластические формы спектакля, не универсален: Терзопулос предпочитает древнегреческих трагиков, а из современных авторов – Сэмюэля Беккета и Хайнера Мюллера (действительно, почти невозможно вообразить себе в такой пластике, например, Чехова или Ибсена). Свой выбор он, конечно, поясняет: именно эти драматурги возвращают современной культуре состояние первозданного театра, которое когда-то было связано с острым переживанием трагедии.

Зрители, впервые встретившиеся с Терзопулосом, охотно будут склоняться к мысли, что этот режиссер ближе всех подошел к пониманию того, «как было на самом деле» в Древней Греции при Эсхиле, Софокле и Еврипиде, как тогдашние актеры понимали, ставили и играли трагедию.

Однако едва ли имеет смысл серьезно заниматься исследованием степени аутентичности его творческого метода. «Пробу» на аутентичность метод Терзопулоса пройти не может в принципе, потому что его не с чем сверять. Ни одного античного трактата по актерскому искусству не сохранилось, а сущность дионисизма и его связь с театральной практикой Древней Греции по сей день является предметом ожесточенных споров в религиоведении, филологии и истории театра: эти споры длятся уже не одно столетие.

Ученые, знающие иконографию античной трагедии (керамику, статуи, фрески и мозаики), наоборот, не узнают ее в работах Терзопулоса и его артистов. Высказывания этого режиссера о сущности трагедии, звучавшие в беседах с артистами могут вызвать недоумение или даже протест у историков древности, например:

«В Древней Греции не существовало понятия умеренности (меры), и потому гармония в итоге никогда не достигалась. Это европейский классицизм уверовал в то, что древние греки смогли обрести гармонию через катарсис»².

«У нас в спектакле не будет характеров в обычном понимании этого слова (Аристотель ведь тоже писал, что в трагедии характеров нет)»³.

Возразить этим утверждениям Т. Терзопулоса сможет любой человек, читавший древних философов. Он скажет, например, что понятие «меры» встречается еще у Семи мудрецов, живших до Эсхила, затем у досократиков, затем – в изобилии – у Платона и Аристотеля. Точно так же «гармония» – одна из важнейших философских категорий досократиков, Платона и Аристотеля. А уж понятие «характер» (*ethos*, который на английский переводят как *character*, а на русский – «нрав», «характер») поставлено Аристотелем на второе место по

важности в трагедии, тогда как на первом месте у него стоит «сюжет», или «миф» (*mythos*).

И все же научной полемикой в данном случае увлекаться едва ли уместно. В системе Терзопулоса важна не историческая точность, не аутентизм, а художественная убедительность его идей, несомненно увлекающая – не ученых, а актеров, работающих с ним (на одной из пресс-конференций Т. Терзопулос признался с неудовольствием, что, по его мнению, ученые-античники только все путают). Его философия трагедии проистекает в конечном итоге не из штудий по истории античной драмы, а из художественной идеологии современного театрального авангарда.

Для авангардной системы идей второй половины XX века характерны: подчеркнутая оппозиция к «буржуазному» театру (то есть развлекательному, иллюзорному, коммерческому, использующему тело актера только наполовину – с головы до пояса и пр.); оппозиция к «психологизму»; приверженность идеям «театра жестокости» (поиск новой ритуальности, стремление потрясти зрителя, гипертелесность); приверженность идеям Гротовского о театре-лаборатории (работа над расширением выразительных возможностей актера, минимализм, обнаженность тела как основа новой эстетики и пр.). Идеи авангарда, разделяемые Терзопулосом, конечно, по сей день полезны как «прививка» современным артистам-профессионалам. Связь их с дионисизмом и античной театральной практикой в данном случае не особенно важна.

Что же объединило зрителей Электротеатра, впервые увидевших работу Терзопулоса, и зрителей, знающих его достаточно давно? – На мой взгляд, понимание того, что возвращение артистов профессионального репертуарного театра (в данном случае Электротеатра «Станиславский») в авангардную лабораторию – хотя бы на время – очень полезно; что встреча русских артистов с режиссером столь необычного мышления (пусть и регулярно повторяющего себя в разных спектаклях по всему миру) обогащает профессиональный опыт; наконец, что расширение творческого ареала через сотрудничество с известными

иностранными режиссерами – это верный путь для театра, который мыслит себя современным.

Но одно сомнение после просмотра «Вакханок» у меня все-таки осталось. Режиссер Терзопулос – человек фестивалей, творческих лабораторий и мастер-классов. Он явно не из тех, кто «держит» репертуарный театр или создает спектакли для длительного проката на одной и той же сцене. Ни один из его спектаклей, показанных в России, не является репертуарным (так и на сайте Александринского театра «Эдип-царь» прямо значится под рубрикой «фестивальные спектакли»). Как сработает соединение такого режиссера с государственным репертуарным театром, который открылся его «Вакханками», и какова будет прокатная история у этого спектакля? – Это станет ясно только со временем.

¹ См., например: Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens, 2000; Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. СПб., 2009; Терзопулос Т. Возвращение Диониса. М., 2014.

² [Терзопулос Т.] Репетиции спектакля Теодороса Терзопулоса «Эдип-царь» в Александринском театре 4 июля – 13 августа 2006 года / Литературная запись репетиций и схемы мизансцен Ольги Чепуровой // Геометрия трагедии. Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса. СПб., 2009. С. 36.

³ Там же. С. 45.

Варвара ИВЛИЕВА

ЛЕВ ДОДИН. ТЕАТР, КОТОРОГО НЕТ

ПРЕДИСЛОВИЕ 1

Долго пыталась уловить, что же с моим восприятием спектаклей Льва Абрамовича не так. Потом поняла. Поняла, почему писать о них практически невозможно. Да и говорить-то... А дело в том, что в наш рационалистический и экспрессивный век (почему же все-таки эти почти полярные вещи всегда идут в связке, почему?) привыкаешь считать хитрые метафоры с лету, привыкаешь без особого отторжения смотреть на неприкрытый натурализм, привыкаешь ловить льющийся с подмостков могучий эмоциональный поток, привыкаешь восхищаться красотой предстающей твоим глазам картинки, привыкаешь оценивать политическую актуальность и провокационную остроту, ко всему привыкаешь, и тебя, прожженного театроведа, ничем уже не удивишь. И вдруг ты видишь на сцене живого человека, просто живого человека, и слепнешь, как незадачливый Диоген. В героях спектаклей Додина я до смешного не способна видеть актеров. Я, сидя на ступеньках амфитеатра, сержусь на них, как на реальных людей, сострадаю им, как реальным людям, плачу с ними, смеюсь с ними, тревожусь за них, даже обижаюсь на них иногда. В эти недолгие часы я превращаюсь в наивного зрителя былых эпох, отстаивавшего ноги в стоячем партере «Глобуса», рыдавшего и топавшего ногами в Малом театре. Как старая листва, слетает въевшийся, кажется, безнадежно крепко снобизм... В этом смысле, вверх и поперек всех построений Аристотеля, можно говорить о катарсисе – очищении. «Блаженны чистые сердцем»... Но я опять, опять забежала вперед. А сказать-то я хотела совсем простую вещь – писать о спектаклях Льва Додина трудно, потом что в них говорит сама жизнь. И искусство вступает с ней в какие-то совсем особые, очень трепетные отношения. Оно не препарировывает ее, не исследует, не показывает ее чрез призму авторского мироощущения, не выворачивает наизнанку и даже не ставит перед ней обличительное зеркало – а тревожно

и внимательно вглядывается в нее и словно спрашивает снова и снова: «Как же так? Как же так?». И жизни приходится как-то отвечать. И нам приходится отвечать вместе с ней и ей. Это, на самом деле, всегда так, если мы хотим быть честны, но в данном случае эту проблему как-то уж совсем не обойдешь. Но ведь писали же русские критики девятнадцатого века, на ходу меняя свои взгляды, непрестанно споря со всеми, кто хоть что-либо заикнулся о предмете разговора, то и дело впадая в политику и в решение судьбы человечества, рассказывая истории из собственной жизни к месту и не к месту совсем, давая актерам ненужные им советы, но писали же! Писали о театре, в котором на глазах рождался совсем еще не приглаженный молодой реализм, из которого жизнь ушатами вычерпывать можно было, так она заливала все. Попробую и я.

ПРЕДИСЛОВИЕ 2

Мы – дети странного времени. Иногда мне кажется, что, может быть, мы все немножко человеческие волчата. Или – если сказать страшнее – те самые Ваньки не помнящие родства, которыми вдруг так тревожно забродила Россия на рубеже веков. Ломать стереотипы в наше время стало даже не хобби, а почти профессией – как в лихие девяностые разбирали на запчасти машины. Столько норм, правил и табу уже решительно смели, что не вполне понятно, что же тут еще доламывать. И наше наследство – обломки. И, сидя на них, как на в спешке собранных чемоданах, надо очень сильно прислушиваться, чтобы расслышать голоса прошлого. Глядя на кусок мозаики с чьим-то большим и грустным глазом трудно понять – что же это было и зачем. И оглядываешься нервно, пытаешься увидеть – кто-то еще есть, кто помнит, как строить большие, светлые и теплые дома, кто-то еще есть, кто помнит, как разбиваются сады, кто-то еще есть? Есть. И, кажется, Лев Абрамович – один из них.

Да, это грустный театр. Да, это старый театр. Приходите погреть руки.

ЛЮДИ, АКТЕРЫ

В свете всего вышесказанного, наверное, понятно, почему я считаю, что говорить о додинских актерах – занятие неблагодарное. Но и не говорить о них, конечно же, невозможно совершенно. Из моих слов в Предисловии 1 можно было бы сделать примитивный вывод и сказать: «ага, их трудно воспринимать как актеров, все понятно, значит, они перевоплощаются без остатка, забывая себя и становясь на сцене плотью от плоти своего персонажа. Никакого отстранения, никакого осмысления». Ничего подобного! Почему же они так удивительно узнаваемы и похожи на себя, их может, чаще, чем кого бы то ни было еще, обвиняют в том, что они играют везде одинаково. А к теме отстранения и осмысления я еще вернусь, но сейчас позвольте мне сказать о другом. Может быть, все чудо в том, что Лев Абрамович предоставляет актерам просто быть в своих персонажах. И удивительным образом происходит встреча, вдруг оказывается, что у Кириллова всегда был хриплый с нажимом голос Курышева. А каким ему еще быть у человека, который последние годы своей жизни живет только мыслью о самоубийстве?

Темный, дощатый мир спектакля «Бесы». Весь звенящий грядущей бедой. Тяжелое, не в меру великое (во всяком случае, на сцене театра Et Cetera) пространство, живущее какой-то своей параллельной жизнью. Массивная, похожая на гигантскую гильотину деревянная стена, которая поднимается и опускается на заднем плане. Доски пола, превращающиеся в нависающие над бездной корабельные трапы. Люди, которых словно накрыло, как колпаком, тяжелым небом, накрыло и придавило, и все они жмутся, сутулятся, оглядываются в страхе, в любую секунду ожидая падения дамоклова меча...

Серый, голый фасад дома. Люди, почти и не живущие в этом доме, пытавшиеся наполнить его жизнью и теплом, стелившие белую скатерть, переливавшие разговоры, но не могущие скрыть своей к нему нелюбви, оставившие его, как остов корабля или старый скелет, сохнуть возле задника. Люди, ходящие по авансцене, как

по краю пропасти, как по ничьей территории, словно отсюда лучше видно Москву, словно ты, выйдя на крыльцо, уже чуть-чуть в дороге. Люди, отказавшие этому месту в любви, и оно, отсеченное от сердца, становится непонятной, страшной силой. И поедет медленно-медленно, как в страшном сне, серый дом, лишенный всякой домашности, вперед, все больше и больше прижимая актеров к краю, и, наконец, выдавит их в зрительный зал, и начнут они ходить по проходам, совсем уже чужие, совсем уже не настоящие, словно призраки иного времени и иной реальности. (Тут – странная переключка с «Трех сестрами» Бутусова, где герои тоже бегают по проходам, что не новость, и даже выбегают за пределы зрительного зала, и это тоже воспринимается как странное и незаконное, и случайное вторжение театрального мира в мир реальный, и герои словно становятся особенно растерянными от того, что неведомой силой их выкинуло в ряды зрительных кресел. Не думаю, что это цитата, но о чем-то говорит.) Это – «Три сестры».

И – белизна. Прекрасный, светлый, мирный дворянский дом. Дом, охвативший весь зрительный зал, все окутавший белым. Двери в партер – белые верандные двери с окнами, теплый свет врывается в них. Тут нет чуждости, зал, легко освященный, может быть и домом, и лугом, и садом. И все это – свое, родное. Но, как звук лопнувшей струны, заноев тревога. Все это должно погибнуть. Не сберечь, не сохранить. И вдруг замечаешь, белизна эта – чехлы, укрывшие всю обстановку. Потому-то и ходят герои прямо по мебели, по обитым мягким креслам – чехол, не жалко. Приехали, чехлов не сняли, сели на стульях, как на чемоданах, и ждут. Продадут вишневый сад? Продадут. И уже не чехлы, а саван накроет этот светлый, нежный, тихий мир.

Такие вот разные, невероятно разные миры создает Лев Абрамович вместе с художниками – Эдуардом Кочергиным, Александром Боровским. И нужно самое главное – эти миры заселить людьми. И актеры заполняют подмостки, воскрешают контуры лиц, сквозящие на сухих листах – бережно предоставляя им свои лица, голоса, руки. Иногда кажется, что не режиссер назначает актеров на роли, а сами

персонажи выбирают актеров под себя. И говорят их голосами, смотрят их глазами. Высоко и жалобно говорит-поет Татьяна Шестакова. Похрипывает, клонится вперед и быстро шагает Сергей Курышев. Одета в шипастую броню хрупкая нежность Елизаветы Боярской (о Ксении Раппопорт молчу, почтительно и благоговейно). И из этого диалога между актером и ролью рождается что-то удивительное и совершенно иное.

«Заповедь новую даю вам: да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга»

Еще тем прекрасен Додин, что ни на какие мои представления о том каким-сейчас-должен-быть-настоящий-театр он не похож. Думала я, думала про античность, про трагедию, про народность, и именно из этой области ждала чуда, а оно взяло и совершилось в психологическом театре. Но что-то есть в нем, что с моими размышлениями очень перекликается, и чему ни имени, ни, тем более, объяснения я найти не могу. Это ощущение высшей правды, ощущение какого-то выхода и просвета, рождающегося из того, что хотя перед тобой и живые люди, но все-таки актеры, и живая жизнь, но все-таки искусство. Это не отстранение, не отчуждение, нет, напротив. Это жалость. Жалость актера к своему герою. Жалость режиссера ко всем в спектакле. Жалость зрителя ко всем им, ко всем нам. Люди, люди! Жалость – плод любви, сестра милости. Где жалость – там прощение, где прощение, там покаяние. «Вишневый сад» – очень современный спектакль. В финале покажет проектор всех их в белых арестантских штанах и рубахах на плоской стене, на глухом заборе. Иллюстративность. Ну и пусть, что иллюстративность. Но важно же было сказать, что вся эта история и до нас дотягивается, и к нам имеет отношение. И не развязан этот узел, и не залечена эта рана. И пока не излечится, болеть не перестанет. Болеть, гноиться и порождать кошмары. Все – предельно серьезно, все – вплотную до сердца. Героям Чехова не хватает любви. Всем ее не хватает. Но от жалости, от тревоги за них, рождается в нашем сердце эта любовь. Спектакли Додина, если им поверить, если поверить, что они не про них, а про нас – очень

страшные. И не зря он столько оглядывается в 20 век. Там искать нам корни нашей боли. Но со светлыми от слез лицами выходят из зала люди. Театр позволяет нам жалеть не себя, а другого, в кой-то веки забыть о себе. Театр позволяет нам не умереть под непомерным грузом этой жалости – потому что сострадаем мы не одни, потому что свет жалости и любви соборной всякое страдание покрывает. Шире, больше – мы и себя видим в новом свете. Открыв свое сердце состраданию, вдруг по острой боли распознаем – как отвыкло оно у нас быть открытым. Видя, как трудно дышится от нехватки любви, понимаем, как надо любить. И с новым сердцем уходим. Мир! Если это не катарсис, то я уже ничего не понимаю.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Я говорила о том, что театр Льва Додина – старый театр. Да, он старый, но ветер времени и его задел. То и дело в актерах (в персонажах?) вдруг прорывается что-то дикое, экспрессивное, надрывное. Что это, почему, как сами актеры, сам Лев Абрамович на это отвечают? Или уже не может современный человек страдать молча? Или уже так посрывали все покровы, что разучились элементарно держать себя в руках? Не знаю. Но бережно позволят героям «Вишневого сада» уходить за большую белую завесу. Не надо. Не надо этого здесь. Приподняв ее, уходят вглубь сцены и там, там – незримо находит свой выход уже не удерживаемая в груди всякая тоска и страсть. А иногда мы словно подсматриваем эти всплески, как в театре теней – и во время бала вдруг пустятся герои в совсем бутусовские истерические пляски. Все это есть, все это Додину и его театру знакомо – но пусть же будет сокрыто! А в конце, когда захочет Фирс уйти туда, в прибежище всякого чувства, и умереть там – он ощутит за тканью стену. И рухнет занавес, и вот – забор, панель, стена казни, и все, кто только что жил и страдал на сцене, выведены, без права уклониться, без костюмов и грима, на публичный позор. Плачьте же люди, плачьте. Если станет стена позора стеной плача – мы уже на полпути.

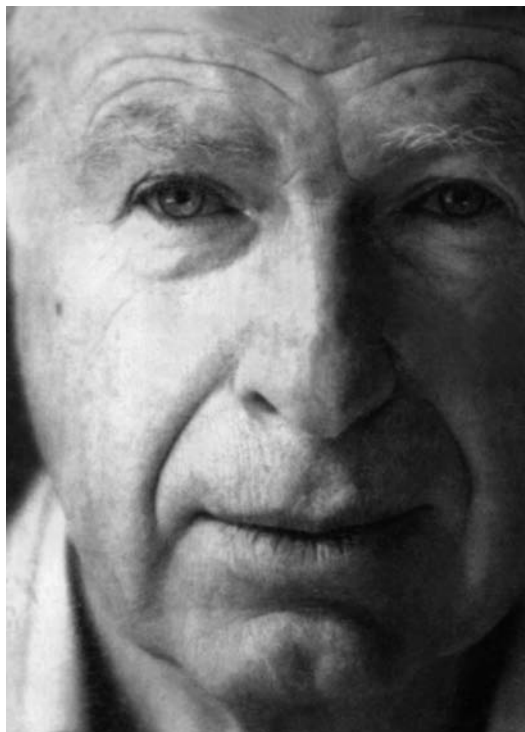
Алексей БАРТОШЕВИЧ

ПИТЕР БРУК. ПОЗДНИЕ ГОДЫ

Свою жизнь в режиссуре Питер Брук начал юным студентом в Оксфорде. С тех пор прошло семьдесят с лишним лет. Сейчас ему 90. Он продолжает ставить спектакли, учить и писать книги. Последняя из них вышла в 2014 году и называется «Призывая Шекспира». Так можно было бы назвать книгу о всей его жизни. «Призывать» Шекспира он начал в середине 40-х годов, когда поставил в Стратфорде «Короля Джона» и «Бесплодные усилия любви», в сущности открыв эту странную комедию для мирового театра. Самый поздний по времени шекспировский спектакль он выпустил в начале 2000-х годов на сцене парижского «Буфф дю Нор». Это был «Гамлет», вторая его постановка главной трагедии Шекспира – после «Гамлета» с Полом Скофилдом, привезенного в 1955 году в Москву и Ленинград и очень во многом определившим судьбу нашего театра оттепельных лет. Расстояние, как хронологическое, так и эстетическое, между двумя «Гамлетами», между двумя одинаково важными точками одной режиссерской судьбы, позволяет с ясностью судить о темпах театральной эволюции второй половины XX века.

Огромная – не только по числу прожитых лет – жизнь Брука в искусстве вобрала в себя, можно сказать, весь путь, который прошел мировой театр второй половины XX-го и начала XXI веков. Режиссерская судьба Брука не только отразила главные повороты театральной истории, но в свою очередь была способна эти повороты диктовать. Так, бруковский «Король Лир» 1962 года, решенный в духе беккетовского абсурдизма, надолго определил не только облик шекспировского спектакля середины века, но и его философский смысл. «Мы ставили не Шекспира через призму Беккета, а скорее Беккета через призму Шекспира» – сказал Чарльз Маровиц, ассистент Брука по спектаклю Королевского Шекспировского театра.

От «Лира» – прямой путь к «сезону театра жестокости», к сотрудничеству с Гротовским,



П. Брук

к грозным гротескам «Марата-Сада», к политическому хэппенингу «US», в котором воинственный дух авангардного революционизма 60-х был выражен с яростной прямотой, беспрецедентной не только для Брука – ни до, ни после он не делал ничего подобного – но и для всего английского театра.

Наступивший в 70-е годы род отрезвления от угара отчаянного радикализма и не менее отчаянного, хотя и эстетически плодотворного авангарда, охватившее европейские театры стремление вернуться к ценностям культурной традиции, хотя переосмысленной в духе авангардных исканий, нашел самое, вероятно, совершенное выражение в одном из театральных шедевров XX века – бруковском

«Сне в летнюю ночь». Обращаясь к классической комедии, ставя на подмостках «чистый праздник искусства театра», передавая дух и смысл классического оригинала, Брук одновременно использовал опыт лабораторных экспериментов 60-х годов – своих и чужих. Он опирался на опыт авангарда – и преодолевал его. На первых репетициях он делал все, чтобы разбудить скрытую в тексте «тайную пьесу», выпустить на волю дремавшие в подсознании актеров инстинкты эротики и жестокости, освобождая их от контроля рационального «сверх-я» – то есть делал то, к чему последовательно стремился авангардный театр 60-х. Но если для Ливинг-театра или чайкинского *Open Theatre* раскрепощение природных инстинктов подсознания, задавленных «одномерным» капиталистическим обществом, было целью и результатом их театральных бунтов, то для Брука эти психоаналитические эксперименты были лишь этапом репетиционного процесса. Подсознание актеров, как и подсознание самой пьесы и ее героев, нужно было разбудить, освободить для того, чтобы затем от них освободиться, эстетически преодолеть, обуздать их с помощью математически точно выстроенных мизансцен, блистательной цирковой акробатики и главное – с помощью самой поэзии, гармонии шекспировского стиха, которым английские актеры с давних пор умеют владеть в совершенстве.

Когда в театре вспыхивал свет и Пэк произносил последние слова комедии: «Дайте мне руки, друзья», актеры прыгивали в зал, чтобы пожать руки зрителям.

Этот знаменитый финал, в котором душевное единство зала и актеров получало выражение в ритуале рукопожатия, вовсе не каждый раз достигал своей цели. Бывало, зрители рвались к актерам, тянули руки и им навстречу. Иногда, как это случалось на гастролях в США, публика, воодушевленная спектаклем, вскакивала на подмостки и там разворачивалось настоящее празднество общения. Но бывало и иначе. Руки зрителей поднимались неохотно, всем становилось неловко. Это не значило, что спектакль провалился: просто успех был иным, как иным было и нечто в самом представлении.

Понять, почему это происходит, поймать ускользающую логику театрального действия, научиться управлять таинственными механизмами взаимодействия зала и сцены, актера и актера, на подмостках или в репетиционном зале – этот комплекс задач был Питером Бруком осознан именно тогда, в процессе репетиций и во время триумфального шествия «Сна в летнюю ночь» по миру. Тогда Брук уже задумывал ту долгую цепь лабораторных опытов в своем парижском Центре, смысл которых – в поисках разгадки тайн «цветка», – так вслед за актерами древнего театра Но английский режиссер называл чудо человеческого общения. Эти опыты в конце концов привели его к «Вишневному саду» и «Махабхарате».

«Вишневый сад», поставленный Бруком в двух версиях – французской и американской, вызвал в Москве что-то вроде замешательства. Спектакль находили слишком простым по приемам, а главное – лишенным сколько-нибудь явственно прочитываемой концепции. Только самые чуткие зрители сумели увидеть и понять, что эту самую концепцию нужно искать не в режиссерских декларациях, а в способе существования актеров на сцене. Среди тех, кто смог оценить бруковского Чехова, был Лев Додин. «Трижды я смотрел “Вишневый сад” сначала в Нью-Йорке, потом в Москве и Петербурге, и трижды испытывал восторг и удивительное чувство освобождения, потому что на сцене не было ничего из того, что ожидаешь увидеть в чеховском спектакле, но была поистине воплощенная жизнь человеческого духа»¹. Соединявшие людей на сцене нити тончайших душевных связей казались материальными, вещественными, словно струны, которые, едва их заденешь, немедленно отзовутся.

То качество спектакля, о котором писал Додин, не с одной актерской технологией связано. Речь тут шла о том, чему по сути посвящено все творчество Брука, прежде всего его работы последних десятилетий. Понятие общения для Брука нечто большее, чем термин теории психологического театра. Общение, дар человеческой общительности, способность людей, принадлежащих к разным социумам, разным поколениям и разным культурам,



понимать и чувствовать друг друга, в глазах режиссера – то, что, может быть, спасет мир.

Это до болезненности острое ощущение объединяющей человечество жизнестроительной миссии театра – один из главных уроков, вынесенных Бруком из эстетического и социального опыта нулевых годов, как бы этот опыт ни был трагичен, какими бы разочарованиями и крушениями иллюзий он ни был чреват.

К какой из национальных культур историк театра или составитель театральной энциклопедии отнесет Питера Брука? Первое, что придет им в голову – разумеется, к английской. В Англии Брук родился, учился в Оксфорде, начал свою жизнь в искусстве, там его имя приобрело славу, там он поставил величайшие свои спектакли, от «Ромео и Джульетты» до «Короля Лира», от «Марата-Сада» до «Сна в летнюю ночь». Однако, с начала семидесятых годов, вот уже почти полвека Брук живет и ставит в Париже, там с начала 70-х годов действовал его Центр театральных исследований, спектакли Брука играют по-французски, они – часть французской театральной культуры. Что же написать в энциклопедии – «великий французский режиссер»? Брук всегда говорит о том, как много в его искусстве определили российские корни его предков, выходцев из черты оседлости. Россия, культура Чехова и Станиславского для него – своя, она близка ему особенным, интимным образом, он всегда испытывал глубокое к ней тяготение. Уж не назвать ли его «российско-еврейским художником»? Но что же тогда делать с сильнейшим, отнюдь не туристическим влечением Брука к внеевропейским культурам, с его постоянным паломничеством на Восток – и в духовном, и в буквальном смысле, с его знаменитыми, так много значившими в его театральных опытах африканскими, индийскими, мексиканскими путешествиями? К театру какой из стран «относится» поставленная Бруком в 1985 году «Махабхарата» – спектакль, в котором соединились традиции индийской, японской, африканской, европейской театральных культур?

Ответ очевиден. Питер Брук представляет собой рожденный нашим веком тип

художественной личности, принадлежащей одновременно всему миру, вобравшей в свое искусство традиции многих культур, но не замкнутой в пределы ни одной из них. Он – космополит в точном и прекраснейшем смысле этого слова, которое вызывает в нашей памяти столь пугающие ассоциации, в чем, без сомнения, великая идея вселенского гражданства нимало не виновата.

В последние десятилетия процессы глобальной культурной интеграции, медленно и постепенно развертывавшиеся в первой половине века, приобрели невиданную быстроту и интенсивность. Самосознание культуры не могло поспеть за ее стремительным развитием. Мы с трудом начинали постигать, что существуем теперь в принципиально новой ситуации, суть которой состоит, кратко говоря, в том, что понятие «мировое искусство» стало приобретать непреложную эстетическую реальность. За этой динамически формирующейся всемирностью художественного развития – окончательное сложение глобального экономического пространства, революция средств информации и передвижения – земля, казавшаяся когда-то столь необозримой, предстала перед нашим взором как малая планета, в любую точку которой можно попасть за считанные часы, а увидеть и услышать то, что в этой точке земного шара происходит, можно в мгновение ока. Даже сама незащищенность нашей планеты от гибели, от глобальных военных или экологических катастроф, должно помочь человечеству осознать свою целостность.

В наше время рождается искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливаются с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения». К этому кругу художественно-философских исканий принадлежат театральные опыты Ежи Гротовского, Мориса Бежара, Боба Уилсона, Тадаши Сузуки. И, разумеется, Питера Брука. Питера Брука прежде всего.

В 1971 году на развалинах Персеполя, некогда разрушенного Александром Македонским, среди голых скал, освещенных огромными чашами с огнем, циклопических усыпальниц древнеперсидских царей и руин библейской древности, у самых истоков цивилизации, где архаический Восток встречался с античным Западом, Брук поставил спектакль «Оргаст» – один из самых ярких опытов театрального универсализма. Текст представления соединял фрагменты из «Прометея прикованного», «Персов», древних зороастрийских заклинаний, со сценами из «Неистовства Геркулеса» Сенеки. Древнегреческий язык Эсхила, риторическая латынь Сенеки смешивалась с темными речениями «Авесты» и, главное, с языком, специально, для этого случая, созданным современным английским поэтом Тедом Хьюзом и получившим название «Оргаст». В противоположность «классическому авангарду» 60-х годов Хьюз и Брук не разрывали со словом, не объявляли ему войну, но стремились обновить и очистить его, возвращая слово к его основаниям и началам, к первоначальной ритуальной нераздельности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи. Они пытались выкликнуть из коллективной памяти человечества «праязык», общий всем культурам и несущий в себе магическую власть. Возвращение вспять, к архаическим истокам цивилизации было подчинено поискам путей всечеловеческого единства – вопреки преградам, разделяющим культуры. Духовные искания европейского авангарда, одушевленного идеями театрального мессианизма, Брук умел перевести на язык стройных эстетических форм. Творимый заново миф становился в «Оргасте» неотразимо мощной театральной метафорой.

В экспериментах Брука, как и в самой его художественной личности заключено указание на принципиально новый тип всемирного искусства, выношенного всем художественным развитием XX века и у нас на глазах делающего свои первые шаги

Фильм, снятый Питером Бруком в 1979 году по книге Георгия Гурджиева «Встречи с замечательными людьми» начинается так: в горной долине южного Кавказа перед толпой крестьян

деревенские певцы и музыканты устраивают состязание по обычаю, уходящему в незапамятные времена. Победит тот из них, на чью мелодию отзовутся горы, кто сможет вызвать из глубин голос вселенной, тот, чье искусство соединится с божественным миропорядком и станет его неотторжимой частью. Один за другим музыканты вступают в круг и показывают свое искусство. Горы хранят равнодушное молчание. Тогда в круг выходит старик и надтреснутым голосом заводит песню. Его соперники владеют своими голосами и инструментами ничуть не хуже, если не лучше него, но в песне старика скрыта какая-то тайна, которая заставляет горы пробудиться, и они отвечают – сперва чуть слышно, словно ветер вдруг поднялся в долине, затем все звучнее, и, наконец голоса гор сливаются в мощном потоке странных и неотразимо прекрасных звуков.

Можно сказать, что долгая жизнь Питера Брука в искусстве была отдана попыткам открыть эту тайну, найти философский камень, который позволил бы создать театр, способный проникнуть в сокровенную суть бытия, передать через игру актеров божественную игру всего сущего и тем самым сделать мир лучше, и, может быть, в конце концов преобразить его. В своих книгах, начиная с первой и лучшей из них – «Пустого пространства», режиссер вел речь не только о вопросах театрального ремесла. Театр всегда был для него чем-то безмерно более важным, чем самое утонченное развлечение. Брук не переставал говорить о святости истинного театра, в которой остро нуждается современное человечество: «ведь святость, писал Брук, – не виновата в том, что обыватели превратили ее в орудие устрашения непослушных детей»². Под этими словами могло бы стоять имя Станиславского.

Брук давно признан одним из духовных вождей современной культуры, а его искусство – от «Короля Лира» и «Марата-Сада», от блистательного «Сна в летнюю ночь», до «Махабхараты», монументального зрелища, полного трагической символики и неотразимой красоты, – стало классикой театра XX столетия.

Премьера «Махабхараты» была сыграна в 1985 году на Авиньонском фестивале,

в огромном пространстве старого карьера, среди камней и песка, на почве, иссушенной зноем и растрескавшейся. В великой древнеиндийской поэме о богах и героях режиссер открывал смысл вечный и глубоко современный. Актеры Брука – англичане, поляки, африканцы, японцы – играли историю участи человечества, стоящего на пороге катастрофы и ищущего спасения. Трехчастная театральная эпопея, в действие которой были включены первостихии природы – вода, земля, огонь, – обращалась к главным ритуалам человеческой жизни – рождению, любви, войны, смерти. Два враждующих рода – пандавы и кауравы, символ человечества, одержимого инстинктом взаимоистребления, встречались в кровавой схватке, в которой не было победителей. В последней части трилогии перед зрителями предстало дымящееся, покрытое телами поле сражения, образ опустошенной земли, образ истории, близящейся к своему концу. Но финал представления нес в себе надежду, рожденную по ту сторону отчаяния – упование на еще не истребленную в мире силу милосердия и на целительную силу искусства, несущего в себе нравственный опыт человечества. «Спасение не вне нас, оно в нас самих», – так режиссер формулировал философию грандиозной театральной фрески.

В последние годы характер театральных опытов Брука явственно изменился. Создатель изысканных и смелых театральных композиций, невиданных сценических форм, отважных экспериментов с театральным пространством, он начал тяготеть к искусству тихому и аскетически сдержанному, сосредоточенному на человечески содержательном и нравственно существенном.

Сокровенная суть его творчества, то, что он полагал конечной целью своих театральных исканий, оставались прежними, изменились пути движения к этой цели. В произведениях Брука стали отчетливо проступать черты глубокой, не выставляемой напоказ, религиозности. Его давний интерес к мистическому учению Гурджиева стал теперь многое определять в его мировоззрении и театральных идеях.

Брук сознательно отошел в сторону от шумного и пестрого процесса театрального развития постмодернистской эпохи и замкнулся в добровольном одиночестве, рискуя вызвать – и вызывая – упреки в сентиментальном морализме и старомодности. (Примерно в том же упрекали Станиславского на склоне его жизни).

Поворот, который произошел в мироощущении и творчестве Брука последних лет, принадлежит к историческому феномену «позднего искусства»: есть некая общность в способе восприятия жизни и эстетического мышления художников, вступивших в заключительную пору жизни. Как правило, они тяготеют к нравственно-религиозному проповедничеству и к «неслыханной простоте» формы. Искусство начинает казаться им слишком игрой и забавой, чем-то недостойным «смертельно серьезного лица жизни» (Томас Манн). Лев Толстой не потому ведь начал писать простодушные притчи вместо еще одного «Войны и мира» или «Воскресения», что на старости лет его великий дар выветрился и пропал – свидетельством обратного может служить хотя бы поздняя «Крейцера соната». Дар творца великого искусства никуда не делся, но его обладатель сознательно от него отказывался. Как бы мы не жалели об этом выборе, мы должны не только уважать его, а главное, понять его мотивы.

Предвестие перемен в искусстве Брука можно было почувствовать уже в «Вишневом саде». «Формы у спектакля как будто бы не было – вспоминал Лев Додин, – Брук все меньше и меньше заботился о форме, блестящим мастером которой он был с юности. Вместо нее зримым становилось нечто незримое, оно пульсировало в существовании этих, непохожих на актеров, людей. И чем меньше они были похожи на актеров, тем сильнее ощущалось это биение внутренней жизни... От великих режиссеров ждут великих сотрясений. Не потрясений – для них душа оказывается не готовой, а именно сотрясений. Здесь же была абсолютная простота, которая и есть по сути дела самая большая ересь». Если бы все могли понять то, что почувствовал и понял в бруковском спектакле Додин!

Когда Брук несколько лет назад привозил в Москву некоторые свои последние работы («Сизве Банзи умер», «Великий инквизитор», «*Warum, Warum*»), наша молодая критика не скрывала разочарования, смешанного едва ли не со злорадством: вот и еще одна созданная стариками легенда рухнула. Не слишком ли просты, чтобы не сказать – простоваты, эти психологические миниатюры, это чуть ли не обычное чтение текста вслух, как в случае с Достоевским? Неужели это тот самый творец прославленного «Короля Лира» с Полом Скофилдом и грандиозной «Махабхараты»? Куда делся его волшебный талант создателя великих театральных обольщений? Да и был ли он? А если и был, то весь вышел. «Дырка от бублика» – вот вам ваш Брук. Снова – ни малейшего усилия если не оценить утонченность и глубину поздних бруковских опытов, то хотя бы вникнуть в причины их еретической простоты. Простоты, за которой стоит стремление проникнуть к коренным началам душевной жизни, коснуться самых главных пружин, управляющих механикой человеческих побуждений.

Великий дар театральной магии Брука, конечно, не покинул, что с ясностью доказали, в числе прочего, его недавние постановки Моцарта («Дон Жуан» и «Волшебная флейта»). Он, этот дар, теперь был направлен на выполнение иных эстетических и философских задач. Пример – «Гамлет» в «Буфф дю Нор», где волшебство изысканной формы соединяется с глубиной смысла, очищенного от всего, что не связано с сутью.

В 2000 году, через 45 лет после своего московского «Гамлета» Питер Брук вновь поставил главную пьесу человечества. На сцене парижского театра «Буфф дю Нор» восемь актеров играют существенно сокращенный текст шекспировской трагедии. Спектакль носит название «Трагедия Гамлета» и полностью сосредоточен на судьбе центрального персонажа пьесы.

Сцена театра почти пуста: красноватый ковер да разбросанные по нему разноцветные подушки – вот и все «оформление».

Первые слова трагедии – «Кто здесь?» у Шекспира произносит, как известно, стражник Бернардо.

В бруковском «Гамлете» первая строка – не традиционный оклик часового, но одинокий крик, посланный в пространство, вопрошание космоса, не рассчитанное на ответ. Вопрос, вложенный режиссером в уста Горацио, обращен в бесконечность Вселенной и одновременно к чему-то, что невидимо находится совсем рядом, «здесь». Слова Гертруды из 3 акта – «Зачем глаза вперяешь в пустоту и неподвижный воздух вопрошаешь?» – тут можно обратиться к другу Гамлета. Он появляется на сцене, неслышно ступая, робко озираясь, напряженно вглядываясь вдаль, всем существом, самой своей кожей ощущая растворенное в дрожащем сумрачном воздухе присутствие незримого.

В ответ на его «Кто здесь?» за сценой возникает гудящий протяжный звук. Он возвещает о приходе гостя из иных миров. Призрак, крепко сложенный человек в длинной шинели, медленно, тяжело ступая, идет прямо на Горацио. Между ними возникает, физически ощущается какое-то сгущенное пространство, поле действия могущественных силовых линий, невидимая воздушная подушка, заставляющая гамлетова друга пятиться, вытесняющая, выталкивающая его со сцены. Отступая, Горацио отчаянно кричит: «Говори!» В ответ не слышно ни слова. Дух не молчит высокомерно в ответ на смятенные вопросы Горацио. Он хочет, чтобы его услышали. Он пытается что-то сказать. Его губы шевелятся. Но речь его беззвучна. Может быть, он не в силах говорить, а, может быть, ему запрещено открывать свою тайну – да и не всем дано ей внять.

Позже, после «мышеловки», в сцене Гамлета и Королевы, Призрак является не для того лишь, чтобы «вдунуть жизнь в почти остывшую готовность» принца, но более всего – чтобы принести свою весть Гертруде. Она же не видит и не слышит ничего. Наташа Парри замечательно передает эту совершенную душевную глухоту уважаемой заурядности. Дух подходит к Королеве вплотную, протягивает к ней руки, почти касаясь ее, она остается бесчувственной. Все его усилия тщетны – смех и грех, как горохом о стенку. Призрак чуть ли не всплескивает от горя руками и тут же уходит, опечаленный и обескураженный.

Чтобы услышать весть из «страны, откуда нет пришельцев», нужен Гамлет, и только он. Он один среди всех людей наделен особым слухом, даром поэтов и пророков, коим вняты и «неба содроганье, и гад морских подводный ход», – потому и избран, на свое несчастье, стать посредником между мирами горним и дольным, сделаться орудием высших сил, – тем, что в былые времена называли *Gladius Dei*, меч Господень. Выбор нельзя назвать удачным, для роли карающей десницы Гамлет не слишком годится: происходит то, что в театре называют *miscasting*, ошибка в распределении ролей.

Сам режиссер сделал выбор безошибочный. Главную роль он дал чернокожему англичанину Адриану Лестеру, которого театральная Москва запомнила в шекспировской комедии «Как вам это понравится», показанной на гастролях лондонской труппы «Чик бай джаул». Он сыграл юную героиню комедии Розалинду. Нельзя было лучше сыграть женщину, чем это сделал черный атлет Лестер, сумевший безукоризненно передать гибкость женской пластики и женской психики.

Роль Гамлета выстроена у Лестера как серия мгновенных изменчивых импульсов, стремительных вспышек нервной энергии, немедленно отзывающейся на малейшие колебания пространств – как близкого, так и бесконечно удаленного. У этого Гамлета совершенный воспринимающий аппарат души, безошибочно чуткой к малейшей фальши, – и гибкое тело боксера, раскованность современного студента – и смертельно опасная грация черной пантеры, то, что у Блейка названо «пугающей соразмерностью», *fearful symmetry*.

Принц склонен к бесконечным импровизациям, способным удивлять его самого и приводить в отчаяние свидетелей и соглядатаев. В сцене с Розенкранцем и Гильденстерном он все время меняет правила игры, ставя шпионов в тупик. Их служба у принца – тяжкий крест: тягостно, скучно и небезопасно. То говорит о непонятном, а то вдруг колесом пройдет, приводя друзей – студентов в полное смятение. Потом, после «мышеловки» он и вовсе переступает границы приличия, силой вколачивая флейту в глотку несчастному



А. Лестер – Гамлет.
«Гамлет». Театр «Буфф дю Нор», Париж

Гильденстерну: («может быть, вы сыграете на этой дудке?»).

Главный секрет Гамлета, как его истолковал Брук и сыграл Лестер, в том, что шекспировский герой артистичен до кончиков ногтей. Кажется, он рожден не для престола, а для сцены и единственное, что привлекает его в бремене, которое возложено на него Духом, – возможность сыграть роль мстителя из старинной трагедии.

Давно замечено, что текст «Гамлета» от начала до конца пронизан мотивами театра. Кульминация трагедии – театральное представление, в двух ключевых и в высшей степени патетических моментах трагедии, когда герою, казалось бы, не до театра, автор заставляет его прибегнуть к приему театрального острашения. Сразу после сцены с Призраком, когда потрясенный Гамлет велит друзьям принести обет молчания, и Призрак откуда-то снизу возглашает «Клянись!», принц вдруг спрашивает: «Вы слышите этого малого из люка?» Дух, то есть актер, его играющий (между прочим, сам Шекспир), пребывает не под землей, не в чистилище, он торчит в дыре под сценой «Глобуса». В конце трагедии, перед смертью, Гамлет вдруг обращается к свидетелям кровавой развязки: «а вы, немые зрители финала, ах, если б только время я имел, я столько рассказал бы». Кто эти «немые зрители финала»? Датские придворные – но и публика театра «Глобус».

Образ «мира-театра» в пьесе значит не меньше, чем образ «мира-тюрьмы». В философии

бруковского «Гамлета» он делается определяющим. «Театром» Гамлет–Лестер пытается одолеть, переиграть «тюрьму» – не только «Данию-тюрьму», но более всего – узилище земной жизни. Он хочет стать не «Мечом Господним», а «Божьим Скоморохом».

Этот Гамлет одержим манией театральной игры – рискованной и прельстительной игры на краю небытия, игры со смертью – он и ее тщится переиграть, победить, сделав предметом театральной забавы. На кладбище он устраивает целое представление с черепом Йорика. Насадив череп на палку, он пускается с ним в разговоры, обращаясь к мертвому шуту с глубокомысленными рассуждениями о бренности бытия и отвечая себе пискливым голоском балаганной персоны. Временами его игра начинает отдавать кощунством. В сцене с Гертрудой он разыгрывает чревоушателя с говорящей куклой – трупом Полония, без всяких церемоний ворочая мертвеца с бока на бок. Срамя и осмеивая Старуху-смерть, Скоморох сражается не столько с ней, сколько со своим страхом перед небытием, пытаясь заклисть, заговорить страх игрой.

Собственное безумие, истинное или мнимое, он тоже готов обратить в спектакль: пускается изображать перед Полонием гротескную сцену припадка сумасшествия, до того доигрываясь и входя в образ, что на губах появляется пена. Игры его небезопасны для его нравственного здоровья, но он скорее умрет, чем от них откажется.

Если Гамлет безумен, то это особый род безумия – греховное и священное помешательство на театре.

Заказывая приедем комедиантам сыграть сцену из «Гекубы», он дрожит сладкой дрожью, ходуном весь ходит от предвкушения чистого театрального восторга – все прочие соображения пока отложены. Премьер лучшей в стране труппы, с достоинством поклонившись, раскладывает свой коврик и начинает представление. Он демонстрирует по очереди стили двух великих театральных эпох. Монолог о Пирре актер читает в стиле древнеиндийского театра, монолог о Гекубе он разыгрывает в духе театра древнегреческого, впадая на своем коврике в

некое подобие дионисийского исступления. Полоний его жалеет – очень уж убивается артист. Гамлет разочарован и смотрит на столичную знаменитость иронически. То, что ему показали – высокопарная имитация архаического театра, которого не воскресить. Он был некогда «священным», теперь он стал «мертвым». И что этому орале – Гекуба? Гамлет и сам тут же пробует возбудить себя с помощью древней риторики и ритуальных проклятий старинного театра – «О, мщенье!» Кроме фальши, ничего не выходит, и он обрывает себя со смехом – «ну и осел же я». Нет, в архаике нет спасения. Кто бы осмелился вымолвить подобное в присутствии Брука лет двадцать назад?

Понятно, что в «Гамлета» Брук вкладывает кое-что из своей театральной биографии и сегодняшних идей. В каком-то смысле он поставил спектакль о судьбе и призвании театра – театра вообще и театра своего собственного. Критик Майкл Биллингтон признался, что его «поразило, в какой степени Гамлет Лестера со своими бесконечными вопросами, эмоциональными парадоксами, со своим восторгом перед театром, становится средством передать то, чем одержим сам Брук»³.

Критерий выбора театрального стиля у Питера Брука и у его Гамлета до крайности прост: хорош тот театр, который способен делать мир лучше. Звучит по нынешним временам наивно, но в том-то все и дело, что Бруку не страшно показаться наивным.

Принцу датскому ясно, что Клавдия всякими там театральными стилизациями не пронять. Что тут действительно нужно – просто и жестко, без эстетических вычур, только отвлекающих от страшноватой сути, рассказать королю его собственную историю. Представление, поставленное режиссером Гамлетом, начинается в глубине подмостков, а завершается прямо у ног короля. Линия рамп, острающая и смягчающая, сломана. Столичные актеры разыгрывают сцену убийства, подробно и страшно медленно, как в документальной съемке рапидом, демонстрируя технику и все атрибуты отравления – смертельная жидкость из флакона долго втекает в ухо спящего. Клавдий, мужчина крепкий и не робкого десятка, убегает в смятении

и страхе, его крик «Огня!» – истошный вопль паники.

Театр сделал свою работу, исполнил призвание. Король сам не может понять, что с ним вдруг случилось, никогда ничего подобного он не испытывал. Молясь, он с каким-то тяжелым недоумением вслушивается в неясно шевелящуюся на дне души боль, с этого часа он – другой, торжество победителя, сладость властвования теперь в нем отравлены – и все это проделали с ним какие-то там лицедеи. Поэтому-то шпага Гамлета, бесшумно подобравшаяся к царскому затылку, берет отсрочку. Никакая красота, конечно, мира не спасет и убийц не исправит, неприятные воспоминания об «Убийстве Гонзаго» нисколько не помешают Клавдию готовить расправу над Гамлетом и заниматься прочими государственным делами, но от душевной смуты ему больше не избавиться. Может быть, по этой самой причине в финале, когда Гамлет, не торопясь, легкими упругими шагами надвигается на него с наставленным оружием, короля вдруг оставляет решимость спастись, желание жить. На него словно нападает столбняк. Клавдий замирает на месте, как кролик перед удавом, не в силах отвести взора – даже не от шпаги, но от глаз черного принца. Точно так же на представлении «Убийства Гонзаго» он, вставши с кресла, окаменевал, неподвижно глядя на актеров, разыгрывавших его историю, – до тех пор как, сбросив, наконец, дурман, не обращался в бегство. Теперь, в развязке, он обречен, знает это и, кажется, сам накликает свой конец. Острие входит в его плоть, как нож в масло.

В монологе о Гекубе Гамлет вспоминает:

*Я где-то слышал,
Что люди с темным прошлым,
находясь
На представленьи, сходном
по завязке,
Ошеломлялись живостью игры
И сами сознавались в злодеяньи.*

Конечно, Гамлет, как положено ему по сюжету, хочет с помощью театра разоблачить злодея. Но не меньше его занимает сам по себе эксперимент с природой театра, проверка границ его возможностей. Он должен убедиться в

том, на самом ли деле Клавдий – братоубийца и, стало быть, Дух не дьявольское прельщенье. Но одновременно он, человек с театральным даром, должен выяснить, в силах ли искусство сцены время от времени напоминать человеку, что он – «краса вселенной и венец всего живущего» или, напротив – «квинтэссенция праха».

Дошедшие до принца датского слухи о том, что сцена способна менять людей к лучшему⁴, в истории, разыгранной на подмостках Буфф дю Нор оказывались не столь уж недостоверными. Кажущиеся теперь простодушными рассуждения принца датского на тему жизнестроительной миссии театра в бруковской «Трагедии о Гамлете» в конце концов оправдывались. Клавдий, бедный убийца, оказывался жертвой нравственной силы театра. Дело тут, впрочем, вовсе не в Клавдии и его злосчастной участи, но в вещах, более общих и для Питера Брука жизненно важных.

Брук менее всего простодушен, но идею театрального мессианства он исповедует давно и твердо, избегая при этом сентиментальных проповедей и громких манифестов. Вопреки разрушительным играм постмодернистской эпохи, он, не боясь прослыть старомодным, продолжает верить в театр как инструмент общения с Богом, носителя высших тайн бытия. В сценическом представлении он видит и высокую забаву, и акт священнодействия, умея внушить это свое видение актерам и публике.

Любители современной терминологии называют спектакль «Буфф дю Нор» примером метатеатра.

Но «Гамлет» Брука – не только о театре. Он еще и о Боге, и о смерти, о том, как эти три силы – Театр, Бог и Смерть – между собой соотносятся, как они сходятся в одном человеке, принце датском, как его понял режиссер и сыграл Адриан Лестер.

В конце пути Гамлета покидал мучивший его дотоле страх небытия. Теперь он воспринимал неизбежность со спокойствием почти юмористическим – *Let be*, «пусть будет». Вместе с покоем ему был дарован свет, нетерпеливым предчувствием которого он вдруг исполнялся. Кажется, он уже увидел тот длинный темный коридор, в конце которого – ослепительное

сияние, о чем рассказывали люди, пережившие клиническую смерть. Его охватывало то чувство «странной легкости бытия», о котором говорил Лев Толстой, описывая смерть Андрея Болконского.

Этой последней легкостью проникнут весь мир бруковского «Гамлета», вся его сценическая лексика. Энергия линий была на сцене «Буфф дю Нор» важнее, чем энергия красок, предметы словно лишались веса, люди были будто освобождены от тяжести собственного тела. Критики склонны объяснять эту графику невесомости уроками техники старинного японского театра, которой, как известно, учат в лаборатории Брука. Но для режиссера дело заключалось скорее в ином: финальная сцена, миг соединения Гамлета со «странной, откуда ни один не возвращался», бросал обратный отблеск на весь, от начала до конца, спектакль, на его театральную материю и его смысл.

Перед самым концом на устах Гамлета – Лестера появлялась таинственная улыбка и навсегда застыла на его уже мертвом лице.

Улыбка Гамлета отражала предвкушение света, в царство которого он вступал. Уверенным жестом он отстранял Горацио, горестно хлопотавшего возле него, и отрезал себя от мира.

Вместе с мертвым принцем на подмостках лежали все умершие – не только те, кому следовало лежать там по тексту пьесы, но и все прочие – Полоний, Офелия и даже Гильденстерн с Розенкранцем. Финал с Фортинбрасом в спектакле Брука отсутствовал. Миссию норвежского принца, когда-то истолкованного Крэгом как символ очистительного ангельского начала, как воплощение катарсиса, у Брука исполнял ослепительный свет, который рождался в глубине сцены, медленно заливая подмостки и зрительный зал. Снова, как в начале, слышался странный тонкий пронзительный звук. Мертвые один за другим вставали. Среди них, тревожно вглядываясь в пустоту, стоял Горацио. Он снова вопрошал – вселенную, себя, нас: «Кто здесь?» Он всеми силами души вслушивался в пространство, гулкое от присутствия неведомого. Ответом ему было молчание, молчание мира – и молчание оцепеневшего зрительного зала, которое после

долгой, до предела насыщенной паузы взрывалось аплодисментами.

Мертвецы, восставшие от сна смерти, становились актерами, вышедшими на поклоны.

«Кто здесь?» Последние слова спектакля возвращали к его началу.

Но на этот раз в вопросе гамлетова друга, кроме страха и тревоги, слышалось нечто вроде неясной надежды.

«Дальнейшее – молчанье». Однако, молчание еще не означает пустоты, абсолютного отсутствия. Боги, правящие миром трагедии, способны быть грозными и мстительными. Их воля может быть неисповедима. Но небеса трагедии не могут быть пусты. Они светятся вышшим смыслом, даже когда этот смысл скрыт от людей.

Гамлет не может знать, «какие сны приснятся в смертном сне». Но именно поэтому он не вправе отчаиваться, предаваясь утешительным соблазнам безверия.

Произведения позднего Брука этим соблазнам твердо противостояли. Именно здесь нужно искать источник ясного ровного света, который они излучали.

Осененный всемирной славой, окруженный почтительными восторгами, старый мастер в последние годы стал все острее ощущать вкус одиночества. Лет десять назад на посвященной Бруку московской конференции Петр Фоменко говорил о том, как, встретившись с Бруком, он был поражен окружавшей великого режиссера атмосферой покинутости: «прямо чеховский Фирс в финале».

На обложке последнего издания своей книги «Призывая Шекспира» старый мастер сделал приписку: «и забывая». *And forgetting.*

¹ Театр Питера Брука. Взгляд из России. Ред. А.В. Бартошевич. М., МКТС, 2000. С. 153.

² П. Брук. Пустое пространство. М., 1976. С. 78.

³ Billington M. *The Tragedy of Hamlet.* // *The Guardian*, 2001. August 23.

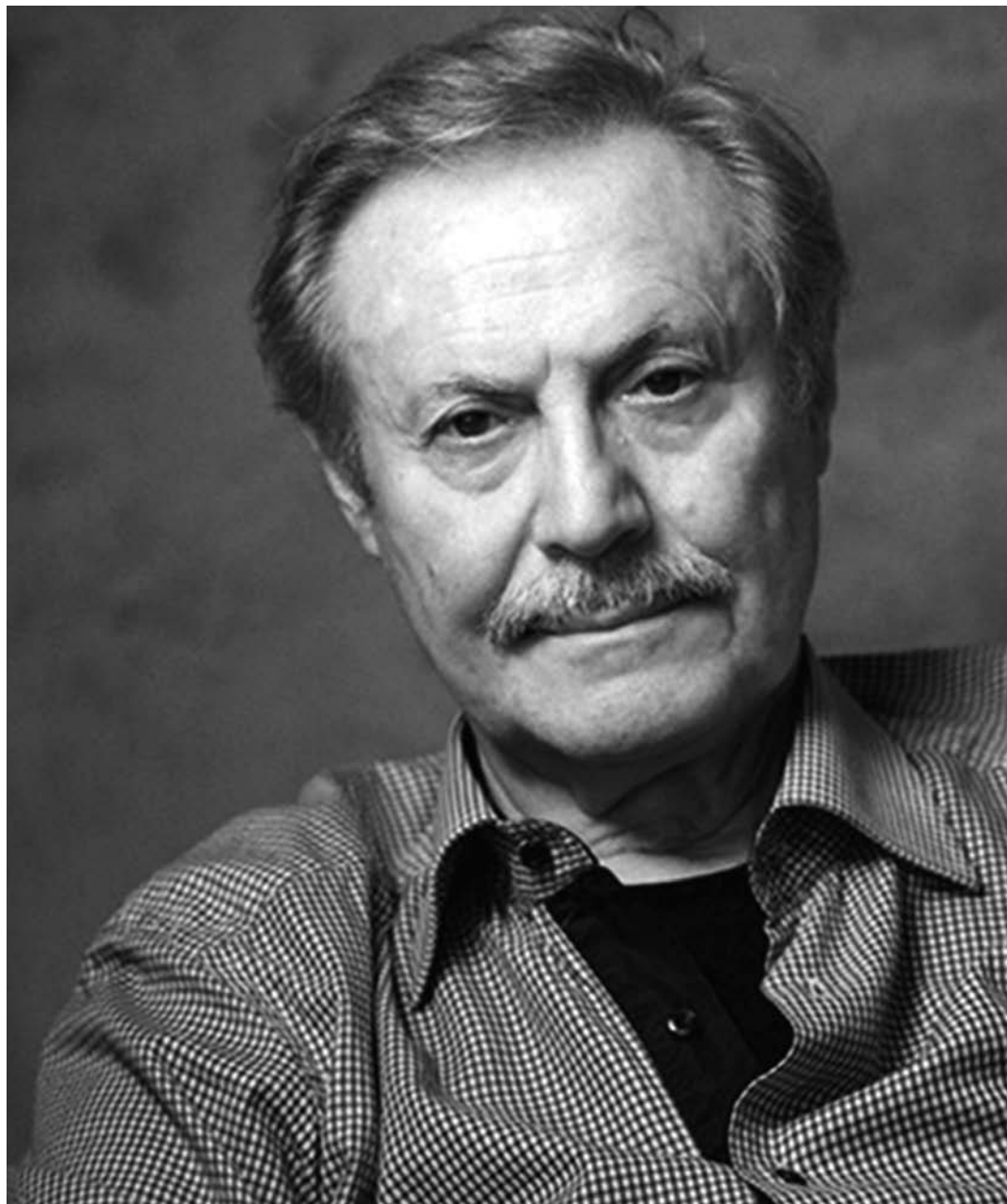
⁴ В некоторых современных изданиях пьесы эти строки сопровождаются таким комментарием: «Такие случаи действительно имели место в театре времен Шекспира». Отсюда следует, что идея (или иллюзия) «сверхтеатра» обладает почтенно долгой историей.

Юбиляры

ЭМ

Нина ШАЛИМОВА

ЮРИЙ СОЛОМИН: ИСКУССТВО БЫТЬ СОБОЙ



Сила личности Юрия Соломина в том, что он представитель великой театральной традиции по призванию и по судьбе. Как актер – последователь мастеров Малого театра. Как режиссер – продолжатель актерской режиссуры Бориса Бабочкина и Игоря Ильинского. Как театральный педагог – преемник сценической педагогики Веры Пашенной. Как художественный руководитель – наследник Александра Сумбатова-Южина и Михаила Царева.

Иными словами, у него крепкая опора (великие предшественники) и, заметим, мощный «тыл» (любящая семья и верные ученики). Это обстоятельство придает весомую основательность всему, что он делает на сцене и за сценой, в учебных аудиториях «Щепки» и в своем служебном кабинете.

А кабинет художественного руководителя Малого – дивной красоты: фотографии и картины на стенах, дипломы и памятные документы (один из них – с автографом английской королевы); клетки со щебечущими птичками и чудесная антикварная мебель, из подвальных складов и бережно отреставрированная умельцами-профессионалами. Во всем чувствуется забота о представительстве – отнюдь не личном, но «титულном».

Юрий Соломин мыслит себя (и соответствующим образом преподносит) главой первого и лучшего театра России. В его поведении нет и следа барственности князя Сумбатова или вальяжности орденоносца Царева. Но есть не терпящая возражений серьезность отношения к статусу Малого театра, носителя и хранителя основных ценностей русской культуры. Парадность облика смягчается врожденной интеллигентностью, а солидность – скрытым юмором, рассчитанным на встречную интеллигентность и понимание. За мягкой «обволакивающей» манерой общения чувствуется упрямое и целенаправленное упорство в утверждении устоев и законов вверенного ему театра.

Не единожды Юрий Мефодьевич рассказывал о том, как приехал из Читы в Москву и поступил в Щепкинское училище. Как Пашенная его приветила, Ильинский доверил ему Хлестакова в своей постановке, а Царев

«подарил» роль Сирано де Бержерака. Но, боюсь, он знает о себе много больше, чем рассказывает, а понимает себя гораздо лучше, чем его критики и биографы. Закрытыми от посторонних остаются его человеческие сомнения и душевные скорби. А они у него, бесспорно, имелись.

Жизнь в любимом театре поначалу складывалась трудно. Первые сезоны был занят в народных сценах, играл роли «безниточки»: Дворовый парень, Молодой солдат, Веселый сотрудник, 3-й корреспондент, 2-й конвойный...

Наверное, это было нелегко: чувствовать в себе немалые силы, серьезные актерские возможности, а выходить на сцену (за редкими исключениями – Пепино в «Украли консула», Безайс – ввод в «Когда горит сердце», Гриша – «Перед ужином», Слава – «Неравный бой» и др.) в незначительных пьесах и мини-ролях. Он исполнял их ответственно и добросовестно, но вряд ли с большой творческой радостью. После девяти сезонов прозябания назначение на роль Хлестакова показалось улыбкой театральной фортуны. Между Хлестаковым в «Ревизоре» и Кисельниковым в «Пучине» протекли еще шесть лет творческого простоя. Их надо было пережить день за днем, выдерживать все и не утратить веры в себя. А затем последовали три года ожиданий – до ввода на роль царя Федора Иоанновича. После блистательного Смоктуновского играть ее, наверное, тоже было не просто.

Фильмы, в которых молодой Соломин снимался, были зачастую тоже незначительными и законно канули в лету вместе с сыгранными в них ролями. Однако два из них совершили долгожданный поворот в актерской судьбе: один принес любовь широкого зрителя, другой – признание мирового кинематографического сообщества. Об исполнении роли Павла Кольцова, главного героя сериала «Адъютант его превосходительства», принято говорить в превосходных степенях (приношу извинения за невольную игру слов). Но хочется обратить внимание на следующее: роли-то как таковой нет, ее от начала и до конца сделал сам артист. Подарил персонажу свое стопроцентно

положительное обаяние, внутреннюю деликатность и особый актерский шарм. (Особенно хороши были «тихие» сцены – трогательные любовные дуэты с Таней Щукиной, искреннее и сердечное общение с подростком Юрой.) Проявился и другой ценный для киноактера дар – умение молчать на экране и быть при этом содержательным без ложной многозначительности. Последовало приглашение Акиры Куросавы сыграть Арсеньева в фильме «Дерсу Узала». Задача стояла сложнейшая: роль почти без слов, все строится на внутреннем диалоге человека с пейзажем, природой, мирозданием. Артист сыграл эту «диалогичность» роли с замечательной естественностью и простотой.

В игре Соломина вообще сильно чувствуется чеховское начало, родственное исполнительской культуре старого МХТ: развитие искусство подтекста, разработанность внутреннего действия, отчетливость психологической нюансировки. Он не любит резких красок и редко прибегает к острой характерности. Взрывные моменты жизни образа его мало волнуют – он знает, как легко их сыграть на органичном, врожденном актерском темпераменте. В обрисовке роли избирает не контраст, но кантилену, не внешний драматизм, но внутренних. Ищет «перетекания» душевных состояний, их «переливов» из одного в другое, добивается полноты присутствия в роли. Внимание сосредоточивает на глубинном погружении в образ, на верности реакций и оценок.

Его драматические роли созданы на скрещении актерского психологизма МХТ с мощной корневой основой актерства Малого театра. Лучшие из них, сыгранные объемно и строго, связаны с темой русской интеллигенции. Тригорин в «Чайке», с его горечью самооценок, Войницкий в «Лешем» и «Дяде Ване», с его сознанием напрасно прожитой жизни – образцово представленные чеховские интеллигенты. Николай Второй в спектакле «...И Аз воздам» – интеллигент на царском троне. Михаил Яровой в «Любови Яровой» – представитель воинской, служивой интеллигенции. Астахов в «Картине» – советский интеллигент из творческой богемы. Взятые в перспективе

русской истории, они возвышаются до значения художественного типа. Отдельные человеческие судьбы в их связи с исторической судьбой России – это личная тема артиста Соломина, русского европейца по духу и складу характера.

Комедийных ролей в его репертуаре немного, но все они отмечены изяществом сценической манеры и тончайшим мастерством исполнения. Водевильно-опереточные пьесы (трактирщик Эмиль в «Обыкновенном чуде», банкир Генрих в «Летучей мыши», актер Сен-Феликс в «Таинственном ящике») артист играет стильно, с исполнительской грацией и тонким чувством жанра. Язвительному сарказму и высокомерной насмешке предпочитает мягкую иронию и скрытый юмор. В высокой комедии демонстрирует комизм европейского класса и уровня, будь то мудрец по жизни и лукавец по призванию Фамусов в «Горе от ума», или беспечный ловелас Доменико Сориано в «Филумене Мартурани», впервые за долгую жизнь обнаруживший в себе способность любить и желание быть любимым.

К прогрессистским атакам на сценический реализм Соломин испытывает нешуточное презрение и в силу этого держится поодаль от театральной тусовки. Четко отделяя зерна правды от плевел лжи, не боится идти против эстетической моды и общепринятых стандартов общественного поведения. Любому публичному активизму предпочитает отстраненность и живет особой внутренней жизнью. Видимо, еще и поэтому его роли волнуют содержанием невысказанным, спрятанным на дне образа и связанным с лирическим «я» артиста. Поздние герои Соломина знают что-то самое главное о жизни, и это тайное знание особым светом освещает все, что они делают на сцене. Его нельзя «сыграть», оно должно «быть» в артисте. У Юрия Соломина оно есть. Не в подарок досталось и не дешево приобретено – за него заплачено содержательно прожитыми годами, глубокими волнениями и долгими размышлениями. Тем дороже и ценнее его искусство.

Ольга ЕГОШИНА

«ИЗВЛЕЧЬ ИЗ ТЬМЫ НЕБЫТИЯ И РЕСТАВРИРОВАТЬ В ДЕТАЛЯХ...»

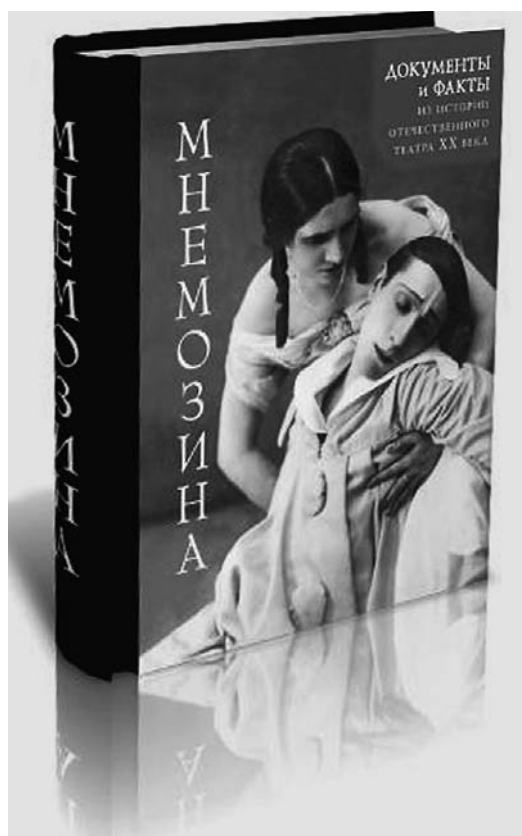
«МНЕМОЗИНА.

ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА XX ВЕКА»

Выпуск 5 / Редактор-составитель В.В. Иванов, 2014

Огромный в 880 страниц том «Мнемозины», с одной стороны, как будто просится быть разделенным на отдельные компактные томики «к 100-летию Камерного театра», к «истории Художественного театра», к «истории ГосТИМа», что помогло бы облегчить (в самом прямом смысле слова) жизнь читателям. Увесистый том «Мнемозины», ну, никак не приспособлен к современному чтению «на бегу» и требует, если не вольтеровского кресла, то массивного письменного стола, чтобы было куда положить блокнот для пометок. Книга рассчитана на чтение медленное, с обязательными «нырками» в комментарии и желательными обращениями к книгам «рядом» – к воспоминаниям Коонен, к трудам и публикациям о Мейерхольде и Михоэлсе. Однако, с другой стороны, собранные вместе «разнородные» разделы альманаха дают крайне важное ощущение общего театрального и исторического пространства. Разделы окликают друг друга, вступают друг с другом в полемику. Смена ракурсов дает необходимый объем историческим фигурам и событиям.

Знакомые исторические сюжеты вдруг обретают неожиданный смысл и видятся в новом свете и ракурсе. А сколько возникает деталей и подробностей вовсе неизвестных! Заполняются пробелы в наших представлениях о важнейших фигурах русского театра, таких как Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Коонен, Мейерхольд, Василий Сахновский, Федор Комиссаржевский, Соломон Михоэлс. Все они стали героями нового, пятого, выпуска, в котором история театра предстает вещью куда более увлекательной и авантюрной, чем любой роман, а в хрестоматийных сюжетах



вдруг всплывают повороты и следствия ранее никак не предполагавшиеся.

Первый блок материалов альманаха посвящен 100-летию Камерного театра. Самая большая и сенсационная его часть – дневники Алисы Коонен за 1914–1925 гг. Дневники, которые великая актриса вела, правила и



редактировала в течение всей жизни, – позволяют заглянуть в ее артистическую лабораторию, можно даже сказать, в самое горнило личных переживаний и чувств, которые так изумительно трансформировались в грандиозные сценические образы Федры, Адриенны Лекуврер, Саломеи, Сакунталы.

«Я выросла. Стала смелее, не боюсь говорить свои слова, заявлять о себе. Дышу нашим театром, верю в его будущее и несую туда свою душу, свою любовь и свое здоровье» – написала Алиса Коонен на исходе 1915 года. На страницах ее дневника фиксируется быт переломной эпохи Первой мировой, революции, Гражданской войны, но главное – будни Камерного театра периода его образования, становления, расцвета. Алиса Георгиевна пишет о своих партнерах, друзьях, врагах. И больше всего – о главном человеке своей жизни, ее режиссере – об Александре Таирове.

Сюжет Коонен–Таиров продолжается публикацией их переписки 1943 года, когда Алиса Коонен вместе с Камерным театром находилась в эвакуации в Барнауле, а Александр Таиров лечился в Москве. Дневники и переписка подготовлены и исчерпывающе прокомментированы М.В. Хализевой, которая сумела не только прочесть трудный почерк актрисы, любившей исписывать страницу во всех направлениях, но и во многих случаях восстановить зачеркнутый и вымаранный текст (Алиса Коонен редактировала свои дневники пристрастно и возвращалась к ним регулярно).

В блок документов, посвященных Камерному театру, входят также подборка немецких и австрийских рецензий, посвященных постановке «Человека, который был четвергом», подготовленная и прокомментированная С.Г. Сбоевой, и лекция Г.Б. Якулова, посвященная режиссерской методологии Таирова, которая была прочитана в 1926 году (вступительная статья и комментарии В.В. Иванова).

Второй большой раздел альманаха посвящен Художественному театру и состоит из трех блоков документов. В первый блок входят письма Айседоры Дункан, ее брата и невестки К.С. Станиславскому, охватывающие

период с 1908 по 1922 год (публикация И.Е. Сироткиной, Н.А. Солнцева, К.Г. Яснковой). Мало кем так восхищался основатель Художественного театра, как обворожительной и неотразимой босоножкой. В Дункан он видел соратника в деле сценических реформ, восхищался ею как актрисой и любовался Дункан-прелестной женщиной. Письма Дункан позволяют проследить пульс прошедших через годы взаимоотношений.

Второй блок, посвященный «художественникам», составляет переписка участников «Качаловской группы» (О.Л. Книппер-Чеховой, В.И. Качалова, И.Н. Берсенева и др.) с корреспондентами, оставшимися в Советской России. Начавшиеся как небольшие гастроли в Харькове в мае 1919 года скитания группы актеров МХТ растянулись на долгие три года, во время которых связь с Родиной то на долгие месяцы обрывалась, то вновь налаживалась.

Публикатор, комментатор и автор вступительного слова М.В. Львова справедливо отмечает, что «переписка не цельна, не плавна, обрывочна; это многоголосый и нестройный хор. Письма переплетаются, цитируются и обсуждаются в других письмах, перечитываются и хранятся как драгоценный дар – привет из другой жизни. Часть писем словно повисает в пустоте, остается без ответа, а то и вовсе не доходит до адресата. Основные темы, интонации, даже лексика ярко, иногда безжалостно характеризуют авторов...». Однако трудно переоценить значение этой публикации для восстановления полной картины бытия и быта Художественного театра времен первых лет революции.

Наконец, третий, событийный блок – публикация писем и дневников В.Г. Сахновского периода его работы в Художественном театре (1926–1945). «Мнемозина» продолжает тут начатое в четвертом выпуске возвращение из забвения одной из интереснейших фигур русского театра 20-х–40-х годов. Василий Григорьевич Сахновский – один из самых образованных и одаренных сотрудников Федора Комиссаржевского, пришел в МХТ уже сложившимся человеком, со своими твердыми воззрениями в области эстетики.

Как отмечает во вступительном слове публикатор и комментатор В.В. Иванов, «театральный романтизм, исповедуемый Комиссаржевским и Сахновским, сформулированный весьма неотчетливо, стал важным звеном в цепи русского театрального модернизма, соединяющим искусство Мейерхольда и Таирова с одной стороны, и Художественного театра – с другой».

Сахновский пришел в МХТ в поворотный момент его истории, когда в труппу влились участники из Второй студии во главе с И.Я. Судаковым, а также группа из Третьей Студии – Ю.А. Завадский, К.И. Котлубай, Б.И. Вершилов, Н.М. Горчаков. МХТ переживал период художественной и организационной перестройки. Отъезд Немировича-Данченко за границу на долгий срок так же стимулировал поиски К.С. Станиславским новых фигур, которые могли помочь ему в ключевых вопросах театрального быта и художественной политики. Оригинальный теоретик и практик театра В.Г. Сахновский становится одним из людей ближнего круга Станиславского (14 июня 1932 года он становится заместителем КС по художественной части). Однако конфликт с заместителем по хозяйственной части Н.В. Егоровым, пользующимся и злоупотребляющим доверием Станиславского закончился освобождением его от должности в начале сезона 1934/35 гг. и резким охлаждением отношений со Станиславским. Следующие девять лет в МХАТе Сахновский работает под патронажем Немировича-Данченко, помогая ему в постановочной работе и в формировании художественной политики театра. Именно Немирович-Данченко лично хлопотал перед Сталиным за арестованного в 1941 году Сахновского и сумел добиться реабилитации и возвращения своего ближайшего сотрудника и предполагаемого преемника в Москву. В альманахе опубликовано впервые опубликовано следственное дело Сахновского.

Четвертый раздел материалов альманаха связан с именем Мейерхольда. О.Н. Купцова собрала отклики эмигрантской русской прессы на европейские гастроли ГостИМа. И в зеркале этих статей мы можем увидеть театр

Мейерхольда тридцатых годов в непривычном ракурсе. Многие из рецензентов не могли простить режиссеру его большевизма, а ненависть часто бывает зорче любви.

Завершает альманах публикация автобиография Ф.Ф. Комиссаревского (Публикация и комментарии М.В. Хализевой) и воспоминания М.И. Сизовой о Соломоне Михозлсе (публикация и комментарии В.В. Иванова).

Альманах «Мнемозина» – одно из самых авторитетных театральных научных изданий, чей каждый выпуск вводит в искусствоведческий оборот десятки новых фактов, документов, писем и дневников, свидетельств очевидцев и забытые статьи газетных рецензий. «Мой друг, теория суха, но зеленеет жизни древо», – поучал у Гете Мефистофель оробевшего студиозуса. Коллектив создателей альманаха умеет «оживлять» сухие пожелтевшие архивные страницы, возвращая, казалось, давно ушедшим и забытым людям, театральным постановкам, сугубо-житейским и мировоззренческим коллизиям дыхание страстей, игру умов и волю.

Екатерина БЕЛОВА, Андрей ГАЛКИН

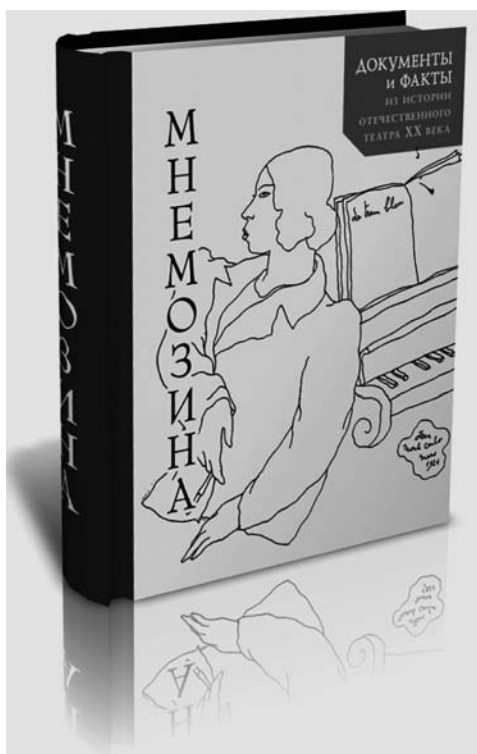
СТРАНИЦЫ ПАМЯТИ

«МНЕМОЗИНА. ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА XX ВЕКА»

Выпуск 6 / Редактор-составитель В.В. Иванов, 2014

В конце прошлого года Государственным институтом искусствознания был подготовлен очередной (шестой) выпуск альманаха «Мнемозина», вышедший в свет в издательстве «Индрик».

Как отмечает в предисловии его составитель В.В. Иванов, «прежние выпуски <...> альманаха были посвящены драматическому театру. <...> В нынешнем выпуске мы постарались изменить ситуацию, составив его из разделов, посвященных балетному искусству, театральной педагогике, истории театроведения и источниковедению». Хронологический и географический охват тем в рамках заявленных направлений впечатляюще широк. Перелистывая страницы «Мнемозины», мы переносимся из конца XIX века в различные десятилетия века XX. Из императорской России – в Россию советскую и в русское зарубежье. Различен характер опубликованных материалов. Некоторые из них освещают целые периоды; другие посвящены конкретным персоналиям; третьи проливают свет на отдельные малоизвестные события. Их соседство под общей обложкой оправдано и закономерно: ведь в слагаемой усилиями многих исследователей большой картине истории театра равно важны и «широкие мазки», создающие «фон», и «мелкие штрихи», обрисовывающие детали.



С «фоном» или, иначе говоря, с общетеатральным контекстом, читателей знакомят публикации, касающиеся деятельности двух театральных организаций: Общества русских драматических писателей и оперных композиторов и Государственной Академии Художественных Наук. Первой посвящена обширная источниковедческая работа А.П. Кузичевой «Театральная лоция» России конца XIX – начала XX в.», основанная на

Pro настоящее

изучении архивных материалов. Второй – документы по исследованию «нового зрителя», предпринятого Театральной секцией ГАХН в 1925 – 1928 гг.¹ Своеобразный переход к теме балетного искусства образует стенограмма диспута 1932 г. о путях советского балета². Доклады и прения по их поводу, выступления участников дискуссий читаются сегодня как увлекательная пьеса. Идеи того уже достаточно далекого времени облекаются в плоть и кровь, предстают страстными убеждениями живых, уверенных в своей правоте людей.

В жизнь балета русского зарубежья нас вводят письма художников Н.Н. Гончаровой и М.Ф. Ларионова – С.П. Дягилеву³ и бывшего режиссера Мариинского балета Н.Г. Сергеева – художнику А.К. Шервашидзе⁴. Их ценность – в «повседневности», в отсутствии специального разделения на значимое и незначительное. Здесь обсуждаются рабочие вопросы – изготовление костюмов и декораций, приглашение тех или иных артистов на те или иные партии, получение гонораров. Читая эти старые письма, мы как бы переносимся в мир тех забот, нужд и дел, которые окружали деятелей балетного театра; прошлое спускается с котурнов и встает перед нами в объеме и красках.

Среди публикаций, посвященных конкретным персоналиям, выделенным заслуживает быть, в первую очередь, дневник Б.Ф. Нижинской 1919–1922 гг. и ее же трактат «Школа и Театр Движения». Их опубликование⁵ вносит уникальный вклад в историю балетного искусства XX в. До сих пор единственным «окном» во внутренний мир Нижинской

оставался выпущенный в 1999 г. издательством «Артист. Режиссер. Театр» двухтомник «Ранних воспоминаний». Книга, основанная на дневниковых записях балетмейстера, имеет безусловную документальную ценность. Но все же литературная переработка, которой подвергался дневниковый материал частично самой Нижинской, частично, уже после ее смерти – ее дочерью Ириной и американским писателем Джин Роулинсон – в определенной мере снимала эффект непосредственности «живого голоса прошлого». К тому же, «Ранние воспоминания» заканчиваются 1914 годом. Конец 1910-х – начало 1920-х гг. – время формирования балетмейстерской индивидуальности Нижинской, период превращения молодой танцовщицы в хореографа, давшего миру такие шедевры балетного искусства XX в. как «Свадебка» и «Лани» – оставался за пределом доступного читателю. Публикация дневника и трактата восполняет этот пробел. Творческие идеалы Нижинской и конкретные ее планы и замыслы, переживания, связанные с личной жизнью и работой, ее духовный рост, ее сомнения и надломы – все это рассказывается от первого лица, без прикрас и примиряющего взгляда с высоты прожитых лет. В подготовке к печати текста дневника приняла участие американский историк хореографии Линн Гаратола – один из ведущих специалистов по дягилевскому балету. Ею написано обширное предисловие, в котором прослежена связь исканий Нижинской «киевского периода» с тенденциями «левой» живописи и советского театрального авангарда. Также в предисловии дан необходимый исторический

¹ Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Гудковой.

² Публикация, вступительная статья и комментарии С.Б. Потемкиной.

³ Публикация, вступительная статья и комментарии Е.А. Илюхиной.

⁴ Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коноева.

⁵ Публикация Л. Гаратола и Е.Я. Суриц при участии С.А. Коноева («Школа и Театр Движения»), вступительная статья Л. Гаратола (пер. И.В. Груздевой), комментарии Е.Я. Суриц (Дневник) и С.А. Коноева (Трактат), текстология С.Б. Потемкиной.

Книжная полка

социокультурный контекст, установлена преемственность работы балетмейстера в 1914–1921 гг. от ее исполнительской деятельности предшествующего периода – то есть информация, совершенно необходимая не погруженному глубоко в тему читателю.

В сопоставлении с дневником особенно интересно познакомиться с письмами Нижинской С.П. Дягилеву и его сотрудникам 1921–1925 гг.⁶ Частичное хронологическое перекрытие писем – дневником дает читателю возможность увидеть одни и те же события «изнутри» и «снаружи»; сравнить официальную деловую речь, обращенную к окружающим людям, и «внутренние монологи», полные тревожных мыслей и переживаний. Переключка документов, расположенных составителем альманаха друг за другом, формирует увлекательнейший исторический «сюжет».

Есть в «Мнемозине» и другие «сквозные сюжетные линии».

Одна из них выделена участником альманаха – Е.Я. Суриц, подготовившей две группы писем танцовщика и балетмейстера Л.Ф. Мясина к художнику А.П. Большакову (1914 – 1917 гг.) и брату (1925 – 1937 гг.). Как отмечает Суриц во вступительной статье ко второй публикации, «после писем, адресованных Большакову, прошло около десяти лет, и сам Леонид Мясин сильно изменился. Большакову писал совсем юный Мясин (ему в начале 1914 г. еще нет и 19 лет). <...> Первые сохранившиеся письма брату написаны в 1925 г., когда Мясин уже не только известнейший танцовщик, но еще и балетмейстер, создавший многие получившие мировое признание балеты». Сравнение эпистолярного наследия разных лет позволяет

увидеть изменения в личности артиста.

Письма молодого В.Ф. Нижинского – в будущем танцовщика и балетмейстера с мировым именем – тогда еще начинающему композитору Б.В. Асафьеву⁷ знакомят нас с юношей в пору первых его творческих шагов. Письмо 1913 г. дягилевской танцовщицы С.В. Пуаре петербургской балерине и педагогу Е.П. Соколовой⁸ как нельзя лучше обрисовывает непростую атмосферу в труппе в период работы В.Ф. Нижинского над постановкой «Весны священной». Переписка балетмейстера Л.В. Якобсона и его сотрудников с Б.В. Асафьевым, относящаяся к периоду работы над спектаклями «Утраченные иллюзии» (1935–1936 гг.) и «Каменный гость» (1946 г.)⁹ демонстрирует еще два жизненных воплощения «вечных тем» взаимоотношений хореографа с композитором; хореографа и руководства театра (в данном случае – хореографического училища), в котором он реализует свой замысел.

Безусловно, значим ввод в научный оборот материалов о русском балете, написанных театральным критиком и театроведом Г.А. Римским-Корсаковым¹⁰. Публикуемые по прошествии многих десятилетий, они, разумеется, не всегда соответствуют современным представлениям о тех или иных событиях и лицах. Тем не менее, знакомство с ними вносит дополнительную краску в картину советского балетоведения как «настоящей» науки, характеризующейся наличием различных исторических концепций и не сводимой к генеральной идеологической линии.

⁶ Публикация, вступительная статья и комментарии Е.Я. Суриц, текстология С.Б. Потемкиной.

⁷ Публикация, вступительная статья и комментарии С.Б. Потемкиной.

⁸ Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коняева.

⁹ Публикация, вступительная статья и комментарии Н.А. Коршуновой.

¹⁰ Публикация, вступительная статья и комментарии С.А. Коняева.

Pro настоящее

«Белое пятно» в истории советского театра и хореографии раскрывают авторские описания трех танцев В.Я. Парнаха в спектаклях «Д.Е.» и «Учитель Бубус» Вс.Э. Мейерхольда – «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея»¹¹.

Еще один материал по драматическому театру, представленный в «Мнемозине» – разработка учебной программы Чеховского семинара М.М. Буткевича¹². Думается, они могут быть интересны не только историкам, но и практикам театра.

Архивные документы, зачастую изначально представлявшие собой личные, не предназначавшиеся для посторонних глаз тексты, подчас заключают в себе субъективные суждения и оценки. Не только читатель-непрофессионал, но даже и искусствовед, занимающийся другой тематикой, рискует излишне «довериться» автору, принять его точку зрения за единственно верную. Потому при публикации подобных материалов большое значение имеет сопровождающий их научный аппарат. Участники шестого выпуска «Мнемозины» блестяще справились с задачей его составления. Вступительные статьи и комментарии, едва ли не превышающие объем самих документов, далеко выходят за рамки чисто справочной функции. Они дают максимально полный исторический контекст и научное критическое осмысление текстов, ориентируя и подготавливая читателя к их восприятию.

Как всякое масштабное собрание архивных материалов, шестой выпуск «Мнемозины» станет подспорьем тем исследователям, которые в дальнейшем возьмутся за изучение затронутых в опубликованных материалах тем. Но было бы

несправедливо ограничить его значение лишь подобным ретроспективным обогащением наших знаний новыми фактами и подробностями прошлого. «Мнемозина», безусловно, является и непосредственным вкладом в воссоздаваемую силами многих исследователей картину развития театрального искусства. Вынесенные в ней на свет «страницы прошлого» подчас откликаются на самые актуальные проблемы и споры настоящего дня.

Вот уже шестнадцать лет – с того самого момента, как Мариинский театр показал под маркой восстановленного из небытия оригинала М.И. Петипа «Спящую красавицу» (1999 г., редакция С.Г. Вихарева) – с новой силой ведется дискуссия о классическом наследии конца XIX в.

Как сегодня ставить балеты того времени – стараясь максимально приблизиться к первоисточнику? Переосмысляя их с точки зрения современности? Или, может быть, совершенно заново?

Правильно ли оценивали творчество Петипа и Иванова поколения советских балетоведов? И чем вообще были эти балетмейстеры для своей эпохи?

Наконец – вопрос, с виду частный, но в спорах рубежа 1990-х – 2000-х гг. ставший почти сакраментальным: каковы были профессиональные способности Н.Г. Сергеева, режиссера Мариинского балета, увезшего в 1918 г. за рубеж коллекцию выполненных по системе В.И. Степанова записей репертуарных спектаклей? (Ныне эти записи – главный источник, позволяющий воссоздать хореографические тексты начала XX в.). Заслуживают ли документы из его коллекции, сегодня хранящейся в Гарварде, доверия?

¹¹ Публикация, вступительная статья и комментарии О.Н. Куцовой.

¹² Публикация и вступительные статьи А.И. Живовой и О.Ф. Липцына, комментарии А.И. Живовой.

Книжная полка

Все эти моменты оказались затронуты в материалах шестого выпуска «Мнемозины».

Прежде всего – в обширном корпусе текстов Римского-Корсакова. Представитель эпохи, следовавшей за временем расцвета на петербургской сцене академизма Петипа; современник А.А. Горского; старший современник первого поколения советских балетоведов (с одним из них – Ю.И. Слонимским – он часто и не без основания вступает в «заочный» спор) – Римский-Корсаков является одновременно и свидетелем, и исследователем балетного театра рубежа XIX–XX вв. Страстность очевидца, находившегося в самой гуще поисков и экспериментов, умеряется у него добросовестностью историка театра, стремящегося объективно проанализировать и оценить рассматриваемые явления. На стыке этих двух позиций возникают интересные, подчас парадоксальные, оценки и суждения.

Так, Петипа для Римского-Корсакова – представитель минувшего века, представитель ушедшего в прошлое стиля. Отталкиваясь от случайного исторического совпадения двух дат – постройки здания Опера Гарнье и постановки «Дочери фараона» (первого большого балета Петипа) – Римский-Корсаков объявляет балетмейстера выразителем эклектики второй половины XIX в. Беря за основу общеизвестные внешние факты – незнание Петипа русского языка, позднее принятие им российского подданства – говорит об «иностранном», не укоренившемся на отечественной почве, характере его творчества. С обоими выводами сложно согласиться; однако, спорность исходных позиций

не мешает исследователю делать точные наблюдения над театральной поэтикой мастера, вскрывать структурные нормы его больших балетов, воздавать должное созданным им шедеврам. (В возобновляющейся едва ли не по поводу каждой новой редакции «Лебединого озера» дискуссии о том, какой из двух основных вариантов сильнее – петербургский или московский – Римский-Корсаков встает на «сторону» Петербурга, считая там более стильными декорации, более выявленной – inferнальную сторону сюжета).

Такой же взгляд очевидца, для которого постановки начала XX века были не историей, но современными поисками театра, характеризует анализ исследователем творчества Горского. Подчас его оценки неожиданны. Например, балет «Любовь быстра!», традиционно считающийся достижением балетмейстера, исследователь характеризует как «дань запоздалого увлечения... бывшего модным в начале века [искусством] “скандинавского модернизма”». И, напротив, про предсмертный монолог героини «Эвники и Петрония» – спектакля, обычно относимого на периферию обширного наследия Горского – Римский-Корсаков пишет, что он «по своему драматическому напряжению должен быть отмечен как одно из наиболее сильных произведений Горского».

Со спорной и неоднозначной фигурой Н.Г. Сергеева – возводимой на пьедестал одними и низводимой до уровня карикатурного «злодея» театрального мира другими – мы знакомимся «непосредственно» через его письма. В них нет каких-то принципиально

Pro настоящее

новых сведений, заставляющих пересмотреть роль Сергеева в истории балетного театра. Тем не менее, в череде подробно зафиксированных ежедневных профессиональных забот, личность Сергеева словно обретает свой подлинный масштаб, избавляясь от излишних контрастов света и тени.

Еще одной темой, то и дело возникающей при обсуждении вопросов развития отечественного балетного искусства, является сопоставление советского балета с балетом русского зарубежья. Где открывались большие просторы для творчества? Где реализовывались более актуальные идеи? Где балетмейстер имел большую свободу?

Сопоставление текстов Нижинской и Якобсона приводит к парадоксальному выводу: и там, и там крупные художники сталкивались с одними и теми же проблемами.

Нижинская сумела поставить ряд номеров, выражавших ее творческое кредо, в Киеве, но попав за рубежом к Дягилеву (в один из центров балетной жизни Европы!) оказалась вынужденной «наступить на горло собственной песне», отложить на время сокровенные замыслы и заняться редактурой «Спящей красавицы».

Якобсон в периферийном Свердловске осуществил собственную версию «Утраченных иллюзий», добившись от композитора переработки в соответствии со своим замыслом ряда фрагментов музыкальной партитуры, но получив в распоряжение учеников выпускного класса Ленинградского училища и сцену ГАТОБ для постановки «Каменного гостя», вынужден был отказаться от оригинальной

интерпретации легенды о Дон Жуане и подчиниться идее создания пушкинского спектакля.

У обоих балетмейстеров впереди были большие победы (у Нижинской – «Свадебка», «Голубой экспресс», «Лани»; у Якобсона – «Шурале», «Спартак», «Двенадцать», «Клоп», множество миниатюр), но представленные в альманахе материалы, своим содержанием невольно ставящие в их судьбах многоочия, заставляют задуматься о том, что не настолько уж и по-разному, при всем внешнем несхождении, протекала творческая жизнь по ту и эту стороны «железного занавеса».

Вероятно, на подобные же раздумья могут натолкнуть и другие опубликованные материалы (мы коснулись лишь тех из них, которые соприкасаются с хорошо знакомыми нам сюжетами из истории балета). Эти мысли, произвольно возникающие при знакомстве с документами, лишней раз доказывают, что архивные материалы – не «мертвые» остатки прошлого, а живые свидетельства времени, способные вступать в живой диалог с современностью; что работа по их изучению и вводу в научный оборот – не сугубо архивное каталогизирование, интересное лишь узким специалистам по той или иной тематике, а реальный вклад в современное искусствознание.

Любовь ОВЭС

СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ

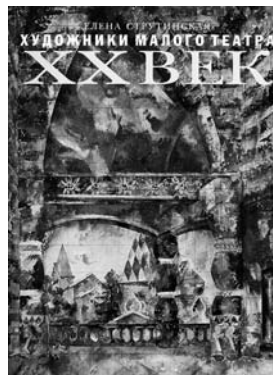
ЕЛЕНА СТРУТИНСКАЯ «ХУДОЖНИКИ МАЛОГО ТЕАТРА. XX ВЕК»

М.: Малый театр, 2014

Елене Ивановне Струтинской было уготовлено самой судьбой стать автором этого альбома. Театрально-декорационное собрание Малого она знала, благодаря маме, долгие годы возглавлявшей музей театра. Ее взросление сопровождалось обязательным посещением премьер, рассказами о живых и ушедших художниках, память о которых хранили не менее бережно, чем эскизы. Она выбрала театроведческую профессию, а внутри ее узкое направление – исследование сценографии. Написала книгу «Искания художников театра. Петербург-Петроград-Ленинград. 1910–1920-е годы», составила альбом «Камерный театр и его художники», сопроводив вступительной статьей, и все равно вернулась к началу. «Художники Малого театра» – щедро оплаченный долг сцене, заставившей полюбить театр, память о маме.

Презентация книги прошла в филиале на Большой Ордынке и была приурочена к Дню театра. В украшенном цветами фойе Малого гостей поздравлял художественный руководитель коллектива Ю.М. Соломин. Присутствовали художники, чьи эскизы были воспроизведены в альбоме, коллеги Елены Ивановны по Институту искусствознания. Не было только автора. Не знаю даже, что меня поразило больше: отсутствие Струтинской или то, что театр, зная о нем заранее, не счит это достаточно уважительной причиной для переноса презентации.

Под обложкой толстого, невероятно тяжелого альбома, оформленного художником А.А. Рюминым, – титанический труд. (составитель справочного раздела О.В. Мичасова). Сотни спектаклей, тысячи прочитанных и просмотренных рецензий, мемуаров, монографий, исследований, научных трудов. Работа в архиве с документами прошлого. Изучение изобразительного материала. В Малом театре в XX столетии успело поработать 180 художников, в том числе и весь



цвет отечественной сценографии. Нет, наверное, ни одного выдающегося мастера, которого театр бы обошел. Здесь оформляли спектакли К.А. Коровин, М.В. Добужинский, В.А. Щуко, К.Ф. Юон, В.Е. Егоров, Н.П. Ульянов, А.А. Веснин, И.И. Нивинский, П.В. Вильямс, А.Г. Петрицкий, П.Г. Оцхели, А.Г. Тышлер, И.М. Рабинович, В.Ф. Рындин, Н.А. Шифрин, Н.П. Акимов, В.В. Дмитриев, М.З. Левин, В.И. Доррер, В.Я. Левенталь, Д.Л. Боровский, Э.С. Кочергин, М.Ф. Китаев, Д.Д. Лидер, С.М. Бархин. Перечень далеко не полный. Некоторые сделали не по одному, не по два и даже не по три спектакля. Кто-то являлся главным художником театра, как Б.И. Волков или Е.И. Куманьков, определяя сценографическое лицо театра.

Собрание музея театра богатейшее. Оно насчитывает 7224 единицы хранения. Это только эскизы декораций, костюмов, бутафории. А еще множество фотографий, содержащих грандиозный информационный материал. Все это изучено, многое, слишком многое включено в книгу. Автор ограничил себя XX столетием, держа «вуме» двухвековую историю театра. Азарт историка мог бы увлечь Струтинскую и в XIX столетие, окажись в музее театра материал для иллюстрирования. Все это вызывает уважение.

Струтинская исследовала помимо коллекции театра собрание ГЦТМБ и других музеев. Сопоставление эскизов, выполненных для разных театров позволило автору выявить специфику сценографического лица Малого. Оно пестрое и крайне разнообразное.

Эпиграфом к исследованию могла бы послужить фраза, принадлежащая первой исследовательнице советской сценографии Н.В. Гиляровской: «Бывают театры, у которых так сильна их традиция, их собственная физиономия, что они властно налагают свои требования на художников. Таков Малый театр... Эволюция возможна в Малом театре, медленная, сдержанная его традициями, революция там не мыслима». Спустя девяносто один год Е.И. Струтинская словно бы повторяет слова предшественницы: «И быть может, прав театр, охраняющий свои традиции, чурающийся моды и увлечения, и лишь тогда, когда устоится порыв и бурные натиски новаторства, органически воспринимающий новые достижения»¹. Восприятие этой книги зависит от решения этого вопроса каждым.

Путеводной нитью исследователю служит история Малого театра. Сценографическая летопись пишется на фоне процессов происходивших в отечественной культуре. Названы все художественные и административные руководители театра. Уделено место творческой и кадровой политике. Многие известные имена возникают на этих страницах в том или другом контексте. Ассоциации свои и чужие (что всегда отмечается), факты, привлекаемые из интереснейших, часто неожиданных источников, свойственны этому труду.

Нет ничего труднее, как определить в самом начале работы сюжет, динамику и драматургию повествования. Струтинская это делает. Ее книга состоит из шести глав. Принцип организации обширнейшего материала хронологический: 1900–1916; 1917–1925; 1926–1940; 1941–1956; 1957–1988; 1989–2000. За цифрами скрыта драматургия. Вычитывается она и из названий: «Малый театр в начале XX века», «*Semper eadem* – “Всегда тот же”»; «В поисках стиля эпохи», «Трудные годы», «Иллюзия свободы», «Территория классики». Каждая глава завершается эскизами декораций и костюмов.

Фотографии сцен спектаклей обычно даются внутри текста. Случаются и исключения: так, первую главу венчают фотографии декораций, очень характерные и совершенно неизвестные. Каждая глава представляет законченную историю. В рамках поставленной перед собой задачи – создания сценографической хроники – автор одерживает победу. Повествование развивается от сезона к сезону, не пропуская ни спектакля и ни художника. Только в первой главе речь идет с разной степенью подробности о семнадцати мастерах. Среди них есть режиссеры, например, А.П. Ленский, оформивший половину из поставленных им 47 спектаклей. Штатные и приглашенные художники, постановщики и исполнители (иногда они меняются местами), привожу в алфавитном порядке: Л.М. Браиловский, К.Ф. Вальц, С.А. Виноградов, А.И. Висконти, В.С. Внуков, Б.О. Гейкблум, П.Т. Гунешев, Н.В. Досекин, Н.А. Клодт, В.К. Коленда, К.А. Коровин, Ф.А. Лавдовский, П.Я. Овчинников, В.И. Сизов, И.М. Смирнов, И.Ф. Савицкий, П.П. Сергеев, А.Е. Цительман. Масштаб художественной личности тут не имеет значения, как не имеет значения в хронике весомость того или иного исторического факта. Это не значит, что в тексте отсутствует анализ. Он есть. Неведомым путем, проявляя чудеса исследовательской эквилибристики, автор соединяет приверженность факту, метод реконструкции спектакля на основе всего имеющегося материала, искусствоведческий и театроведческий анализ, вычитывает пространство спектаклей из фотографий макетов, декораций, сцен. Сверяет трактовки с драматургическим материалом давным-давно позабытым, пересказывая нам содержание неизвестных пьес. Имена режиссеров и художников возникают на страницах книги легко и просто, как в частном разговоре. Чувствуется близкое знакомство автора с творческой биографией каждого. Повествование наполнено театральными подтекстами. Они покоятся под спудом фактов, под выработанной автором рудой, неожиданно пробиваясь и создавая зону особого читательского притяжения. Материалом служит не только история театра, но и исследования посвященные тенденциям и направлениям искусства XX века. Происходящее на сцене



Малого театра вписывается автором в контекст отечественного, а иногда даже и мирового искусства. Поэтому не удивляют рассуждения об артдеко, художественном направлении второй половины 1930–1940-х годов, давно привлекающем внимание автора. Вызывает сожаление отсутствие подобного подхода в иных главах. Думается, неравномерность искусствоведческого анализа предопределенна самим материалом, не всегда допускающим крупный масштаб разговора.

Малый никогда не был режиссерским театром. Трудно отрешиться от мысли, что развитие сценографии современного театра странно рассматривать вне контекста режиссерских исканий. Такие случаи Струтинская анализирует особенно детально. Но носили ли они последовательный и органический характер, остается не ясным. Мысль, что театр всегда отбирал лишь то, что прошло проверку временем, немножко лукавая. Объясняя пестроту сценографического облика спектаклей, она не дает ответа на вопрос, была ли у театра художественная политика в области сценографии или она являлась результатом тонкого и умного административного расчета.

Этот альбом был заказан театром. Думается, это определяло конфигурацию отношений, продиктовало правила игры. Е.И. Струтинская вышла из положения с честью, выбрав бесстрастную роль историка. Такая броня позволила довести работу до конца, но обусловила и ее недостатки, главный из которых я бы определила как исследовательский либерализм. Излишняя мягкость в отборе материала спровоцировала ровность повествования, недостаточную его рельефность.

Отдельный вопрос – позволяет ли такая масса материала держать неослабевающим интерес читателя. Не случайно чаще других встречается формат: вступительная статья, альбомный блок, творческо-биографические справки. Возможны, наверное, и очерки, в основе которых избранные страницы сценографической истории театра, или портреты десяти-пятнадцати мастеров, определивших вехи развития.

Редкая администрация признает декорационное наследие своего театра заслуживающим

организационных усилий и материальных затрат. К чести Малого театра ему альбом оказался нужен. В таких случаях обычно обращаются за помощью к издательствам. Или заключают договор с профессионалом, который курирует процесс от начала и до конца. Малый театр выбрал путь самостоятельности и независимости. В результате незнания (издательская деятельность не профильная для сценических коллективов) книга осталась без ISBN – международного стандартного книжного номера, совершенно необходимого для распространения и автоматизации работы с изданием. В результате книга и есть, и ее нет. Ее можно подарить друзьям театра, потенциальным спонсорам и министерским чиновникам. То есть всем тем, кто ее никогда не раскроет и читать не станет. Вполне в духе времени, когда успешно функционируют издательства, печатающие книги в одном, двух или трех экземплярах, подбирая переплет под мебель заказчика.

Не приобретя своему детищу ISBN, театр ограничил его хождение, переведя из профессионального издания в раздел «барских забав». Как только интерес администрации угаснет, книга ляжет на полки театрального склада. Альбом – призрак. Что может быть горше! Об этом издании не сможет узнать ни один студент отечественного или западного сценографического факультета, ни один специалист, ее невозможно будет увидеть ни в одном магазине, ни в одной библиотеке, заказать в интернет-магазине или «пробить» в интернете.

Возможно, это «зона риска» любой заказной работы. Автор не полномочен решать организационные вопросы.

Уверена, это не более чем досадная оплошность, никак не злой умысел. Но нечто грозное мерещится впереди. Издательствам альбомы художников театра не нужны, а реальные заказчики – в этом деле дилетанты, не способные организовать дальнейшую жизнь книги. Их дело – спектакли.

И все же, спасибо Малому за этот альбом. А его автору – за титанический труд и достойный результат.

¹Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань. 1924.

Даниил СМОЛЕВ

«ДОГМА-95»**ВИДЕО КАК ЭСТЕТИКА НОВОГО КИНОРЕАЛИЗМА**

В 1995 году кинематограф отмечал свой столетний юбилей, а главные итоги минувшего века начали подводить еще в марте. Произнося речь в парижском театре «Одеон» на коллоквиуме «Кинематограф вступает во второе столетие», режиссер Ларс фон Триер не без иронии отметил, что за последние 10–20 лет фильмы стали значительно хуже. На его замечание зал принял улюлюкать и хохотать. Под нарастающей гвалт публики эпатажный датчанин предложил решить эту проблему (словно говорил не о глобальном вопросе, а о мелком недоразумении) – он объявил о формировании нового кинематографического движения «Догма-95», поднялся с места и разбросал по аудитории ярко-красные листовки с текстом манифеста. Этот программный документ, описывающий положение дел в современном кино с точки зрения основателей группы, был подкреплен десятью правилами, непоколебимыми заповедями, которые получили название «Обет целомудрия» и которыми новоиспеченные «догматики» поклялись руководствоваться при съемках.

Впрочем, яркая презентация могла так и остаться пустым звуком, если бы на Каннский фестиваль 1998-го, спустя три года после анонсирования движения, отцы-основатели – во исполнение обещанного – привезли фильмы, отвечающие строгому своду теоретических правил. Триер прибыл на микроавтобусе с надписью «Идиоты», представил одноименную картину и, одетый в джинсы, распеваящий Интернационал, прошествовал по ковровой дорожке, чем весьма смутил общественность. Другим «догматиком», который не избежал внимания каннской публики, стал юный Томас Винтерберг, чей фильм «Торжество» взял Специальный приз жюри. Триумфатор несколько боязливо раздавал интервью, сокрушался из-за отсутствия на фестивале искренности и благодарил членов пока что исключительно

датского братства. Принципиальная же разница между премьерерами состояла в том, что «табуированное» у Триера обязательно присутствовало в кадре визуально (часто даже занимало центральную его часть, подчеркивалось крупным планом), а Винтерберг высвечивал «острые подробности» преимущественно через диалоги или в контексте сюжета, избегая визуальной констатации. Победа «Торжества» в Канне стала, в известной степени, победой «умеренного» над «радикальным», что явно не соответствовало как притязательному послылу, заложенному в манифесте группы, так и самому понятию манифеста, априори несущему в себе черты радикальности. Победу «Торжества» также допустимо рассматривать в качестве некоего компромисса со стороны киномира, когда на требование о назревшей революции амбициозному движению ответили... реформой.

Сомнений не осталось в другом: «Догма» закончилась как имя собственное, поскольку один фильм течения мог вдруг оказаться «догматичнее» другого, а в распоряжении исследователей оказался не просто набор отдельных заветов, но объединенный единым направлением ряд фильмов, обладающих как общими признаками, так и весьма явными различиями. Несмотря на жесткие запреты относительно методологии, инструментария, новые члены киногруппы оставляли за собой право интерпретировать некоторые правила манифеста и довольно свободно работать с сюжетно- и смыслообразующими аспектами картин.

Однако сегодняшние подходы к изучению феномена «Догмы», с учетом без малого двадцати лет, прошедших со дня опубликования манифеста, и выхода в свет первых фильмов течения, претерпевают значительные изменения в сравнении с подходами, использованными его современниками. К тому, что происходило хоть и в недалеком, но прошлом, применимы другие



эстетические категории, нежели к культурному повороту в настоящем. Содержательно в 1995 году для «догматиков» общей проблемой кинематографа представлялось окончательное закрепление киноязыка в поле приема – иллюзорного (и поддержанного всеми средствами технологии в своей иллюзорности) трюка. Речь идет не столько о конкретных «махинациях», – будь то перенасыщенность цвета, избыток музыки или виртуозных монтажных склеек, – сколько, в целом, о «слишком подчиненном» своим авторам пространстве фильма. Режиссеры 1990-х и начала 2000-х гг., взявшие от великого постмодернистского кино, как им казалось, главное – умение тотально управлять кинотканью, увлеченно играли мелочами, переставляя их по полотну произведения соответственно своим замыслам (достаточно упомянуть таких мастеров «трюкового» кино, как Квентин Тарантино, Роберт Родригес, Люк Бессон и десяток других приверженцев обозначенной кинематографической традиции). Освободить картину, прежде всего, от авторского волюнтаризма – вот важнейшая концептуальная задача «Догмы», очевидная для исследователя сегодня. Освободить не от побочного приема, но от «автора-диктатора» как носителя наработанных механизмов, и, тем самым, обезоружить его во имя очищения киноязыка.

Концентрация манифестантов на реалистических установках хорошо видна и при знакомстве с «Обетом целомудрия»: каждый пункт его в той или иной мере является стрессовым и саморазоблачительным для автора, каждый нацелен на импровизацию, начиная с соблюдения чистоты природы, куда члены съемочной группы не должны привносить ничего искусственного, заканчивая обращением к ручной камере¹. Назначение ее («камеры-руки», «камеры-протеза»), разумеется, не исчерпывалось приватностью, интимностью или гибкими технологическими возможностями; роль этого приспособления уже двадцать лет назад понималась гораздо глубже. Камера вела симбиотический организм, частью которого являлась, – она не вращалась на штативе, не скользила по рельсам, но фиксировала любые неосторожные движения снимающего, который, именно в

этом своем несовершенстве, был ей подчинен; различные же ошибки, допущенные при съемке с бои были следствием борьбы носителя камеры с собственным телом. В конце концов, в кадре билось сердце, и сердце билось кадром.

Большое кино всегда осуществляло свой «проект реализма» в русле наработанных техник, а проблема реализма в киноискусстве ставилась почти с самого начала составления его теоретической базы. Одним из первых теоретиков кинематографа Луи Деллюка волновала диалектика онтологической и эстетической сторон кино, что отразилось в знаменитом термине «фотогения», выведенном им в программной книге «Фотогения кино» (1924). Уже тогда Деллюк возражал против чрезмерного использования технических средств и приемов в киноискусстве. Отрицая намеренную эстетизацию изображения, он отмечал важность именно реалистического преподнесения событий и индивидуального взгляда художника на реальность: «Пусть в кино все будет максимум натурально! Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей идеи, всех особенностей кино-техники, но все это должно быть скрыто от зрителя, зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто, он должен только видеть все до предела обнаженным, все выразительно ясно представленным, или, по крайней мере, все это должно ему казаться таковым»². Исследователь и критик кино Андре Базен, поднимая эту же тему почти сорок лет спустя и упоминая кризис реализма в классическом искусстве, связывал его с изобретением фотопластинок. По мнению Базена, пластические искусства перестало волновать правдоподобие, поскольку существующие в реальности формы способна с точностью повторить фотография: «Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»³. Фотографический принцип, таким образом, оказывается основой и для появления кинематографа: «Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как

бы мумией происходящих с ними перемен»⁴. В это же время проблему реализма раскрывал немецкий социолог и теоретик кино Зигфрид Кракауэр, который в своем главном теоретическом труде «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), утверждал, что кино создано для отображения на экране исключительно реальной жизни; задача же художника состоит в избавлении от субъективного взгляда и стремлении преподнести реальность в ее максимальной объективности. Кракауэр настаивал: «Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность»⁵. Однако как встраивается в эту парадигму «догматический» проект, представляя кинематограф (уже в силу его генетического происхождения) идеальным репрезентером реальности?

С эстетической точки зрения датское движение, в первую очередь, ставило целью интегрировать видеоизображение в киноязык. На вопрос, удалось ли Триеру и его соратникам ввести новые критерии реализма в кино, невозможно было ответить современникам «Торжества» (1998) и «Идиотов» (1998). Чем сильнее режиссер стремится приблизить свое произведение к «истинному», безошибочному отображению реальности, тем активнее материал противится, выявляя то, что автору в этой реальности не доступно. Если художник

«копирует» реальность максимально точно, то в произведении она раскрывается непременно по своим внутренним законам, то есть, по законам – художнику невидимым. Потому не кажется случайностью, что в фильмах эпохи итальянского неореализма проглядывает так много трансцендентного (в значении «большего, чем явленное»), ведь неореалистическая позиция в кинематографе – это примат онтологического принципа над эстетическим. Другими словами, не так важно, будет ли фартук героини доподлинно соответствовать облачению кухарок того времени, гораздо существеннее, будет ли кухарка правдоподобно плакать в кадре. Неореализм стремился заглянуть в бездну человека, ставя своей задачей исследовать все нюансы его эмоционального процесса. Результатом описанного подхода стало обращение режиссеров неореализма к непрофессиональным актерам, а также появление персонажей нового типа – не идеальных красавиц и красавцев, а лиц фактурных, по-новому очаровательных в своей непосредственности, словно сошедших с документальных фотографий. Вспомним икону направления Анну Маньяни и ее великую роль в фильме Роберта Росселлини «Рим, открытый город» (1945), которая сделала ее знаменитой.

Сцена смерти героини Маньяни, наполненная драматизмом и необычайным реализмом,



Кадр из фильма
Р. Росселлини
«Рим, открытый город».
Сцена гибели героини
Анны Маньяни



навсегда вошла в историю кино: расстрелянная фашистами Пина лежит на грязном асфальте, ее задравшееся платье обнажает сильные женские ноги в чулках, по которым ползет стрелка (тот самый «пунктум», который делает этот кадр незабываемым).

Следующей задачей итальянских неореалистов являлось отразить истинную длительность события. Роберто Росселлини, Витторио де Сика, ранний Лукино Висконти и другие кинематографисты следовали этому принципу, стараясь не акцентировать внимание в повествовании на собственных наработках, впрочем, одновременно с тем, и не выстраивая тотальной длительности. В качестве своеобразного компромисса такой подход соответствовал модели человеческого восприятия. Драматургически авторы неореализма не занимали позицию всезнающих по отношению к своим персонажам. Их нарратив выстраивался так, что в нем раскрывалось не более, чем могла открыть перед героями сама жизнь. Их камера уже концептуально не могла обладать даром всевиденья: и хотя монтаж присутствовал, отбор материала существовал, отталкивался он не от иерархической логики сюжета; скорее, развивался сообразно важности поэтической.

Теперь же обратимся к особенностям видеосъемки, которая занимала «догматиков»: драматургическая иерархия там может отсутствовать вовсе, а кадрам позволено не нести за собой ни сюжетной, ни фабульной нагрузки. Генетика видеосъемки – это природа постоянного: включенная видеокамера способна зафиксировать любую продолжительность события, только начало и конец записи никак не обуславливаются явными драматургическими причинами. Длительность, присущая видеоэстетике, никак не схожа с повествовательной длительностью кинокартины. Перед нами некое постоянное, которое существует задолго до начала истории и продолжается после ее окончания (даже если камера еще не включена или уже выключена). «В отличие от кино, – проясняет различия российский режиссер и теоретик Борис Юхананов⁶, – видео – недискретный вид искусства. Видео мыслит единой непрерывной линией. За единицу измерения кино разные

авторы, в том числе достаточно строго семиотически мыслящие, принимали или кадр, или план, но, так или иначе, – какую-то картинку. В отличие от кинематографа, видео не мыслит картинками»⁷. Возможно, именно по этой причине «догматики», пытавшиеся срастить кино и видео в единую эстетику, намеренно уходили в сторону «плохого» изображения, лишённого четкости, а иногда и элементарной внятности. Что бы ни репрезентировало видео (пусть зритель наблюдает и за придуманной, снятой по жесткому сценарию, историей) – перед ним всего лишь фрагмент постоянно протекающего бытия, причем фрагмент, не имеющий четко очерченных границ. Кинофильм в отличие от него – закрытое и закупоренное, самодостаточное пространство, за пределами которого (именно в ключе реализма как повествовательности) ничего нет. Кинофильм – тоталитарный взгляд автора на созданный им человеческий или вещественный мир, на любую из судеб этого мира; видео – наблюдение за независящим от режиссера монолитом времени, события, самой жизни.

Также необходимо отметить, что по своим техническим характеристикам видеокартинка обладает совершенно иной глубиной резкости, нежели киноизображение. Цифровые камеры увеличивают глубину резкости, что делает изображение в кадре плоским, а восприятие «фона» (или второго, третьего плана) у зрителя полностью меняется. Изображение больше не воспроизводит видение человеческого глаза, который обычно фокусируется на одной конкретной точке, оставляя всю остальную область в «слепой» зоне. Следовательно, видеокартинка не отражает человеческое зрение, а учитывающая еще и потерю в полутонах, характерную для видеоизображения, зритель получает нечто совершенно отличное от привычного «восприятия мира». Однако, по странным законам, человеческое подсознание доверяет видеоизображению гораздо больше, чем пленочному, и, наблюдая за видеокартинкой, зритель испытывает то самое базеновское «ощущение присутствия при совершении события». Возможно, этот эффект «документальности» связан с использованием видеоэстетики (а затем цифры и

технологий высокой четкости) в телевидении, которое нередко транслирует события в режиме онлайн. Вступая же во взаимодействие с кинематографом, канонический телевизионный образ, несущий на себе мифологемы подлинности, непосредственности, якобы монтажного невмешательства, ничуть не теряет своих свойств в зрительском восприятии. Символическое поле искусства распространяется на видео слабее, а потому в равной мере оно может быть предметом манипуляции как художественной (фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», 2004), так и телевизионной (многочисленные ленты пропагандистского характера).

Между тем, видеоэстетика развивалась не вопреки кинематографическим законам, она возникла как нечто порожденное ими вследствие непрерывного обновления киноязыка и кинотехники. Здесь любопытен подход Базена, который заключал, что сама идея кино существовала еще задолго до его создания. Не технический прорыв стал первопричиной возникновения кинематографа, но глубинная идея, которая присутствовала в природе человеческого восприятия и жаждала своего воплощения: «Кино – идеалистический феномен. Его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу – как на платоновском небе...»⁸. Очевидно, что и первичным катализатором в формировании нового семиотического принципа, правила которого были обозначены в манифесте «Догма», являются не технологические новшества и реакция на них кинообщественности, а естественная необходимость (назревшая в современных культурологических, социальных и даже политических процессах) продвинуть кинематограф на новые территории репрезентации. Участникам «догматического» проекта было совершенно ясно, что на смену неповоротливой технике с закрепленным за ней набором приемов, которые нарабатывались киноиндустрией десятилетиями, приходят альтернативные способы производства фильмов, эстетика которых способна кардинальным образом изменить восприятие зрителя, его ощущение подлинности и реалистичности от происходящего на экране.

Какие же исторические процессы в кинематографе и визуальной культуре в целом (ведь кино – искусство синтетическое и часто подпитывается со стороны) поспособствовали становлению этой новой эстетики? Во-первых, не обошлось без влияния американского авангарда, который расцвел благодаря волне европейской эмиграции на американский континент и появлению 16-мм камеры марки «Болекс». В 1940-х гг. в США эмигрировал известный немецкий художник, писатель и режиссер-авангардист Ханс Рихтер; в Нью-Йорке он читал лекции по киноискусству, протапывая новый, не зависимый от голливудской системы, путь для американского кино. Этот город на долгие годы стал меккой авангардного кино, там формировали свою стилистику Майя Дерен, экспериментатор Стен Брекидж, превративший «ошибку» в художественный прием, литовец Йонас Мекас (создатель жанра «дневникового кино»), Амос Фогель и Кеннет Энгер – все они призывали не только к новому видению реальности, но и к радикально иным принципам съемки фильма. Картина, в результате, стала произведением одиночки, подавляющее большинство режиссеров использовали 16-мм камеру, а процесс производства ленты мог растянуться на долгие годы.

Во-вторых, немалая заслуга в интегрировании теле- и видеотехнологий в кинематограф принадлежит Жану-Люку Годару, предводителю раскритикованной в манифесте, «новой волны». Годар начал применять аналоговую видеокамеру еще со съемок картины «Номер два» (1975), и, несмотря на то, что всей концепции авторства в «догматическом» манифесте досталось определение «отрывки буржуазного романтизма», а ее миссия по воскрешению кино была признана проваленной, отрицать влияние «новой волны» на «Догму» просто невозможно. Связь с ней прослеживается как на генетическом уровне, так и на стилистическом, что подчеркивает и главный составитель программного документа киногруппы⁹.

Сам Триер в ранних работах также активно применял видеоэстетику. Задолго до анонсирования «Догмы», еще в 1988 году, мы встречаем ее в телевизионном фильме «Медея»,

снятом по ранее не поставленному сценарию Карла Теодора Дрейера. Известен метод получения этого зернистого, лишённого ярких красок, «испорченного» изображения «Медеи». Отснятый материал режиссер проецировал на стену, параллельно снова переснимая его на видео, затем делал специальную цветокоррекцию (вытравление цвета), переводил на киноплёнку и затем обратно – на видео. Позже юный «догматик» Хармони Корин обратится к похожему способу обработки материала и станет одним из зачинателей целого кинематографического направления, в визуальной основе которого будет заложена намеренно «испорченная» картинка.

Распространению видеоэстетики посодествовал и видеоарт как опыт художественной практики, который ещё с конца 1960-х гг. начал стремительно отвоевывать свою нишу в музейном пространстве, а к 1990-м прочно в ней обосновался, породив множество техник и ответвлений. Приведем в пример направление глитч-арт, вошедшее сегодня в моду в молодежных кругах и основанное на пикселизации, сбоях и артефактах цифрового изображения; или такие популярные принципы обработки изображения как *Soub* и *Gif*, возникшие уже благодаря интернет-технологиям.

В итоге, к концу XX века наблюдается сразу несколько параллельных процессов в искусстве, предупредивших дрейф зрительского сознания к иному восприятию экрана. А по счастливому стечению обстоятельств в один год с выходом «догматического» манифеста компания Sony представила и возможность для практического осуществления такого дрейфа – в открытой продаже появилась первая цифровая полупрофессиональная камера формата *miniDV*. Аппарат имел достаточно высокое качество изображения и умеренную цену, чтобы стать популярным и доступным практически для каждого кинолюбителя. «Догма» здесь оказалась своевременной эстетической «подложкой» к демократичному изобретению, а плодотворному результату их соединения удивились даже участники киногруппы: «На самом деле, даже сам Триер признает, что успех “Догме” обеспечили не правила и не цветной



Кадр из фильма «Медея» 1988 года, где Л. фон Триер обращается к видеоэстетике еще за 10 лет до появления первого «догматического» фильма

хеппенинг в Париже, – напишет спустя без малого десять лет Нильс Торсен в «Меланхолии гения». – И даже не качество снятых фильмов. Нет, успех “Догмы”, в конечном счете, зависел от того, на что никто из ее основателей никак повлиять не мог – от маленького технического изобретения»¹⁰.

Все эти параллельные процессы, безусловно, оказывали влияние как на становление новой киноэстетики, так и на зрительское восприятие, готовое к ее приятию и осмыслению. Потому в техническом аспекте «догматический» манифест следует воспринимать как своевременный ответ на упрощение и демократизацию кинопроизводства. Манифест призывал и к обновленной нарративной структуре, в основе которой лежала идея непрерывности, чему свидетельствует пункт №7: «Временное и географическое отстранение запрещается (фильм имеет место здесь и теперь)».

Похожие эксперименты с длительностью проводил еще Энди Уорхол, делая свои «неподвижные фильмы», среди которых и ода «Эмпайр» (1964) – снятый на неподвижную камеру небоскреб, или «8-часовая эрекция», как окрестил ее сам автор. Работа Уорхола являет собой прямой концептуальный пример видеоподхода, хотя сам фильм снят на кинокамеру. В качестве противоположного



Кадр из фильма
А. Сокурова
«Русский ковчег»

опыта-эксперимента стоит упомянуть «Русский ковчег» (2001) Александра Сокурова, который, используя цифровые технологии, снял первый в истории кино полнометражный фильм одним кадром. Впрочем, технически обращаясь к цифре, Сокуров использует исключительно кинематографический подход к созданию произведения, закладывая внутрь фильма традиционный нарратив. Конечно, без цифровой камеры не было бы одного длинного дубля в «Русском ковчеге», однако сам способ мышления режиссера в фильме – «киноязычен», перед нами воплощенная мечта модерниста о «незаметной склейке». Фильмом же Уорхола повелевает пространство, где заведомо будут незаметны любые монтажные переходы, поскольку ничто не меняется по своей природе. Это сравнение доказывает: техника не всегда идет впереди подхода, скорее наоборот, режиссерский подход зачастую первичен, а технические новшества – лишь средства, предоставленный инструмент для его осуществления.

Кино как иллюзия, как территория, на которой взгляд получает возможность выйти за пределы видимого мира, требовало к концу XX века расширения именно в «неореалистическую» сторону, что и осуществили «догматики» сперва в теории, а затем и на практике. Давно установившиеся каноны кинореализма были незыблемы – реалистическая функция кино проявляется даже таким образом, что оно может само формировать реальность,

начиная от моды, дизайнера, музыкальных пристрастий, заканчивая сложнейшими социальными процессами и взглядом индивидуума на мир, восприятия им пространства и времени. Преимущество современного взгляда на проект «Догма» состоит именно в том, что мы видим, чем продолжились и во что выросли эти технология, эстетика, манифест.

¹ См. подробнее: Цыркун Н. Догма 95. М., Искусство кино, 1998. № 12. С. 57–58.

² Деллюк Л. Фотогения. М., 1924. С.36.

³ Базен А. Что такое кино? [сб. статей]. М., Искусство, 1972. С.44.

⁴ Там же. С. 45.

⁵ Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., Искусство, 1974. С. 19.

⁶ Напомним, что Борис Юхананов – один из главных исследователей природы видео в России, а также постоянный практик и экспериментатор в области перформанса и хеппенинга, элементы которых входят в цепочку приемов, используемых в «догматических» фильмах.

⁷ Юхананов Б. Теория видеорежиссуры. // URL: <http://you-mir.ru/teoriya-videorezhissury-boris-yukhananov> (Дата обращения 23.10.2014).

⁸ Базен А. Что такое кино? «Миф тотального кино». М., Искусство, 1972. С. 47.

⁹ Зачитывая вслух «догматический» манифест интервьюеру Нильсу Торсену, Триер дал следующий комментарий: «Коллектив кинорежиссеров, – смеется он. – Уже хорошо звучит, нет? Ну вот. “Догма-95” имеет целью оппонировать “определенным тенденциям” в сегодняшнем кино. Это цитата из французской “новой волны”. То есть мы уже там признаем, что мы у них заимствуем». – Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М., РИПОЛ Классик, серия Мир Кино, 2013. С.518.

¹⁰ Там же. С. 520.

The background features a series of horizontal, wavy lines in shades of gray, creating a sense of movement and depth. In the lower-left quadrant, there is a circular pattern of concentric, slightly overlapping lines that resemble a stylized eye or a tunnel entrance.

PRO MEMORIA

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

(Георгию Александровичу Товстоногову было бы 100 лет...)*

РЕЖИССУРА ТОВСТОНОГОВА

Если будете после моей смерти писать обо мне, не увлекайтесь выискиванием противоречий, а постарайтесь найти общую связь во всем, что я делал, хотя, должен признаться, она и мне самому не всегда была видна.

Вс. Мейерхольд

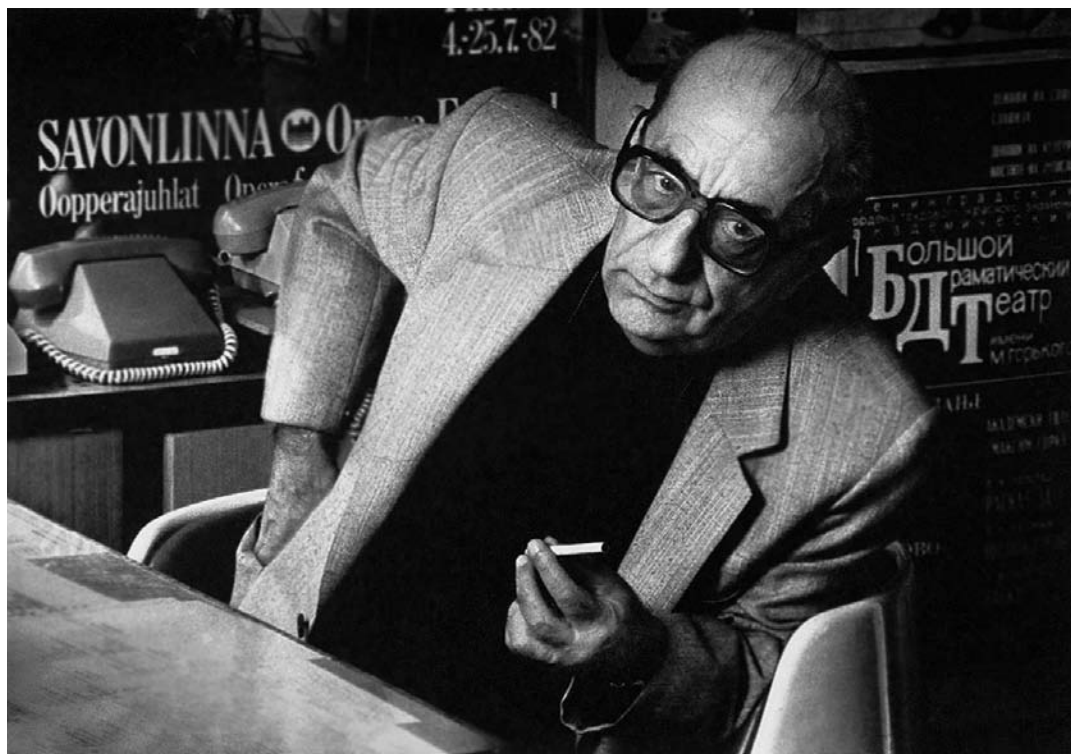
ВВЕДЕНИЕ

Истоки режиссуры Товстоногова – в Тбилиси (Тифлисе до 1936). Обычно их связывают с Москвой. Что тоже верно, потому что Товарищество Новой драмы, возглавляемое Вс. Мейерхольдом, в самом начале XX века познакомило грузинскую публику и с «новой

драмой», и с новым типом театра – режиссерского, осуществленного в МХТ. Это верно, потому что в тридцатые годы Товстоногов познакомился здесь, в Москве, с главными событиями советской театральной жизни. Это верно и потому, что в столице складывались

*Главы из книги Елены Горфункель «Режиссура Товстоногова». Санкт-Петербург, 2015

Г.А. Товстоногов



«В поисках утраченного...»



театральные судьбы Константина Марджанишвили и Александра Ахметели. Тифлис, Грузия переплавляли русские новости в общем котле одной из наиболее самобытных театральных культур. В Тбилиси двадцатых и тридцатых годов оба этих выдающихся режиссера успешно реализуют «уроки» Москвы и ее же, выезжая на гастроли, поражают своими открытиями. Очевидно, что спектакли тифлисских театров, постановки Марджанишвили и Ахметели были первыми сильными впечатлениями Георгия Товстоногова, родившегося в Петербурге, а детство и отрочество (с четырех лет) проведенного в Тифлисе. Отдельно о месте рождения. Документов – свидетельства о рождении – не сохранилось. Автобиографию Товстоногова начинает с того, что родился в Тбилиси. Это стало как будто неоспоримым. Но сестра говорила о том, что Георгий родился в Петербурге и в детские годы был перевезен в Тбилиси. Есть и рассказ Лены Шварц, дочери завлита БДТ Д.М. Шварц со слов самого Г.А.: однажды в Тбилиси студентка, владевшая даром провидения, «посмотрев на дно кофейной чашки и, кажется, на его руку, сказала, что он родился в далеком большом городе, там прославится и там же умрет. Это рассмешило студентов, они были уверены, что он родился в Тбилиси, ведь он там жил всю жизнь до этого. И только он не смеялся, потому что знал, что увидел свет в Петербурге»¹. Добавим к источникам впечатлений и то, что в 1931 году (Товстоногову – 15-16 лет) в Тифлисе состоялись гастроли театра Леся Курбаса «Березиль».

Георгий занимается в театральном кружке в школе и одновременно

становится активным зрителем и актером-дилетантом *ТЮЗа*, организованного в Тифлисе в 1927 году Николаем Яковлевичем Маршаком. Это также важный пункт в становлении режиссера. Маршак был недюжинным режиссером и, как вспоминал Товстоногов, блестящим стилистом. В *ТЮЗе* Товстоногов получает первую театральную роль – это Ивлий Камертонов в пьесе Н.Я. Шестакова «Путь далекий». В *ТЮЗе* делаются первые режиссерские пробы. Успехи и увлечения тифлисской юности требуют продолжения. Решение учиться в московском *ГИТИСе* вызывает активное сопротивление родителей, вернее, отца, который настаивает на том, чтобы сын поступил в *Тифлисский институт инженеров железнодорожного транспорта*. Институт был организован в 1930 году, и в него из Москвы и Ленинграда направили ряд специалистов. Не исключено, что Александр Товстоногов был одним из организаторов. В школьные годы Георгий изучает языки – немецкий и французский (он ими хорошо овладел) и заканчивает музыкальную школу. Занятия в *ТЮЗе* и учеба в *Институте железнодорожного транспорта* имели неожиданное продолжение – ученица Товстоногова, режиссер и педагог Елена Иоселиани вспоминала, что он был одним из инициаторов и участников создания детской железной дороги в 1935 году². Это была первая детская железная дорога в стране, она состояла из трех станций – *Пионерская*, *Радостная*, *Солнечная* – и в длину имела всего один километр. Детская железная дорога была детищем *ТЮЗа*, входила в программу создания детского центра

¹Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб., Балтийские сезоны, 2006. С. 393.

²Там же. С. 152.

Pro memoria

вокруг театра. Правда, в 1935 году Георгий – уже студент *ГИТИСа*. Проучившись в железнодорожном институте один год, Георгий возвращается к идее продолжить образование в Москве, уезжает туда и, чтобы соответствовать возрастному цензу абитуриента и поступить в *ГИТИС*, прибавляет себе два года – отчего в документах и биографических источниках началась путаница: родился Товстоногов в 1913 или в 1915 году? (Ю.С. Рыбаков был уверен, что в 1913-м, и ссылался на Товстоногова, который ему признался, что это мама, Тамара Георгиевна Папиташвили, скинула два года, чтобы отдалить призыв сына в армию). Придерживаясь 1913 года, Товстоногов отмечал свои юбилейные даты – в 1973, 1983 годах³. На могильной плите проставлен 1915-й год рождения.

Москва тридцатых годов, естественно, дает новую пищу для режиссерского образования и мышления. Это спектакли *МХАТа*, *ТИМа*, *МХАТа-2*, *Камерного театра*. В *ГИТИСе* Товстоногов учился у А. Лобанова и А. Попова (его однокурсниками были Борис Покровский, Анна Некрасова, Марк Рехельс, Борис Никербург). Но не меньшее значение имели встречи и неофициальные уроки Станиславского и Мейерхольда. О них – уроках – Товстоногов вспоминал в разные годы своей жизни и по разным поводам, это были незабываемые для него образцы мастерства и режиссерской гениальности.

Очень рано он начинает самостоятельную режиссерскую практику, участь в *ГИТИСе* с 1933 (направлен отделом искусств при Наркомпроссе Грузии) по 1938, (один учебный год выпал из-за

того, что руководство института узнало, что отец Товстоногова арестован и осужден как враг народа. Студент Товстоногов был исключен, но после «крылатой» поправки Сталина – «сын за отца не отвечает» – восстановлен), он в зимние и летние каникулы ставит спектакли в *ТЮЗе*, где ему покровительствуют Н.Я. Маршак и К.Я. Шах-Азизов. До отъезда из Тбилиси в 1946 году Товстоногов уже автор значительного числа спектаклей: «Предложение» А. Чехова, 1933; «Женитьба» Н. Гоголя, 1935; «Музыкантская команда» Д. Дзеля, 1935; «Голубое и розовое» А. Бруштейн, 1936; «Великий еретик» И. Персонова и Г. Добржанского, 1936; «Троянский конь» Ф. Вольфа, 1938; «Белеет парус одинокий» В. Катаева 1938; «Беспокойная старость» Л. Рахманова, 1940; «Сказка» М. Светлова, 1940 – все в русском *ТЮЗе* (в полном списке постановок Г.А. указан единственным автором⁴). Дипломная работа – «Дети Ванюшина» С. Найденова в *Театре Грибоедова*, 1939 и в этом же театре: в 1940 – «Страшный суд» В. Шкваркина, «Кремлевские куранты» Н. Погодина; в 1941 – «Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского; «Парень из нашего города» К. Симонова, «Школа злословия» Р. Шеридана; в 1942 – «Голубое и розовое»; «Собака на сене» Лопе де Вега; «Ночь ошибок» О. Голдсмита; в 1943 – «Бешеные деньги» А. Островского; «Ленушка» Л. Леонова; в 1944 – «Офицер флота» А. Крона; в 1945 – «Лисички» Л. Хеллман; «Давным-давно» А. Гладкова.

Тбилисский театральный институт был основан в 1939 году по инициативе Акакия Хоравы, выдающегося грузинского актера. И в 1940 году молодого

³Рыбаков Ю.С. Г.А.Товстоногов: начало пути. Рукопись. С. 6.

⁴Премьеры Товстоногова. М., «Артист. Режиссер. Театр»; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994; «Товстоногов репетирует и учит». СПб., Балтийские сезоны, 2007.

«В поисках утраченного...»

(25 лет) выпускника *ГИТИСа* приглашают преподавать. Он ведет курс актерского и режиссерского мастерства. Читает лекции, ставит спектакли. Вокруг молодого педагога и его учеников начинается брожение культурных сил грузинской столицы. Каждый студенческий спектакль становится событием. В Театральном институте он поставил «*Лжеца*» К. Гольдони; «*Много шума из ничего*» У. Шекспира; «*Голубое и розовое*» А. Бруштейн; «*Бабы сплетни*» К. Гольдони; «*Время и семья Конвей*» Дж. Пристли; «*Мещан*» М. Горького; «*На всякого мудреца довольно простоты*» А. Островского, «*Хозяйку гостиницы*» К. Гольдони.

В 1946 Товстоногов покидает Тбилиси. Тут были и личные мотивы (семейный разлад, развод, скандал на весь институт – ссора со студентом и пощечина, полученная педагогом), и ощущение исчерпанности впечатлений, некая эстетическая пустота. Кроме того, он хотел на основе одного из курсов организовать молодежный театр, но обстановка, власти города, интриги помешали этому замыслу. Одна из версий: Елена Иоселиани случайно подслушала диалог Товстоногова и Хоравы – ректор обвинял педагога в том, что тот действует у него за спиной и что посторонние (директор бывшего клуба НКВД) помогают в этом деле. Конфликт Хоравы и Товстоногова разросся до полного неприятия друг друга (позднее, в Москве, они помирились). Однако другая ученица, Нелли Кутателадзе, излагала события, связанные с организацией молодежного театра, иначе. Секретариат ЦК КПСС Грузии поддержал эту идею, выделил для здания клуб им. Ф. Дзержинского, который



находился в ведомстве НКВД, а Товстоногов категорически отказался руководить новым театром, хотя был безусловной и единственной кандидатурой. Кутателадзе считала, что таким образом Товстоногов, сын репрессированного отца, выражал свое отношение к политике партии. «Так провалилась, – писала Кутателадзе, – попытка создания первого грузинского молодежного театра, чьим основателем, воспитателем и создателем мог бы стать Георгий Александрович Товстоногов»⁵. Семерых учеников Товстоногова ненадолго приютил *Театр им. Ш. Руставели*.

В большую режиссуру Товстоногов входит после войны – и оказывается, что и он, и советский театр, переживший эпоху репрессий и борьбы с формализмом, отстали от мирового театрального процесса. До конца режиссер это понял уже в пятидесятые годы – во время «оттепели» и начала гастролей в СССР лучших зарубежных коллективов. Корни свои – Грузию тридцатых годов – Товстоногов никогда не забывал и не терял с ней связи, но разрыв переживал болезненно. Ирина Борисовна Малочевская в диссертации о режиссерской школе Товстоногова писала о «потерянных годах» – между 1946-м и 1949-м.

Начало.
Тбилиси, 1943 год.

⁵ Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет. Воспоминания.* Публикации. Письма. С. 184.

Случайные постановки и невозможность где-то обосноваться его тревожат. Он думает о своем театре. Попытки объединиться с такими же искателями новой театральной правды и организовать новый театр ни к чему не приводят. Режиссер Георгий Лордкипанидзе, ученик Товстоногова, доучивавшийся в *ГИТИСе*, вспоминал, что в Москве, будучи студентом, он вошел в «подпольную московскую студию», которую возглавлял Константин Наумович Воинов. Лордкипанидзе показалось, что Воинов и Товстоногов обязательно должны встретиться – «из этого должен был выйти не *Передвижной театр*, а что-то более интересное»⁶. Свидание состоялось, Воинов и Товстоногов разговаривали часов шесть-семь. Несмотря на сильнейшее впечатление, произведенное на Товстоногова Воиновым, союза между ними не получилось. Товстоногов предпринимает еще одну попытку утвердиться и пишет письмо тогдашнему министерскому чиновнику М.Б. Храпченко, председателю Комитета по делам искусств при СНК, где жалуется на засилье консерваторов: молодежи должны быть открыты дороги для творческой самостоятельности (в разделе «*Письма*» в «*Собирательном портрете*»). Это 1947 год, Товстоногов уже получил звание заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР. В частности, в письме говорится о том, что «подлинной кузницей режиссерских кадров является не столичный, а периферийный театр». Но та ступень, на которую претендует режиссер, – как раз театр в столице. По итогам своих мытарств по стране, Товстоногов понимает, что «путь в московские театры» для



К.Я. Шах-Азизов

него закрыт. Он оговаривается, что отнюдь не бунтует, но твердо уверен, что будущее советского театра определяют не только мастера режиссуры, но и молодежь. Характерная позиция начинающего художника, который через несколько десятков лет окажется в положении тех, кто тормозит развитие нового театра.

Никакой официальной поддержки он не получает, но его поддерживает Константин Язонович Шах-Азизов, они знакомы с тбилисских времен. Шах-Азизов – сначала директор и художественный руководитель *Театра им. А. Грибоедова*, в 1945 году приглашен в Москву директором *Центрального детского*

⁶ Там же. С. 201.

«В поисках утраченного...»

театра. Уезжая, подбадривает Товстоногова и обещает поддержку в Москве, что оказалось не так-то просто. Прежде, чем попасть в ЦДТ, Товстоногов поработал в Московском гастрольном реалистическом театре, в 1947 году направлен был в Алма-Ату, где в двух театрах поставил «Победителей» Б. Чирскова; попробовал себя в Студии московского театра оперетты (постановка «Галантного свидания») В 1949 году, наконец-то, прорыв: но не первый спектакль в театре у Шах-Азизова («Тайна вечной ночи» И. Луковского, совместно с А. Некрасовой), а второй, на современном материале, – «Где-то в Сибири» по повести и пьесе Ирины Ирошниковой – приносит успех в Москве и приглашение в Ленинград с просьбой перенести спектакль на сцену ленинградского Театра им. Ленинского комсомола. На самом деле, как излагала обстоятельность тех лет Дина Морисовна Шварц, будущий завлит и правая рука Товстоногова, ленинградка по рождению, директор Театра им. Ленинского комсомола Николай Михайлович Лотошев сразу же решил «прописать» молодого, понравившегося ему постановщика, в должности главного режиссера. Театр им. Ленинского комсомола был промежуточной станцией на пути Товстоногова. Через семь лет он «получает» БДТ, от руководства которым отказался Николай Павлович Акимов по причине плачевного состояния репертуара и труппы. В БДТ Товстоногов остается до конца, на тридцать три года, до 1989 года.

В Петербурге он родился, в Ленинграде окончился его жизненный путь, с ленинградской обстановкой, климатом, атмосферой он настолько свыкся и проникся ею,

что казалось ничего другого и быть не могло. Однако в ленинградские годы (да и до них) мысль о театральной карьере в столице не раз приходила в голову. К тому же он получал приглашения – из Малого театра, на постановки во МХАТ. Когда труппа БДТ была окончательно сложена, уход из него стал невозможен: весь Товстоногов – это БДТ, и БДТ второй половины XX века – это Товстоногов. Ленинградский театр в целом, как таковой, с 1949 по 1989 – почти без преувеличения – Товстоногов.

Тема Ленинграда позволяет увидеть место Товстоногова в «общем строю». Дело в том, что в этот общий строй он не очень вписывался. Сейчас многие младшие современники режиссера, поколение пост-шестидесятых годов, нередко обращаются к своей молодости, в том числе, к театральным впечатлениям. Их много – и «Современник», и Таганка, и Эфрос в Театре им. Ленинского комсомола и на Бронной. Даже окостенелый МХАТ, театры второго ряда – имени Маяковского, имени Ермоловой, имени Пушкина, имени Вахтангова – там находятся запомнившиеся лица, имена, спектакли. Товстоногова память нынешних стариков минует. Не только его – город Ленинград тоже. Театральная атмосфера столицы была сгущенной, насыщенной, а Ленинград оставался на периферии. В Ленинграде был свой авангард и арьергард, свои лидеры и авторитеты, свое «окостенение», свои новые люди.

Конечно, БДТ для Москвы, его наиболее передовых и благодарных зрителей, в шестидесятые годы был Меккой. Немало поклонников приезжали из столицы и других городов. Аудитория БДТ, благодаря



Г. Товстоногов

гастролям и слухам, распространялась по многим театральным городам Союза. Рассказы про несколько обязательных рядов для московской критики есть в воспоминаниях актеров и сотрудников *БДТ*. Гастроли *БДТ* в Москве в пятидесятые, шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые годы, то есть регулярные напоминания о себе, о своем состоянии, о своем театральном уровне, реакция прессы, хорошие, осторожные и плохие отзывы, – все это было и имело для Товстоногова огромное значение. Продуманные портреты и очерки творчества писались в Москве. Свидетели первых шагов его в Грузии, такие как Натэлла Лордкипанидзе, Константин Рудницкий, Борис Зингерман, Константин и Татьяна Шах-Азизовы, жили и наблюдали за ним из Москвы. В Ленинграде собралась преданная группа критиков, старавшихся не давать его в обиду. В городе появился и свой зритель – залы *БДТ* никогда не пустовали, попасть на спектакль

туда, быть причастным к жизни любимого театра для творческой и инженерной интеллигенции, студенческой молодежи, разновозрастной и социально разноликой публики нескольких десятилетий было престижно, почетно и интересно. Особенно понятно это сплочение города вокруг *БДТ* сейчас, когда в этом театре, как и в большинстве других, своей публики фактически нет. Ленинградский круг Товстоногова дополняли его «ставленники», режиссеры других театров, которые могли, как Корогодский, Агамирзян и Владимирова, сформировать свое театральное лицо. До 1968 года вторым театральным полюсом Ленинграда был Николай Павлович Акимов – с его уходом из жизни театральная ситуация окончательно центрировалась.

И все же Москва была далеко по каким-то не километровым меркам. И она была самодостаточна. С другой стороны, и Ленинград образовал собственный остров. Товстоногов был в курсе

«В поисках утраченного...»

московской театральной жизни, он видел спектакли Любимова, Эфроса, Ефремова, Захарова, Гончарова. Тянуло ли его в эту компанию – мысли были, попыток – нет. Чем дальше, тем менее готов был Товстоногов покинуть Ленинград. Сестра, Нателла Александровна, полагала, что сильнейшим магнитом стал новый *БДТ*, им же пересозданный. И хотя от него уходили актеры, механизм или организм театра – тут можно выбрать подходящее существительное – работал так, что оставить его означало его убить. Может быть, не только театр, но и самого себя. Когда дело доходило до писания заявлений об уходе – по крайней мере, черновики были после советов Смольного подумать об отставке, – Товстоногову предлагала помощь Москва – там были «свои» люди вплоть до ЦК КПСС. И на самом веру им дорожили – об этом говорит и «чистка» властных кабинетов в Ленинграде после очередной выволочки за «негодный репертуар» в семидесятые годы – «*Тихий Дон*», «*Три мешка сорной пшеницы*», «*История лошади*». Уехать из Ленинграда он мог. Вопрос – куда? В Москву? Сестра говорила, что его звали в *Театр им. Моссовета*. Очередным режиссером? Театров ему ПОКА не предлагали. Было, правда, по словам Ю.С. Рыбакова, одно предложение от министра культуры Е.А. Фурцевой: она предлагала ему *Художественный театр*! Еще до воцарения там в 1970 году О.Н. Ефремова. И вот что ответил Рыбакову Г.А.: для того, чтобы *МХАТ* стал таким, каким он хочет его видеть, ему нужно лет пять, а такого времени у него уже нет. Начинать заново в шестьдесят лет поздно. Ведь столкновения с властью

всерьез обозначились в середине семидесятых. Какое-то время – конец пятидесятых, шестидесятые – все текло более или менее спокойно. Инерция благополучия тоже имела значение. У него было свое место, даже свой город – такого в Москве не предвиделось, несмотря на то, что его считали чуть ли не первым режиссером страны. Первым или все-таки в первой пятерке? И важно ли это – быть на пьедестале почета среди самых лучших?

Кроме Ленинграда Товстоногов работал в других городах – за рубежом. В основном это были варианты его ленинградских спектаклей. Представляя советский театр на престижных западных фестивалях, проводя успешные гастроли в Европе и в Азии, он получал признание в качестве автора спектаклей по русской и советской драматургии и прозе. Гоголь, Островский, Достоевский, Чехов, Горький – эти имена создавали авторитет Товстоногова и *БДТ* за рубежом.

Советскую режиссуру второй половины XX века Товстоногов возглавил (во всяком случае, ленинградское отделение) по праву наследника, заставшего довоенные театральные взлеты, разгром театров Мейерхольда и Таирова, омертвление *МХАТа*, оскудение вахтанговской традиции. В Москве его сверстниками и такими же наследниками были Юрий Любимов, Андрей Гончаров, Николай Охлопков. К ним вскоре присоединились Олег Ефремов, Анатолий Эфрос. К ним Товстоногов был внимателен и не раз восхищался, особенно Эфросом. Поколение Марка Захарова, Льва Додина, Анатолия Васильева и сам Васильев для

Pro memoria

Товстоногова были последней переменной декораций в советском, вернее, русском театре. Его ученики и воспитанники вызывали у него в лучшем случае одобрение. Наследников в смысле тех, кто занял бы его место в *БДТ*, он искал и не нашел, хотя не раз объявлял, что ни его театр и никакой другой передать из рук в руки нельзя. Солидаризировался с Вл.И. Немировичем-Данченко в том, что театр подобен живому существу, которому отпущен определенный срок жизни и смерть его неизбежна. Немирович называл пятнадцать лет.

Тридцать три года Товстоногова в *БДТ* разделялись на десятилетия, более или менее успешные. Хотя правильней сказать, более или менее «высокие», потому что успех, пришедший к *БДТ* Товстоногова в конце пятидесятих, сделал этот театр достоянием и города, и страны не только до конца восьмидесятых, но и далее, по инерции, и благодаря усилиям Кирилла Лаврова и Темура Чхеидзе, еще по крайней мере на десятилетие. «Высокими» могут быть названы как раз спектакли последнего товстоноговского десятилетия, когда опыт и мастерство позволяли Товстоногову создавать уникальные по качеству произведения. Шедеврами же озаменованы были все три десятилетия *БДТ* под руководством Товстоногова.

Когда Товстоногова не стало, петербургская режиссура рубежа веков только начинала формироваться. Его ученики проходили каждый свой крестный путь. Воробьев в Театре музыкальной комедии, из которой он ушел, и премьера, последняя для учителя, в день его смерти, состоялась на сцене *БДТ*. Это был «*Визит дамы*»

Ф. Дюрренматта. По свидетельствам близких, Товстоногову спектакль не понравился. Владимир Воробьев был убит в подъезде своего дома в 1999. Падве трагически погиб в начале 90х. Вадим Голиков умер в 2004, пережив многое – и скитания по театрам, и разлад отношений с учителем. Кама Гинкас и Генриетта Яновская получили признание в Москве. Другие ученики – кто осел в провинции или, после распада СССР, за границей. Ученики заняты в документальном кино, на телевидении. Геннадий Тростянецкий, Владимир Ветрогонов работали в разных театрах Союза, потом в ближнем зарубежье, в Санкт-Петербурге, включались в театральный процесс города – ненадолго, и в педагогику – тоже временно. Лев Эренбург организовал свою театральную компанию *Небольшой драматический театр* – элитно-скандальную, стоящую на основах театрального реализма (натурализма). Лев Стукалов несколько лет боролся за свой «*Наш театр*». Вадим Фиссон был успешным руководителем театра «*Комик-трест*». Виктор Крамер (он, как и его соратники В. Фурман, Ю. Цуркан, поступали к Товстоногову, но заканчивали после него, у Ирины Борисовны Малочевской) некоторое время возглавлял театр «*Фарсы*», потом переключился на постановки больших развлекательных зрелищ. В институте, который был то *ЛГИТМИКом*, то *СПГАТИ*, продолжают и развивают педагогические традиции учителя Лариса Шуринова и Лариса Грачева.

Те, что пришли на смену и преуспели, влились в потоки начала XXI века, уже не были его учениками. Театр Товстоногова, таким образом,

«В поисках утраченного...»

вошел в историю автономным организмом. Студия, открытая при БДТ, малая сцена, не сравнимы с дочерними студиями при МХАТе, которые приобретали свое лицо и свой творческий почерк и масштаб. Театр Товстоногова – это гелиоцентрическая система: все вращалось вокруг режиссера, все открытия принадлежали ему и не выходили за пределы БДТ. Будучи человеком широких взглядов, художником, отзывчивым на новое, как режиссер он был предельно эгоцентричен. Режиссерское партнерство в БДТ было невозможным. Единицы получали полную творческую свободу здесь. Этим – отчасти – объясняется разрыв с С. Юрским, с В. Рецпером, которые претендовали на режиссерское авторство. Этим объясняются напряженные отношения с Розой Сиротой. Этим объясняется и существование в БДТ помощников – режиссеров-педагогов, режиссеров-репетиторов, режиссеров-ассистентов. Тех, кто мог – по мнению Товстоногова – реализоваться самостоятельно, он «посадил» на свободные места – Игоря Владимирова в *Театр им. Ленсовета*, Рубена Агамирзяна в *Театр им. В. Комиссаржевской*, Зиновия Корогодского – в ТЮЗ, Ефима Падве – в *Областной малый драматический театр*. Связь главных режиссеров Ленинграда через прямое ученичество или стажерство с Товстоноговым воспринималась как некая осада театра города одним лидером, как «тоталитарный режим» в БДТ и в Ленинграде. За этой связью виделось сотрудничество с идеологией и властями. На городское начальство действительно влиял авторитет Товстоногова, но авторитет не его идейной преданности (он никогда

не был членом партии), а его искусства. Авторитет и отечественный, и международный.

В итоге Товстоногов после своей смерти оказался вписанным в ряды советской режиссуры со всеми вытекающими отсюда оценками – социалистический реализм, идейная прямолинейность, консерватизм в форме и ретроградство в содержании. Расставить эти оценки поспешили особенно те, кто полагался на свободу, которая для них открывалась не столько с перестройкой (Товстоногов застал ее «зарю»), сколько со смертью мастера. На самом деле не свобода, а пустота ознаменовала в Ленинграде–Петербурге первые годы после кончины Товстоногова. По-настоящему ею не смогли воспользоваться те, кто прямо или намеками требовали свержения «диктатора» еще при его жизни.

Искусство Товстоногова весомо и противоречиво; неразрывно с официальной культурой и противостояло ей; оно было и традиционным, и новаторским; оно было зависимо от многих влияний и независимо, самобытно; оно по преимуществу – режиссерское, но невозможное без актера.

Жизнь и творчество Товстоногова протекали в ритмах успешных, обдуманых свершений. Теперь, после того, как не стало его, после того, как театр Товстоногова отошел в историю, ясно, как он торопился и как не успевал – за самим собой. Товстоногов успел «написать» (поставить) реквием по самому себе – это был спектакль «На дне». Он успел наметить основные линии своей режиссерской программы, приоритеты в литературе для театра, в направлениях театральной современности,

высказаться о том, что любил, что уважал, что презирал. Успел выступить как пророк театрального будущего, в которое ему не удалось заглянуть.

Художником такого же типа был Дмитрий Шостакович. Работая в рамках традиционных музыкальных форм, композитор в итоге оказался в XX веке и является в XXI веке наиболее современным, обойдя наиболее радикальных новаторов. Конечно, драма театрального гиганта состоит в том, что его «музыка» отзвучала вместе с ним, с его спектаклями и его временем. Товстоногов был, как писал про него К. Рудницкий, «скорее академичен, чем дерзок»⁷. И хотя речь идет о *«Горе от ума»*, спектакле из скандальных, антиномия применима к творчеству Товстоногова вообще – он был скорее академичен, чем дерзок.

Он раскрывался в возможной для себя «дерзости», идя в глубину. Вот почему мизансцена и методологические вопросы, работа с актерами, художником, композитором, контакты с драматургами и прозаиками, влияния и традиции, преодоленные или подтвержденные, становятся животрепещущим материалом для понимания феномена режиссуры Товстоногова.

Одна из солидных и авторитетных книг, ему посвященных, называлась *«Г.А. Товстоногов. Проблемы режиссуры»*. Автор – Юрий Сергеевич Рыбаков. Словосочетание «проблемы режиссуры» здесь читается двояко – как внутренние конфликты творчества и как восприятие этой режиссуры обществом, публикой, временем, историей.

То, что после смерти Товстоногов зачислен в охранительное, официально поддерживаемое искусство,



более или менее понятно. Но и при жизни его театр встречал сопротивление – как сверху, так снизу, и справа, и слева. Конечно, со времени обретения статуса театрального вождя Ленинграда и одного из первых мастеров страны, Товстоногова могла безбоязненно подвергать обструкции уполномоченная критика. Независимая (из цеха профессионалов) критика чаще всего в случаях неудач или несогласий предпочитала молчать – это был способ не навредить художнику. Таким образом, прямого разговора с критикой не было и не могло быть. Тем более, что Товстоногов с определенного момента перестал воспринимать критику адекватно. Что, кстати, характерно для русских режиссеров советской эпохи вообще: болезненная реакция на критику была симптомом постоянного страха быть уничтоженным. Так к критике доныне относятся и Васильев, и Додин. При случае высказывая презрение к критике, они не переносят никаких замечаний и споров с собою.

Ю.С. Рыбаков

⁷Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., Искусство, 1974. С. 12.

«В поисках утраченного...»

Товстоногов оказывался между двух огней – между официозом, готовым «выпороть», «вызвать на ковер», потребовать ответа, пригрозить, поставить в безвыходное положение; и товарищами по искусству, коллегами, критиками, искусствоведами, которые старались поддержать режиссера и его театр, но нередко обходили спорные стороны его творчества. В том же стане товарищей существовало разделение на тех, кто обслуживал официоз (иногда невольно), и тех, кто противостоял ему всеми возможными средствами. Характерно в этом смысле восприятие «Истории лошади» – парадокс состоял в том, что в некоторых негативных рецензиях описание спектакля оказывалось более точным, подробным и ярким, чем в позитивных. Защитительный пафос нашей критики имел идеологический подтекст, который отражался на ее пронизательности.

К Товстоногову, особенно в семидесятые годы, власть города была нетерпимой. Он собирался уйти из театра или, послушав советов близких, понимающих людей, подумывал о переезде в Москву, где и в самые застойные времена театральная ситуация была более мягкой. В семидесятые годы идейный тонус товстоноговского театра был на пике. Отдельные спектакли прямого идеологического «послушания» сменились сложными, проблемными вещами, и их значение для самосознания режиссера и восприятия его театра в обществе возрастало. Этим и объяснялся долго тянувшийся конфликт с властями города. С другой стороны, общественное мнение становилось все более активным и нетерпимым к компромиссам,

это повышало требования к искусству, и Товстоногов как будто им соответствовал меньше, чем хотелось. Место великого режиссера оказалось ближе к архаической традиции.

Это верно: он ее поддержал и пронес через всю творческую жизнь. Встает вопрос о направлении, к которому принадлежал Товстоногов. Его режиссура впитала в себя достижения предшественников, обновила главные традиции первой половины XX века, но наиболее важным в творчестве Товстоногова было не стремление во что бы то ни стало открывать нечто новое (от этой детской болезни режиссуры он излечился к концу пятидесятих годов), а желание претворять в искусство жизнь во всем ее многообразии, сложности, противоречивости. Сочетание того и другого – жизненного начала как базы искусства и подпитка традициями прошлого – перевели реализм, в лоне которого воспитывался художник, в новое состояние. Как определить этот язык – вопрос не праздный.

Несмотря на славу, окружение и свиту, Товстоногов всегда испытывал чувство одиночества. Едва покинув Тбилиси, он ощутил его настолько глубоко, что немногочисленные письма этого времени стали признаниями. Одинок, одиночество, «я никогда не был так одинок», – писал он тбилисской приятельнице из Алма-Аты, где ставил «Победителей». И на закате жизни он повторял, что человек его профессии (читай: мирозерцания и миротворения) обречен на отчуждение от всех: не только потому, что не сложилась семейная жизнь (тут у него был надежный тыл – сестра), но и потому,

что глава и руководитель, кем является по сути главный режиссер, не имеет права на простую дружбу с актерами. Даже отношения с Евгением Лебедевым, мужем сестры, первым актером труппы, имели некоторую дистанцию, которую ни тот, ни другой не хотели преодолевать. Принципы свои он сформулировал в краткие тезисы, и они свидетельствуют о добровольной ноше одиночества – ради искусства. Так в его театре воспроизводится общий закон – настоящий художник одинок.

Один современный режиссер причиной разрыва с труппой московского театра считал невозможность перейти с актерами на «ты». Товстоногов с немногими в БДТ был на «ты», что не мешало крепчайшему союзу режиссуры и актеров.

ЕДИНСТВО МНОЖЕСТВ

В «Первой весне» «дух борьбы, исканий, взлет человеческих сил передается... не только игрой актеров, но и точно найденным ритмом...»⁸. Мизансцена Поли и Нила в «Мещанах» рождалась из найденного «сумасшедшего» ритма – укромное место и страх быть застигнутыми⁹. Эти единичные примеры показывают значение ритма в режиссуре, где открытая музыкальность подчинена ритму архитектурной композиции.

Ритм всегда искался, усложнялся и предельно ясно выражался. Выискивался ритм за счет уместных и созвучных физических действий: так, в спектакле «Дорогой бессмертия» Фучик моет пол, а в это время Колинский сообщает ему условия конспирации. В «Помпадурах и помпадуршах» в качестве ритма выступала «пластика поклонов» – вплоть до бега на четвереньках. А когда



Товстоногов дошел до «Мудреца» в 1984 году, то ритм движения на колених у Глумова-Ивченко вслед за Крутицким-Лебедевым повторит эту осложненную лизоблюдством пластику.

«На всякого мудреца» открывался в «зломном темпе человека, который понял, что «перегодил»...»¹⁰. Спектакль строился на соотношении времени, которое никуда не спешит (бытование мамаевых, крутицких, турусиных и пр.) и Глумова, который «наверстывает» изо всех сил. «Бешеный темп» устанавливался для исполнителя главной роли и для матушки Глумова.

Ритм «Шелкового сюзана» – танцевальный, наиболее простой, омузыкаленный, как, впрочем, и ритм грузинских спектаклей – «Ханума» и «Мачеха Саманишвили». Неспешен, можно сказать, почти гекзаметричен ритм «Лисы и винограда» – так преображались эпос и публицистика в сценическую поэзию. Ритм нередко решался через конкретное звучание – так в «Гибели эскадры» оркестр и

Г. Товстоногов на прогулке

⁸ Капралов Г. Настина дорога. «Комсомольская правда», 1955, 29 ноября.

⁹ Товстоногов репетирует и учит. С. 182.

¹⁰ Соловьева И. Карьера Егора Дмитрича, которой не могло не быть. «Театр», 1985, № 11.

«В поисках утраченного...»

барабанщик настраивали финал. В спектакле «*Поезд можно остановить*» и позднее в спектакле «*Мы, нижеподписавшиеся*» достаточно перестуков рельсов движущегося поезда – это камертон общей «музыки».

В «*Идиоте*» спорным оказался, может быть, только ритм, и указание на неправильные темпы исходили от критика, высоко оценившего спектакль – от Н.Я. Берковского. Герои Достоевского живут быстро, писал Берковский, а актеры в БДТ играют их медленно. Но тут можно решительно не согласиться – быстрый Достоевский одна из банальностей русского советского Достоевского. На театре он получался не столько быстрым, сколько истеричным. Это была традиция взвинченности, ажитации, идущая от дореволюционных постановок и должна выразить особый стиль исполнения Достоевского – неврастенический. В том-то и дело, что Товстоноговым и Смоктуновским был задан новый непривычный стиль, что амплуа неврастеника оказалось отвергнутым и именно медленные ритмы Мышкина и «*Идиота*» оказались открытием. В «*Униженных и оскорбленных*» Товстоногов больше привержен традиционному Достоевскому – с криками, скандалами, с «чертами» и «резами» – эти свойства русских мастеров-гравировальщиков не находил в актерах «*Идиота*» Берковский. В «*Идиоте*» Товстоногова – другая сценическая жизнь, другие, более плавные скрепы.

Ритмы бросались в глаза – если можно так выразиться – с первых минут всякого спектакля. Так в «*Варварах*» сразу же почувствовались ритмы не Горького,

а Чехова (М. Бялик), и это определяло движение замысла. Горький – не противопоставление Чехову, а преемственность.

В связи с ритмами вырисовывалась одна характерная особенность режиссуры Г.А. – он всегда медленно начинал спектакль, даже тогда, когда дальше начинался разгон (вспомним, что Крэг сердился на исполнителей «*Гамлета*» в Художественном театре – по его мнению они слишком медленны). В товстоноговской неспешности было нечто мхатовское, наследственное, некое подлинное правдоподобие, некое рода ритмическая разминка или экспозиция к свободному сценическому фантазированию. Эта начальная неторопливость не раз вызывала упреки у критиков: возникала ритмическая неравномерность, которая компенсировалась темповыми ускорениями. В «*Дяде Ване*» поначалу обманывала «спокойная вязь спектакля» (Р. Беньяш), потому что «под ленивой неторопливостью будней таится шквал». Но и здесь этой обманчивой провинциальной тиши противостояла раздраженная нервность Войницкого–Басилашвили. Он и спал как будто беспокойно, и просыпался не от того, что выспался, а оттого, что не мог уснуть. В «*Смерти Тарелкина*», как писал Гаевский, «спокойная историческая объективность пересекается с социальной эмоцией...». Значит, контраст темпоритмов нужен Товстоногову, это его стиль, его индивидуальный способ ритмической организации спектакля. В ранних спектаклях, – сетовали критики, – за счет подчеркнутых внешних ритмов сглаживается общее напряжение, ослабляется внутренний накал отдельных ролей.

Эти недостатки изжиты позднее. Найдены были глубинные связи каждого характера, то есть каждого персонажа с общими скоростями развития действия. Внешнее обусловлено внутренним. Внутреннее рифмуется с внешним. Поэтому так великолепно решены были вопросы ритма в «*На всякого мудреца*». Экспозиция, несколько взвинченная взаимными объяснениями сцены матери и сына (О. Волковой в роли Глумовой и В. Ивченко в роли Глумова), во-первых, резко сменяется ритмической безмятежностью – фальшивой, наигранной Глумовым к приходу Мамаева. Мать и сын, таким образом, для своих целей встраиваются в ритмы существования города, мира. Глумовым погашаются всякие сторонние отклонения от них – будь то визит молодца Курчаева или какой-то слишком артистический «шаг» Городулина – В. Стрельчика. Во время репетиции Товстоногов говорит Стрельчику: «Вам надо найти и выучить популярную песенку из оперетки того времени»¹¹. Чем не навигатор ритма? Во-вторых, поведение Глумова настолько гибко, что при необходимости он переходит к рыси, галопу, бешеной скачке – в сцене с Мамаевой. Или наоборот, с учетом умственных зигзагов хозяина – в кабинете Крутицкого. В целом спектакль поражал динамичностью при наличии неких очень сильных ритмических тормозов – Мамаева, Крутицкого, Турусиной. Вероятно, разгадка состояла в ритмическом лидерстве Глумова, который умел управлять собой и вовремя подстраивался под собеседника, что было очевиднее для зрителей, чем для персонажей.

В конце концов и жанр – не что иное как ритмические показатели.

Рецензия Ю. Рыбакова на спектакль «*Ханума*» называлась «*Ритм водевиля*»¹². В БДТ «*Ханума*» – жанр, не терявший своего достоинства, напротив, обнаруживший немало выгоды и красоты. Но куплет водевиля – один ритм, строй марша в «*Оптимистической*» – совсем другой. Актерская техника у Товстоногова опиралась на предлагаемый режиссером, интуитивно «услышанный» ритм. В «*Балалайкине и К³*» актеры (И. Кваша – Рассказчик и В. Гафт – Глумов) изображали «динамику оподления «героев» – их пути от заявленной готовности «будем годить!» до превращения в «благонамеренных скотин»¹³. Причем, ритм второй части спектакля, более острый, возникает не без включения гротескового таланта Олега Табакова (Балалайкина).

Вопрос ритма для театра имеет отнюдь не техническое и не формальное значение. Это средство формообразования. Это «смысловая доминанта спектакля»¹⁴. Ритм организует фабулу и соединяет ее с режиссерским текстом. Фундаментальность и индивидуальность ритма в театральной режиссуре доказывали Крэг, Рейнхардт, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов. Своеобразие у Товстоногова заключалось в отсчете от авторского ритма. Он хотел совпасть с ритмом литературного источника. Ритм архитектурного сооружения для него также образец – колонны, фронтоны, симметрия, фасад и этажи, конструкция внешнего и внутреннего, словом, классика. Восприятие должно быть рассчитано ритмически – к нему и готовили замедленные экспозиции спектаклей Товстоногова. Масса спектаклей его, неизменно внушительная, солидная, иногда

¹¹ Георгий Товстоногов. Беседы с коллегами. М., СТД РСФСР, 1988. С. 478.

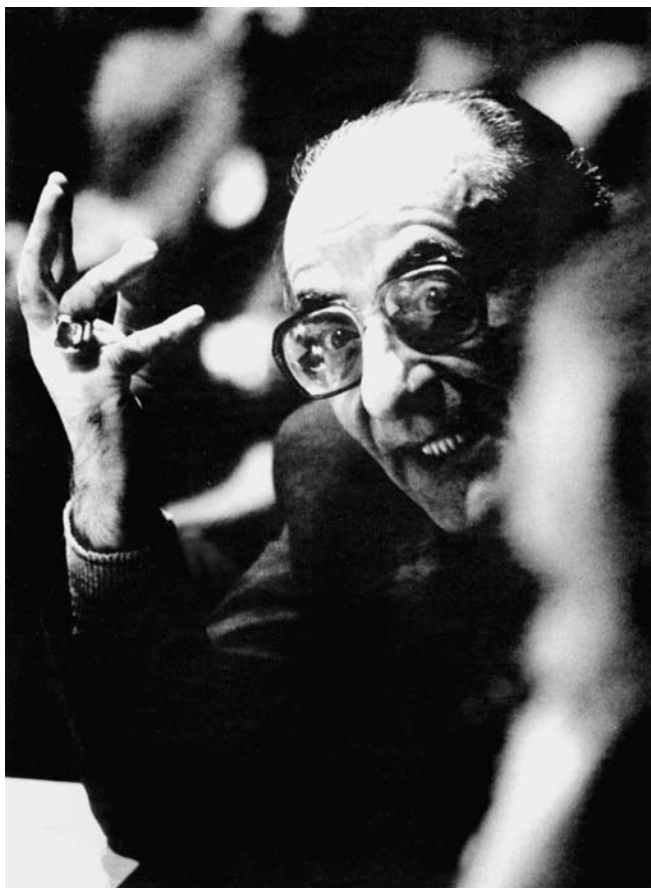
¹² Рыбаков Ю. Ритм водевиля. «Комсомольская правда», 1973, 25 февраля.

¹³ Макашин С. Балалайкины и другие. «Литературная Газета», 1973, 12 декабря.

¹⁴ Пави П. Словарь театра. М., «Прогресс», 1991. С. 291.

громоздкая, ускорялась через преодоление инерции. Гете использовал термин «ретардация» – нарочитое замедление романного повествования ради усиления читательского ожидания. Это стало общим местом любого романного развития. В театре, где эпика (т.е. у Товстоногова) – главное тяготение, такое развитие закономерно. Общий неторопливый обзор сначала, и только потом – доступ внутрь, крупный план частей и деталей. Размещение фрагментов спектакля в пространстве-времени осуществлялось по закону очередности и нарастания динамики. В конце концов в единое целое укладывалось «разноритмие» товстоноговского спектакля. Об единстве как критерии верно найденного ритма говорил еще Ф. Шеллинг: «Облечение единства во множество, или реальное единство, включенное в самое музыку в качестве особенного единства, есть ритм». Хотя речь о музыке, поиски через ритм единства множеств (актеры, свет, слово, звук, движение, и пр.) – интуитивный путь режиссуры¹⁵. У Шеллинга есть выражение «духовный ритм». Между ним и ритмом в звучании, в визуальном, пространственно-временном явлении, необходимо соответствие. Режиссер всем ходом практики и мысли организовывал его. Полагаясь на ритмическое соответствие себя и окружающего его хаоса исходных, составляющих театральное дело.

Известно, что хор античной трагедии был идеальным камертоном древнего спектакля. В мире культуры, потерявшей эти настройки, режиссер и был тем живым камертоном, который направляет силы, волю, интуицию к единству множеств.



Любое искусство, не исключая театр, нуждаются в, так сказать, парадоксе ритмов. Товстоногов постигал этот закон ритмической полифонии вместе с законами режиссуры. Одна быстрота, одна медленность, словом, любая монотонность для искусства смертельна. Но управление ритмами учету не поддается, распоряжениями ничего не добьешься. Теоретически понимая значение сложных ритмов, режиссер практически ищет их каждый раз заново, исходя из материала, уже сложившегося решения и индивидуальностей исполнителей. Это – каждый раз – одни сплошные неизвестные. Для

¹⁵ Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., «Мысль», 1966. С. 196.

Pro memoria

наглядности все тот же ритмически идеальный спектакль: «*На всякого мудреца довольно простоты*». («*Смерть Тарелкина*», сосед комедии Островского по афише БДТ, – тоже шедевр ритма, но там более важным, чем режиссер и архитектура, организатором была музыка. В «*Смерти Тарелкина*» хоровые интермедии служили толчками действия, которое то стопорилось в эпизодах тарелкинского быта или в околотке у Расплюева, то пускалось в пляс, вскачь с явлением Брандахлыстовой и ее «деток», то величаво разливалось в программном монологе Тарелкина. В «*Шелковом сюзане*», «*Хануме*», в отдельных сценах «*Гибели эскадры*» и «*Оптимистической трагедии*» музыка вела за собой режиссуру). Он снова оказывается в поле нашего зрения. Не случайно пятикратное обращение к этой пьесе – тайна ее театральности, в том числе, и во владении ритмами. Ее добивался Товстоногов в каждом варианте.

Как ставилась проблема ритма? В «*Волках и овцах*», как раз ритмически разваливающимся спектакле, Товстоногов вдруг говорит актрисе: «Ритм не тот». И объясняет: «Другая жизнь, другой пульс. Ритм – это не просто быстрее или медленнее»¹⁶. Другая жизнь, другой пульс, другое соотношение частей, новое соотношение событий в каждом акте – обо всем этом Товстоногов не раз говорил со студентами. Но важнее всего понятие, им введенное – «ритмическое предощущение». Сам Товстоногов считал, что «физиологический дар» в режиссуре как бы сопровождает все остальные способности, и этот «физиологический дар» «заключается в предощущении

ритмического построения будущего спектакля»¹⁷. Исток дара – в интуиции. Таким образом, рожденный внутри художника ритм должен им быть осознан – опознан – или ритмического решения не получится.

Сцена из «*Мещан*», с которой начинается эта глава, долго не давалась – чувствовалась фальшь в любовных признаниях Нила и Поли, пока режиссер («вдруг») не заставил себя проанализировать предлагаемые обстоятельства и не понял, что «бешеный ритм» этой краткой сцены возникает оттого, что влюбленные со всех сторон застигнуты людьми, не говоря уж о том, что Татьяна подслушивает и подглядывает. Товстоногов от «физиологического дара», подсказки, переходит к логике и заканчивает свой блестящий урок выводом: «Доведение обстоятельств до максимума и создает ритм!»¹⁸.

Подробности и детали рассмотрены в одной из его лекций. Что такое ритм? Ритм в самом общем смысле – соотношение частей в целом. Есть «ритм человеческого поведения» – опора на действие. Ритм – это «соотношение стремления к цели и обстоятельств, сопротивляющихся действию»¹⁹.

Наглядный пример: ритм занятия – «каждый индивидуальный ритм складывается в ритм урока».

Темп и ритм контрастны друг другу: соотношение событий в спектакле – это свой ритм. Поэтому надо учитывать сложение трех составляющих:

1. ритм в любом явлении;
2. ритм человеческого поведения;
3. ритм построения сценического зрелища.

В профессии режиссера неизбежна доля шаманства, говорит Г.А.

¹⁶ Георгий Товстоногов. Беседы с коллегами. С. 437.

¹⁷ Товстоногов репетирует и учит. С. 181.

¹⁸ Там же. С. 182.

¹⁹ Там же. С. 180.

«В поисках утраченного...»

Он находит естественный, неуловимый в технике ритм у Чехова, который можно лишь почувствовать. Он восхищается любовной сценой в «Волшебной горе» Т. Манна – Ганс Касторп и Клавдия Шоша не знают языков друг друга, он сидит, она стоит, кругом люди, он говорит (четыре страницы монолога!), не глядя на нее – «Соппротивление предлагаемых обстоятельств создает необходимость действенного выражения, ну, прямо в вулканическом градусе!»²⁰.

Еще одна подробность – «ритм в оценке», а поскольку для актера оценка – желанный и трудный итог работы над ролью, то лаконизм и точность выражения этой самой оценки и есть «высший суд» таланта. А «Ритм режиссера – это непрерывное существование в итоговом ритме актеров»²¹.

Есть технически-конструкторская сторона ритма, хотя она тоже, на первый взгляд, определяется интуитивно: ритмически состоявшийся спектакль красив. Ощущение, что нарушено сочетание частей в целом, – аргумент против неудавшегося ритмического режиссерского решения. Стихийно рождающаяся техника, закон вне его словесной, вообще рациональной формулировки, – это техника театральной композиции.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Одним из признаков невежества, несозревшего профессионализма Товстоногов считал желание «удивить формой». Признание Товстоногова, что в молодости он «грешил» избыточной театральностью, подтверждается ранними спектаклями, в частности, спектаклем *Театра им. Ленинского комсомола* «Дорогой бессмертия». В

нем слишком много всего: знаков, технических средств и приемов. По внешней вооруженности этот спектакль сближается с тогдашним лидером театральности, московским режиссером Николаем Охлопковым, но постановку Товстоногова не приняли как противники формальных решений, так и сторонники Охлопкова. В частности, на обсуждении «Дорогой бессмертия» приехала группа москвичей, и среди них Нина Велехова, ярая защитница театра Охлопкова. На обсуждении она сказала, что с ее точки зрения это холодный спектакль, памятник живому Фучику, спектакль, в котором режиссер убил актеров. Ее раздражали не условности (которые привычны театру Охлопкова), а неоправданный жизнью рационализм. Наибольшие споры (у одних недоумение, у других восхищение) вызвал язык спектакля. Образ Юлиуса Фучика не развивался, а раскрывался, задавался сразу контуром характера и комплексом идей. Наплывы времени в те годы в театре уже не были новостью, но здесь они вводились вне хронологии, по ассоциации с внутренними переживаниями Фучика и других персонажей (его жены Лидии Птахи, например). Как выражалась театральность? Пространство сцены было разделено на два этажа действия: нижний – реальность, настоящее время, верхний – прошлое. В музыке (из произведений А. Дворжака) найдены лейттемы для ведущих персонажей. Жест включен в символику исполнения – в камере тюрьмы Фучик делал гимнастику, включающую пластические обозначения серпа и молота. Перестукивание заключенных имело знаковый смысл. Спектакль открывали и

²⁰ Там же. С. 182.

²¹ Там же. С. 186.

закрывали два занавеса – вначале просто из флагов всех стран и наций; в финале – со словом «мир» на разных языках. В общую символику включен и текст – слово «гуляш» стало ключом к нескольким диалогам и мизансценам. Заключенные едят гуляш – это данность, еда. Коммунист Колинский, скрывая от надсмотрщиков содержание разговора с заключенным Фучиком, обещает ему гуляш (редкий в меню деликатес), и потом, когда новости с воли переданы, а гуляш действительно подан, говорит Фучику: «А ты не верил!». Гуляш «играет» в сцене со следователем гестаповцем Бемом. Он привозит Фучика в кафе «Флора», где Бем служил официантом. Следователь соблазняет Фучика свободой и возможностью жить шикарно, комфортно. Фучик: «Двойную порцию гуляша господину следователю!» И тут же: «Едем в тюрьму!» То есть не соблазнился, а отомстил. Другой сквозной сюжет со знаком – подтяжки. Их вбрасывают в камеру уходящим: «Пять минут на сборы!» И Фучику перед казнью. Предмет, несовместимый с героизмом и не любимый Фучиком.

Таким образом, театральность доминировала над содержанием, подавляла его идеологическим подтекстом. Фигура Фучика – популярная, возвышенная. Коммунист, убежденный антифашист, оставил программную книгу *«Репортаж с петлей на шее»*, написанную в тюрьме Панкрац и изданную после казни Фучика. Эти обстоятельства делали постановку идейно злободневной. Театральность, яркая, обостренная, тщательно выверенная, даже перевешивала заказ (не то, чтобы Товстоногова кто-то просил инсценировать *«Репортаж*

с петлей на шее»: скорее, он сам напросился). Советский послевоенный театр обновлялся в театральном языке, и Товстоногов почувствовал, что именно на таком материале, он сможет сказать свое слово. Художественные приемы Товстоногову подсказывал сам Фучик. Скажем, прием наплывов, возвращения в прошлое. Фучик говорит в книге, что ему видится его прошлое как некая кинолента, прокручивающаяся в голове. Книга намечала плакатность и броскость. И актерское исполнение должно было стать тоже броским, лаконичным, ярким. Не всем актерам это удавалось. Правда, хвалили и Волосова (Фучика), и Розанова (Бема), и Рубинштейна (шпика), и Гая (Колинского). Товстоногов подчеркивал, что сценический язык это коллективное решение. Тогда Товстоногову, да и всем участникам казалось, что в *«Дороге бессмертия»* сделаны открытия нового театрального времени. И все-таки в претензиях Велеховой по отношению к *«Дороге бессмертия»* была правота: как ни нравилась театральность спектакля, в нем люди и актеры, их игравшие, отодвигались на второй план.

Но и Товстоногов не зря считал *«Дорогой бессмертия»* программным спектаклем: и здесь, и далее он учитывал исходный материал, язык и логику произведения. Этим источником решалось все остальное: место актера, связь с материалом, способ театрализации. Таких, собственных, у него было немало. В спектакле *«Синьор Марио пишет комедию»* он нашел способ показать существование героя, писателя, в двух мирах: в себе, когда он творит, пишет, окружающее, все, что вокруг него замолкает,



Г. Товстоногов и
З. Шарко

«В поисках утраченного...»

становится беззвучным. Но наступает момент, когда он должен вернуться назад, – и люди рядом обретают способность говорить (...) и мешать. В *«Лисе и винограде»* за сценой время от времени звучит Хор. Он, – пишет М. Строева, – «как бы восполняет эмоциональные потери актеров» и в то же время это голос свободы, приобретающей «широкое эпическое звучание».

Товстоногов всегда был верен литературе, и в то же время сопротивлялся ей. Более всего это проявлялось в сценическом тексте. В ранние годы он был еще слишком театроцентричен. Бросалась в глаза режиссерская изобретательность, иногда трудно сопоставимая и с литературным текстом, и с общим языком спектакля. В лучших постановках театральность и литературность гармонично сочетались. В *«Идиоте»* весь роман умещался в 3–4 часа сценического времени, потому что театральность, без перегрузок, вытекала из предлагаемых обстоятельств литературы. А когда театральность прикладывалась к источнику (например, в *«Волках и овцах»*), неорганичность соединения сразу же давала о себе знать.

Спор Охлопкова и Товстоногова в 1960 году – это спор об условности и сценическом реализме, то есть собственно о театральности, ее смысле и значении. Отстаивая традицию реалистического искусства, Товстоногов на практике «культивировал театральность» – так он высказывался о режиссуре А.М. Лобанова.

Спору Охлопкова и Товстоногова стоит уделить некоторое внимание – хотя, признаюсь, накал страстей, бушевавший спорящих, давно утих. Товстоногов, который

бросился писать «Открытое письмо Николаю Охлопкову» после его программной статьи «Об условности» (в журнале «Театр», 1959, №№ 11 и 12), по существу, уличал Охлопкова в демагогии. А Охлопков затеял войну против натурализма и «подножного» реализма в форме публичного манифеста. Оба – и Охлопков, и Товстоногов – знали, что условность – альфа и омега искусства, что важнее создавать театральную форму, чем пытаться защищать ее в тогдашних обстоятельствах, оба апеллировали к именам и делам одних и тех же героев русского и советского театра, и ясно из этого поединка, что речь идет не столько о разнице принципов, сколько о лидерстве нового поколения. Оба претендовали на него. Охлопков не оставил без ответа «Открытое письмо», и выяснение отношений через печать свелось к взаимной критике.

К началу шестидесятых Товстоногов для себя твердо знал, что система Станиславского бессмертна, зато выразительные средства театра умирают. Он даже наметил некоторые «черты нового стиля»²². Это «мужественная простота» в актерском исполнении (образец – Юрий Гагарин и тронувшая Товстоногова слеза Н.С. Хрущева, которую видно было на экране телевизора в репортаже о встрече первого космонавта после полета); умение быть точным и лаконичным («мы идем к все большему и большему лаконизму»). К лаконизму движется и литература – «Я бы сказал, что хорошие писатели пишут сейчас по методу физических действий Станиславского»; «Современный артист обязан как бы задавать зрителю загадки, который должен

²² «Советская культура», 1961, 9 декабря.

разгадывать»; примером внешней непроницаемости при внутреннем наполнении роли – Жан Габен; вспоминаются открытые А.Д. Поповым «зоны молчания»; и еще важно, что «переоценка силы слова, приоритет слова над действием – рудименты прошлого».

В режиссуре заново познается «мера условности» и новое отношение к гражданственности. Режиссер сравним с хирургом, а спектакль с операцией на сердце, когда становятся видимыми мельчайшие движения человеческой души. Главные же враги нового стиля – «архаика и псевдоноваторство».

Активно пользуясь кино и выбирая наиболее трудные для театра кинопроизведения (как это было со сценарием «Скованные одной цепью» Н. Дугласа и Г. Смита, превратившимся в спектакль «*Не склонившие головы*»), Товстоногов приходил к эффекту стыка двух искусств: кино и театра. Его актеры могли в разной степени осуществить это вольное хождение из одного в другое, но «на стыке театральности постановки и кинематографической достоверности рождается настоящее искусство»²³. Ведущих из «*Когда цветет акация*» сравнивали с персонажами итальянского кино. Так называемая «кинофикация» в спектакле «*Сеньор Марио пишет комедию*» – тоже влияние кино неореализма. Кинолента в «*Оптимистической трагедии*» существенно расширяла сценографию, динамизировала ее.

В киноманеврах режиссер не удерживался от излишеств, как в «*Не склонивших головы*», где на просцениум выводились собаки, и в других постановках кино не помогло поставить «*Трассу*», в «*Дорогой бессмертия*» оно

рассеивало, распыляло внимание, наплывы ослабляли ритм.

К товстоноговской театральной сти всегда возникало немало претензий: и памятник в финале первого варианта «*Гибели эскадры*» (удаленный из второго варианта); и этнографический национальный костюм румынского крестьянина в «*Безымянной звезде*»; и комедийный эпизод в «*Где-то в Сибири*»; несколько персонажей подряд обжигались горячим утюгом, и пр. К корректировке собственных «излишеств» Товстоногов приходил не сразу – хотя «железная логика сценического действия» режиссера никогда не подводила.

ПОЛИТИКА

Следовало бы по справедливости – увы – с политики начать творческую биографию Товстоногова. Театральная режиссура и политика – вроде бы несовместимые понятия, но только не в СССР (да и сейчас свобода художника обязывает его не избегать политики в острые моменты политического напряжения в стране и мире). Груз политики – то есть давления на художника идеологией, влияние на творчество, бессознательное и сознательное подчинение политическим прописям – преследовал Товстоногова всю жизнь. Если в молодости это был тяжелый груз, то в последние годы жизни, когда началась перестройка, тяжесть ушла, но необходимость включаться в политические события, реагировать на них и желание участвовать, высказываться осталась. Товстоногов почувствовал себя свободным, об этом свидетельствуют его частые выступления в прессе конца восьмидесятых годов. Это была своеобразная свобода – долгожданная

²³ Туровская М. Путь к свободе.

Советская Культура, 1961, 18 мая.

«В поисках утраченного...»



и в то же время с некоторой долей романтизма и утопизма. Всеобщее интеллигентское ликование, в котором Товстоногов принимал участие, слишком контрастировало с прежней выдержкой, примирением с податями власти, с жертвами, ей приносимыми.

Можно было бы решить так: до перестройки Товстоногов был двуличным ради возможности делать свой театр. Он ставил спектакли к историческим датам – по хронологии советской истории; он никогда не покушался на господствующий строй; он верил (или делал вид, что верил) в концепцию коммунизма или социализма; авторитет вождя – Ленина, Сталина, Кирова – для него был безусловным. А после перестройки он перестал притворяться и заговорил о том, что думал и что чувствовал на самом деле. Но такой взгляд на место политики в его творчестве неправомерен. Сейчас раздаются «крики» наших вечных борцов: «мы Товстоногову не простим того, мы Товстоногову не простим сего!» У нас нет никакого права для подобных моральных антииндульгенций или прокурорских обвинений.

Проблема сочетания крупного художника и политика в Советском Союзе была более сложной, не столь примитивной. Сестра Товстоногова, Натэлла Александровна, говорила: «я не могу сказать, что с самого начала у него было такое полное понимание всего этого, каким оно стало со временем»²⁴. Она имела в виду отношение к Сталину, которого Товстоногов отчасти даже героизировал после победы в войне; потом к Ленину. Прочтя письма Короленко к А.В. Луначарскому, опубликованные в «Новом мире»

в 1988 году, Товстоногов усомнился в разумности поисков, и, тем более, уничтожения идеологических врагов; вообще к системе репрессий, из-за которых пострадал не только отец Натэллы и Георгия, инженер-железнодорожник, но и миллионы людей: «Мы понимали: то было страшным преступлением власти»²⁵.

Товстоногов «взрослел» в политическом смысле, и есть основания полагать, что его ранние высказывания по этому поводу на языке театра не были совсем неискренними. Спектаклем, имевшим прямой идеологический, читай: политический уклон, был «Из искры». Фактически это была сценическая апология Сталину. «Героико-романтический спектакль», где центральный образ – молодой Сталин. Он стоял у «колыбели» революционного движения на Кавказе. Главная сцена – встреча Нового года, на которую приходит товарищ Коба, уже изменивший политическую ситуацию в Батуми. «Волнующее содержание» пьесы было, как писали критики, отражением первоисточника – жизни, истории. Пьеса Ш. Дадиани, конечно же, не отражала ни то, ни другое. Отчасти это было понято на высоком уровне – спектакль едва не запретили. Выручила статья в «Правде», написанная Владимиром Щербиной (от 14 декабря 1949). Рецензия называлась «Страницы вдохновляющей борьбы». Товстоногов даже не знал о готовящейся поддержке – Щербина как раз в 1949 году на время оказался сотрудником «Правды». Статья Щербины (литератора и журналиста, человека сомнительной репутации, первостатейного конъюнктурщика, что не помешало ему стать и

²⁴ Георгий Товстоногов. Собранный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. С. 288.

²⁵ Там же. С. 287.

Pro memoria

доктором наук, и академиком) состояла из двух частей. Вторая тоже посвящена спектаклю о Сталине – «*Восходит солнце*», тоже поставленном в Ленинграде, в *Новом театре* режиссером С. Морщихиным. У Товстоногова изображался батумский период революционной деятельности Сталина, у Морщихина – следующий, бакинский. Автор рецензии отмечает более реалистический, чем в *Новом театре*, стиль постановки Товстоногова.

До «*Из искры*», до войны, Товстоногов оказался в числе первых постановщиков «*Кремлевских курантов*» Н. Погодина. Премьера состоялась 5 ноября 1940 года (мхатовская – 1942 года, а первая – в *БДТ*, 1940, режиссер Ефим Альтус. Когда Товстоногов пришел в *БДТ*, он столкнулся уже с третьим возобновлением этой постановки). Молодому режиссеру в Тбилиси доверили спектакль чрезвычайного политического значения. С персонажами Лениным, Сталиным, Дзержинским, с инженером Забелиным, который «в результате сложных процессов становится на путь советской власти». Это строки из публикации в газете «*Заря Востока*» от 3 ноября 1940 года. Премьере посвящена целая страница этой скупой по отношению к театру газеты. От режиссера – большая колонка, поменьше – от исполнителей центральных ролей. Товстоногов оперирует, в общем-то, привычными терминами: великие, величайшие, творческий подъем всей труппы, продолжение линии театра в освоении темы Ленина-Сталина («*Человек с ружьем*», 1938; «*Из искры*», 1939). Труппе читались лекции о ленинском плане ГОЭЛРО. Несмотря на «звездный» для Театра им. А. Грибоедова состав (К. Мюфке – Ленин, В. Брагин – Сталин,

К. Добжинский – Дзержинский, А. Смирнин – Забелин), никаких откликов на спектакль в газете нет, хотя отнюдь не идеологические премьеры *Театра им. Руставели* и *Театра им. Марджанишвили* освещались сразу же после появления их на сценический свет. В чистом виде эта постановка – повинность, затерявшаяся в потоке последующих «*Кремлевских курантов*» по стране. «*Кремлевские куранты*» в *БДТ* Товстоногов оценил по справедливости, он писал в письме к Н. Погодину: «Спектакль был поставлен так примитивно и безвкусно, идейное содержание пьесы смещено. Достаточно сказать, что в сцене на бульваре В.И. Ленин говорит о своей мечте электрификации России под жестокий романс, исполняемый сидящими тут же на сцене проституткой и гитаристом. Таких примеров можно привести множество» (черновик письма из архива *БДТ*).

Программными для Ленкома, который Товстоногов возглавил в 1949 году, намечены были постановки по пьесам «о руководящей и организующей роли В.И. Ленина и И.В. Сталина в период Великой Октябрьской социалистической революции, о любимце партии и народа С.М. Кирове, новые пьесы о советских студентах, о молодом рабочем-новаторе»²⁶. «*Из искры*» – начало (и первый совместный спектакль Евгения Лебедева и Товстоногова), затем в 1950 году поставлена «*Семья*» по пьесе И. Попова; в этом же году – «*Остров великих надежд*» М. Козакова и А. Мариенгофа. Действующими лицами там были Черчилль, Ленин, Сталин, Рузвельт. Михаил Козаков-сын с горечью писал о несбывшихся надеждах

²⁶ Георгий Товстоногов. «*Вечерний Ленинград*», 1950, 2 ноября.

«В поисках утраченного...»

драматургов и режиссера «лизнуть» – иначе говоря, подольстится к власти. Названные выше постановки не имели успеха ни у зрителей, ни у критики. «*Остров великих надежд*» был разгромлен в «*Правде*» – вот вам реальные плоды политических мезальянсов: они приносят, так сказать, чистые провалы, в отличие от скандалов, которыми неоднократно начиналась жизнь товстоноговских спектаклей. Евгений Лебедев второй раз играл Сталина, Григорий Гай – Кирова, но грим делал его похожим на Мао Дзэдуна. На генеральной репетиции в зале заметили странное сходство, раздался смех, – то был знак полного непонимания спектакля. Д.М. Шварц описала эпизод обсуждения «*Острова*» в кабинете начальника Реперткома. Было ясно, что недоброжелателей много и что они не поспеют на «правду». Совершенно неожиданно всех – и противников, и защитников – опередил Товстоногов. Он попросил слово, добился, чтобы ему это слово предоставили и сказал: «Спектакль не получился, и художественный совет театра снял его с репертуара по творческим соображениям»²⁷. Тем самым Товстоногов признал конъюнктурный характер постановки, но как свидетельствует Д.М. Шварц, он «был по-настоящему увлечен пьесой»²⁸. Никакого художественного совета не было, а решение снять спектакль пришло режиссеру и его заплиту во время их долгой ночной прогулки по Ленинграду.

Из программы, заявленной для будущего театра им. Ленинского комсомола, по-настоящему значительными были не историко-политические постановки, а спектакли о современности – «*Где-то*

в Сибири» (перенос московского варианта), «*Первая весна*», спектакли по классике – «*Униженные и оскорбленные*» и в Театре комедии поставленные «*Помпадуры и помпадурши*». Однако «*Из искры*», «*Дорогой бессмертия*», «*Гибель эскадры*» и «*Оптимистическая трагедия*» в Театре драмы им. А. Пушкина в 1955 году подготовили почву для спектаклей о смысле, движущих силах и традициях исторического процесса. Стилистика официального, «датского» спектакля одновременно и развивалась Товстоноговым (с учетом подобного опыта и кинопродукции тридцатых и сороковых годов), и в лучших случаях обретала свойства не мнимой, а настоящей героики. На этом пути такого осторожного и умного искателя театральной правды, каким был Товстоногов, на каждом шагу ждали ловушки так называемых идеологических или политических ошибок. Успех «*Из искры*», не состоявшийся официальный скандал с «*Островом*» Товстоногов приписывал случайной. Я, говорил он, родился в рубашке. Ошибки и ловушки, которых Товстоногов все-таки боялся и старался избежать, перекрывались художественными достоинствами – так было в великой «*Оптимистической трагедии*», а ведь ее идейное содержание было отнюдь не однозначным. Рост политического сознания режиссера показывал, в частности, второй вариант «*Оптимистической*». «Партийная» позиция первой «*Оптимистической трагедии*» в 1981 году сменилась оппозицией всякой партийности, а оптимизму был противопоставлен исторический пессимизм.

²⁷ Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 375.

²⁸ Там же.

Pro memoria

Настроение решительно изменилось с наступлением времени «гласности». Одна из встреч деятелей культуры в ленинградском Доме актера в полной записи (итог «гласности!») давалась по ленинградскому телевидению, тогда знаменитому своей политической активностью. Репортаж об этой встрече – в «Советской культуре» от 3 мая 1988 года. Среди выступавших – Товстоногов. Он вспоминает об обидах, нанесенных БДТ: закрытие «Римской комедии», жесткая критика «Трех мешков сорной пшеницы». Спектакли по Чехову и Толстому обвиняли в «абстрактном гуманизме». Теперь надо ждать настоящей драматургии о прошлом и настоящем – «одной публицистикой дело не решишь, особенно в театре». Товстоногов выделяет «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана, «Детей Арбата» А. Рыбакова, романов, сразу же захвативших «перестройщиков». «Вот такого произведения я жду в драматургии». Между тем, публицистическим эффектом на всю страну стал спектакль московского Театра им. Ленинского комсомола «Диктатура совести» 1988 года, построенный как композиция из наиболее идейно-острых фрагментов драматургии, документов, прозы. Один из очевидцев писал об общем впечатлении: и похоже, и не похоже на спектакль. Суд над Лениным и революцией с разных идеологических точек зрения, причем, в обществе, сбитом с толку неожиданно свалившейся свободой. В том же мае 1988 года в Москве прошла конференция под названием «Перестройка: образ мыслей и действий», где состоялась настоящая схватка идей по поводу истории, и лозунг «перестройщиков» звучал

так: «преодолеть сталинщину в историческом знании». Товстоногов в ленинградской встрече заявлял: «Мы достаточно хорошо знаем, что такое сталинизм, но гораздо хуже, что такое «эпоха застоя». На московской конференции позиции Нины Андреевой с ее статьей в газете «Советская Россия» весной 1988 года «Не могу поступаться принципами» опровергались защитниками «перестройки» – в первую очередь Ю. Афанасьевым и А. Яковлевым, идеологом «перестройки», ответившим в «Правде» Андреевой статьей «Принципы перестройки, революционность мышления и действий». Андреева считала, что «все идет не так», что «горбастройка» разрушает страну и ее ценности. Товстоногов никаких сомнений не испытывал: он с интеллигенцией, возглавившей процесс переоценки ценностей.

В газете «Советская культура» (7 ноября 1987) на вопрос «Верите ли вы, что искусство способно благотворно влиять на жизнь общества?» Товстоногов уверенно отвечает: «Да, верю!» Перестройка должна изменить и театр, особенно провинциальный, где новые веяния не восприняты. Открытая заново литература – Пильняк, Платонов, Гроссман, Рыбаков – это не о том, что «было, но прошло». Товстоногов в свое то ли оправдание, то ли в самообвинение цитирует стихи поэта Александра Яшина: «Как мы преступно мало знали, Да что скрывать – боялись знать. Пойми теперь, когда нам лгали, Когда мы сами стали лгать». Несмотря на тон вдохновенного раскаяния, Товстоногов видит обратную сторону времени: и то, как усилились охранительные тенденции, и то, как включились зависть, мстительность, как торопятся

«В поисках утраченного...»

в искусстве, подобно тому, как это происходит в политике, разделить сферы влияния. Словом, возвращается Товстоногов романтический, для него ближайшая цель – единение всех мастеров театра и искусства в порыве истины и искренности. Товстоногов не дождался этого единения.

Сам он действует с опережающей скоростью: снова в газете «Советская культура» от 1 января 1988 года в рубрике «Год рождения 1988: идет репетиция» сообщается, что в его театре срочно поменялись ранее утвержденные планы, поскольку появилась «подлинно художественная публицистика». Спектакль, о котором говорит режиссер, «Дальше». Роль Ленина должен играть, конечно, Кирилл Лавров. В пьесе Шатрова режиссера привлекает и строгая документальность, и творческий вымысел, и сложная пространственно-временная структура. Замысел формулируется с историческим и политическим подтекстом: «Кто виноват, что рядом со Сталиным оставалось все меньше сподвижников Ленина? Кто был его истинными сподвижниками? Примерно такие вопросы стоят перед спектаклем», в котором будет занята вся мужская часть труппы. Этот проект не был осуществлен. В 1988 году Товстоногов не поставил ни одного спектакля.

Правда, еще в 1986 году, то есть в преддверии политических перемен, в БДТ появился «Последний посетитель» В. Дозорцева, где Лавров играл не вождя, но министра, который осознает свою и своего чиновного клана неправоту перед народом. В финале, благодаря «фокусу», над которым по заданию режиссера работали завпост В. Куварин и художник

по свету Е. Кутиков (сценография Э. Кочергина), портрет Ленина за стеклом в книжном шкафу в кабинете министра разрастался чуть ли не во все зеркало сцены, и это был ответ на вопросы тогдашнего социализма – без Ленина в большом масштабе жизнь не клеилась.

После «Из искры» политическим «спасителем» Товстоногова оставался именно Ленин. А исполнителем этой роли – Кирилл Лавров. В спектаклях «Защитник Ульянов» М. Еремина, Л. Виноградова (режиссер Ю. Аксенов), в сценическом коллаже «Перечитываемая заново» (сцены из классической «ленинианы» Н. Погодина, А. Корнейчука, М. Шатрова и В. Логинова), косвенно – в «Беспокойной старости» Л. Рахманова, в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля и в «Последнем посетителе» Ленин – это образ революционного прогресса. Сейчас в идеологические подношения Товстоногова вписывают и «Гибель эскадры», и «Дорогой бессмертия», и «Поднятую цепь», и «Тихий Дон», и даже «Беспокойную старость», что очевидно ошибочно: иные исторические даты он предпочитал отмечать большими и художественно полноценными произведениями. Публицистика «Правды!» не противоречила ощущению исторической справедливости, которую режиссер увидел в документах судебного процесса над советской властью, устроенного в США в двадцатые годы. «Гибель эскадры» и «Оптимистическая трагедия» – это военные реквиемы, и из них «Оптимистическая» – выдающееся театральное произведение. «Дорогой бессмертия» – гимн человеческой стойкости и честности, Товстоногов дорожил и театральной стороной этого спектакля. «Тихий

Pro memoria



Дон» – творение безусловно великое и по великому роману о русской истории XX века. Что касается «*Беспокойной старости*», то прежде чем вынести спектакль на суд публики, театр, включая исполнителя главной роли Сергея Юрского, сделал все, чтобы исключить идеологическую прямолинейность пьесы, и драматург Леонид Рахманов, писавший пьесу и сценарий в тридцатые годы, в 1970 году вынужден был согласиться со всеми вносимыми театром изменениями. Писатель Е.А. Гольбрах вспоминал, как на одном из заседаний Художественного совета при Министерстве культуры выступил Н.П. Акимов, который, как всегда, изящно и беспощадно разгромил доклад начальника Управления театров А.Н. Тарасова. Весь зал не мог удержаться от восторженного смеха. После заседания Товстоногов сказал: «Я так не умею. Я боюсь». О своем страхе перед «ними» Товстоногов признавался не раз – в личных беседах, содержание которых становилось известно после перестройки. И после смерти режиссера.

Но вот еще одно свидетельство. Георгий Лордкипанидзе, режиссер, ученик Товстоногова, присутствовал на пленуме, где выступал Товстоногов. По дороге Г.А. на трибуну Леонид Федорович Ильичев, секретарь ЦК по идеологии, бросил из президиума: «Очень хорошо, сейчас нам Георгий Александрович расскажет, как тяжело жить с умом в России». Закончив речь, как будто не обратив внимания на эту провокацию, Товстоногов по дороге к своему месту «вдруг остановился и сказал: «А что касается вашей реплики, то это не мои

слова, а великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. Видимо, они вам не по душе»²⁹.

Сопоставление двух самых значимых личностей послевоенного театра в Ленинграде – Акимова и Товстоногова – как будто показывает, как бескомпромиссен был Акимов и как компромиссен Товстоногов. Такое сопоставление-сравнение, правда, без какого бы то ни было умаления творческого авторитета Товстоногова сделал Виталий Дмитриевский³⁰. Аргументация автора статьи весьма – Товстоногов писал в «*Правду*» статью «*На руку врагам мира*» (против А. Солженицына); помог запретить спектакль «*Современника*» по пьесе А. Галича «*Матросская тишина*»; он позволил снять эпиграф на занавесе спектакля «*Горе от ума*» и не выпустить спектакль «*Дион*» («*Римская комедия*») Л. Зорина. Можно прибавить и открытое письмо президенту США Дж. Картеру. В разгар «холодной войны», в 1980 году, когда в печати была распространена «президентская директива» о возможности «ограниченной ядерной войны», Товстоногов таким образом проявил общественный темперамент: призывал главного американца остановить вмешательство во внутренние дела СССР. Тактика Товстоногова с точки зрения Дмитриевского – «баланс интересов». В переводе на «уличный разговор» – и нашим, и вашим. Это позволяло Товстоногову держаться на плаву. Акимов говорил: «они знали, что я всегда против». Это был принцип-щит режиссера, уберегавший его репутацию, несмотря на множественный удары – опять же – от «них». Собственно, компромисс – отнюдь не приговор.

²⁹ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 380.

³⁰ Дмитриевский В. Н. Акимов и Г. Товстоногов: взаимоотношения художника и власти. *Телескоп*, 2011, № 6.

«В поисках утраченного...»

Смельчаков, подобных Акимову, в стране было немного. Но можно взглянуть на позиции Акимова–Товстоногова с другой стороны. Не ценить ум, культуру, универсальность Акимова невозможно. Изящество его режиссерского почерка, художественный такт и вкус, последовательность всех «шагов», явное западничество его театра – ленинградского *Театра Комедии* – оценено и современниками, и историками по достоинству. Но как современник и как историк могу сознаться, что театр Товстоногова говорил мне гораздо больше, чем театр Акимова. Я относилась к зрителям, для которых послание *БДТ* было и актуальнее – хотя, возможно, грубее; и современнее – пусть с идеологической нагрузкой (как и билеты в *БДТ* с нагрузкой – на какую-то ерунду), и театральной – не с таким «шармом», как у Акимова, зато с конструктивным, визуальным, пластическим, театральным богатством. Тема оплачиваемого компромисса, широко поставленная в статье В. Дмитриевского, компромисса, который делает художника виноватым перед собой, тяготит и мучает, ставит под сомнение все сделанное, – наиболее драматический ракурс искусства. По логике автора, исходя из всего им высказанного, можно предположить, что Товстоногов (поставивший спектакль о Григории Мелехове) раскаивался и страдал, а Акимов, не знавший никаких идейных сомнений, всегда спал спокойно. Такой вывод напрашивается поневоле, но вот верен ли он? Справедлив ли? И главное: не умаляет ли он позиции Николая Павловича Акимова, его смелость и принципиальность?

В 1953 году в *Театре им. Ленсовета* Н.П. Акимов поставил спектакль, имевший бешеный успех – «*Весна в Москве*» В. Гусева. Спектакль мгновенно был превращен в телеспектакль и кинофильм. В это время Акимов – уже жертва борьбы с формализмом. Его успели выгнать из *Театра Комедии* и вернуть в *Театр им. Ленсовета*. В один сезон со стихотворной комедией Гусева он поставил «*Тени*» М. Салтыкова-Щедрина. И вот что писали в газетах о «*Весне в Москве*»: это история молодого ученого Надежды Ковровой, «зазнавшейся после первых успехов и потерпевшей неудачу в своей работе. Ошибки Ковровой пытаются использовать в своих целях дельцы и карьеристы. Но дружный советский коллектив разоблачает фальшивых людей и помогает молодому ученому»³¹. Даже Н.П. Акимов не мог оказаться вне «дружного советского коллектива» театральных режиссеров.

Чрезвычайно важна для понимания режиссерского мышления Товстоногова – и не только его, а его поколения – статья Сергея Радлова в газете «*Правда*» (1939, 9 июля). Она называлась «*Молодые режиссеры*» и была посвящена выпускникам ГИТИСа. Общими пороками новых людей Радлов считает, во-первых, не слишком высокий уровень культуры; во-вторых, злоупотребление элементами системы Станиславского; в-третьих, плохое знание технологии театра; наконец, в-четвертых (но, во-первых по значению) – «усердное социологизирование». Это прививалось школой, первым курсом, и не изжито по выходе из вузовских стен. Радлов приводит в пример, как один из дипломников

³¹ «*Правда*», 1956, 30 ноября.

Pro memoria

«никак не хотел увидеть в комедии Гольдони *«Лзун»* какое-нибудь содержание, кроме картины «восходящего класса буржуазии. Юмор и характеры комедии растворялись в этой примитивной формуле». Смею предположить, что упрямым был Товстоногов – хотя *«Лзуна»* (*«Лжеца»*) он поставил в Тбилиси в 1940 году. Радлов со своими претензиями к выпускникам в 1939 году выглядел необычайно смело. Другие наставники вряд ли поставили бы им в упрек «усердное социологизирование». Промолчали бы в лучшем случае, а то и похвалили. Социологизирование – как вера, как прививка и как выбор – свойственны были сверстникам Товстоногова. Ему еще и потому, что историзм для него не слова; марксизм – не теория капитализма, а взгляд на прошлое, объективированное отношение к нему. Среди упомянутых Радловым соучеников – Борис Покровский и его тогдашняя жена Анна Некрасова, они дебютировали в Горьком (Нижнем Новгороде), Покровский лидировал в советской опере как режиссер в послевоенные годы; Некрасова работала в драматическом театре, в частности, вместе с Товстоноговым в ЦДТ сразу после войны. На одном курсе с Товстоноговым учились Алексей Бакалейников (из семьи известных музыкантов и композиторов Николая Романовича и Владимира Романовича Бакалейниковых) – он стал главным режиссером в оперном театре Уфы; Борис Ниренбург (телережиссер, автор первой экранизации *«Соляриса»*); Марк Рехельс (долгое время работал с Товстоноговым в БДТ, автор книги *«Режиссер – автор спектакля»*). Так или иначе поколение Товстоногова

отмечено привычкой «социологизировать» в искусстве.

Ученики и наследники Товстоногова могли с чувством собственного достоинства говорить, что они не поддались конъюнктуре: не ставили спектакли про Ленина и Сталина, не изображали большевиков положительными героями, вообще не касались этой темы в советское время. Обходили стороной все подводные мины советской идеологии. Товстоногов шел напрямик. В *«Третьей страже»* главный герой – большевик Николай Бауман. Соблюдать политический нейтралитет нетрудно было Анатолию Эфросу – его не интересовала идеология в чистом виде – политические концепции, политические вожди... Развернуть политику к себе удавалось Юрию Любимову и Олегу Ефремову. Первый так ставил *«Мать»* М. Горького, что вместо революционной пропаганды получался поэтический шедевр. Ефремов в *«Современнике»* поставил целую историческую трилогию, в которую *«Большевики»* М. Шатрова входили на равных с *«Декабристами»* Л. Зорина и *«Народовольцами»* А. Свободина. Современная Товстоногову режиссура, ее лучшие представители допускали компромиссы, Товстоногов – может быть, больше других. Это происходило не по покладитости, а по особенностям художественного мышления. Оно гораздо более тесно связано было с общими вопросами истории и ее отражения в жизни общества. Вне идейных оснований режиссер не мыслил искусства. Все остальное – нравственность, психология, человечность – для него были производными, выражаясь по-марксистски, «надстройкой».

«В поисках утраченного...»

Одна из чиновниц, функционерок ЦК КПСС по культуре и молодежи Ленинграда, вспоминала об отношениях городских властей и Товстоногова как о сплошной идиллии – она называла время, когда встречалась с ним по театральным делам, «периодом взаимопонимания». Впрочем, она признается, что власть не очень-то любила Г.А. Но поскольку он вел себя корректно, «не занимал открыто позицию противостояния», его не трогали, и даже дважды допустили в Верховный Совет СССР. И его спектакли сделаны были в «стиле разумного либерализма». Кстати, Г.С. Пахомова (речь именно о ней) ссылается на суждение А.М. Смелянского (что характерно – свободная оценка свободного времени!) о Товстоногове, который считал, что Товстоногов – это «советский театральный либерализм». Или, уточняя, Товстоногов – «государственный режиссер». Когда же я спросила ее, как она может охарактеризовать акции против Товстоногова в семидесятые годы (когда и за *«Холстомера»*, и за *«Тихий Дон»*, и особенно за *«Три мешка сорной пшеницы»* ему грозила партийная «смертная казнь», хотя коммунистом он не был) Галина Семеновна сказала, что в это время она была в Москве, училась в аспирантуре общественных наук и ничего про ленинградские страсти ведать не ведала. И в итоге – «я никогда не была для него партийной дамой». В это с трудом верится. Более того: когда Галину Семеновну посылают на спектакль *«История лошади»*, чтобы проверить, действительно ли Г.А. изобразил в спектакле свою неустрашенную судьбу как и судьбу интеллигенции, она смотрит, приходит в

восторг и снимает всякие подтексты: «Мы гасили такие негативы». Воспоминания Пахомовой не вошли в сборник «Собирательный портрет» (театр в лице К.Ю. Лаврова протестовал). А жаль: ведь несмотря на лукавство, многие детали «взаимопонимания» власти и режиссера здесь прозрачны.

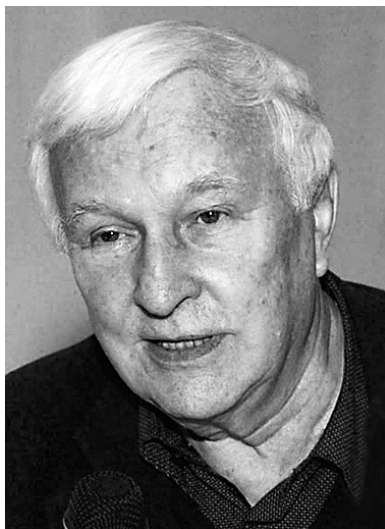
Д.М. Шварц составила список спектаклей, которые, как она выразилась, «трудно проходили»: это 6 спектаклей в *Театре им. Ленинского комсомола* и 18 спектаклей в *БДТ*. Подобными списками может «похвалиться» любой советский режиссер высокого ранга. Даже Н.П. Акимов.

АВТОРСКОЕ ПРАВО

Вопросы авторского права ввиду особенностей режиссуры Товстоногова (как эклектики или постмодернизма, ибо он был собирателем театральных открытий XX века – пусть ходил по скошенному полю) особенно сложны. Нередко можно было услышать от искушенных зрителей – «это уже было». О «переимчивости» этого мастера говорили часто и убежденно. Тем более, что доказательства более, чем наглядны. После *«Смерти Тарелкина»* критики как один вспомнили акимовскую дилогию по Сухово-Кобылину – и *«Свадьбу Кречинского»*, и, конечно же, *«Дело»*. Товстоногов «взял» от Акимова образ чиновничьей бюрократии, вплоть до зеленого цвета столов и мундиров; он «разговаривал» языком вульгарных бандитов от власти и стоял на сцене «маленького человека». Но ведь оба – Акимов и Товстоногов – черпали из Сухово-Кобылина. Это во-первых; во-вторых, театральность на этот раз имела яркий, агрессивно выразительный расклад,

да и язык Сухово-Кобылина был дополнен новейшими вариациями, бюрократическим и бандитским сленгом в либретто В. Вербина и пародийно-массовой музыкой Александра Колкера. В третьих, у Товстоногова никакого «маленького человека» (типа старика Муромского, его дочка и помещика Нелькина) не было. Я думаю, ставить «Свадьбу Кречинского» он бы не стал из-за боязни мелодрамы. Будучи по некоторым формальным признакам из той же «оперы», что и спектакли Акимова, опера-фарс «Смерть Тарелкина» при ближайшем рассмотрении является абсолютно автономным шедевром. Так происходило нередко.

Вообще авторское право в театральной режиссуре с юридической точки зрения вряд ли может быть облечено в закон. Это слишком зыбкая почва. Товстоногов не стеснялся пользоваться открытиями – как у прошлого, так и настоящего. Владислав Пази по другому поводу вспоминал о «способности присваивать чужие предложения (...) с детской непосредственностью»³². Едва узнав содержание пьесы «Король Убу», Товстоногов «с профессорским апломбом» излагал его коллегам. Эдуард Кочергин, признававшийся, что не встречал больше людей такого уровня культуры и самобытности, в то же время называл Товстоногова, используя самооценку режиссера, крошкой Цахесом – «как ни ужасно это звучит»³³. «Он (Товстоногов – **Е.Г.**) говорил, что режиссер должен собирать, вбирать, это его силы и рычаги. Результат творчества – то, что собрано, хорошо скомпоновано»³⁴. Так же и Мольер оставил признание: «я беру свое там, где нахожу». Товстоногов никогда не



Э.С. Кочергин

скрывал, что питает его фантазию, вдохновение и с чем он вступает в драматический конфликт или чему следует.

Иной аспект – авторство отдельного спектакля. Рядом с Товстоноговым в разные годы работали разные режиссеры. Из этого сотрудничества получались крепкие дуэты и многолетние скандалы. Мирное сотрудничество и взаимные претензии. Ученики брали на себя подготовительную работу, разминку, – такими режиссерами-педагогами, первыми помощниками и соратниками были Юрий Аксенов, Давид Либуркин, Борис Сапегин, Людмила Шувалова, Варвара Шабалина, Вадим Милков, Владимир Малыщицкий, Вениамин Фильштинский, Лариса Грачева. Сопостановщики, режиссеры, режиссеры-ассистенты, режиссеры-практиканты обязательно указывались в афише. Особую роль в репетиционном процессе играла Роза Сирота. Она дважды уходила из БДТ, а работая там, «поднимала» такие спектакли как «Идиот», «Цена», ее любили актеры, доверяли

³² Владислав Пази. Никаких мемуаров. Санкт-Петербург, «Балтийские сезоны», 2007. С. 167.

³³ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 165.

³⁴ Там же.

«В поисках утраченного...»

ей глубинную разработку ролей, дорожили индивидуальными занятиями, приглашали ее с собой – так, Смоктуновский увез Сироту в Москву после того, как она помогла ему с Мышкиным в *БДТ* и Гамлетом на «Ленфильме». Сергей Юрский, Владимир Рецептер, Изиль Заблудовский признавали ее тончайшим режиссером-соавтором.

Будучи студентом режиссерского факультета (класс Р.Р. Суслевича), В.М. Фильштинский (ныне заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры в *СПГАТИ*) проходил практику в *БДТ* на репетициях второго варианта «*Идиота*». По его студенческому отчету видны особенности режиссуры в этом театре, проясняющие отчасти проблему авторства. Руководителем практики от театра была как раз Р.А. Сирота. В предведомлении студент Фильштинский объясняет ситуацию: «*Идиот*» 1966 года – не возобновление, а фактически новый спектакль, потому что изменился состав исполнителей (прежними остались только Мышкин–Смоктуновский и Рогожин–Лебедев); в связи с заказом Международного театрального фестиваля в Лондоне пришлось сократить инсценировку. Наконец, изменились принципы оформления. Новая редакция, – пишет автор – отличается от прежней (здесь он ссылается на выступления Товстоногова в прессе), лаконизмом, более энергичными ритмами, динамичностью. Большую часть репетиций провела Сирота. Товстоногов ко всему прочему как раз в отъезде – ставит в Польше «*Дневник подлеца*» («*На всякого мудреца довольно простоты*»). Сирота начинает работу не со Смоктуновским – на всякий случай

на главную роль назначены два актера – Ю. Шевчук и В. Рецептер. Постановщик ограничился «замечаниями по поводу изменений в инсценировке» – студент не услышал какого-либо заявления о замысле спектакля. Трудности работы с двумя исполнителями усугубляются тем, что оба – как и Сирота – знают, что «вот-вот работа прервется из-за прихода основного исполнителя – Смоктуновского». Шевчук нервничает – ему незнакомы методы работы и терминология, принятые в театре; Рецептер слишком рационален. Только что два новичка начали делать успехи, как пришел Смоктуновский и занял все время Сироты. Фильштинский вот что замечает по поводу ее режиссуры: «Р.А. Сирота проявила великолепное понимание логики характера князя Мышкина, умение обострять и делать безукоризненно точным характер общения между двумя персонажами». «Подчинение актеров ее воле было полным и, как мне кажется, полезным». «Неслучайно также, что когда начал репетировать Товстоногов, он относился к мнению Р.А. Сироты с большим доверием и неоднократно советовался с ней по поводу тех или иных мест спектакля»³⁵.

Студент выделяет Товстоногова как автора мизансцен. Он сравнивает Сироту и Товстоногова: Сирота «видит не молекулы, но атомы». Это видение помогает в сцеплении сцен, в разработке общения персонажей, в логике действия. У Товстоногова не меньшая психологическая чуткость, он включается на более позднем этапе. Продолжая сравнение Фильштинского, можно сказать, что от атомов и молекул он переходит к кристаллической структуре. Студент подчеркивает

³⁵ Цитаты даны по рукописи отчета, находящегося в распоряжении автора статьи.

Pro memoria

полное взаимопонимание и согласие сорежиссеров, хотя ясно, что общее решение, как первого, так и второго *«Идиота»* принадлежит Товстоногову.

В затруднительных случаях Товстоногов как худрук и главный режиссер, приходил на помощь спектаклю. Так случилось на *«Барменше из дискотеки»* Ю. Андреева. А. Фрейндлих вспоминала, что именно она призвала Товстоногова, просила снять ее с роли, не понимала замысла, на что Товстоногов попросил ее не волноваться, «он вмешался и выпустил спектакль сам»³⁶. В.М. Фильштинский на афише дебютировал в *БДТ* и позднее признавал, что не справился с пьесой и с актрисой. В ленинградском *Театре им. Ленинского комсомола* Товстоногов впервые ставил Достоевского – вместе с Ильей Ольшвангером. Евгений Лебедев писал, что Ольшвангер открыл для него Достоевского (Лебедев играл Ихменева). Высоко ценя познания режиссера и его умение заразить актеров, Лебедев признавался, что сценически мало что получалось: «достаточно было малых и бледных выразительных средств, и он все понимал. А рядом сидящим было скучно, неинтересно, вяло»³⁷. Потом пришел Товстоногов – он знал роман меньше, чем те, кто репетировал уже месяц. За одну репетицию Товстоногов все изменил: «Начались какие-то простейшие действия, иной раз кажущиеся оскорбительными, уж слишком простыми приспособлениями пользуется он для выражения драматической ситуации, но результат получается совершенно обратный».

У Товстоногова главное – «не состояние, а процесс, выраженный

в действии, не переживание, а эмоциональное отношение, выраженное в пластике, в движении, в интересных и выразительных приспособлениях, в яркой, выраженной форме»³⁸.

Подобное изумление я пережила сама, присутствуя на репетиции студенческого спектакля *«Люди и мыши»* как практикантка. Сначала репетицию вел А. Кацман. Его работа вызвала несомненное уважение, смешанное, однако, с легким разочарованием: если это режиссура, то стать режиссером несложно. Было достаточно много разговоров и объяснений, пристроек, студенты спрашивали, педагог отвечал, эмоционально возбуждаясь гораздо больше исполнителей. Вдруг по залу *Учебного театра* прошла волна, она нарастала с каждой секундой, все задвигалось и как бы настроилось на какой-то торжественный смотр. Действительно: появился Товстоногов со свитой. Он прошел по ряду, и Кацман ему представлял всех, кто находился в зале – представлял тихо, на ухо, а Товстоногов величаво соглашался или возражал. Когда очередь дошла до нас (мы были вместе с подружкой, театроведкой), сердце ушло в пятки, пока взгляд сквозь очки прорезал наши съезжившиеся в темноте фигурки. (Спустя два года нас обеих призвали чувствовать М.О. Янковского, ему исполнилось семьдесят лет. После торжественной части состоялся банкет, на который нас тоже пригласили, и подружка, писаная красавица, удостоилась особенного внимания Георгия Александровича – человеческое в этом смысле ему было не чуждо). После этого пролога-представления режиссер обратился к сцене, и тут началось нечто

³⁶ Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет*. С. 327.

³⁷ Евгений Лебедев. *Великий лицедей*. М., Центрполиграф, 2002. С. 362.

³⁸ Там же. С.363.

«В поисках утраченного...»

невероятное. Все, что казалось правильным и скучным, внезапно оживилось – в том самом почти прямом смысле, что мертвое стало живым. Сцену с теми же студентами было не узнать. Но главное заключалось в том, что он, Товстоногов, ничего не вещал, ничего не объяснял – он начал актерами как бы дирижировать, а они как инструменты заиграли на разные голоса. От сцены глаз было не оторвать, в ней появилась энергия и подлинность. Такая режиссура не всякому была по силам. Метод физических действий, о котором тогда мы и слыхом не слыхивали, реализовался в полной мере, но казался волшебством.

Что касается Ильи Ольшвангера, режиссера серьезного, способного на риск и глубину (он снял «На одной планете» со Смоктуновским в роли Ленина), то его студии по Достоевскому (по первому образованию он был актером, по первому высшему – филологом, по второму высшему – режиссером) позднее вылились в спектакль «Преступление и наказание» на сцене ленинградского Театра им. В. Комиссаржевской. Литературность и на этот раз перевешивала театральность. Работа с Товстоноговым не задела самолюбия режиссера. У него было чувство собственного достоинства: «До своего режиссерского стиля он не дошел, чужого не хотел»³⁹.

Иначе произошло на «Истории лошади». После успешного дебюта со спектаклем «Бедная Лиза» по Н.М. Карамзину на малой сцене БДТ, Марк Розовский, режиссер, создатель гремевшего студенческого театра «Наш дом», который был закрыт в 1969 году, принял предложение Г.А. Товстоногова поставить еще что-нибудь на Малой сцене



БДТ и выбрал повесть Л. Толстого «Холстомер», чтобы сделать спектакль в таком же формате – инсценировка (автор сам Розовский) и музыкальная основа. Согласие было дано, и репетиции продолжались несколько месяцев, когда Товстоногов «зашел» посмотреть, как идут дела. При этом уже ясно было, что Лебедев недоволен – избрав бунт, он лег в больницу; другие участники и свидетели вспоминали, что работа зашла в тупик. Сам же главный режиссер занимался постановкой «Дачников», которых намеревался выпустить к новому, 1975 году. Включившись в работу над «Историей лошади», Товстоногов довел ее до конца, до премьеры 27 ноября. Премьера «Дачников» перенеслась на весну следующего года.

В премьерной афише «Истории лошади» Розовский указан режиссером, автором музыкального оформления (вместе с С. Веткиным) и автором сценической композиции (вместе с Ю. Ряшенцевым). Однако, спектакль вошел в историю БДТ и

М. Данилов – Конюший, Е. Лебедев – Холстомер, Г. Штиль – Васька. «История лошади», 1975

³⁹ Калмановский Е. Алиса Фрейндлих. Л., «Искусство», 1989. С. 16.

русского театра как произведение режиссера Товстоногова. Марк Розовский не мог с этим согласиться в 1975 году, не мог успокоиться и много позже. Во время сбора текстов для *«Собирательного портрета»* он сказал мне (встреча происходила в Омске), что написал книгу об истории *«Истории лошади»*, но «совесть ему не позволяет ее напечатать». Спустя несколько месяцев, одновременно с *«Собирательным портретом»*, вышла книжка *«Дело о конокрадстве»* – таким «остроумным» заголовком Розовский освещал давние разборки с БДТ и Товстоноговым по поводу *«Истории лошади»*.

Есть ли две правды? Два ли автора у спектакля? Если один, то кто? Не вступая в полемику с Марком Розовским, который считал *«Историю лошади»* своим спектаклем, украденным у него Товстоноговым, укажем на источники другой стороны:

1. записи репетиций *«Истории лошади»*;

2. воспоминания участников: О. Басилашвили, Т. Тарасовой, Н. Товстоноговой, Э. Кочергина.

Особенно важны воспоминания Басилашвили. Он отдает должное мастерству Розовского, его умению создать атмосферу: «В *«Холстомере»* был прилив атмосфер»⁴⁰. Он соглашается, что первый акт в режиссуре Розовского был практически готов. Дальше замысел Розовского, по мнению Басилашвили, уклонился в сторону от повести, от Толстого, вывел в центр Серпуховского (его играл Басилашвили), и спектакль начал валиться. Через месяц пришел Товстоногов – «и тоже встал в тупик». Что же сделал главный режиссер: «Используя стилистику Розовского, Товстоногов

перенес ее на второй акт, придал спектаклю гармонию и завершенность». Не все участники поняли, что произошло. Спустя много лет Басилашвили, как бы пересмотрев всю ситуацию, заключал: «Георгий Александрович многое добавил и многое убрал в первом акте и придумал весь второй. Разговоры о том, что он будто “перешел дорогу” Розовскому, совершенно несправедливы. Я был свидетелем, Георгий Александрович, наоборот, спас спектакль, вернее, продлил жизнь тому, что могло погибнуть»⁴¹.

Татьяна Тарасова играла роль одной из лошадок в табунае, «маленькую роль». Она рассказывала, что все началось с бунта Лебедева, который в гневе на Розовского ушел с репетиции (Розовский же рассчитывал на Лебедева–Холстомера). Далее, когда пришел извещенный о скандале Товстоногов, он предложил Розовскому самому все исправить. Розовский не сумел – «Материал требовал широкого мазка, большого плана. У Марка еще не было такого опыта»⁴². Тарасова свидетельствовала, что спектакль из идеи Розовского разросся очень быстро и так хорошо, что решили перенести его с малой сцены на большую. Но: «*«Холстомер»* не спектакль Марка, он не в его палитре. Тут встретились разные театры, разные эстетики».

Эдуард Кочергин признавал: «Общая идея шла от Розовского, но в результате оправдал-то ее Товстоногов» (...) «Он уважал Розовского, трения возникли потом, Розовский в обиду впал, но Марку было не поставить так, как он задумывал и как надо было на уровне БДТ»⁴³. Замысел Розовского Кочергин характеризует словами «культуризм» и «литературность».

⁴⁰ Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет*. С. 18.

⁴¹ Там же. С. 19.

⁴² Там же. С. 281.

⁴³ Там же. С. 166.

«В поисках утраченного...»



Ясного решения у Товстоногова не было, пока он не увидел репетиции Розовского и пока не включился в работу. Волшебное слово «эмпиризм» пригодилось и на этот раз. Налицо один из случаев заимствованной идеи, превращенной в настоящий театр.

В записях репетиций *«Истории лошади»* с 23 сентября по 21 ноября 1975 года (запись сделана тогдашними аспирантами ЛГТИМИКа Семеном Лосевым и Людмилой Мартыновой) этапы размежевания двух режиссерских решений обозначаются четко. Это период прихода Товстоногова на малую сцену. На первых порах идут общие разговоры – «у нас», «мы» по всякому изменению или уточнению мизансцены, про всякую добавленную или отмененную реплику. Розовский на подхвате с текстовыми вставками и предложениями. Сентябрьские репетиции идут каждый день. Товстоногов подкладывает довольно много психологических оправданий в каждой сцене. Например, Данилову (Конюший) и Штилю (Конюх): «После оскотления вы должны быть очень осторожны, ожидая бешеного бунта, понимаете?»⁴⁴. В то же время он следит за тем, как жизнеподобие в этих небольших дозах соединяется с поэтическим резюме. Актерам-лошадкам: «Легатированно превращайтесь в размышляющий хор. Как бы видите сцену своим внутренним взором». Товстоногов признается, что все надо пробовать и он пока ни в чем не уверен. Найдя «брехтовский» подход к эпизодам Данилова и Штиля, Товстоногов обращается к Розовскому: «Правда, симпатично? Надо найти еще несколько таких мест, тогда это будет



закономерно»⁴⁵. С 7 октября репетиции переносятся на большую сцену. У лошадей появились хвосты – Розовский неприятно удивлен, оркестрик нужно облачить в цыганские костюмы, Лебедев раздражен тем, что не чувствует главного. Очень интересно, что два участника один за другим в записи репетиций говорят: «Все рушится». Первый – композитор и музыкальный руководитель Семен Розенцвейг, который испугался обрушения четко намеченной партитуры звучания – где оркестр, где тишина. Второй – Марк Розовский на репетиции 21 октября после спора с Товстоноговым о точной передаче текста Толстого и Юрия Ряшенцева (автора стихов для зонгов) восклицает: «Все рушится, все!» (Уходит в глубь зала). Примечателен ответ: «Не рушится, а спасается! Ваша же замечательная идея распыляется на глазах под конец акта, и вы отстаиваете это распыление! Мы все хотим найти наилучшее решение, Марк, только это и ничего более!»⁴⁶. Месяц с лишним шла перестройка первого акта, сочиненного Розовским. Во втором акте идет та же

М.Г. Розовский

⁴⁴ Товстоногов репетирует и учит. С. 435.

⁴⁵ Там же. С. 441.

⁴⁶ Там же. С. 475.

перестройка с правды буквальной на поэтическую. Розовский, например, считает, что лошади по этой бытовой правде должны идти против часовой стрелки, а в спектакле они идут по часовой – «Уверю вас, Марк, этого никто не заметит». С точки зрения Товстоногова правда должна содержаться не в точном следовании бытовым фактам, как бы они ни подкупали читателя Толстого. А та правда, за которую стоит Розовский, еще не театр.

Работа над «Историей лошади», закончившаяся премьерой 27 ноября 1975 года, была общей и самоотверженной. От костюмеров и суфлера до оркестра и музыкального руководителя, от табуна («диффузии лошади и человека») до Холстомера все выкладывались и все прошли от тяготы будничной репетиционной минуты до моментов вдохновения.

Конечно, воспоминания, как и рецензии, и записи репетиций не могут считаться безупречными театральными источниками (так, в двух записях репетиций «Тихого Дона», сделанных С. Лосевым и М. Карнауховым, легко уловить изъяны всякого документирования). Но эти записи, и, тем более, спектакль, говорили о творческом акте небывалого размаха.

Авторство в театре Товстоногова и авторство в «Истории лошади» очень подробно, с максимумом объективности рассмотрел В. Семеновский в статье «Чужое и свое. Товстоногов»⁴⁷. Вопрос ставится так: осваивает или присваивает? В какой мере это наследие (Попова, Лобанова, Таирова, Немировича-Данченко)? В какой «украденное», «уворованное»? Сошлемся на выводы Семеновского. Вот к чему он приходит: своего замысла



у Товстоногова не было. Зато у него была способность «импровизации содержания». Таким языком, как в «Истории лошади», Товстоногов до того не говорил, но ведь он переменял язык чуть ли не с каждым своим значительным спектаклем. Напав на руину замысла Розовского, Товстоногов «пересоздал» все: сценический текст и общее решение. Розовский написал пьесу, выносил идею, боролся с труппой, «но полноправный автор спектакля, конечно же, режиссер Товстоногов. Только он»⁴⁸.

Действительно, и моделирование, и вдохновляющие воспоминания, и уроки, и режиссерские «подхваты», и нечто похожее на римейки у Товстоногова были способами рожать новое искусство.

Сцена из спектакля
«История лошади»,
1975

⁴⁷ Семеновский. В. Чужое и свое. Товстоногов. «Вопросы театра», 2009, № 1–2.

⁴⁸ Там же.

Надежда ЕФРЕМОВА

ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ «ШКОЛЬНОГО» ТЕАТРА СЛАВЯНО-ГРЕКО-ЛАТИНСКОЙ АКАДЕМИИ

1701 г., ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

В корпусе драматических произведений, относящихся к русскому «школьному» театру, пьеса «Ужасная измена сластолюбивого жителя с прискорбным и нищетыным...» привлекает внимание исследователя начальных форм отечественного театра, главным образом, своей сценической «первичностью». Наличие датировки, которую теперь стало возможным уточнить (вплоть до дня премьеры), конкретное место представления спектакля, обширная театральная составляющая, умышленно вписанная автором в ее текст, позволили рассмотреть пьесу «Ужасная измена» не как литературный памятник рубежа XVII-XVIII веков, а как сценарий, в котором заключен спектакль определенного стиля и типа театральной эстетики.

Первый год новолетия волею Петра был ознаменован несколькими важными событиями, предопределившими существенные преобразования в Славяно-греко-латинской академии и появление в ней невиданной дотоле формы – сценического представления.

В октябре 1700 года скончался Московский патриарх Адриан, не самый истовый радатель за дело российского просвещения и стойкий противник всяческих латинских соблазнов, в том числе и тех, что исходили из Киева¹. В декабре того же года митрополит Рязанский и Муромский,



Митрополит Стефан Яворский (1658–1722)

выходец из Малороссии Стефан Яворский был назначен «екзархом святейшего патриаршего престола, блюстителем и администратором», одновременно вручено ему было и попечение над Московской академией в должности протектора². Недавний префект Киево-Могилянской коллегии³, одного из лучших духовных образовательных заведений Европы рубежа XVII – XVIII вв., преподаватель полного курса свободных наук – риторики, пиитики, философии и богословия, студенты которого в 1698 г. представили в Киеве «Царство Натуры людской, Прелестию разоренное, благодатью же Христа паки составленное», обязался

¹ Толстой М.В. История русской церкви. Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря. 1991. С. 638.

² После упразднения Патриаршего приказа 16 декабря 1700 г. все дела Академии, ее преподавателей и воспитанников были вверены патриаршему местоблюстителю – в том числе и осуществление права на судебную автономию как особой привилегии, означающей свободу опекаемого митрополитом Стефаном учебного заведения от юрисдикции иных бюрократических учреждений. В 1718 г. Академия перешла в ведение Монастырского приказа, а с учреждением Святейшего Правительствующего Синода в 1721 г. – в его управление, что фактически умалило полномочия протектора Академии, низведя их до обязанностей ректора.

³ В обязанности префекта входил надзор за студентами и преподавание риторики, а потому и подготовка «школьного» спектакля. Ректору же вменялось наблюдение за наставниками и преподаванием.

Pro memoria

реформировать Московскую академию по образу Киевской школы и в ней по велению Петра «завести учения латинские»⁴.

По приглашению венценосца и, скорее всего, по рекомендации самого Стефана, в апреле 1701 года в Москву прибыли шесть первых киевских наставников – монахи Рафаил Краснопольский, Иосиф Туробойский, Афанасий Сокольский, Антоний Стрешовский, Григорий Гошкевич и Мелентий Канский⁵.

Однако, помимо прибывших малороссов, знающих толк в устройстве школьных представлений, следует упомянуть и Палладия Роговского (Рогова), первого русского доктора философии и богословия, или как сказано о нем, «первого из учеников Лихудов и последнего в ряду наставников, вышедших из их школы»⁶. В 1700 году он был поставлен в игумены Заиконоспасского монастыря и первые ректоры Академии, много способствуя ее латинизации.

На три года в Славяно-греко-латинской академии пересеклись пути двух «латинствующих» интеллектуалов – оба прошли обучение в католических коллегиях, оба вынужденно отпадали от православия, оба приносили покаяние с осуждением догматов римско-католической церкви, оба были монахами и оба, являясь игуменами монастырей, а, следовательно, поборниками сурового монашеского устава, оказались в новых реалиях московской жизни Петровской эпохи, где вопросы чистоты и незыблемости религиозной догматики и церковной дидактики не признавались за насущные. Петр беспощадно вымарывал из архиерейского обращения запрет на общение с инославными. Привыкшие быть на

острие религиозного конфликта с униатами и в том усматривавшие свое богословское служение ученые малороссы столкнулись в Москве с распространением не латинской ереси, а протестантской, которая как объект полемики была для них почти обыденным. К ней они были подготовлены, и как выученики католических коллегий прекрасно распознавали признаки реформаторской ереси и умело действовали против нее.

Эта полемика актуализировала вопрос о посте, по которому учения греческой и римской церковей радикально расходятся с протестантизмом⁷. В главном труде своей жизни – «Камне веры»⁸, составленном в более поздний период 1710-х годов, митрополит Стефан посвящает отдельную книгу святым постам и критикует уклоняющихся от их соблюдения с позиций, общих с католическим богословием, обильно цитируя из трактатов ученых-иезуитов XVII в. Р. Беллармина и М. Бекана. Полемическое сочинение архипастыря не смогло увидеть свет ни при жизни автора, ни в период Петровского царствования. Достаточно вчитаться в название, чтобы отметить в нем, помимо традиционного понимания камня-веры как основы, на которой зиждется христианская церковь, намека на самого венценосца, в имени и фигуре которого и воплощается для православных христиан тот самый камень преткновения – соблазн и погибель. Метафора Петра-камня, на котором покоится не только слава отечества, но и благополучие церкви православной, остается одной из самых распространенных и в светской, и в духовной литературе петровской эпохи, но язвительно пародируется Яворским.

⁴ Толстой М.В. Указ. соч. С. 643 – 644.

⁵ Бадалич И.М. Кузьмина В.Д. Памятники русской школьной драмы XVIII в. М., 1968. С. 7.

⁶ Смирнов С.К. История Славяно-греко-латинской академии». М., 1854. С. 79

⁷ Протестанты – христиане, живущие не по церковному календарю, устанавливают посты по личной надобности и не привязывают их ни к конкретным дням недели, ни к церковным праздникам.

⁸ Стефан Яворский. Камень веры. Православным церкви святыне сыном на утверждение и духовное созидание. Претыкающимся же о камень претыкания соблазна на востание и исправление. М., 1728.

В этой связи выбор темы поста для первой инсценировки на сцене Академии не кажется случайным и является знаком появления в ее стенах наставников нового типа – искусных не только в богословской полемике, но и в церковно-славянской грамматике, с использованием риторических приемов на языке родной церкви поражающих распространившуюся в столице ересь.

Предположительно 13 ноября 1701 года, накануне Рождественского поста, в зале публичных собраний Славяно-греко-латинской академии воспитанниками производилось действо под названием «Ужасная измена сластолюбивого жития...». Что дает нам основание указать на это число, несмотря на его отсутствие в тексте? Не что иное, как факт упоминания «запустных пиров» в развернутом названии представления. «Запусты» – то же самое, что «запуск» или «заговенье» – последний день перед началом поста (например, «На Филиповы запуски»). Литовская летопись 6948 год⁹. Но поскольку 14 ноября – неизменная дата заговенья на Рождественский пост и день поминаения апостола Филиппа – в 1701 г. выпало на пятницу, на строгий день для православных христиан, то и дата спектакля была перенесена на четверг – 13 ноября. Так что первое представление «школьного» театра в Москве «зависло» между двумя постными днями – средой и пятницей, и состоялось не в самый день памяти Святого Филиппа, как то было в обычае, а в его канун. Думается, что возникшая вследствие церковных правил подвижка даты и привела, в конечном итоге, к ее исключению из текста программы. Косвенными

свидетельствованиями в пользу ноябрьского представления «Ужасной измены» могут служить и еще два обстоятельства. Первое из них – донесение московских иезуитов от 15 ноября 1701 года о спектакле, состоявшемся при участии малороссов, прибывших в столицу весной вместе со своими киевскими наставниками¹⁰, второе – 9 ноября, ближайший к его дате воскресный день на 22-й неделе по Пятидесятнице. Дело в том, что на этот срок приходится очередное евангельское чтение – поучение о «богатом и убогом Лазаре» из книги «Евангелие учительное от всех четырех евангелистов избранна»¹¹.

Время, выбранное для представления «Ужасной измены», предопределило и его дидактический смысл, и характер интерпретации выбранной для его сюжета евангельской притчи. Для назидательного действия, превращенного в развернутую сценическими средствами проповедь о посте, была избрана притча о богатом и Лазаре из Евангелия от Луки, рассказанная Христом своим ученикам¹². За новозаветными сказаниями стоял авторитет слова самого Спасителя, чрезвычайно важный для киевских богословов в их спорах с унией и протестантизмом, а также многовековая христианская герменевтика, учитывающая опыт греческой и римской церкви. Источником сюжетного заимствования для драматической обработки в этот период могла явиться только Острожская Библия, фактически первый полный печатный свод книг Священного Писания на церковнославянском языке, отпечатанный И. Федоровым в 1581 г. при поддержке князя Константина Острожского¹³.

⁹ Срезневский И.И. *Материалы для словаря древне-русского языка*. СПб., 1893. С. 941

¹⁰ Письмо Ивана Берулы, члена общества Иисуса к отцу Фердинанду Вальтгаузеру, иезуитскому провинциалу в Праге у Св. Климента // *Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII века*. СПб., Сенатская типография. 1904. С. 76.

¹¹ «Евангелие учительное» было составлено из фрагментов Священного Писания и комментариев к ним, расположенных по неделям – в порядке годового богослужения от недели Пасхи до недели Ваий (включает в себя Праздник Входа Господня в Иерусалим или вербное воскресенье) и издано на церковно-славянском языке в Заблудове в 1569 г. И. Федоровым и П.Т. Мстиславцем на средства гетмана Великого княжества Литовского Г.А. Ходкевича. В XVII в. как источник толкования евангельских текстов имело широкое хождение как в Речи Посполитой, так и в Московском царстве.

¹² Отметим, что для своей московской «Комедии притчи о блудном сыне» Симеон Полоцкий, выпускник Киевской коллегии времен Лазаря Барановича, заимствовал сюжет из того же Евангелия от Луки, опираясь на сложившуюся к XVI в. ученую книжную традицию интерпретации евангельских притч.

¹³ Тексту Острожской Библии предшествовали предисловие и стихотворное посвящение благочестивому князю Константину Острожскому, сочиненное 13-мисложной силлабической метрикой Г.Д. Смотрицким, отцом создателя первой русской грамматики архиепископа Полоцкого Мелетия. Его курс лег в основание преподавания славянской грамматики в православных братских школах южной и юго-западной Руси, а также в Москве. По «грамматике» Мелетия его соотечественник, литвин Полоцкий обучал в Москве детей царя Алексея Михайловича.

Первое событие в истории московского школьного театра, подготовленное совместными усилиями учителей-малороссов и учащихся Академии, оказалось зафиксировано дважды – в дошедшем до нас тексте пьесы и в кратком его изложении в программе. Это позволяет уточнить некоторые аспекты сценического воплощения, установив ряд постановочных особенностей и устройства сценической площадки, на которой это действие производилось.

Что представляли собой тексты школьных пьес и для чего они были предназначены? Широко используя библейские тексты и источники богословской литературы, на уровне сюжета и его трактовки отсылая к их авторитетности, они оставались школьным упражнением в риторике, неизменно сохраняли прикладное значение и не подлежали сценическому возобновлению. За исключением немногих драматических произведений, они даже не издавались.

С реальной жизнью реального человека они были связаны куда более тесно и определенно, чем театральные представления второй половины XVIII в., всегда учитывая богослужебный, а немногим позже и политический контекст. Так, сценическим представлением нравоучительной фабулы о поете с красочным изображением двух человеческих путей в загробную жизнь «идея» пьесы не исчерпывалась, но перетекала в реальность – на следующий день и исполнителей и зрителей ожидала торжественная и многозначительная для каждого христианина полиелейная служба¹⁴ в день памяти Святого апостола Филиппа. Дело духовного наставления, осуществляемое



Острожская Библия.
Титульный лист. 1581

посредством пиитики и риторики на школьных подмостках, не ограничивалось стенами Академии, но приготавливало всех его участников к таинству церковного богослужения. Пьесы русского школьного театра были привязаны к конкретному событию церковного года, но не декларировали своей связи с литургией напрямую, не заимствовали из нее так откровенно, как это делали спектакли церковного театра в Западной Европе.

Школьный театр в России начался в «московский период» царствования Петра, когда государь благоволил к ученым «латынщикам» из малороссов, взявшим в свои руки и устройство Академии по образцу Киевской коллегии, и заведение латинских учений, и шире – программу российского просвещения и образования, и отечественное богословие, и церковное строительство. В новом малороссийском поколении наставников-монахов чувствовались и острое неприятие московской

¹⁴ Торжественное всенощное бдение, сопровождающееся отвержением Царских врат, каждением, зажиганием всех храмовых светильников, приложением к иконе праздника и елеопомазанием.

старины, столь любезное Петру, и личная общность судеб многих из них с персоной самого Петра – преодоление предвзятого отношения к западному образованию ради великой цели стяжания любомудрия.

Практически все публикаторы и комментаторы текста «Ужасной измены...» – И.А. Шляпкин, И.С. Тихонравов и А.С. Елеонская, производя его историко-филологический анализ, единодушно сходились в том, что анонимным автором и пьесы и программы был мало-росс, по всей вероятности, из числа киевских наставников. При этом исследователи ссылались на встречающиеся в тексте слова украинского и польского происхождения, а также фонетическую интерпретацию буквы «ѣ», которая в рифмах допускает «двоечтение» – вместо «е» произносится «и». Не станем оспаривать их выводы, скорее напротив, но заметим, что некоторые из опознанных украинизмов являются прямыми заимствованиями из церковнославянского языка «Евангелия учительного» и Острожской Библии, бывшими в ходу и в Москве, либо из Литовского летописного свода. К примеру, так обстоит дело со словом «нищетный», то есть «нищий», а также со словом «запуст». Действительно, за фигурой автора первой московской школьной драмы угадывается ученый монах-латинист, знаток южнорусской книжности, склонный придать тяжеловесной литературности церковнославянского языка ритмичность поэтической интонации и изощренную барочную образность.

Спектакли русской школьной драмы не противоречат установке религиозного театра европейского



средневековья на зрелище как на риторику для глаз, откликаясь на главную потребность христианского вероучения – «отелеснить», представляя наглядно и потому убедительно то, что скрыто и сакрально. Фундаментальное различие европейского и русского видов театральных представлений на религиозный сюжет – языковое, отсюда раннее развитие сценических форм в Европе, и их позднее появление в России. Литургическая латынь в эпоху европейских средних веков, особенно в германском мире, нуждалась в «зрелищных подпорках», в переводе на язык зрелища, и потому именно здесь возникли и первоначальная форма литургической драмы, и первый театральный жанр площадных

Законоспасский монастырь. Здесь располагалась Славяно-греко-латинская академия



«Страстей», распространившийся в списках из Сент-Галленского бенедиктинского монастыря по всей Европе¹⁵.

Литургический церковнославянский не испытывал нужды в театральном перевоплощении: в пространстве храма царило сакральное изображение – икона, объект культового почитания, а наиболее риторически выразительными для непосредственного религиозного переживания оставались настенные росписи.

Выбор для сценического переложения притчи о богаче и бедном Лазаре ради поучения о посте, в известном смысле, необычен, что отмечалось рядом исследователей. Этот сюжет никогда прежде с развернутой проповедью о необходимости следовать этому

церковному установлению не связывался. Особенный интерес и в книжной, и в изобразительной традиции вызывала «бытовая» часть сюжета притчи. Она расширялась и обростала подробностями описания земной жизни богача и нищего, как, например, в «Слове о нищелюбии» Григория Богослова, переведенном в Москве еще в годы правления царя Алексея Михайловича.

На исключительность притчи евангелиста Луки в сравнении с другими библейскими иносказаниями указал Иоанн Златоуст: в его «Книгу иже вестимаи отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константина града Маргарит»¹⁶ вошли пять Слов о богаче и Лазаре. В них, помимо сюжета «земной» жизни, толкуется и его «эсхатологическая» часть, которая является

Лоно Авраама.
Праотцы Авраам, Исаак
и Иаков в раю.
Успенский собор
во Владимире, 1408

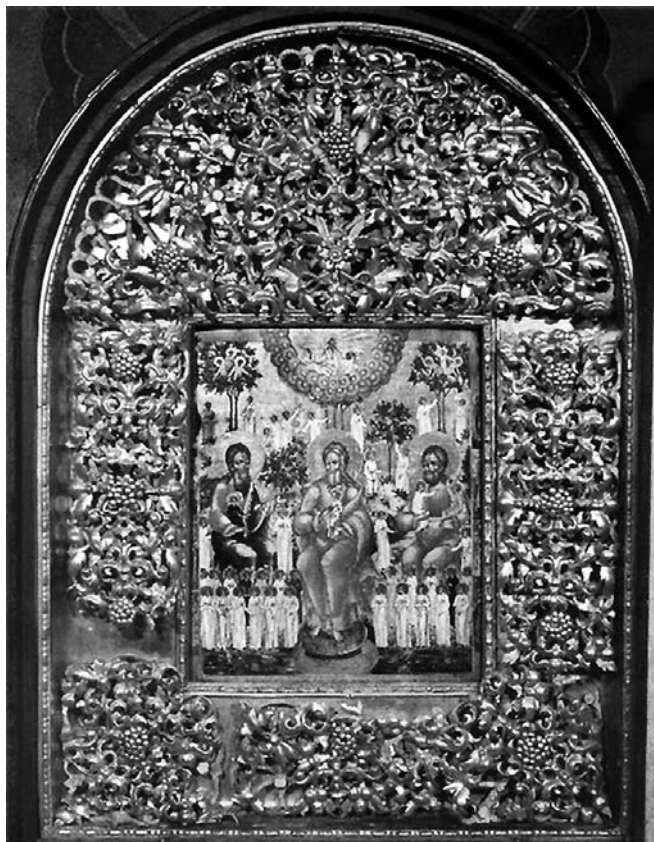
¹⁵ *Das Benediktbeurer Passionsspiel. Das St. Galler Passionsspiel. Nach den Handschriften hrsg. von Eduard Hartl. Halle/Saale, M. Niemeyer. 1952.*

¹⁶ «Маргарит» напечатан в Остроге в 1596 г. и дважды воспроизведен в Москве – в 1641 и 1698 гг.

главной отличительной чертой этой притчи среди всех известных ветхо- и новозаветных. Только в притче о богаче и нищем Лазаре рисуется картина «ада» и «лона» Авраама, не «рая», а для всей духовной литературы до XVIII века – «недр» Авраама.

В их толкованиях появляются новые по сравнению с притчей мотивы пространственного противопоставления одного места другому, увенчания добродетельного Лазаря, его вознесения и низвержения богача, образ тьмы и адского пламени, дающего жар и не дающего света, и образ праведников в свету, понимание патриарха Авраама как посредника между Богом и грешниками, поскольку его устами говорит сам Судия и получившие развитие в эпоху барокко антиномии блага-зла, богатства-нищеты, жизни-смерти, сна-реальности и т.д. То, что было толковано отцами церкви, получило зрелищное воплощение на сцене школьного театра, и, в этом смысле, его барочный стиль – это череда наглядно реализованных антиномий, причудливая игра с противоположностями.

Развернутое название пьесы, предпосланное программе, отсылает к сюжетному первоисточнику: богач (аноним по притче) назван в нем прискорбным Пиролоубцем, но по-прежнему оставлен без имени, Лазарь же упомянут нищим под собственным именем. «Ужасная измена сластолюбивого жития...», как заявлено в названии, была прежде изображена, не представлена на сцене, а раньше описана в евангельской притче. Собственно самое название пьесы и есть свидетельство ее толкования, отношения к ней как к драматургическому



материалу, в котором свернуты все фазы развития действия. Оно направляется по предсказуемой сюжетной линии, соблюдая последовательность смены эпизодов и должно завершиться сценой в аду с участием Пиролоубца, Лазаря и Авраама. В притче последнее слово принадлежит Аврааму, в сочиненной пьесе – Пиролоубцу. Строго говоря, конечно, Прологу, но нас интересует, насколько действие пьесы укладывается в фабулу притчи и с какой целью от нее отступает.

Действие отклоняется от фабулы в сторону сурового нравственного назидания – молитва и покаяние в аду не искупают грехов. Всеми сценическими средствами

Лоно Авраама.
Бессарабия. XVIII в.

Pro memoria

действие стремится к достижению собственной риторической цели, не находящейся в рамках притчи. Первоначально эта цель – не очевидна для публики, и в этом заключен смысл ее изложения языком театра. Традиционная парность персонажей притчи воплощается в параллелизме сюжета пьесы, который осложняется новыми, примышленными обстоятельствами и раздваивается: из него рождается сюжет-спор, сюжет-соствязание, сюжет-противостояние, заметный только на сценических подмостках. В особенностях экспонирования сюжета пьесы демонстрирует высочайшее мастерство композиции и знание законов школьной сцены.

Трагедия «Ужасная измена» – в рамках нормативной поэтики школьного театра этот жанр определяется вполне достоверно – начинается с антипролога, где «всего действия вещь и событие иероглифически является»¹⁷. Очевидно, речь идет об идее спектакля и о его сюжете, которые перед началом действия должны быть представлены посредством живой картины.

Понятие об иероглифе и иероглифическом типе изображения в театре для тех, кто во второй половине XVII века прошел обучение у иезуитов, усвоив их сценический символизм, не было чужим. Латинский труд «Зеркало образов скрытой истины, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки и всякие материи разнообразных форм, вместе с примерами и иллюстрациями автора» иезуита Якоба Масена, одного из основоположников немецкого театра и драмы эпохи барокко, трижды издавался в Европе в XVII веке¹⁸.

Не были иероглифы неведомы и для московской ученой публики.

По замечанию С.М. Шамина, «в приказе Тайных дел хранились прорисовки египетских иероглифов с изданной в 1652–1654 годах книги жившего в Риме немецкого ученого-иезуита Анастасиуса Кирхнера»¹⁹, одного из основоположников европейского востоковедения, создателя музея-кабинета (*Museum Kircherianum*) в Римской коллегии, в коллекцию которого до 1650 года вошли подлинные египетские артефакты. Рисунки Кирхнер выполнял с натуры и соединял изображения человеческих фигур с графическими знаками-символами, которые, хоть и представлялись тайнописью, были им расшифрованы, вернее – интерпретированы. Так что слово «иероглифически» из программы может быть истолковано как знак или символическое изображение, доступные для понимания.

Попытаемся сопоставить запись в программе об иероглифическом характере антипролога с ремаркой в тексте пьесы. Последняя указывает на явление образа Слостолюбия – отметим, что этот персонаж позже снова появляется в представлении. Образ в контексте сочинений драматических авторов Академии первых лет XVIII века – это и изображение (в частности, икона, как в «Действе о семи свободных науках» – «Образ Спаса Нерукотворного»,²⁰ которая указывает на место представления – храм и даже точнее – на нижний этаж Спасского собора), и знак, и символ. Первая ремарка в антипрологе описывает часть живой картины, которой начинается представление, определяя две ее особенности – статику и безмолвие. В ней первоначально отсутствует движение, зато имеется

¹⁷ Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., 1974. С. 51.

¹⁸ Адрианова-Перетц В.Н. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII–XVIII в // Старинный спектакль в России. Сб. статей. Л., 1928. С. 10.

¹⁹ Шамина С.М. Неизвестная тайнописная азбука из архива приказа Тайных дел // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. М., 2010. № 2. С. 104.

²⁰ Действо о семи свободных науках // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 131.

табличка в руках у Сластолюбия с надписью: «маловременно еже наслаждает»²¹. Одновременно со Сластолюбием в картине присутствует Сластолюбец, сидящий на пиру «между брашны и питием»²², над главой же его «на власу» висит меч.

Сластолюбец в веселой компании земных прелестей уже находится на сцене, о чем свидетельствует употребление глагола прошедшего времени «седя». Статику и покой нарушает приход Смерти, опять же персонажа являющегося на сцену ближе к развязке. Смерть переворачивает табличку с первой надписью в руках у Сластолюбия, и на ее оборотной стороне читается: «вечно есть еже умучает»²³. Понятно, что первое и второе изречения относятся к Сластолюбию – оно короткий срок земной жизни наслаждает, и оно же вечно в аду заставляет мучиться. Смерть в школьном театре – персонаж, который по внешним признакам никак нельзя перепутать с каким-либо иным. Она выходит на сцену в белом стихаре, держа в руке косу или серп. Поразительно, что школьный театр не избегал подлинной вещественности атрибутов, поначалу, не заменяя их бутафорской имитацией.

С появлением на сцене Смерти не только возникает динамика – выход и жест, приводится в движение идея спектакля, формулируется мораль грядущего представления, но и нарушается тишина – звучит первый хор, с настойчивостью призывающий человека взглянуть на губительные соблазны земного мира. Напевная речитативность хорового фрагмента задана 10-тисложным силлабическим стихом с рифмой внутри и на конце строки, первая



из рифм выполняет функцию цезуры. Благодаря ей строка дробится, «ломается» посередине, мельчится ритм и создается эффект убыстряющегося движения, выраженного звуком. Эта своеобразная звукопись с постоянной сменой ритма, характерная только для силлабической метрики «школьного» театра эпохи барокко – компенсирует принципиальную статичность и этой мизансцены, и школьного спектакля в целом как его неотъемлемое свойство.

Первая часть живой картины антипролога занимает левую часть сценической площадки. Наследуя семантике пространства средневекового мистериального театра, школьная сцена сохраняет оппозицию «левое-правое»²⁴, по-прежнему важную для симультанной барочной сцены, и одновременно задает новую оппозицию – «верхний», актуальную для барокко.

Вторая ремарка антипролога описывает часть живой картины, расположенную справа. Здесь является образ Нищеты и Терпения. Этот персонаж в действии не встречается, зато в нем появляется много-страдальный Иов – единственная

Иезуитский коллегиум в Полоцке.
Основан в 1580 г.

²¹ Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 54.

²² Там же.

²³ Там же. С. 54.

²⁴ Сохранившиеся постановочные планы западноевропейских представлений «Страстей» четко фиксируют эту оппозицию – слева от зрителей располагается ад, справа – рай. Между ними, находящимися на одной линии, разворачивается действие. Противопоставление ада как низа ирая как верха отсутствует.

Pro memoria

после Лазаря возможная персонафикация этого символического образа. На правой стороне собираются «праведники», имеющие собственные имена.

Думается, Иов занимает свое место в живой картине еще и потому, что традиция богословского толкования притчи объединяет двух персонажей – Иова и Лазаря, делая одного подобием другого. На школьной сцене продолжает действовать принцип средневекового религиозного театра – префигурация²⁵, из него вырастает театральная эстетика европейского барокко. Префигурация – не умножение сущностей, но разноликое явления одного и того же, бесконечная вариация одного мотива, темы, персонажа, повторение и подобие, парность и параллелизм.

Образ Иова сопровождает надпись «маловременно еже стужает»²⁶. Рядом с ним на гноище лежит Лазарь, над головой которого «на власу» висит венец. И снова мы наблюдаем статичную картину. Она приходит в движение со вступлением на сцену Милости божией – персонажа, одетого в белый стихарь, с лавровым венцом на голове, с чашей и горящим сердцем, пробитым стрелой. Внешний облик ее неизменен и в театре иезуитов, и в театре православных школ. Милость божия подносит чашу убогому Лазарю, и тот «снедает» ее сладость, она же орошает (окропляет) его из чаши и меняет старую надпись в руках Образа Нищеты и Терпения, то есть Иова, на новую: «вечно еже наслаждает».

После исполнения этой пантомимы звучит второй хор. В том же размере эта часть хора славит праведную и убогую, «постную» жизнь на земле, служащую залогом

вечного блаженства. В описании красот вечной жизни хор поминает языческого Феба, обещая, что свет грядущего для праведника рая превосходит сияние солнца.

Живая картина, представленная в антипрологе, позволяет судить о некоторых параметрах школьной сцены. Во-первых, она не отходит от принципа симультанности. На подмостках одновременно представлены оба эпизода. Они строго симметричны: справа группа из трех персонажей – двух персонафицированных лиц и одной аллегории, слева – тоже трое – одна персонафикация в окружении двух аллегорий. Симметрично расположена и необходимая для каждой части мизансцены предметная или «вещественная» среда. Справа – скамья (гноище) Лазаря, венец над его головой, чаша в руках Милости божией и табличка (ученическая доска) с надписью. Слева – стол, на котором стоят чаша и хлеб, со скамьей для Пиролоубца, меч над его головой, чаша в руках Слостолюбия и вторая табличка. Таблички-доски с перечнем грехов и добродетелей позже снова появятся в представлении. Обычай их употребления на сцене зафиксирован в ремарке одной из ранних интермедий русского театра о старике-крестьянине, решившем поучиться грамоте: «егда сяет старец, тогда малец на таблице о на бумаге напишет азбуку...»²⁷. Впрочем, таблички, как указано в приведенной ремарке, могут заменяться бумажными свитками. Однако для представления в стенах учебного заведения кажутся наиболее уместными обиходные ученические принадлежности.

Во-вторых, московская школьная сцена допускала два типа костюмов – современное мирское

²⁵ Термин «префигурация» впервые введен в историю театра применительно к формам немецкого средневекового театра Б. Торан в ее труде: Thoran B. «Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters». Göttingen, A. Kümmerle. 1976. В российской филологии данный термин введен в научный обиход Л.А. Софроновой в книге «Старинный украинский театр». М., 1996.

²⁶ Ужасная измена. ... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М. 1974. С. 54.

²⁷ Интермедии / Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1972. С. 276.

платье (в начальный период петровских новаций вопрос одежды особенно заострен) и платье «иночское» (повседневная одежда для бедных «семинаристов», обучающихся за казенный счет, и белые стихари для учеников, которые в течение всего XVIII века надеваются в особо торжественных случаях). Мы увидим, что число персонажей, появляющихся на сцене в мирском платье, весьма значительно. В сцене антипролога их, по крайней мере, двое – Сластолюбие и Сластолюбец. Среди воспитанников Академии – не только сироты и скромные сыны российского дворянства, духовенства и подьячих, неименитые малороссы, но и представители знатнейших аристократических родов, встречаются и Рюриковичи.

В-третьих, представление школьного театра широко использует подлинные предметы быта и культуры – даже заимствованная у иезуитов атрибутика представлена настоящими вещами, а не их имитацией. На сцене появляются кубки, блюдо, хлеб, вода, меч, венец, ученические доски.

В-четвертых, сцена школьного театра в его начальный период не нуждается в сложных живописных декорациях – место действия в антипрологе не определено. Оно представляет собой универсум, в котором возникает вертикаль в форме парящих над головами двух персонажей символических предметов. Меч и венец после окончания антипролога должны быть сняты. По ходу действия меч окажется в руке Суда божьего, а венец – у Жизни вечной. Симметрично расположен и хор, разделенный на две части.

В подавляющем большинстве текстов школьной драмы действие

завершается благополучной развязкой – ее дидактизм устрашает и наставляет, развлекает. В богословской трактовке натура человеческая – не безнадежна и не окончательно погублена, вокруг нее ведется ожесточенная борьба добрых и злых сил, пороков и добродетелей, но для истинного христианина победа не может не оказаться на стороне божественной правды.

«Ужасная измена...» отличается от всех прочих произведений русской школьной драматургии тем, что «выпадает» из обычного жанрового строя комедий или трагедокомедий, завершаясь эффектной с театральной точки зрения сценой «ада», а не картиной увенчания добродетельного Лазаря – благополучную развязку, казалось, сулит финальная партия хора.

Антипролог не противопоставляет себя прологу, следующему за ним и являющемуся речью одного исполнителя; в сценическом отношении он к прологу как к обязательной вступительной части театрального представления безразличен – в нем нет упоминания ни о зрителе, ни о сюжете, который предстанет на сцене, нет церемониального извинения за погрешности автора и исполнителей. Эти функции отходят к Прологу в исполнении Борятинского, где первые со сцены объявляются сюжет о богаче и Лазаре. Казалось бы, антипролог вовсе исключен из той реальности, в которой должно развернуться представление, ибо не маркирует его начало, «застывает» в своей абстрактной символической форме.

Думается, что единственным объяснением законности антипролога как первой части сценического представления является обязательное наличие занавеса.

Если пролог и эпилог обрамляют сценическое представление, удерживают его в границах сюжета, не допуская смешения ни с пространством реальной жизни, ни со зрительным залом, то антипролог, выделенный из сюжетного действия в отдельную символическую картину, нуждается в занавесе, отделяющем зрителей от событий на сцене.

Западноевропейский средневековый театр, не использующий завесы, где бы ни разыгрывались его действия – в пространстве храма или на рыночной площади, использует в качестве сигнала к началу представления ритуальную фразу-призыв, произносимую нараспев – «*Silentium habete!*»²⁸. Обращение к публике, призывающее к тишине, нейтральное по отношению к содержанию представления, тем не менее, четко определяет его начало. В антипрологе «Ужасной измены...» есть фраза, обращенная к зрителям и отмечающая его начало – это первая реплика хора – «Зри, человеце...», по сути, первое слово, звучащее в представлении.

По окончании антипролога выходит исполняющий роль Пролога Борятинский²⁹. Функция пролога как композиционного элемента школьной драмы состоит не только в комментарии к предыдущей аллегорической картине, в уточнении сюжета и произнесении нескольких церемониальных фраз, но и в подготовке сцены к началу действия, которая в это время ведется за закрытым занавесом.

Для первого явления необходимо переменить обстановку: в самом центре сцены установить «престол» – кресло под балдахином, которое в обычные академические дни использовалось как

кафедра наставника. Как следует из ремарки, на престоле «сидя» Мир, то есть при открытии занавеса исполнитель находится на сцене. Для обозначения выхода персонажа в ремарке употребляется глагол настоящего времени – «приходит». Вместе с Миром на сцене находятся и «прочие», а именно – сидящие на скамье Гениуш или Дух Пиролюбца – ученик Академии Сведницкий и четверо друзей. Персонаж Дух Пиролюбца не тождествен персонажу Пиролюбец, поскольку в ремарках пьесы под речью Пиролюбца значится другой исполнитель – Славинский, и появится он только во втором явлении как новое действующее лицо. А пока к Миру, сидящему на престоле, с левой стороны друг за другом выходят два персонажа: Любовь земная, иначе именуемая Прелестью, и Сластолюбие. Любопытно, что оба предстают в женском образе: они именуют друг друга «госпожами», да и Мир, обращается к обоим «госпоже»: «*Радуйся, о Госпоже! Мир ти припадаю*
В госпожу ты с моими себе обручаю»³⁰.

Он ведет себя с обеими дамами весьма галантно: встает с престола, прикладывает к руке Любви земной, вместе с «прочими» падает перед Сластолюбием на колени, заключает с ней дружеский союз соединением рук, принимает от нее чашу с вином, делает глоток и передает чашу обратно, следя, как Сластолюбие отпивает из нее. Снова принимает чашу, пускает ее по кругу, пока та не окажется в руках Прелести, а от той чаша переходит к Духу Пиролюбца. Вопреки традиционному пониманию сценического движения в школьном

²⁸ См. тексты латинской литургической драмы и немецкоязычных «Страстей Христовых», опубликованные германскими филологами: F. J. Mone. *Schauspiele des Mittelalters*. Karlsruhe, 1846; E. Hartl. *Das Drama des Mittelalters*. Leipzig, 1942; R. Froning. *Das Drama des Mittelalters* (Deutsche National-Litteratur, Bd.14). Stuttgart, 1891.

²⁹ В написании фамилий сохраняется орфография подлинника.

³⁰ Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 56.

Театральная старина

театре как нормативного, условного и «внебытового», мы наблюдаем совершенно иную картину – перед нами сценка дружеской пирушки с многочисленными светскими жестами.

Автор «Ужасной измены...» не случайно столь подробно описывал каждый жест. В ремарках отмечается то, что выходит за рамки нормативной эстетики, не от беспомощности и незнания правил, а от нежелания им следовать. Так, скажем, Слатолюбие выезжает «на седмиглавном змие», которого изображает один из учеников (не характерный для текста случай не названного по имени исполнителя). Но, во-первых, эта «роль» без слов, а, во-вторых, ученик, вероятно, был надежно спрятан под эффектным сценическим костюмом и вместе со Сладострастием удалялся со сцены в конце явления.

Персонажи, принимающие в нем участие, должны были носить светское платье, поскольку только так возможно идентифицировать их как представителей «мира». Среди них выделяется Дух Пиролюбца, одетый в светлый стихарь. Он принимает чашу от Прелести, готовясь ей причаститься, и в этот момент звучит предостережение хора о грядущей мучительной смерти, таящейся в этой чаше. Партия хора сложена размером сапфической строфы, которая используется в действии редко, для создания особого смыслового акцента. Принявший чашу Дух Пиролюбца погублен, и картина превращается в сцену искушения и грехопадения человека, представленную не по библейскому лекалу, а полемически, парадоксально иносказательно, с узнаваемыми деталями светской жизни.

Диалогичность первого явления прерывается монологом Сладострастия из двух строф. Этот краткий речевой пассаж служит знаком завершения сцены и необходим для приготовления ко второму явлению, в котором на месте Духа Пиролюбца появляется сам Пиролюбец в светлой одежде, восседающий в центре стола с четырьмя друзьями. Во втором явлении Любовь земная, согласно ремарке, «столы заставляет», а «за запоною» хор поет увеселяющую бражников песню в размере той же сапфической строфы. И если поют за занавесом, условно в покоех Пиролюбца, то стол с бражниками стоит на сцене в центре, на условной «земле». В конце второго явления Пиролюбец засыпает «на месте», и ему является «многоблезненный» Иов «на гноище», озвучивающий в своем монологе то, что было начертано на обеих табличках в антипрологе:

*«...Яко да плачу прельщенога мира
От сластолюбства лютейшаго
зверя*

*Паде, ах, паде в работу премногу
Слатолюбию служба, аки богу.
Временно сие, о мире прельщенный,
Им же тешишься мало
наслажденный,
Колику горесть будешь имети,
Колику муку будещи терпети.*

*...Зри, человекче, кая есть времена
Не пребывает в век вещь не едина.*

*За сладкий живот смерть тя
ожидает,*

По малом часе и ад лютый чает»³¹.

По всей вероятности, сцена с Иовом должна была происходить на том же месте, где в антипрологе стояло «гноище» Лазаря, то есть за занавесом. Иов является не на лоне Авраама, куда должен водвориться

³¹ Там же. С. 62.

после смерти, а в образе «земного» страстотерпца, в болезнях и нищете. Не может он появиться и рядом с Пиролоубцем, в общем с ним «комнатном» пространстве, представляясь «антагонистом» благополучного героя, авторитетной библейской персонификацией не соблазненного праведника, и одновременно фигурой сновидения.

Сцена сна, утвердившаяся в школьной драме в эпоху барокко – всегда пророческая. Пиролоубец же «усомневается о видении Иова», и будучи утешен Любовью земной, приступает к «вечере». Сцену сновидения, совпадающую с третьим явлением, прерывает первый «интермедиум», ни форма, ни тема, ни сюжет которого нам не известны. Как изменение метрического размера в партиях хора или в репликах персонажей, привлекая слух зрителя, свидетельствует о важной перемене в ходе действия, так и первая интермедия выделяет момент предельного его напряжения, замешательства и сомнения. На киевской школьной сцене исполнялось немало «междувброшенных игрищ», как правило, заимствованных из латинских источников польских иезуитов и переложенных на украинский лад. Встречались среди них интермедия о богаче и Лазаре и интермедия о сне мужика Сергия³². Думается, что комическая бытовая сценка с игрой антиномией сна-жизни могла быть уместной в представлении «Ужасной измены». Сюжетную интермедию мог заменить музыкальный или вокальный фрагмент, попадающий на тему представления. Новое руководство Академии поощряло музыкальные занятия учеников, включив музыку в программу семи свободных наук.

В подтверждение для зрителей неложности видения Иова на сцену с правой стороны посылается Лазарь, как мы указывали выше, евангельская префигурация старозаветного героя. В сцене с Лазарем подтверждается ремарками симультанное устройство московской школьной сцены.

Пиролоубец не допускает до обильного стола Лазаря, молящего о крупичах от трапезы под ногами его, произнося единственную реплику, остающуюся без рифмы: «Изыде за чесь, нище!», но на прошение приклонить голову при воротах его «храма» отвечает:

«Не запрещаю, но веждь же лица моего

Не узриши до конца жития твоего»³³.

За этим идет ремарка: «Лазарь на стране далече от трапезы леговитца на гною»³⁴, то есть располагается на прежнем гноище Иова. В этом же явлении нам встречается один из театрально выразительных образов барокко – живописное изображение. В действие вводится картина адских мук, но ни в коем случае не икона. Пиролоубец ради забавы стреляет из лука и поражает сердце Лазаря. Ему подносят сердце, пронзенное стрелой (в спектакле атрибут Милости божией), Пиролоубец его растерзывает и видит внутри свой образ «в аде мучимаго»³⁵. Но утешенный Любовью земной, он сходит с подмостков вслед за ней, намереваясь вернуться, и в урочный час продолжить свой пир.

Пока Пиролоубец отсутствует на сцене, удалившись за «запону», действие продолжается с участием Лазаря, ложе которого было скрыто за занавесью. Справа к нему приходят Милость божия, увенчанная

³² Белецкий А. Старинный театр в России. М. 1923. С. 89. Морозов П. О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий. СПб., 1888. С. 72.

³³ Ужасная измена... // Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 64.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 65.

лавровым венцом, в одной руке держащая сердце пылающее, в другой – чашу, из которой укрепляется праведник, и Помощь божия, она же Надежда со щитом и копьем, как становится ясно из скрытой ремарки в речи персонажа:

*«...Во время беды сея нищеты твоея
Почиеши под сим щитом помощи
моея.*

*Копие сие врагов разить находящих,
Души твоей прехитро вредити
хотящих»³⁶.*

Вид Надежды или Помощи божией в представлении «Ужасной измены» скорее напоминает античную богиню-воительницу, переведенную волей автора-христианина в разящую грех копьем и прикрывающую добродетель щитом богословскую аллегорю.

С шестого явления начинается «райская» или, точнее сказать, «эсхатологическая» часть сюжета. Суд божий стоит на возвышении, находящемся на правой стороне сцены и обозначающем лоно Авраамово или небо (согласно Иоанну Златоусту, небо не есть Бог, но создание божье), только не рай. Слово «рай» вообще отсутствует в ремарках школьной драматургии.

К возвышению ведут несколько ступеней, возможно, обтянутых красным сукном. Голова Суда божьего украшена царским венцом; в правой руке он держит «меч пламенный», в левой – «финик з скипетром»³⁷, то есть пальмовую ветвь и скипетр. За спиной Суда божьего располагается хор ангелов. «Лонно Авраама» в иконографии обычно изображается так: «в недрах» (на коленях или за пазухой, под покровом) у праотцов Авраама, Исаака и Иакова сидят в белых одеждах

младенцы, символизирующие душу, а за спинами патриархов виден ангельский сонм³⁸.

В представлении «Ужасной измены» рядом с Судом божьим находятся: Истина в лавровом венце с мечом и весами и Воздаяние со скипетром в левой руке, на котором начертано – «живот правым», и с мечом в правой с надписью – «смерть лукавым».

Ниже, на ступенях лестницы или у самого ее подножия, стоят Жизнь вечная со знаменем вечной жизни, на персях сияющим, то есть с распятием на груди, держащая венец, скипетр и финик (еще одну пальмовую ветвь), и Смерть с кошой и железными цепями. Помимо обычных атрибутов, характеризующих этих аллегорических персонажей, в их руках находятся и дополнительные предметы, которые будут использованы в двух последующих церемониях вынесения «приговора», в первую очередь, для Духа Лазаря и, во вторую, для Духа Пиролоубца.

У подножия «неба» останавливаются Милость божия, Дух Лазаря в светлых одеждах, несущий с собой доску с перечнем земных дел, и его Ангел-хранитель. Жизнь вечная, сходя к ним, налагает на голову Духа Лазаря венец и дает в правую руку пальмовую ветвь – символ бессмертия, после чего его обнимает за плечи Ангел-хранитель и под троекратную аллилуйю возводит на «небо», где Дух Лазаря присовокупляется к ангельскому лику, то есть к хору за спинами аллегорических персонажей.

Не забудем, что в то же время на земле продолжает страдать немощный Лазарь, его «телесная» ипостась: в «режиссерском» сценарии указаны два исполнителя – Великополски

³⁶ Там же. С. 67.

³⁷ Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 68.

³⁸ Характерно, что сюжет «лоно Авраама» входит в композицию Страшного суда, о чем свидетельствует фреска на юго-западной части свода и нефа Успенского собора во Владимире, датированная XV веком.

Pro memoria

(Лазарь) и князь Григорий Лобанов (Дух Лазаря). С левой стороны, как значится в ремарке, на сцену выходят Гнев божий с мечом, за ним – Грех и Совесть, влекут на судилище за цепь Дух Пиролоубца, несущий огромную доску со списком своих грехов, за ним тоже следует Ангел-хранитель. Все они подходят к подножию лестницы, ведущей на «небо». Совесть в белой одежде и Грех в черном платье доказывают вину Духа Пиролоубца, после чего его принимает Смерть, налагая на ноги и руки железные оковы, а Ангел-хранитель вдалеке рыдает.

Дух Пиролоубца осужден на вечные муки тем же судьей, в присутствии тех же персонажей и на том же месте, где увенчан Дух Лазаря. И если свидетелями обвинения Духа Пиролоубца выступали «земные», нижние силы – Совесть и Грех, но за Дух Лазаря вступались силы «небесные», верховные – Истина и Воздаяние. Дважды воспроизводится одна и та же мизансцена суда, демонстрирующая барочную вертикаль школьной сцены.

А пока Дух Пиролоубца закован в железные цепи, к «земному», возлежащему на гноище Лазарю являются ангелы, Ангел-хранитель из их сонма принимает в свои руки душу Лазаря и относит на «небо».

По завершении явления необходимо произвести перемену сценической обстановки, поскольку «земной сюжет» Пиролоубца еще не исчерпан. После седьмого явления следует вторая интермедия. Скорее всего, небольшая комическая сценка с участием Смерти, которую, во-первых, необходимо удалить со сцены вместе с приговоренным грешником, а, во-вторых, приготовить к участию в «бытовой» сцене. Смерть – единственный из

аллегорических персонажей, который переходит в школьную драму из комических интермедий, поэтому его переключение из регистра высокого сюжета в сюжет бытовой законно и закономерно. У Смерти как у действующего на театре персонажа нет предыстории в серьезном жанре – она родилась в кукольном представлении «вертепа» и воплотилась в бытовых комических сценках.

По окончании интермедии с неба спускается Ангел с ключом и отпирает бездну, «из нея же пламя»³⁹. Все время спектакля «студенец геенный» был заперт в ожидании грешной души. Но где его место на московской школьной сцене? Там, где и следует находиться аду барочного театра. В люке или в специально утроенном подполье (отсюда и употребление в тексте бытового словечка «студенец» – колодец, погреб). Обратим внимание на то, что Ангел с ключом, отмыкая «студенец»⁴⁰, действует обыденно, как отец-игумен монастыря. Ангел демонстрирует зрителю бездну, извергающую огонь, но никого в адское пекло не сажает.

В восьмом явлении парадоксально сочетаются зрелищный показ «мучного» ада и пение хора, славящего райское место, обретенное Лазарем. В спектакле это не единственная сцена, в которой отсутствует диалог – у нее есть парная – сцена видения Иова. Обе сцены предельно риторичны, являясь образцами ораторского искусства. Но монолог Иова предназначен наслаждающемуся Пиролоубцу, участнику действия, и замкнут в его сюжете, а сцена Ангела с ключом – направлена в зрительный зал, намеренно разрушая иллюзию

³⁹ Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 73.

⁴⁰ Любопытно отметить, что Срезневский определяет значение слова «студенец» как ключ или родник. Заметим, что это слово является однокоренным с глаголом «студить» и существительным «студень», соответственно – «охлаждать» и «холод», а также со словами «студ» и «студный» – «стыд» и «посрамленный», «отвратительный». См. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 3. СПб. 1912. С. 575–576.

спектакля. Впервые хор не комментирует происходящее на сцене, подтверждая нарушение сценической иллюзии. Прием выхода из действия характерен для эстетики барочного театра, включающую в себя игру с иллюзией – представление то замыкается внутри сценического пространства, то открывается в зрительный зал.

После грозного предупреждения зрителю разыгрывается пантомима с участием Смерти. Она готовит трапезу для упорствующего в грехе Пиролоубца, выполняет на сцене ту же функцию, что и Любовь земная или Прелесть, накрывавшая прежде пиршественные столы. Смерть подменяет блюда, подливает яд в чашу и укрывается за занавесом. Перед Пиролоубцем и его друзьями открывают ужасные снеди, лежащие на блюдах – кости, земля и пепел, ужи и прочие гады, а в чаше – яд вместо вина. Так реализована в театральном действии классическая метафора барокко: *vanitas vanitatum*. Символический смысл яств адской кухни блюдо за блюдом толкует Пиролоубцу хор, находящийся за занавесом и не видимый ни для него, ни для зрителя. Натуралистичность их изображения сопровождается нагнетанием образов ада, и пир оборачивается тризной.

В ужасных мучениях Пиролоубец положен на одре (на бывшем гноище Лазаря) и, устрашаемый демонским видом Смерти, «люте умирает»⁴¹ – без покаяния. Душу его Смерть «из него взявши» относит в ад, а тело оставляет на одре.

Следующая сцена – прение между Телом Пиролоубца, лежащем на одре, со скрещенными руками и закрытыми глазами, тяжело вздыхающем при начале речения, и

Душой Пиролоубца, явившейся из ада закованной в железо. Душа Пиролоубца – его третья ипостась, отличная от евангельского Духа или Гениуша Пиролоубца, над которым состоялся суд (на это недвусмысленно указывает фамилия третьего исполнителя – Мирон Томилов). Душа и Тело обвиняют друг друга в гибели, но конец спору кладет приход Смерти, сбрасывающей Тело с одра на землю, а Душу возвращающей в ад.

Здесь уместно обратиться к различиям в словоупотреблении: Лазарь усыпает – Пиролоубец умирует, Ангел-хранитель принимает душу у Лазаря – Смерть вынимает душу из Пиролоубца, Лазарю воздается – Пиролоубцу отмщается. У Лазаря три ипостаси: Лазарь, Дух Лазаря и душа Лазаря, в представлении олицетворены только две – Лазарь и Дух Лазаря, третья изображается символически. У Пиролоубца тоже три ипостаси: Тело Пиролоубца или Пиролоубец, Гениуш или Дух Пиролоубца, Душа Пиролоубца – олицетворены все три, символическое изображение души используется только однажды для водворения в ад и замещается олицетворением.

Для праведного Лазаря нет телесности, нет и погребения, он исключен из «земного» ритуала похорон. Следуя букве евангельской притчи, богач (Пиролоубец) умер и был погребен. Погребение Пиролоубца, который изначально «разум и память, волю же имущий // и теми Троице сообразно сущий», устраивает Отмщение божие, оно же Воздаяние (персонажи по-разному поименованы, но действует в спектакле один исполнитель – Лопухин). По его приказу земля поражается громом и отверзается

⁴¹ Ужасная измена... / Пьесы школьного театра Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 76.

Pro memoria

пропасть, из которой вырывается пламень и доносятся вопли. Отверстая геенна поглощает Тело Пиролюбца.

В двенадцатом явлении действие о евангельском богаче и нищем Лазаре завершается сценой явления Пиролюбцу Души Лазаря «во светлости» на лоне Авраама. Восстанавливается вертикаль: из геенны (низ – люк, погреб, студенец) к Аврааму (верх – лоно, небо) обращается с просьбой послать Лазаря и мольбой о капле воды кающийся Пиролюбец.

Эта сцена, согласно нарративно-канону евангельской притчи, ostается диалогом между богачом и праотцом Авраамом в присутствии молчащего Лазаря. В ней на коленях у сидящего на скамье Авраама может находиться белая в пеленах кукла, символически замещающая душу Лазаря, либо рядом стоять олицетворенная Душа Лазаря с венцом и пальмовой ветвью, присоединенная к лику ангелов.

Евангельский текст диалога сохранен полностью с обращениями «отче» и «чадо», но расширен в части толкования «мучного места» и пропасти, разделяющей праведников и грешников. По завершении действия следует Эпилог, в котором тот же князь Борятинский, произносивший Пролог, выступает в образе Церкви православной, держа крест и чашу. Церковь православная, скорбя об участии Пиролюбца, формулирует всем задание о посте:

*«...Пост – врачевство драго,
Пост – живот души, пост – пагуба
злаго,
Яда житейских сластей.
Пост – отрада
Телом тяжелым, пост – ключь люта
ад»⁴².*

Итак, завершив изложение школьной драмы «Ужасной измены» по явлениям, используя метод исторической сценической реконструкции, остановимся на некоторых особенностях школьного действия как формы доли-тературного театра, сформировавшейся в эпоху европейского барокко.

Внелитературный характер первой русской школьной пьесы проявился не только в отсутствии в ней жанровых критериев и сценической терминологии (текст не опознает себя ни частью театральной, ни частью драматургической реальности, оставаясь явлением пограничным), но и в несовпадении содержательного объема представления, зафиксированного текстом действия и описанного в программе (то есть, в программе обозначены сцены, не значащиеся в самом тексте). Сюжетная полнота сценического действия, не идентичная его фабуле, восстанавливается с учетом указанных в программе двух вставных номеров, отсутствующих в тексте пьесы. К ним относятся имеющиеся в косвенной ремарке (в речи Пиролюбца), названные «ликами»: «сткляное плясание домовых отроков» во втором явлении и «сабелное ликование» в четвертом, то есть одна танцевальная и одна фехтовальная пантомима.

Между двумя этими вставными номерами, реализующими прием, отдаленно напоминающий театр в театре (или корректнее сказать, представление в представлении), усиливающий сценическую иллюзию, находится третий вставной номер – интермедия, разрывающая ход действия и выводящая его за рамки представляемого сюжета.

⁴² Там же. С. 83.

Театральная старина

Примечательна попытка автора драматического текста найти различные определения для двух типов вставных картин.

Включенные в сюжетную структуру пантомимы именуются «ликами», сохраняя семантическую связь с композиционным членением действия на явления и, таким образом, подтверждая их принадлежность к нему и, шире, единство с ним; интермедиум при этом оказывается вне сюжета действия, приостанавливает его, переключая представление в пародийный регистр, и разрушает целостность сценической иллюзии. «Междувброшенное игрище», даже иносказательно, не предсказывает развитие сюжета, не заглядывает в будущее, а лишь отбрасывает комические рефлекссы назад – на завершённый, отыгранный фрагмент.

В этом отношении, его функция в представлении противоположна функции хора, который либо комментирует происходящее на сцене, либо пророчествует ход сюжета. Партии хора структурируют сценическое действие, распадающееся на параллельно развивающиеся сюжеты и допускающее отступление от линейного течения времени, связанные с переходом ко времени сакральному. Так, например, суд над Лазарем и Пиролоубцем проходит раньше, чем завершается история их «земной» жизни.

Партии хора – всего их в представлении четыре – не подтверждают членение действия на отдельные первичные элементы – явления, а объединяют их в пространственные периоды, которые можно было бы условно назвать актами или фазами нормативного развития действия в школьной драме. Не составляет исключения даже

первая партия хора, относящаяся к антипрологу, для которого участие хора не характерно, если не сказать недопустимо. Антипролог как обязательная часть композиции русского школьного спектакля избегает вербальности.

Символическое пространство первой картины первого московского спектакля составилось из форм разнообразных и зашифрованных, смысл которых следовало прояснить. В этом пространстве вне определенного времени и места, вне конкретных опознавательных деталей странно и закономерно соединились аллегорические образы и персонификации, воплощенные в живых фигурах, предметы, превращенные в символические знаки, с назидательными надписями на табличках и озвученными комментариями хора, без которых разгадать представленное на подмостках было бы невозможно.

Хор выполняет функцию занавеса, маркируя границу не каждого отдельного явления, смена которого определяется вступлением в действие нового персонажа, а композиционно завершённой части фабулы. Катастрофа, иначе – развязка, не нуждалась в финальном хоровом акценте: эту функцию принимал на себя исполнитель роли Пролога, «приклеивая» к представлению назидание о посте и превращая его в классическое моралите.

К морали о посте приводили риторическая логика изложения фабулы, значительно расширенной в сравнении с сюжетом евангельской притчи, и сакральное время, тот период церковного года, к которому было приурочено представление. Не случайно, финальное

Pro memoria

слово о спасительной пользе поста произносилось не просто отроком Борятинским, вышедшим на сцену в прологе, а князем Борятинским, представавшим в эпилоге в образе Церкви православной, любое почтение которой было истинным и авторитетным.

Сюжетная история богача из евангельской притчи, превращенного в спектакле в «сквозной», проходящий через все действие персонаж, была расширена за счет сцен пиров и увеселений и дополнена многочисленными деталями русского быта конца XVII века, что заставляет вспомнить о бытовом характере сценической интерпретации сюжета в «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Бытовой колорит московской жизни в «Ужасной измене» и общность подхода к сюжетной обработке притчи свидетельствуют не только о знакомстве автора петровского времени с драматургическим опытом предшественника, но и о его стремлении, воспользовавшись им, «воссоединиться» через воспроизведение принципа моделирования сюжета с московской театральной традицией, начатой Полоцким.

Наряду с этим два образца московской драмы разительно отличаются от принципов сюжетной композиции, принятых в Киевском коллегииуме. В частности, это касается аллегорических фигур, вовлеченных в фабулу драмы – они пока не выделены в самостоятельный сюжет, что будет характерно для более поздних постановок, авторство малороссов в которых не вызывает сомнения.

Аллегорические персонажи первой московской школьной пьесы

естественно и органично вплетены в историю персонажей из притчи, не образуют параллельного с ними сюжета, их сценическая функция близка к интермедии или пантомиме, вставным номерам, не имеющим сюжетного развития.

Со временем для школьной драмы актуальным станет усиление барочных элементов в ее композиции за счет увеличения числа аллегорических персонажей, которые будут группироваться не только в отдельные сцены, но и в самостоятельные сюжеты.

Накапливая риторический потенциал, настаивая на своем прикладном характере, школьная драма стремится отойти от пути, намеченного комедией-моралите Полоцкого с ее внятным, линейным изложением бытового сюжета. Пристрастные к умножению аллегорических лиц авторы школьных представлений принесли в жертву барочной символике и последовательное «обывование» сюжета, и одно существенное открытие, совершенное автором «Ужасной измены» с его склонностью к развitiю бытовой линии.

Сценическое действие в эпоху барокко стремится воплотить себя во всей мыслимой полноте – барочный стиль не отличается полным и безраздельным доверием к слову в его прямом значении, отсюда барочная тяга к игре с антитезами и пышное цветение иносказаний, отсюда и емкая, концептуальная метафора мира как театра – «*totus mundus agit histrionem*»⁴³.

Слово нуждается в подтверждении себя изображением; ни одно из сюжетных событий не должно ускользнуть за границу сценической площадки. Все, о чем говорится по ходу действия, должно быть

⁴³ «Весь мир лицедействует» – надпись на фронтоне шекспировского театра «Глобус», восходящая к роману «Сатирикон» древнеримского автора Петрония Арбитра и процитированная в редакции Джона Солсберийского в труде немецкого филолога Э.Р. Куртиуса «Европейская литература и латинское средневековье». Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, A. Francke AG Verlag, 1948.

представлено на сцене, даже то, что не входит в понятие видимого. Именно поэтому сюжет представления всегда вписан в раму, которую образуют антипролог, пролог и эпилог – композиционные элементы школьной драмы, а не сцена и «кулисы» как принципиально новая «театрообразующая» оппозиция в эпоху классицизма.

В «Ужасной измене» описан момент удаления персонажа со сцены – за условные кулисы, и связан он с развитием бытового сюжета Пиролоубца. Впервые в школьной драматургии дается обоснование ухода действующего лица с подмостков и называется его причина. Одновременно с этим возникает новый тип сценической условности – появляются реальное пространство и реальное время, заданные бытовыми обстоятельствами. В четвертом явлении герой объявляет:

*«Довольно ликов, еже бысть
смущенно,
Сердце довольно лики утешенно.
Иду в покой, сложу сонно время,
Да встану на пир во обычно время»⁴⁴.*

Краткому монологу героя предшествует разъяснение – «он же утешен, ничтоже сумняся отходит»⁴⁵. Репарка «отходит» в значении уходит со сцены в неизменном виде сохраняется в русской классической драме на протяжении XVIII века. На левой стороне сценической площадки, где разворачивается сюжет Пиролоубца, должна находиться та самая «запона», из-за которой слышится пение хора, выходят на пляску домовые отроки и куда удаляется на отдых, в свои покои, пирующий герой. Таким образом, в представлении возникает не характерное

для абстрактного, универсального хронотопа школьного театра, опознаваемое как «земное», бытовое – пространство «закулисы». Пока земной Пиролоубец дремлет в своих палатах, на сцене вершится суд и выносится приговор его Духу, после чего тот отправляется в адское пекло, а не ведающий свой участи герой снова является на сцену и приступает к последней трапезе.

У каждой сцены в барочной композиции есть «двойник», «пара» или «отражение», из их сочетания возникает смысловой контрапункт. По ходу движения сюжета, попадая на зарифмованную сцену, срывает привычный в барочном представлении «ориентир» – прием ремеморативности или воспоминания, постоянно возвращающий зрителя к сыгранной сцене.

Сквозным сюжетом предстает сюжет Пиролоубца, ипостаси которого различны, но тот или иной знак героя присутствует с первой до последней сцены спектакля. В программном комментарии содержится указание на белый цвет одежды Духа Пиролоубца в сцене его искушения Любовью земной. Тот же безгрешный цвет сохраняет за собой появляющийся в следующей сцене земной Пиролоубец. Свершившееся соблазнение Духа, первой ипостаси героя, не приводит к изменению цвета в costume его земного продолжения, очеловеченного героя – для Пиролоубца движение к гибели начинается заново, с чистых одежд, среди старых и новых соблазнов.

Из аллегорических персонажей первой сцены рядом с героем остается только Любовь земная, все прочие воплощения мирских прелестей скрываются за «запоной»,

⁴⁴ Ужасная измена... / Пьесы школьных театров Москвы // Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). М., Наука. 1974. С. 65.

Pro memoria

которая становится местом их скрытого, но абсолютно реального пребывания. Так рождается понимание внутреннего занавеса в барочном театре как места для обозначения домовых покоев и особого знака земного пространства.

На внелитературный характер сочинения, предназначенного для первой постановки московского школьного театра, указывают детально проработанные ремарки – исполнитель каждого персонажа «авторизован», назван по фамилии, причем, распределение ролей произведено с учетом социального статуса и сценических навыков учащихся. Наиболее сложные драматические партии в «земном» сюжете отданы малороссам из Киева, аллегорические же персонажи «высокого» сюжета назначены представителям благородных дворянских и аристократических родов, среди которых – Александр Салтыков, Лопухин, Бутурлин, Андрей Апраксин, князь Борятинский, 16-тилетний Алексей Петрович Хованский, Иоанн и Григорий Лобановы, скорее всего, братья Иван и Григорий Яковлевичи Лобановы-Ростовские, старшему из которых ко времени представления «Ужасной измены» 14, а младшему – 9 лет.

Благородное происхождение, сословная исключительность подтверждены венцами и скипетрами в руках исполнителей, белизной их одеяний. Безымянными остаются три участника действия – Седмиглавый змий, Смерть и Иов.

Первый исполнитель, как мы предположили выше, скрыт от зрителя, Смерть является бессловесным персонажем пантомимы, ее жесты подробно расписываются в

ремарках. С Иовом, который является в спектакле дважды – сперва в немой картине антипролога, затем в сцене сна Пиролюбца с пространственным и композиционно важным монологом, дело обстоит куда сложнее. Мотив сна привычен для барочной театральной эстетики и реализуется в ней особыми сценическими средствами – для персонажа необходимо создать иллюзию особого, «сновидческого» пространства, на что намекает ремарка – «Иов многоболезненный является на гноищи Пиролюбцу во сне»⁴⁶. Он должен быть слышен, но едва различим, почти не видим.

Скорее всего, Иов появляется за занавесом-«запоной», особым образом освещенной или иллюминированной. В тексте драмы этот персонаж не называется по имени – нет его упоминания ни в предшествующих, ни в последующих репликах действующих лиц. Иовом он назван дважды – и не в тексте пьесы, а в ремарках, причем в первый раз в программе к представлению, во второй – в ремарке сценария. Можно было бы предположить, что исполнителем партии болезного Лазаря и многострадального Иова является один и тот же ученик – Великополски, представляющий «бытового» или «земного» Лазаря, тем более, что в представлении появляется и второй исполнитель роли «небесного» Лазаря или Духа Лазаря князь Григорий Лобанов, а сцена прихода Лазаря следует за сценой Иова. Однако ремарка антипролога указывает на одновременное пребывание на сцене двух разных исполнителей ролей из «земного» сюжета, один из которых представляет образ Нищеты и Терпения, под который из всех действующих лиц подходит только

⁴⁶ Там же.

Иов, а другой Лазаря на гноище, то есть Лазаря «земного».

Кроме того, взаимозаменяемость исполнителей на сцене школьного театра не практикуется – будучи, в первую очередь, наглядной демонстрацией навыков учащихся в риторике, в представлении участвует весь состав учеников. В поэтиках школьной драмы сформулировано ограничение количества одновременно пребывающих на сцене исполнителей в пределах отдельного явления, но не общего числа участников действия.

Как персонаж, не входящий в сюжет евангельской притчи, Иов исключен из пространства ее инсценировки и выведен в условное «закулистье». Являясь в богословской герменевтической традиции устойчивой префигурацией Лазаря, Иов, во-первых, принимает на себя «возрастную» роль в представлении, во-вторых, произносит свой единственный монолог в момент кульминации действия, после которой начинается первая интермедия.

Фигура Иова появляется после первого пира с пляской домовых отроков и заявлена как риторическая антитеза развернутому сюжету искушений главного героя – в монологе Иов перечисляет испытания и потери, предупреждая Пиролубца и о стреле, которой он поразит сердце «земного» Лазаря, и о страшном воздаянии в аду. Отсылкой к первой сцене с Иовом в антипрологе становится рифмовка с первой строкой обращением хора и фактически первой строкой, прозвучавшей в представлении:

*«Зри человеце, как есть премена
Не пребывает в век вещь не едина.
За сладный живот смерть тя
ожидает,
По малом часе и ад лютый чает»⁴⁷.*



За фигурой не названного по имени исполнителя Иова, произносящего свой единственный монолог на границе фиксированного текста пьесы и импровизационной интермедии, удаленного в пространство сновидческой иллюзии, по сценической необходимости пребывающего за занавесом, возможно, скрыт сам автор текста. Участие наставника в спектакле школьного театра наряду с учениками допускается, и он, как правило, является модератором сценического представления, оставаясь анонимом, поскольку он – монах.

Автор пьесы управляет ходом сценического действия в школьном театре, одновременно являясь одним из участников представления. При этом авторство текста не считается сколь-нибудь важным, и сочинение, как правило, остается анонимным. Церемониальные извинения за несовершенство в исполнении автор возлагает на тех, кто выходит на сцену, признавая, что текст его создан для представления, а не для чтения.

Киево-Могилянская академия.
Основана в 1659 г.

⁴⁶ Там же. С. 62.

⁴⁷ Там же. С. 54.

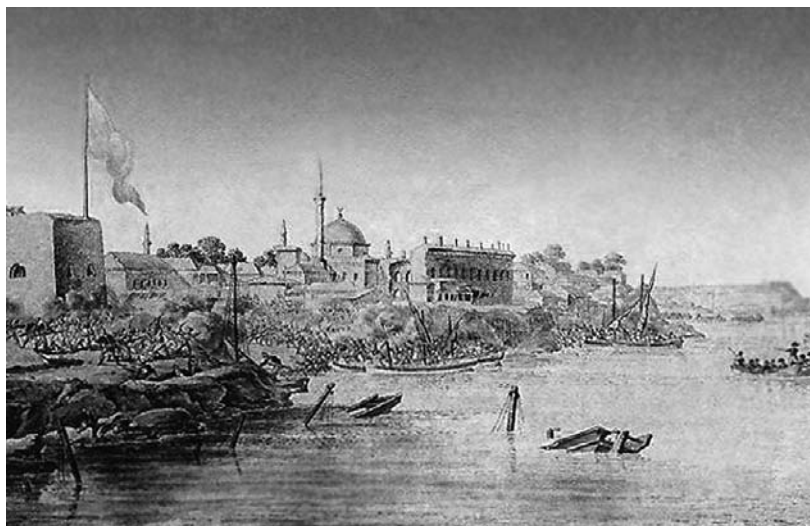
Антонина ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА

ПРИДВОРНЫЙ БАЛ КАК ЗЕРКАЛО КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ ЭПОХИ

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ПОТЕМКИНСКОГО ПРАЗДНИКА

Одним из самых ярких явлений конца царствования Екатерины II было празднество, устроенное Григорием Александровичем Потемкиным в Таврическом дворце 28 апреля 1791 года. Поводом явилось взятие русскими войсками под предводительством А.В. Суворова крепости Измаил 11 декабря 1790 года, что предопределило исход второй Русско-турецкой войны (1787–1791)¹.

Небывалый размах и пышность его долгое время занимали воображение не только современников, но и потомков. Потемкинский праздник неоднократно привлекал внимание историков, литературоведов, театроведов и музыковедов. Исследователи подробно разбирали детали – историческую подоплеку, архитектуру, декоративное убранство, драматургию, поэзию и музыку². Предложим еще один ракурс – сделаем реконструкцию сценария торжества, выявив в нем роль музыки. Безусловно, что с помощью музыки Потемкин (или его придворные композиторы) формировали настроение у гостей и делали это виртуозно. От природы Потемкин был очень музыкален и прекрасно понимал силу эмоционального воздействия музыки на окружающих. Поэтому не только визуальные, но и аудио-впечатления формировали общее восприятие у присутствующих на балу.



¹ Крепость Измаил всегда была «крепким орешком» – в ходе первой русско-турецкой войны (1768–1774) она была взята 26 июля 1770 года войсками под командованием Н. В. Репнина. Но в 1774 году по условию Кючук-Кайнарджийского мирного договора возвращен Османской империи. Во второй Русско-турецкой войне (1787–1791) Измаил был взят во второй попытки – в 1789 году Н. В. Репнину не удалось достичь желанного результата, крепость пала после штурма А. В. Суворова в декабре 1790 года. И вновь после заключения Ясского мирного договора Измаил был отдан туркам. Впоследствии русские войска еще дважды неудачно штурмовали крепость (1806, 1807), наконец, в 1809 году она стала российской (до 1856 г.). В 1856 году Измаил по мирному договору, завершившему Крымскую войну, вместе с землями Южной Бессарабии отошел Молдавскому княжеству, находившемуся под протекторатом Турции. Бастионы и стены крепости согласно договору были взорваны и разобраны. К России крепость была присоединена после 1878 года.

Штурм Измаила
11 декабря 1790 года.
Гравюра С.П. Шифляра

ЗАДАЧИ ПОТЕМКИНА

Князь Таврический прибыл в Петербург с театра военных действий в пятницу 28 февраля 1791 года, на первой неделе Великого поста. На юге еще продолжалась война с Османской Портой (Турцией), до подписания мирного соглашения оставалось десять месяцев: мир был заключен 29 декабря 1791 года.

Князь приехал в Петербург не только с желанием устроить торжество в честь победы русского воинства, приуроченное ко дню рождения Екатерины II. Потемкину необходимо было вновь усилить свое влияние на российскую политику и вернуть прежнее расположение императрицы, потеснив нового фаворита Платона Александровича Зубова. Державин передавал ходивший в свете анекдот, что князь перед отъездом из Ясс «сказал своим приближенным, что он нездоров и едет в Петербург зубы дергать»³.

Воздействие Потемкина на Екатерину II в годы его фаворитства и много лет спустя хорошо известно историкам: часто следующие после него фавориты сближались с императрицей при содействии князя. Но Платон Зубов в их число не входил⁴.

Проекты Потемкина всегда были значимы для империи: именно он «пространны области пустыньны во грады, нивы обратил...» (Г.Р. Державин. «Водопад», 1791–1794). Благодаря его действиям границы государства были сильно расширены на западе в результате разделов Польши (Курляндия, Литва, Белоруссия) и на юге (Крым, Новороссия, Кубань). И с такой масштабной фигурой Платону Зубову, конечно, трудно было соперничать, несмотря на молодость, привлекательную для императрицы.

К ВОПРОСУ О ГРЕЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ

Наступление на юге на Османскую Порту (напомним, что первая Русско-турецкая война велась в 1768–1774 годах) во многом шло «под флагом» освобождения братьев-христиан по греческой церкви от владычества мусульман.

Последнее время историки вновь пристально всматриваются во внешнюю политику Екатерины II, много пишут о так называемом «греческом проекте». Его основные положения необходимо напомнить и в этом очерке.

Считается, что именно Вольтер в 1772 году зародил в душе русской императрицы честолюбивые планы по возрождению Восточной Римской империи. Центральной, хотя и труднодостижимой задачей проекта было освобождение Константинополя от турок, водружение креста над Святой Софией, создание новой Эллады. Старая Эллада (Греция) должна была склонить главу перед новой Элладой, вторым Римом, то есть обновленным христианским Константинополем, где правили бы внуки и правнуки Екатерины II. То, что народы этих государств имели единую веру, укрепляло российские позиции. В реализации греческого проекта Россию поддерживала Австрия, имея свой территориальный интерес: ей могли достаться Сербия, Босния, Герцеговина, Албания, Македония, в то время как Россия претендовала на Молдавию, Валахию, Болгарию, Фракию и Константинополь с Дарданеллами.

Развитие «восточного» или «греческого проекта» совпало с периодом возвышения Потемкина. Француз Шарль Массон,



Князь Потемкин-Таврический.
Гравюра
Г.Т. Харитонова
с рис. М. Иванова

² Среди последних публикаций: Зорин А.Л. *Кормя двуглавого орла. Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2001. Себаг-Монтефиоре С. Потемкин. М.: Вагриус, 2003.*

³ Державин Г.Р. *Записки // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. VI: СПб., 1871. С. 617.*

⁴ Французский дипломат Ф.Л. де Сегюр написал о Зубове следующее: «Новый любимец вышел в люди без помощи Потемкина: всякому любопытно было знать — станет ли он в ряд его приверженцев или осмелится противиться его власти». — [Сегюр Ф.-Л.]. *Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. 1785–1789. Пер. с франц. СПб., 1865. С. 370.*

Pro memoria

современник тех событий, так писал о взаимоотношениях князя и императрицы в «Секретных записках»: «Эти два великих характера казались созданными друг для друга: они любили друг друга и сохранили взаимное уважение, перестав быть любовниками; политика и честолюбие продолжали связывать их тогда, когда страсть уже освободила их от своих уз»⁵.

Потемкин умело подогревал интерес императрицы к «греческому проекту», что замечали многие иностранцы. Английский посол Дж. Харрис писал: «Ум князя Потемкина <...> постоянно занят идеей создания Империи на востоке: ему удалось заразить императрицу этими чувствами, и она оказалась в такой степени подвержена химерам, что окрестила новорожденного Великого князя Константином, наняла ему в кормилицы гречанку по имени Елена и говорит в своем кругу о том, чтобы посадить его на трон Восточной империи»⁶.

Восток рассматривался не со стороны России, а со стороны Европы. На встрече Екатерины II с австрийским императором Иосифом II в Могилеве в 1787 году неоднократно подчеркивалось, что две крупнейшие европейские империи должны поделить пространство Европы: венская, как наследница Римской, и петербургская – как наследница Константинопольской⁷.

Потемкин знал, что никакой другой фаворит не способен претворить в жизнь подобные проекты, осилить гигантский геополитический разворот России на юг⁸. Во время путешествия императрицы в древнюю Тавриду в 1787 году у многих создалось

впечатление, что присоединение Крыма – это начало реализации греческого проекта⁹. Во время праздника в Таврическом дворце элементы греческой культуры и мифологические аллюзии должны были также неназойливо напоминать присутствующим о важнейшей миссии России.

Несмотря на сырую весеннюю погоду, установившуюся в апреле 1791 года в Петербурге, в зимнем саду потемкинского дворца была воссоздана атмосфера южного края – в кадках росли деревья, типичные для берегов Черного моря (лимоны, апельсины, гранаты, лавр, виноград и т.д.), жар свечей и масляных светильников поднимал апрельскую температуру до летней. Немаловажная ассоциативная роль была отведена музыке: помимо полонезов (Польша мыслилась как часть России), звучали молдавские танцы и малороссийские пляски (Потемкин мыслил себя властелином Молдавии и Валахии)¹⁰, танцевалась аллеманда (как напоминание об австрийском императоре Иосифе II, главе Западной Римской империи).

Архитектура и декоративное убранство дворца были полны аллюзий: ротонда с колоннами напоминала, по мнению современников, афинский одеон, античные колонны в танцевальной зале – греческий храм, на стенах во внутренних покоях висели картины с образами Юпитера, Леды и Дианы, зимний сад был наполнен античными статуями, в центре был установлен маленький храм с портиком и скульптурой. Весь облик дворца рисовал образы земель, куда необходимо было стремиться императрице.

⁵ Массон Ш. *Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. Наблюдения француза, жившего при дворе, о придворных нравах, демонстрирующие незаурядную наблюдательность и осведомленность автора. Предисловие и комментарии Е.Э. Ляминой и А.М. Пескова. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 68.*

⁶ Цит. по: Зорин А.Л. Указ. изд. С. 33–34.

⁷ Там же. С. 38.

⁸ Там же.

⁹ О Херсонесе должен был напоминать город Херсон, заложенный после первой русско-турецкой войны.

¹⁰ Яссы ныне являются частью Румынии или Валахии, по определению XVIII века. Часть «греческого проекта» предусматривала образование из Молдавии и Валахии независимого государства Дакии, послушного России, его корону Потемкин предназначал для себя.



ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Благодаря своей неординарности потемкинский бал удостоился внимания многих современников. Существует несколько исторических источников, по которым можно попытаться реконструировать праздник.

Чаще всего цитируются строки Гавриила Романовича Державина – по просьбе Потемкина он составил подробное описание праздника. Вначале поэту заказали стихи для бальной музыки, их издали в виде небольших книжечек за несколько дней до праздника без имени автора. Имеется интересный комментарий Грота:

«Это были четыре хора, тогда же и напечатанные отдельно в большую четвертку, без заглавного листа, без означения года и места печатания, с заглавием *Хоры* на 1-й странице, после которого шли самые стихи в таком порядке: I. Для концерта (*От крыл Орлов парящих*); II. Для кадрили (*Гром победы раздавайся*); III. Для польского (*Возвратившись из походов*); IV. Для балета (*Сколь твоими мы делаем*). Заглавия, означенные здесь курсивом, в подлиннике напечатаны красными чернилами»¹¹.

Книжечки со стихами раздавали гостям, возможно, для того, чтобы присутствующие подпевали. Довольный хорами, Потемкин пригласил к себе автора обедать и попросил его составить подробное описание праздника¹². Изысканновитиеватые строки державинского описания более 70 лет были основным источником наших знаний о бале.

Описание Тимофея Кирьяка было предназначено не для истории (как у Державина), а для «внутреннего пользования»: это

письмо князю И.М. Долгорукову с отчетом о торжестве в столице¹³. Здесь больше бытовизмов: рассказывается, как готовились к балу, где закупались зеркала и свечи, как подъезжали кареты с гостями и т.д. Эти материалы вошли в научный обиход во второй половине 1860-х годов после публикации их в «Русском архиве».

Еще один источник – переписка Екатерины II с немецким писателем и дипломатом Мельхиором Гриммом. Письма писались императрицей по-французски, были опубликованы Я. Гротом в 1878 году в одном из сборников Императорского Русского исторического общества¹⁴. Грот цитирует эти материалы по-русски в своих комментариях к державинским сочинениям, этими переводами будем пользоваться и мы.

Существует множество воспоминаний иностранных очевидцев. Дату праздника они указывали по европейскому календарю – 9 мая, а не 28 апреля. Иностранцы неравнодушны к финансовой стороне: в своих мемуарах фиксируют цену впечатливших их предметов искусства, украшений, описывают затраты на приобретение картин, оценивают драгоценности на одежде хозяина и его гостей и т.д. Один из мемуаристов, анонимно опубликовавших свои заметки в гамбургском журнале «*Minerva*», явно входил в свиту императрицы, потому что покинул праздник вместе с августейшей фамилией. В качестве возможного автора назывался саксонский дипломат Георг фон Гельбиг, хотя не исключены и другие: немецкий историк Генрих фон Реймерс и немецкий экономист Генрих Шторх¹⁵.

В виду важности подобных свидетельств, редактор журнала

¹¹ Державин Г. Р. Описание Потемкинского праздника в Таврическом дворце // Сочинения Державина: с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1: СПб., 1864. С. 380.

¹² Первое издание имело следующее заглавие: «Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаила у его св. г. генерал-фельдмаршала и великого гетмана кн. Г. А. Потемкина-Таврического, в присутствии ея имп. величества и их имп. высочеств, в Петербурге в доме близ Конной Гвардии, 1791 года Апреля 28 дня. В С-Петербурге, печатано у И. К. Шнора, 1792 года».

¹³ Кирьяк Т. П. Потемкинский праздник 1791 года. В письме к И. М. Долгорукову 6–8 мая 1791 г. // Русский архив. СПб., 1867. С. 673–694. Иван Михайлович Долгорукий – завсегдашней петербургских гостиных, поэт, актер-любитель, непреременный участник домашних любительской спектаклей Малого двора наследника престола Павла Петровича. В 1791 году он жил в Пензе, дожидаясь назначения на должность вице-губернатора. От своих корреспондентов И. М. Долгорукий требовал максимально подробно описывать развлечения петербургского светского общества.

¹⁴ Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) с пояснительными примечаниями Я. Грота // Сборник Императорского Русского Исторического общества. Т. 23. СПб. 1878. С. 517–520 (письмо № 204 от 29 апреля 1791 г.). – См.: Грот Я. К. Жизнь Державина по его сочинениям, письмам и по историческим документам // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. VIII: 1880.

«Москвитянин» М. П. Погодин в 1852 году издал их на русском языке¹⁶. И хотя группу мемуаров можно расширить, мы ограничимся погодинской публикацией. Яков Грот, комментируя державинское описание праздника, называет эти материалы *Рукописью современника*. Нам удобнее формулировка *Иностраннный очевидец*, так как записки, опубликованные Погодиным, принадлежат, скорее всего, не одному лицу.

Все исторические материалы дополняют друг друга, уточняют общую картину торжества. Цитировать и комментировать мы их будем параллельно, отмечая страницы по указанным изданиям. Возможно, в предложенном ниже описании имеется избыточность подробностей, но разнообразные детали помогают создать целостную картину праздника, позволяют сделать историческую реконструкцию бала и даже определить роль музыки в общей драматургии торжества.

СЦЕНАРИЙ ПРАЗДНИКА

По преданию, ход и детали торжества были утверждены самим Потемкиным. Если начальную дату связывать с его приездом в Петербург 28 февраля, то репетиции могли идти с начала марта 1791 года.

Представим сценарий праздника в виде схемы – она наглядно демонстрирует масштаб задуманного действия.

Приезд гостей:

Встреча императрицы под звуки труб и рогов.

Бал:

Полонез с хором «Гром победы, раздавайся».

Сольный танец Ш. Ле Пика.

Полонез с хором «Возвратившись из походов».

Театральное представление

Балет поселян и поселянок с музыкой и пением хора

«Сколь твоими чудесами».

Комедия «Les faux amants»

(«Мнимые влюбленные»).

Комедия «Le marchand de Smyrne»

(«Купец из Смирны»).

Балет про злоключения

смирнского купца.

Хор перед прогулкой

«От крыл орлов парящих».

Посещение зимнего сада:

Прогулки под соловьиный свист

«среди грома музыки и литавр».

Бал

(параллельно с прогулкой гостей по саду):

Молдавский танец.

«Военная кадрили» (полонез).

Аллеманда.

Полонез с хором «Самодержица народа».

Полонез на мотив молдавской танцевальной песни.

Контрадансы

Ужин на 600 персон

Концерт (перед отъездом императрицы):

Кантата «La serenata non preveduta» («Неожиданная серенада»).

Хор с итальянской музыкой.

«Царство здесь удовольствий».

Народные танцы:

Малороссийская пляска с хором

«На бережку у ставка».

Малороссийские и русские песни с плясками на улице.

Прогулка в парке под

фейерверк:

Гребецкие песни в исполнении хора

С.М. Митрофанова.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Приглашенным заранее было объявлено, что они должны быть в

¹⁵ [Georg von Helbig]. Potemkin der Taurier // Minerva / ein Journal historischen und politischen Inhalts herausgegeben von J. W. Archenholtz. Hamburg. 1800. V. IV. S. 511–518. [G. von Helbig]. Potemkin. Ein interessanter Beitrag zur Regierungsgeschichte Katharina's der Zweiten. Halle und Leipzig. 1804. *Существует современное издание одной из работ Гельбига: Гельбиг Г. фон. Русские избранныки. – М.: Военная книга, 1999. 310 с. См. также: Reimers H. von. Reise der russischkaiserlichen ausserordentlichen Gesandtschaft an die othomanischer Phorte im Jahr 1793. St. Petersburg, Schnoor. 1803; современное издание книги Реймерса: Реймерс Г. фон. Санкт-Петербург в конце своего первого столетия. СПб.: изд. Посток, 2007. 528 с. Storch H. Gemählde von St. Petersburg. T. 1–2. Riga: Bey Johann Friedrich Hartknoch: 1793–1794 (записки историка-экономиста Генриха Шторха).*

¹⁶ См.: [Иностраннный очевидец]. Потемкинский праздник // Москвитянин, 1852. Т. I. Отд. 4. Исторические материалы. С. 23–30. См. также: [Иностраннный очевидец]. О приватной жизни князя Потемкина, о некоторых чертах его характера и анекдотах (Из современной рукописи, хранящейся в библиотеке редактора) // Москвитянин, 1852. Т. I. Отд. 4. Исторические материалы. С. 3–22.

маскарадном платье. Тем самым бал был заявлен как маскарад. Сам Потемкин оделся в алый фрак и широкий плащ (епанчу) из черных кружев.

«Всюду, где только на мужском одеянии можно было употребить бриллианты, оные блистали. Шляпа его была оными столько обременена, что трудно стало ему держать оную в руках. Один из адъютантов его должен был сию шляпу за ним носить» (*Иностранный очевидец*, с. 28).

Любопытно, что очевидцы поразному описывали одежды танцующих дам и кавалеров – как белого, розового, голубого цвета, с золотой вышивкой, на испанский или греческий манер:

«Мы увидели две кадрили, розового и небесно-голубого цвета; в первой был Александр Павлович, во второй Константин» (*Екатерина II*, с. 595).

«Выступил от алтаря хоровод <...> знаменитейших и прекраснейших жен, девиц и юношей составленный. Они одеты были в белое платье <...> одних брильянтов на них считалось более, нежели на десять миллионов рублей» (*Державин*, с. 395).

«Кавалеры одеты были в испанскую одежду, а дамы в греческую. У дам как чалмы, так и платья богато вышиты золотом; пояса и ожерелья блистали драгоценными камнями... Первую т.е. левую [колонну танцующих] вел принц Виртембергский с фрейлиной Екатериною Петровною Протасовою, а за ними следовал великий князь Александр Павлович со старшею Салтыковою; другую [правую колонну вел] князь Голицын конной гвардии с графинею Брюсешо. А вторую

пару составлял великий князь Константин Павлович со старшею Голицыною» (*Кирьяк*, с. 691–692).

О роли поэта Гавриила Романовича Державина в подготовке и проведении праздника уже говорилось. В 1791–1793 годах он занимал должность кабинет-секретаря императрицы и находился в зените своей поэтической славы. История рассказывает, что Державин несколько раз встречался с князем: но описаниями событий торжества их взаимоотношения закончились. Прочитав державинское сочинение, Потемкин остался неудовлетворенным: в нем почти ничего не говорилось о хозяине праздника, не было привычного возвеличивания его персоны, значимости его деяний¹⁷.

Музыкальное оформление бала было поручено Осипу Козловскому, никому не известному в Петербурге композитору, которого Потемкин приблизил к себе в Яссах. Означало ли это охлаждение князя к своему придворному композитору Джузеппе Сартти или были какие-то иные причины?

Стиль сочинений Сартти как нельзя лучше соответствовал музыкальным вкусам хозяина Новороссии: итальянец многие годы организовывал пышные празднества при дворе Потемкина, писал монументальные оратории и кантаты, обучал учеников, занимался устройством на юге музыкальной академии, она могла бы стать первой консерваторией для россиян. Именно Сартти осенью 1789 года императрица заказала хоры для своего исторического представления «Начальное управление Олега». Именно его «*Te Deum*» она восторгалась вместе со своими приближенными. Но в апреле

¹⁷ Подробнее об этом в комментариях Я. Грота. – Державин Г. Р. Описание Потемкинских праздников в Таврическом дворце. С. 379.

Pro memoria

1791 года итальянского маэстро, видимо, не было в Таврическом дворце и не было в Петербурге¹⁸. По одной из версий, Сартти в тот период уезжал в отпуск в Италию, по другой – писал музыку для графа Н.П. Шереметева в Москве¹⁹.

Как бы ни складывалась судьба Сартти, место руководителя капеллы Потемкина из 200 музыкантов не осталось свободным: его занял Козловский. По словам очевидцев, Потемкин обратил внимание не только на его музыкальный дар и приятный звук голоса, но и на пленительную наружность Козловского²⁰. В 1790 году 33-летний композитор стал руководителем капеллы князя.

Получив заказ на музыку для бала-маскарада, Козловский не стал сочинять приветственные оратории в духе итальянского маэстро. Его внимание полностью сконцентрировалось на танцевальной музыке.

Ранее считалось, что Козловский сочинил для бала только полонезы с хором. Позднее было обнаружено, что его перу принадлежит также обработка для оркестра с хором малороссийской песни «На берёжку у ставка́»²¹, появилось искушение считать композитора создателем и другой музыки на празднестве. Но эта гипотеза требует дальнейших научных изысканий.

Балетмейстером бала являлся француз Шарль Ле Пик, последователь и ученик Ж.-Ж. Новерра. В свое время он прославился в качестве танцовщика в Неаполе, Милане, Вене, Венеции, в королевских театрах Лондона, Парижа. Его артистическая карьера в Петербурге началась в 1786 году, и к 1791 году имя балетмейстера было хорошо известно в придворных

кругах. Не лишним будет упомянуть, что Ле Пик был дружен с Н.П. Шереметевым: граф посылал учиться к нему своих лучших танцовщиц – Т.В. Шлыкову-Гранатову и А. Казакову.

Ни Державин, ни Кирьяк не упомянули, что вторым хореографом на празднестве был итальянец Джузеппе Канциани, также последователь Новерра²². В тот период Канциани уступил должность главного балетмейстера петербургской труппы Г. Анджелини, но продолжал работать в Театральной школе. Среди его учеников – Иван Вальберх, один из первых отечественных хореографов.

Ле Пик был ярким деми-характерным танцовщиком, в то время как Канциани тяготел к трагическим образам. Вероятнее всего, что народные пляски, в том числе и малороссийскую с хором, ставил именно Ле Пик. О статусе и доходах обоих балетмейстеров мы читаем у Я. Грота в примечаниях к державинским сочинениям:

«На счет Пика <...> прибавим, что на нем и на Канциани <...> лежала композиция балетов и танцев и что он сверх того был первым танцовщиком соло. Ему положено было 6 т. рублей жалованья; Канциани получал 5 т. “Ле-Пик”, замечено в *Minerva*, “соединял грацию с самой привлекательной наружностью, но в 1791 году он был уже так стар, что не мог танцевать с прежним совершенством. Он слыл уже в 1768: тогда его выписали из Парижа в Дрезден по случаю праздника бракосочетания саксонского принца”»²³.

Если принять 1749 год временем рождения Ле Пика (по старым источникам – 1744), то в 1791 году танцовщику было более 40 лет, что

¹⁸ Гонорар за его работу императрица отправляла 1 ноября 1790 года в Яссы, приписав Потемкину в письме: «К Сарттию с сим курьером посылаю за музыку к “Олегу” тысячу червонных и подарок – вещь». – См.: Кириллина Л. В. Сартти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. М., 2012. № 1. С. 18.

¹⁹ Кантата Сартти для гр. Николая Петровича Шереметева «Будь здоров, будь здоров, любезный граф» датируется 1791 г., в феврале того же года в Петровском театре в Москве исполнялась оратория Сартти «Тебе Бога хвалим», возможно, в присутствии автора.

²⁰ Кн. Григорий Александрович Потемкин-Таврический. 1739–1791. Биографический очерк // Русская старина, СПб., 1875. Т. XII. № 3. Март. С. 699.

²¹ Впервые об этом написала О.Е. Левашева. – См.: Левашева О. Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М. 1963. С. 53. Она же. Русская вокальная лирика XVIII века // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. Сост., публ. и комментари О. Е. Левашевой. М. Музгиз, 1972. С. 373, ноты 185–187.

²² О балетмейстерах Ле Пике и Канциани см.: Максимова А. Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад. М., 2010. С. 159–162.

²³ См.: Сочинения Державина. Т. I. С. 400. Цитируя строки немецкого журнала «*Minerva*», Я. Грот ссылается на записки ученого-экономиста Генриха Фридриха фон Шторха, присутствовавшего на балу. – См.: Storch H. Gemählde von St. Petersburg. T. 2. Riga, 1794. С. 335.

по тем временам, безусловно, считалось старостью.

Однако это не помешало ему исполнить на балу трудный сольный танец между полонезами. Иностранец, опубликовавший свои впечатления в журнале «Минерва», писал, что Ле Пик не мог танцевать на балу с прежним совершенством. Возможно, он видел танцовщика ранее в Вене, Париже или Лондоне, когда тот был в расцвете сил.

Чуть подробнее расскажем о С.М. Митрофанове, организаторе «хора песельников». Факт его участия на празднестве в Таврическом дворце ранее не был известен историкам и литературоведам. Роль Митрофанова и его хора исследовал Ю.В. Келдыш, описывая тамбовскую премьеру оперы «Ямщики на подставе» Е.И. Фомина на либретто Н.А. Львова (1787)²⁴. Если вспомнить, что в 1785–1789 годы губернатором в Тамбове был Гавриил Державин, то можно предположить, что митрофановский хор присутствовал на празднестве у Потемкина с «легкой руки» поэта. Возможно в предварительной беседе с князем, состоявшейся за несколько недель до торжества, Державин предложил песельников Митрофанова для услаждения гостей во время катания на лодках.

Происхождение Митрофанова до конца не выяснено. Называются различные варианты: из купцов, из регентов, из ямщиков с добавлением, что он был уроженцем Тамбовской губернии.

Митрофанов пел в хоре, по определению Н.А. Львова, автора либретто «Ямщиков», «хрипучим голосом дрожащего баса». Поэт уподобил его коллектив «звонкой

шайке», а их согласное пение – звучанию органа:

*Пленный звонкою я шайкою твоей,
Согласной пением, а видом на разладе,
Являющей орган*

с похмелья в маскараде

**Н.А. Львов. Приношение
его Высокоблагородию**

**С.М. Митрофанову,
Милостивому Государю моему**

Помимо певца С.М. Митрофанова, литературоведам известно о московском купце Сергее Михайловиче Митрофанове, одном из подписчиков последнего 12 тома исторической эпопеи И.И. Голикова «Деяния Петра Великого»²⁵. Начальные буквы имени, отчества и фамилии купца Митрофанова совпадают с инициалами «его высокоблагородия С.М.М.», руководителя хора. Возможно С.М. Митрофанов-певец и Сергей Михайлович Митрофанов, московский купец – одно и то же лицо.

Реконструируя детали апрельского празднества, мы можем с большой долей вероятности утверждать, что в тот вечер у Потемкина среди гостей помимо Державина, Митрофанова, Ле Пика, Канциани был уже упоминавшийся Николай Александрович Львов, архитектор, поэт, инженер-изобретатель. Он являлся не только ближайшим родственником Державина, но был дружен также с Митрофановым²⁶. Известно, что в 1787 году Львов сопровождал императрицу во время ее путешествия в Крым, а в 1790 году принимал непосредственное участие в подготовке спектакля «Начальное управление Олега» на текст императрицы, где «греческий проект» был представлен на сцене для петербургских дипломатов²⁷.

²⁴ Келдыш Ю.В. К истории оперы «Ямщики на подставе» // Ю. В. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки. М. 1978. С. 133–137.

²⁵ Голиков И. И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Тома 1–12. М.: тип. Н. И. Новикова, 1788–1789.

²⁶ Н.А. Львов был свояком Державина, их жены были сестрами. С Митрофановым его дружба началась с тамбовской премьеры «Ямщиков на подставе».

²⁷ Подробнее см.: Кириллина Л.В. Сартри, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. М., 2012, № 1. С. 12–40.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДТЕЧИ – КРЫМ И «ОЛЕГ»

Если рассматривать праздник в Таврическом дворце как художественное претворение политических идей Екатерины II 1770-х годов, то у него были важные предшественники, о которых уже упоминалось в очерке.

Задуманное в 1787 году Потемкиным путешествие императрицы в Крым, продлившееся более полугода (со 2 января по 11 июля), было одним из важнейших в этой цепи. Сценарий поездки был тщательно спланирован, покоренная Таврида рассматривалась как начало осуществления «греческого проекта». Это неоднократно обсуждалось Потемкиным с дипломатами. Приведем несколько цитат из мемуаров иностранцев, сопровождавших Потемкина и Екатерину II в знаменательной поездке:

«Князь Потемкин постоянно почти находился в отсутствии, занятый приготовлениями великолепного зрелища, которое намеревался представить взорам своей государыни при вступлении ея в области, ему подчиненные» (француз граф Ф.-Л. Сегюр)²⁸.

«Видно было, что императрица <...> в то время не желала войны и отложила до другого времени исполнение своего задушевного <...> и обширного предприятия, которого целью было не покорение Константинополя, но создание греческой державы из завоеванных областей, с присоединением Молдавии и Валахии для того, чтобы возвести на новый престол великого князя Константина» (граф Ф.-Л. Сегюр)²⁹.

«После еды, кофе [у Потемкина]<...> у нас состоялись ученые дебаты, из коих выяснилось, что

Орест и Пилад высадились близ Балаклавы, а Ифигения – на том же побережье, примерно 40 верстами дальше, в месте, до сих пор именуемом Партениса (или Парфенон), где еще видны развалины, колоннада <...> античного сооружения» (венесуэлец Франсиско де Миранда)³⁰.

«Весь день провел дома, читая трактат Бюшинга о России. В этом труде говорится, что в 870-х годах, в правление Рюрика, русские осадили Константинополь, <...> что русский алфавит состоит из 42 букв и восходит к греческой письменности» (Франсиско де Миранда)³¹.

Таким образом, все окружение Потемкина обсуждало, что князь «окружая императрицу такими дивами, когда она проезжала страны, недавно покоренные его оружием, он надеялся возбудить ее самолюбие и внушить ей желание и смелость решиться на новые завоевания»³².

В 1786 году, еще до второй Русско-турецкой войны, Екатерина II написала пьесу, жанр которой она определила как «историческое представление». Премьера «Начального управления Олега» состоялась в октябре 1790 года в Эрмитажном театре. Спектакль готовили к визиту нового австрийского посла Эстергази в качестве напоминания о совместном проекте двух империй. Первоначально предполагалось, что музыку напишет придворный композитор Д. Чимароза, но его пробные хоры императрице не понравились, и музыкальные действия были распределены между тремя композиторами – В.А. Пашкевичем, К. Каннобио и Дж. Сартти.

Современник писал:

«Эта пьеса, безусловно, в русском духе и в особенности в духе

²⁸ [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. С. 161.

²⁹ Там же. С. 174.

³⁰ Миранда де Фр. Путешествие по Российской империи. Пер. с исп. М.С. Альперовича, В.А. Капанадзе, Е.Ф. Толстой. М.: МАИК Наука / Интерпериодика, 2001. С. 74.

³¹ Там же. С. 125.

³² Сегюр Ф.-Л. Указ. соч. С. 185.

Екатерины. В ней отразились ее заветные проекты и намерение поработать, наконец, Турцию, в то же время праздная с ней мир»³³.

«Греческий проект» воскресал на сцене в последнем, пятом действии. Императрица показывала исторический приезд князя Олега в Константинополь в начале X века и водружение его щита на ворота Царьграда. На сцене появлялись исторические личности – побежденный император Леон (Лев Мудрый) с супругой Зоей (Зоя Заутца). Для русской дружины греки приготовили национальные развлечения: соревнование атлетов на ипподроме (олимпийские соревнования – как маркер греческой культуры) и постановку трагедии «Алкеста» Еврипида (античный театр – еще один маркер греческой культуры). Воспевание в екатерининской исторической драме древних походов князя Олега на Царьград недвусмысленно намекало на давние традиции покорения русскими Константинополя.

Хоры к последнему действию были заказаны Сарти. Попытки композитора воссоздать греческий колорит музыкальными средствами подробно описываются в статье Л.В. Кириллиной. Мы лишь приведем выводы исследователя:

«Если вспомнить о популярной в XVIII веке традиции изображать государства в виде антикцированных аллегорических фигур, то речь в еврипидовском эпизоде «Начального управления Олега» идет, конечно, не только о параллели «Геракл – Адмет» / «Лев – Олег», но и о метаисторической и культурно-генеалогической параллели «Греция – Россия». Эта параллель символизировала суть духовных взаимоотношений древней Руси

с византийскими греками: сначала Русь училась у греков и пользовалась их попечительством, а затем, когда в «царский дом» (Царьград) пришла беда, вознамерилась вернуть долг героическим заступничеством»³⁴.

Таким образом, если задуманное Потемкиным путешествие Екатерины II в Крым можно рассматривать как пространственную интерпретацию «греческого проекта», то постановка «Начального управления Олега» была, безусловно, его сценической интерпретацией.

Какую же интерпретацию предложил присутствующим Потемкин на балу в Таврическом дворце, мы увидим из нижеследующего описания.

БАЛ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОК

Торжество планировали на день рождения императрицы 21 апреля, но из-за неполной готовности Таврического дворца перенесли на 28 апреля – первый понедельник (Фомин) после пасхальной недели. Из-за нехватки времени на завершение строительных работ, внутри дворца создали грандиозную декорацию: воздвигли временные эстрады и помосты, пустые комнаты завесили шпалерами и театральными занавесами, повсюду развесили гилянды цветов, акцентировали красоты зимнего сада. Все элементы праздника – архитектура, живопись, скульптура, театр, музыка, иллюминация и фейерверк – были направлены к следующим целям: возвысить роль хозяина как организатора победы³⁵ и напомнить о дальнейших политических проектах. О Суворове вообще не упоминалось³⁶.

³³ Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. С. 52.

³⁴ Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 38.

³⁵ По словам Я. Грота, «он хотел изумить Екатерину необычайным доказательством своей беспредельной приверженности». – См.: Грот Я.К. Жизнь Державина. С. 591.

³⁶ За несколько дней до праздника Суворов по приказу Екатерины II был направлен в Старую Финляндию на укрепление границы России со Швецией (200 км от Петербурга). До сих пор каналы по линии укрепления в Финляндии носят название суворовских.

«Три тысячи особ придворных и прочих в городе, приглашены были через билеты, разосланные с офицерами» (*Иностранный очевидец*, с. 28). «Из лавок [было] взято на прокат до двух сот люстр и не мало больших зеркал <...> От придворной конторы принято триста пуд воску <...> Цветущая юность дворянства начала учить кадрили» (*Кирьяк*, с. 676).

Обратим внимание на два момента. Первое – акцент на освещении и зеркалах. «Именно с помощью этой системы бесконечных взаимоотражений, усиливавших иллюминацию <...>, дворец и сад можно было символически расширить до масштабов вселенной», – пишет современный исследователь³⁷. И второе – указание, что к танцам начали готовиться в марте, помогает датировать создание бальной музыки. К определению «кадрилей» вернемся чуть позже.

На площади перед дворцом для народа построили качели и торговые лавки, «из которых назначено было раздавать народу безденежно платья, чулки, шляпы и тому подобное, также вареную и невареную пищу и разные напитки» (*Иностранный очевидец*, с. 28).

Съезд гостей назначили на три часа дня. Желавших попасть на празднество было столько, что толчея продолжалась около четырех часов, кареты стояли в 4–5 рядов. Императрица приехала после семи вечера, при встрече произошел конфуз: богато украшенный экипаж некоего вельможи приняли за императорскую карету, и подали знак к началу народного веселья.

«На устроенном нарочно против дома амфитеатре <...> зыграли трубы, и открылся пир для народа <...> Повсюду раздавалось

восклицание в честь и славу всемилостивейшей обладательницы: простосердечное ура наполняло воздух. Самая лучшая похвала добродушному государю – радостный клик его народа» (*Державин*, с. 392). «Началось замешательство <...> экипажи Императрицы и прочие принуждены [были] <...> простоять более четверти часа» (*Иностранный очевидец*, с. 29).

Перед дворцом для музыкантов рогового оркестра соорудили большой деревянный помост. А внутри дворца музыканты располагались на хорах танцевальной галереи и на специальном возвышении в танцевальной зале, называемом амфитеатром.

Входившие во дворец гости попадали в вестибюль, потом в залу со скошенными углами (другие ее названия – Купольный зал, Ротонда). Оформление залы напоминало храм-пантеон: стены и купол поддерживались восемью колоннами, были расписаны перспективную живописью, сверху спускались цветочные гирлянды. По словам императрицы:

«После храма св. Петра в Риме [Ротонда] считалась самой великолепной в мире постройкой» (*Екатерина II*, с. 593).

В письме к Мельхиору Гримму Екатерина II собственноручно набросала план помещений Таврического дворца:

Из Ротонды гости попадали в огромную длинную галерею, предназначенную для танцев (другие названия – Большой зал, Екатерининский зал). Потолок поддерживался 36 колоннами, через них свободно двигались танцевальные пары. Зрителей и танцующих было в тот вечер не менее 5000 человек. Вошедшую во дворец

³⁷ Зорин А.Л. Указ. изд. С. 134.

Театральная старина

Екатерину II встретила «кадриль» танцующих. Она делилась на 24 пары, в первых рядах танцевали внуки императрицы – 14-летний великий князь Александр и 12-летний великий князь Константин.

Угловые печи танцевальной залы были убраны китайскими сосудами (две мраморные вазы отметила императрица на своем плане). На карнизах и окнах были установлены стеклянные фонари, в которых отражался свет горевших свечей.

«Наверху вкруг висящие хоры с перилами <...> и с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют» (Державин, с. 384).

Местонахождение органа (или органов) стоит прокомментировать особо. По словам Державина они находились на хорах танцевальной залы. Другой мемуарист писал про часы с органом, которые стояли наверху в Ротонде (*Иностранный очевидец*, с. 24). К этому вопросу мы вернемся чуть позже, описывая прощание Потемкина с императрицей по окончании бала.

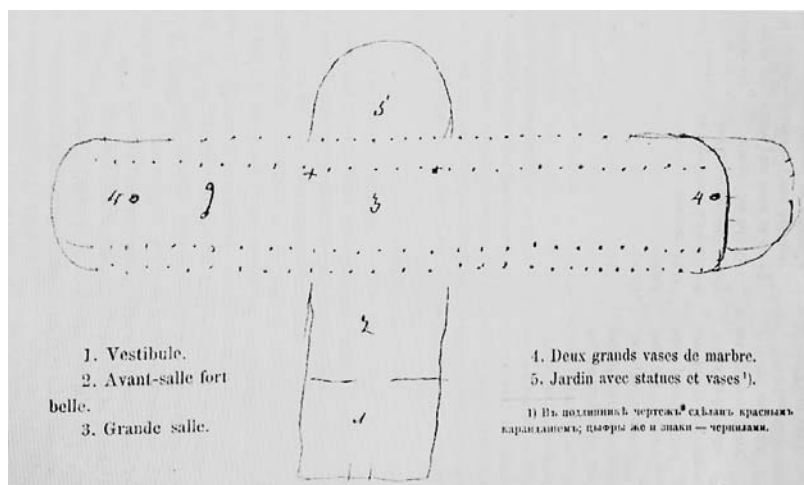
По обоим концам галереи были сделаны возвышения в виде амфитеатров: первое – для августейшей семьи, второе – для музыкантов. В тот вечер их было не менее 300 человек: певчих, музыкантов рогового и бального оркестра (вспомним потемкинские праздники по случаю побед в Кременчуге, в Бендерах, в Яссах – там для исполнения ораторий Сартри, придворного композитора князя, требовались составы в 200–300 человек). Но музыка трехсот исполнителей не оглушала, по словам поэта:

*Великолепные чертоги
На столько расстоят локтях,
Что глас в трубы, в ловецки роги,
Едва в их слышится концах!*

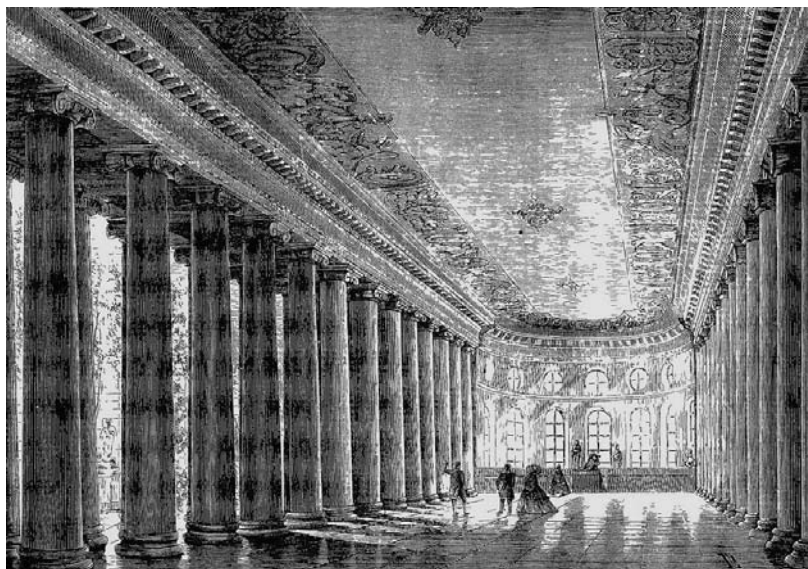
Державин Г.Р.

Описание торжества...

От упомянутых возвышений-амфитеатров двери вели в комнаты для отдыха: рядом с царским диваном – в опочивальню для Екатерины II, рядом с музыкантами – в комнаты для прочих гостей. Императрица недолго смотрела на танцующих, по ее собственным словам, «около трех четвертей часа».



План Таврического дворца.
Рис. Екатерины II



Бальная зала
Таврического дворца

«В продолжение танцев августейшая гостья, оказав свое благоволение участвовавшим в оных, изволила оставить собрание и уклонилась для отдохновения в чертог, устланный коврами и обитый драгоценными тканями. Здесь на стенах [была] изображена история персидского вельможи Амана и Мардохея Израильянина» (*Державин*, с. 402).

Державин упомянул про картины на сюжеты Ветхого Завета о персидском вельможе Амане и знатном израильянине Мардохее, об Эсфири и Артаксерксе³⁸. Развешивание картин, по мнению Кирьяка, было весьма поспешным и непродуманным:

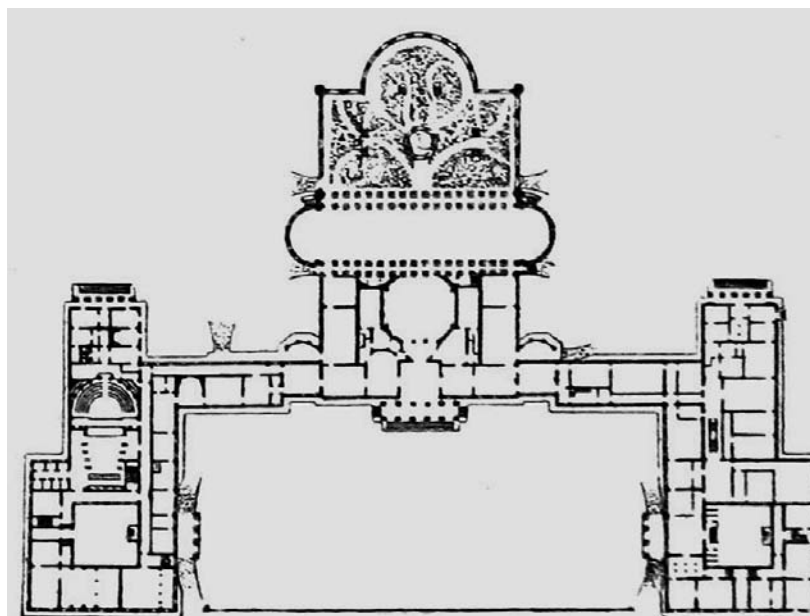
«Для человека, не знающего цены оных <...> видно, что поспешая их расставлять, смотрели больше на форму, нежели на содержание <...> С одной стороны Леда, лежащая в страстном положении с Юпитером во образе лебедя; с другой нагая, красотою и стройностию тела ослепляющая дочь ея Диана; вверху Нимфы или

другие прекрасные божества, купающиеся в источнике. Занявшись толь пленительными предметами, не можно не удивиться, увидев образ Рождества Спасителя» (*Кирьяк*, с. 689–690).

В левом флигеле дворца был устроен театр. Когда начало смеркаться, Потемкин пригласил императрицу посмотреть спектакли. Приглашение было обставлено весьма театрально: на мраморном столике у зеркала в покое, где отдыхала Екатерина II, стоял золотой слон, на его спине были часы. Слон шевелил глазами, ушами и хвостом, когда играли куранты. В восемь часов вечера «персиянин, сидевший на нем, ударил в колокол, и этот удар возвестил начало театрального представления» (*Державин*, с. 403).

Публике были показаны две французские комедии «*Les faux amants*» («Мнимые влюбленные»), «*Le marchand de Smyrne*» («Купец из Смирны») и два балета. Первый балет изображал поселян и поселянок, был, по словам Державина «препрождаем музыкой и пением».

³⁸ Упомянем, что в коллекции Эрмитажа имеется гобелены «Гордость Мардохея», «Обморок Эсфири», картины «Эсфирь и Мардохей» Ф. Бола, «Эсфирь перед Артаксерксом» Н. Пуссена и Я. Стена. Возможно, что-то из этой коллекции украшало Таврический дворец в тот памятный вечер.



План Таврического дворца

«Открылся занавес. Место действия и помост осветился лучезарным солнцем, в середине которого сияло в зеленых лаврах вензеловое имя Екатерины II. Выступили танцовщики, представлявшие поселян и поселянок. Воздевая руки к сему благотворному светилу, они показывали движениями усерднейшие свои чувствования» (Державин, с. 404).

Второй балет возвращал зрителей к злоключениям смирнского купца, торгующего невольниками (среди них отсутствовали россияне)³⁹. Таким образом, незадачливый турок дважды подвергался осмеянию: в комедии и в балете.

Современный исследователь А.Л. Зорин прокомментировал сыгранные комедии. «*Les faux amants*» («Мнимые возлюбленные») – на самом деле «*Le faux amant*» («Ложный возлюбленный»), полное заглавие «Слуга-дворянин, или Ложный возлюбленный, или Наказанная гордость», сочинение мадам А.-Л.-Б. Бонуар (*Beaunoir*). Премьера пьесы

состоялась в Париже в 1776 году. «Смирнский купец» («*Le Marchand de Smyrne*») – пьеса известного французского драматурга Никола Шамфора, ее премьера состоялась в Комеди Франсез в Париже в 1770 году⁴⁰. В 1771 году по этой комедии Георг Йозеф Фоглер написал комическую оперу в итальянском стиле.

Исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению – было ли в тот вечер сыграно два балета или один? Являлась ли танцевальная пантомима о смирнском купце самостоятельным балетным номером или заключительной сценой комедии?⁴¹ В любом случае следует отметить, что в екатерининское время было типично создавать балеты на «мотивы» популярных комедий, трагедий, опер. Брался не только сюжет, часто использовалась и музыка оригинала. В нашем случае музыка для балета могла быть взята из оперы Фоглера, либо специально сочинена придворными музыкантами.

³⁹ Современное название Смирны – Измир.

⁴⁰ Я. Грот «Смирнского купца» приписал Ж. Ф. Мармонтелю. – См.: Грот Я. К. Жизнь Державина. С. 595.

⁴¹ По мнению А.Л. Зорина комедия и балет составляли единое действие; балет рисовал последнюю сцену комедии – происшествие на невольничьем рынке. А. Г. Брикнер упоминает о пантомиме «Смирнский купец» возможно это пантомимный балет. – См.: Зорин А. Л. Указ. соч.; Брикнер А. Г. Потемкин. СПб.: изд. К.Л. Риккера. 1891. Интернет-версия: <http://www.adjudant.ru/potemkin/briker09.htm>

Pro memoria

Упомянем, что Георг Йозеф Фоглер посещал Россию в 1788 году в сане аббата, дал несколько концертов, позиционировал себя как шведского королевского директора музыки⁴².

Театральное представление было специально затянута – необходимо было подготовить освещение дворца. Трудились разом 300 человек и «едва в полтора часа все зажечь успели» (*Кирьяк*, с. 692). Когда Императрица выходила из театра, дворец был освещен 140 000 лампадами и 20 000 восковыми свечами (*Иностранный очевидец*, с. 29).

Гостей препроводили в зимний сад – огромное помещение, где колонны были замаскированы под пальмовые деревья. В них скрывались печи, к которым были подведены трубы с горячей водой.

«Величина оного [сада] была шестеро больше, нежели славного зимнего сада в Эрмитаже Императорском; расположен был оный также в английском вкусе, но несравненно лучше» (*Иностранный очевидец*, с. 26).

Не случайно мемуаристы упоминали о величине зимнего сада Таврического дворца: он действительно был огромен. Если садик Зимнего дворца имел 140 м², то потемкинский сад занимал 2200 м². По масштабу он превышал танцевальную залу, что хорошо видно на плане (изображена центральная часть дворца)⁴³:

Сад состоял из небольших пригорков, густо усаженных апельсиновыми, лимонными, померанцевыми и другими деревьями, на некоторых из них висели настоящие плоды. Но на большей части деревьев плоды были декоративными из цветного стекла, внутри которого горели свечи. Дорожки, устланные

дерном, были усажены ананасами, арбузами и дынями натурального цвета и величины. Державин сравнил сад с Эдемом, но если птицы райского сада нам неведомы, то в саду Таврического дворца пели специально пойманные птицы южных губерний.

«Видимы были лесочки, по <...> решеткам обвивались розы и жасмины, наполняющие воздух благовонием. В кустарниках видимы были гнезда соловьев и других поющих птиц, разнообразное их щебетание было несравненно приятнее скучного единогласия. В сей вечер освещение и музыка бала возбуждали их к пению» (*Иностранный очевидец*, с. 26).

«Притом сладкогласное пение птиц, приятное благовоение ароматов, соделывая сие жилище некоею новою поднебесностию или волшебною странюю, заставляют каждого в восторге самого себя вопрошать: не се ли Эдем?» (*Державин*, с. 390).

В центре сада возвышался восьмиколонный портик с куполом (некоторые называли его жертвенником, храмом). Внутри стояла беломраморная скульптура Екатерины II работы Ф.И. Шубина⁴⁴, а на постаменте золотыми буквами была начертана надпись: «Матери отечества и мне премилосердной».

Потемкин подвел императрицу к храму и встал на колени, возблагодарив ее за все благодеяния. Она милостиво подняла его и поцеловала в лоб. Этот момент запечатлен на гравюре Р.Н. Негодаева.

Позади храма находилась «зеркальная пирамида, украшенная хрустальными, на верху которой блистало имя Императрицыно, подделанное под бриллианты, и от которого исходило во все стороны сияние» (*Иностранный очевидец*, с. 27).

⁴² Санкт-Петербургские ведомости, 1788, № 26 и 36.

⁴³ Иллюстрация взята с сайта: <http://plantarum.livejournal.com/191590.html>. Статья «Древний изящный вкус – его достоинство».

⁴⁴ Ныне хранится в Эрмитаже.

В саду имелись и другие пирамиды, на них фиолетовыми и зелеными огнями горели имена наследника престола, его супруги и великих князей. О Греции напоминали статуи мужей древности. Из Летнего сада в сад Таврического дворца была перенесена скульптура «Венера Таврическая» (римский аналог греческой Афродиты Книдской)⁴⁵. Множество зеркал, установленных на садовых дорожках под разными углами, создавали ощущение необъятности пространства.

Стремление Потемкина украсить обыденную жизнь яркой театрализацией всем известно – достаточно вспомнить знаменитые «потемкинские деревни»⁴⁶. В празднестве в Таврическом дворце театрализация обыденности достигла своего апогея: гости вполне могли ощущать себя участниками мифологического действия.

Пока Императрица гуляла по зимнему саду, молодежь продолжала танцевать: Кирьяк в письме князю Долгорукову упомянул про кадрили и обыкновенные контрдансы, скорей всего, имелись в виду очередные полонезы, в том числе названные «Военной кадрилью» (Кирьяк, с. 692). После освещения танцевальная зала преобразилась: «...Карнизы, окна, простенки, все усыпано чистым кристаллом, наполненным возжженного белого благовонного воску. Граненые паникадилы и фонари, висящие с высоты, а со сторон позлащенные светильники, одни как жар горят, а другие как воды переливаются и, совокупляя лучи свои в веселое торжественное сияние, все покрывали светозарностью. Какой блеск! Волшебные замки Шехеразады!» (Державин с. 408).



После прогулки, императрица и великая княгиня Мария Федоровна сели играть в карты до половины двенадцатого часа, это было излюбленное развлечение Екатерины II. Потом начался ужин (по сведениям Кирьяка – в 11 часов вечера). Столы накрыли там, где ранее давали театральное представление и частично в танцевальной галерее (всего установили более 30 столов). Так как лакеев не хватало, то в ливреи были наряжены гвардейские солдаты.

«Стол, за которым кушала Императрица с Наследником престола и Его Супругою, находился там, где был театр, и на самом том месте, где стоял оркестр. Потемкин прислуживал за креслами Императрицы, пока она [не] приказала ему сесть» (Иностраннный очевидец, с. 29).

«Стол продолжался за полночь; после стола проиграл орган, и была вокальная и инструментальная музыка» (Кирьяк, с. 693–694).

«После ужина в передней зале была вокальная и инструментальная музыка, после которой я уехала в два часа утра», вспоминала императрица (Екатерина II, с. 519).

На отъезд царской фамилии был приготовлен концерт с тихим пением хора и нежным звучанием органа. Он, несомненно, был задуман хозяином, чтобы еще раз подчеркнуть свое отношение к Монархине:

Благодарственный прием Екатерины II князем Г.А. Потемкиным. Гравюра Р.Н. Негодаева. XIX в.

⁴⁵ Ныне хранится в Эрмитаже. Название «Таврическая» она получила от потемкинского дворца.

⁴⁶ Интересную интерпретацию этого явления см.: 1) Себаг-Монтефиоре С. Потемкин. Часть VII. Раздел: Амазонки. «Потемкинские деревни». Новая война; 2) Панченко А.М. «Потемкинские деревни» как культурный миф // XVIII век. Сб. 14: Русская литература конца XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983.

Pro memoria

*Царство здесь удовольствий,
Владычество щедрот твоих,
Здесь вода, земля и воздух,
Дышит все твоей душой;
Лишь твоим я благом
И живу и счастлив.
Что в богатстве и честях,
Что в великости моей,
Если мысль тебя не зреть
Дух ввергает в ужас?*

Державин Г.Р.

Описание торжества...

Свое впечатление от звучания хора с органом Державин описал и впоследствии: «Внезапно раздавалось нежное пение с тихим звуком органов, нисходящее с висящих хоров, которые закрыты были разноцветными и озаренными ярким цветом стеклянными сосудами <...> Все безмолвствуют, внимают и обращают всюду взоры свои и, не видя поющих, в приятном восхищении думают созерцать облака или зари, с которых слышалось ангельское пение, сопровождаемое небесною гармониею» (Державин, с. 417–418).

Поэт упомянул, что хор был взят из итальянской оперы и исполнен на итальянском языке⁴⁷. Швейцарский исследователь Р.А. Моозер сообщает, что Потемкин для праздника заказал итальянскому композитору Доменико Чимарозе, бывшему в тот период придворным капельмейстером, кантату «*La serenata non preveduta*» («Неожиданная серенада»)⁴⁸. Судя по названию, она вполне могла быть исполнена перед отъездом императрицы. Не исключено также, что «Неожиданная серенада» и Хор с итальянской музыкой «Царство здесь удовольствий» могут являться одним произведением.

Не совсем ясно, где произошел ночной концерт, где стояли певчие и где находился орган. Из письма Екатерины II складывается впечатление, что гости остановились в Ротонде с куполом, зале со скошенными углами, предшествовавшей вестибюлю – в письме упоминается «в передней зале» (кстати, после реконструкции

⁴⁷ Помимо родного немецкого и ставшего родным русского языка, Екатерина II владела еще тремя языками. Среди них были французский и итальянский.

⁴⁸ Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*. T. 2. Genève, 1951. P. 478. Доменико Чимароза прожил в России около трех с половиной лет, находясь на должности придворного капельмейстера (1787–1791).

⁴⁹ Орган испанской фирмы построен по типу французского классического органа XVIII века. — См. об этом: Неизвестный автор [plantarum]. Древний изящный вкус — его достоинство. — URL: <http://plantarum.livejournal.com/191590.html> (дата обращения 01.02.2015).



Ротонда или Купольный зал (современный вид)



Пир у кн. Потемкина в Таврическом дворце. Гравюра по рис. А. Шарлеманя

Таврического дворца в ней вновь установлен орган⁴⁹).

Но этот зал невелик по размеру, в нем нет висящих хоров, с которых звучало «нежное пение» (возможно, при Потемкине было иначе). Вероятнее отъезжающие задержались в большой танцевальной зале, на верхней галерее которой постоянно находились певчие. И вновь «по окончании хора хозяин с благоговением пал на колени перед своею всемилостивейшею самодержицею и облобызал ея руку, принося усерднейшую благодарность за посещение» (*Державин*, с. 418).

«Никогда не бывало, чтоб Монархиня у кого-либо так долго гостить соизволила. Потемкин, провожая Монархиню, в зале купольной еще повергся к ногам ея, и казалось, что более прежнего был тронут» (*Иностранный очевидец*, с. 30).

Коленопреклонение хозяина Таврического дворца перед Государыней, как в зимнем саду, так

и в Ротонде при прощании, видимо, произвело столь сильное впечатление на современников, что и впоследствии, пользуясь рассказами очевидцев, художники неоднократно изображали сей момент на полотнах. После неожиданной кончины князя в сентябре того же 1791 года, его расставание с императрицей в петербургском дворце приобрело новый мистический оттенок. На рисунке А. Шарлеманя можно увидеть всю августейшую фамилию – саму Екатерину II, справа наследника Павла Петровича с супругой Марией Федоровной, слева великих князей Александра и Константина. На коленях, скорее всего, должен быть изображен Потемкин, правда, его фигура весьма далека от оригинала.

После отъезда императрицы оставшаяся публика продолжала веселиться до рассвета. «Высокая» музыка уступила место «простонародной»: «Между

прочим, пели со всеми инструментами одну любимую князем <...> Малороссийскую песню. В самом деле, напев оная весьма приятен. Я хотел было сообщить оную вашему сиятельству, но не могли достать музыки» (Кирьяк, с. 694).

Имеется комментарий Державина: «Между прочими танцами были также пляски по малороссийским и русским простым песням <...> А как собственное народное пение любящим свое отечество нравится более иностранного, то какое было удовольствие видеть пред лицом монарха одобрение к своим увеселениям!» (Державин, с. 412).

Многие мемуаристы отмечали, что малороссийская пляска «На берёжку у ставка» была одной из излюбленных у князя, вообще равнодушного к украинскому фольклору. Потемкинский бал способствовал популярности малороссийских песен в городском быту⁵⁰. В вышедшей через четыре года последней части нотного собрания Василия Трутовского (1795) имеется целый раздел, посвященный малороссийским песням. Косвенно они могут помочь реконструировать цикл народных песен, прозвучавших у Потемкина⁵¹.

Из описаний современников ясно, что «На берёжку у ставка» служила музыкальным «мостиком» от профессиональных музыкальных композиций к народным гребецким песням. После нее публике был дан фейерверк.

Регулярный парк Таврического дворца был организован в английском вкусе с речкой, водопадом, мостиком. На пруду плавали шлюпки, но гости не катались из-за дождливой погоды. Шлюпки и корабли впечатлили многих: современники называли их гондолами

(Иностраннный очевидец, с. 28) и даже флотилией:

«Флотилия, из нескольких судов состоявшая, украшенная разноцветными флагами и фонарями, со множеством матросов и гребцов богато одетых» (Державин, с. 412).

«В саду на пруде приуготовлена была китайская шлюбка, и несколько других с тем, чтобы гребцы под начальством какого-то г-на надворного советника Митрофанова, пели гребецкия песни; но худая погода быть сему не дозволила» (Кирьяк, с. 694).

Если Кирьяк не услышал пение хора песельников Митрофанова из-за «худой погоды», то Державин, напротив, упомянул о песнях, звучавших вдалеке в сопровождении «гребецкого рога» (возможно, рогового оркестра?)

«Глас вдалеке гребецкого рога и песен, слышимый с гулом музыки, вырывающимся из дому, погружали мысли в некую забывчивость» (Державин, с. 412).

Доверимся воспоминаниям Державина и будем все-таки считать, что хор песельников Митрофанова пропел задуманные народные песни под аккомпанемент рогового оркестра на озере перед Таврическим дворцом. Закончился праздник грандиозной иллюминацией – «были зажжены увеселительные огни», пруд и аллеи сада осветил фейерверк.

О МУЗЫКЕ НА БАЛУ

Яркие и величественные хоровые полонезы Осипа Козловского, прозвучавшие на празднике, больше всего запомнились современникам. На другие танцы с хором, исполнявшиеся в тот же вечер, современники по большей части не обратили внимания. Очевидцы упоминали

⁵⁰ Подробнее о претворении украинского фольклора в российском городском быту см.: Лащенко С. К. Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII – начала XIX столетий. Кандидатская диссертация. М. 1986.

⁵¹ П. Бессонов отмечал, что Трутовский поместил в своем песеннике «несколько любимейших песен князя Потемкина... общим числом до 21». «На берёжку у ставка» шла в песеннике под № 17. – См.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы П. А. Бессоновым. Ч. 3. Вып. 10. М., 1874. С. 281.

кадрили, хоровод (Державин), разнохарактерные танцы (Екатерина II), польский, греческий, даже марш (Кирьяк):

«Сия великолепная кадриль <...> из юных Граций, младых полубогов и героев составленная, открыла бал польским танцем. Громкая музыка его сопровождается была литаврами и пением» (Державин, с. 395).

«Танец начинается маршом, потом превращается в греческой» (Кирьяк, с. 692).

«Кадрили чудесно исполнили свои разнохарактерные танцы <...> Это продолжалось около трех четвертей часа» (Екатерина II, с. 595).

Жанровое разнообразие танцев в начале бала, о котором писали все очевидцы (польский, марш, греческий, кадрили, даже балет), на самом деле было мнимым – звучали только полонезы:

(Хор 1)

Гром победы, раздавайся!

Веселися храбрый Росс!

Звучной славой украшайся:

Магомета ты потрёс.

Славься сим, Екатерина,

Славься, нежная к нам мать!

(Хор 2)

Возвратившись из походов,

Принеся с собой трофей,

Среди звуков, среди громов,

Плод победы вы своей

Торжествуйте, Россы бранны,

Славой, честью венчанны!

На потемкинском балу танцы словом «полонез» не назывались, хотя сам танец был известен россиянам с петровских времен. Ранее и ныне в патриотической литературе «Гром победы, раздавайся!» нередко называется «маршем» (так окрестили его современники). Это имеет объяснение – горделивое шествие позволяло в неспешном

танцевальном шаге проходить дворец по открытой анфиладе комнат. Поэтическое название, придуманное Державиным – «хоровод, выступивший от алтаря» – лишь уточняет движение шествия.

Надо сказать, что благодаря Козловскому жанр полонеза стал почти обязательным для последующих придворных балов. Начиная с потемкинского праздника и почти на протяжении всего XIX столетия, балы в благородных семействах открывались полонезами. Эта традиция отразилась во многих русских операх: «Жизнь за царя» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Черевички» Чайковского, «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Война и мир» Прокофьева.

Кирьяк упомянул про греческий танец, продолжавшийся четверть часа. На самом деле, это был один из полонезов: именно столько времени требовалось на исполнение семи куплетов в полонезе «Гром победы» или восьми куплетов в полонезе «Возвратившись из походов». Греческим он был назван потому, что дамы и кавалеры были в

Вид Таврического дворца со стороны Невы.
Худ. Б. Патерсон



одеяниях античных богинь, граций, полубогов и героев.

Объясним также, что подразумевали современники под «кадрилью». Популярный в XVIII столетии⁵² салонный французский парный танец был распространен в России: две линии танцующих повторяли друг за другом определенные танцевальные фигуры. Нетрудно предположить, что шедшие двумя колоннами в полонезном шаге пары использовали в тот вечер арсенал знакомых танцевальных па. Таким образом, старым словом «кадриль» был назван новый вид хореографии, имевший необходимый для жанра игровой элемент при обмене партнерами.

По обмолвке императрицы про разнохарактерность танцев можно судить об искусстве балетмейстера Шарля Ле Пика. Скорее всего, именно он руководил балом, разводя колонны танцующих по залу. В его сольном выступлении, по завершении первого полонеза, многие из зрителей отметили сложность танцевальных движений:

«Они танцевали с отличным искусством очень трудный балет, сочинения г. Пика, при окончании оно, отличил себя сей славный танцовщик солом» (*Иностранец очевидец*, с. 29).

«Расположение пляски всей кадрили, которая чрез несколько колен польского прерывалась контра-танцами, было изобретения самого хозяина. Славный Пик искусством своим сообщил ей всю приятность, как в важных, так и в веселых телодвижениях» (*Державин*, с. 399–400).

Чтобы перечень танцевальной музыки был полным, добавим в список молдавский танец и полонез на молдавскую тему, пляски под малороссийские и русские песни,

а также общепотребительные в Европе аллеманду и контрдансы.

Нам ничего не известно о хореографии этих танцев, мы можем лишь высказывать предположения. В качестве молдавского вполне мог выступать неторопливый круговой танец «хоро», известный со времен античной Греции (аналог русского хоровода). Что касается отживающей свой век аллеманды, то она могла танцеваться как парами, так и в виде хоровода по кругу. Включение ее в программу бала могло быть вызвано не только популярностью танца среди российских немцев, но и немецким происхождением самой Екатерины II, для которой аллеманда могла напоминать о годах юности.

ПОСЛЕ БАЛА...

Ошеломляющий эффект воздействия бала на современников, к которому столь стремился хозяин, был достигнут сполна: гости разъезжались с твердым убеждением, что они видели нечто небывалое до сего дня, а те, кому не довелось присутствовать на празднестве, жадно вслушивались в рассказы и вчитывались в державинское описание. За 4 месяца на подготовку и проведение праздника было потрачено 850 тысяч рублей.

Судьба хозяина дворца, Григория Александровича Потемкина, была неожиданной для всех. Возвращаясь к войскам, 5 октября 1791 года, Потемкин скоропостижно скончался в степи, в 40 верстах от Ясс.

*Не ты ли счастья, славы сын,
Великопленный князь Тавриды?
Не ты ли с высоты честей
Незаметно пал среди степей?*

Державин Г.Р. Водопад

⁵² Кадриль танцевали при Петре I на ассамблеях. Во времена Екатерины II кадриль в обязательном порядке изучалась на уроках танца. Есть пример ее использования в балете: кадриль мавров в «Покинутой Дидоне» В. Мартина-и-Солера (1792, балетмейстер Ш. Ле Пик).

После смерти князя дворец был назван Таврическим. Пока не объявились наследники, адъютант Потемкина М.А. Гарновский, бывший в тот момент управителем дворца, и служащий походной канцелярии А.М. Грибовский, в тот момент доверенное лицо Платона Зубова, пытались вывезти на барках бесхозное убранство: статуи, картины, мебель⁵³. Расхищение потемкинского имущества было оставлено, нагруженные барки перехватили на Фонтанке. Державин отметил это в стихах:

*К чему ж с столь рвением
ты безмерным*

*Свой постоялый строишь двор
И, ах, сокровища Тавриды
На барках свозишь в пирамиды
Средь полицейских ссор.*

**Державин Г.Р.
Ко второму соседу⁵⁴**

Екатерина II распорядилась взять резиденцию экс-фаворита в казну. При перестройке в 1793–1794 годах, в восточном флигеле дворца был оборудован театр, в западном – домовая церковь. При воцарении Павла I скульптуру, картины, гобелены из дворца перевезли в Эрмитаж и в Михайловский замок.

Новый император превратил Таврический дворец в казармы Конногвардейского полка, Екатерининский зал отдал под конюшню. В Ротонде устроили манеж, где тренировали лошадей, позднее Ротонда была снесена. В начале XX столетия Таврический дворец был передан Государственной Думе, его зимний сад был перестроен под зал заседаний.

Как исторический анекдот может восприниматься ситуация с Суворовым. Если после взятия

Измаила (1791), Суворов был отправлен из Петербурга в Финляндию, и празднество в Таврическом дворце прошло без основного героя сражения, то после взятия Варшавы во время польских волнений (1794) императрица поселила приехавшего в Петербург фельдмаршала ... в Таврическом дворце!

Все участники потемкинского праздника были щедро награждены.

Гавриил Романович Державин, уйдя с должности кабинет-секретаря Екатерины II, получил звание сенатора, при Павле I поэт продолжал пользоваться монаршим доверием, а при Александре I занял пост министра юстиции. Стихи Державина стали печататься не только в России, но и в Германии.

Музыка Осипа Козловского для праздника понравилась настолько, что на следующее утро после бала композитор проснулся знаменитым – о нем заговорил весь Петербург. Козловского, наверняка благодаря хлопотам Потемкина, повысили по службе чином секунд-майора (7 мая 1791), через два года дали чин премьер-майора (3 ноября 1793).

Доменико Чимароза покинул Россию в 1791 году. Он обрел счастье в Вене при дворе австрийского императора, встретив в лице Леопольда II почитателя своего таланта, там же он написал свою самую знаменитую оперу «Тайный брак».

После отъезда Чимарозы, Джузеппе Сартти вновь получил должность придворного капельмейстера, на которой он продержался и при новом правителе. Павел I за заслуги подарил композитору две подмосковные деревни в Софьинской волости Бронницкого уезда Московской губернии.

⁵³ *Русский биографический словарь: В 25 т. / под наблюдением А. А. Половцова. СПб., 1896–1918. Т. 4. С. 237–239.*

⁵⁴ *Когда Державин купил дом на Фонтанке, его соседом оказался М.А. Гарновский, управитель Таврического дворца.*

Сарти покидал Россию в 1802 году весьма состоятельным человеком.

Участие в празднестве Шарля Ле Пика также благодатно отразилось на карьере. В 1792 году он получил должность главного балетмейстера императорских театров. Приезд Ле Пика в Россию оказался знаменательным для всей русской культуры: его супруга балерина Гертруда Росси более 15 лет танцевала на императорской сцене, а пасынок – Карл Росси – прославил русскую архитектуру.

Известно, что руководителю «хора песельников» С.М. Митрофанову в 1791 году присвоили чин надворного советника⁵⁵. В XVIII веке лица, награжденные чином надворного советника, автоматически получали потомственное дворянство.

Присутствие на балу 8-летнего Василия Жуковского⁵⁶ дало неожиданный результат для отечественной культуры. Чудесный вид сверкающего в огнях зимнего сада Таврического дворца, по-видимому, оставил глубокое впечатление в душе ребенка. Сейчас уже невозможно установить, Жуковский или кто иной рассказал юному Пушкину о волшебной ночи у Потемкина, но сады Черномора в «Руслане и Людмиле» были явно списаны с потемкинского образца. Как справедливо отметил Б.М. Гаспаров, «Мифологическому пространственному мышлению ничего не стоит поместить тропический рай на далеком севере»⁵⁷.

Упомянув в поэме, что Людмила очутилась у Черномора в еще более прекрасном саду, чем у князя Тавриды, Пушкин свой намек на Потемкина сделал более осязаемым:

*И наша дева очутилась
В саду. Пленительный предел:
Прекраснее садов Армиды
И тех, которыми владел
Царь Соломон или князь Тавриды.*

**Пушкин А.С.
Руслан и Людмила**

Потемкинский бал поднял на новую высоту имперскую идею представления на празднике музыки и плясок подвластных народов. Эта идея предстала в театральном варианте, когда балетная пантомима показала восточный невольничий рынок, заполненный людьми во всевозможных национальных костюмах. И в музыкальном варианте, когда на вечере прозвучали танцы и песни разных народов.

При отсутствии сюжета в балетной музыке на первый план была выведена роль колорита, причем колорита южного. Не исключено, что и музыканты Потемкина играли на национальных южных инструментах для большего звукового правдоподобия.

Чем вошел этот бал в историю русской музыки? Безусловно, полонезом Козловского «Гром победы, раздавайся!», ставшим на долгие годы символом эпохи Екатерины II. Долгие годы этот полонез выполнял функции официального гимна Российской империи, пока его не сменил львовский «Боже, Царя храни!». Но в том же 1833 году, когда новый гимн вытеснил своего предшественника, «Гром победы» вновь напомнил о себе в повести Пушкина «Дубровский» – характеризуя Троекурова как самодура екатерининской эпохи, поэт заставил его насвистывать всем знакомую мелодию полонеза.

⁵⁵ Возможно, дата присвоения чина неверна. Если взять либретто Н. А. Львова, то оно имеет следующее посвящение: «Приношение его высокоблагородию С. М. М<итрофанову>, Милостивому государю моему». Дата на рукописи 8 ноября 1787 г.

⁵⁶ См.: Письма Жуковского к И. И. Дмитриеву // Русский архив. СПб., 1866. С. 1635. Письмо от 16 октября 1831 года. По словам самого Жуковского: «Я слышал эти слова [«Гром победы, раздавайся!»], глядя на Екатерину, и они, можно сказать, были выражением всего Ея века.

⁵⁷ Гаспаров Б.М. Прощание с очарованным садом: Пушкин, «Руслан и Людмила» Глинки и николаевская Россия // Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония. М.: Классика XXI, 2009. С. 60.

Александра ТУЧИНСКАЯ

«РОМАНТИКИ» Д. МЕРЕЖКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

В 1916 г. Александринский театр принял к постановке новую пьесу Дмитрия Мережковского «Романтики». Ставил спектакль Всеволод Мейерхольд. Эта пьеса была самым значительным произведением из новых пьес, которые оказались в репертуаре театра в том сезоне. Ни с «Невестой» Г. Чулкова, ни с «Флавией Тессини» Т. Щепкиной-Куперник, ни с новинками Сумбатова и Шпажинского она в сравнение не шла. Но самым главным было то, что с пьесой Д. Мережковского Мейерхольд вплетался в тот узел идейных и эстетических задач, которые волновали его в эти предреволюционные годы.

Прежде всего, пьеса была посвящена теме преемственности поколений.

Поиск новой идейной и творческой общности молодежи на основе новых перспектив во всех сферах жизни – актуальный мотив многих художественных инициатив 10-х годов. Политические и религиозные, культурные, эстетические, моральные и семейные устои многих поколений «отцов» подвергались сомнению и отрицанию. В исторических романах и пьесах, в литературоведческих эссе Д. Мережковского извечный конфликт «отцов и детей» приобретает катастрофический – эсхатологический смысл. В сущности, жертвами становятся и те и другие: Павел I и Александр I, Царь Петр и царевич

Алексей. Разрешение конфликта требует жертв, невозможных утрат, история ждет будителей (В. Хлебников скажет – будетлян, а Л. Гумилев назовет их «пассионариями»). Отсюда у писателя такой животрепещущий интерес к истории России, к ее прошлому и будущему: необходимо определиться в своем сегодняшнем предназначении. Мережковскому особенно близок вывод А. Герцена: мещанство – окончательная форма западной цивилизации, а недостаточность российской цивилизованности есть следствие онтологической склонности нации к тотальному бунту. В предисловии к сборнику «Царь и революция», опубликованному в Париже в 1907 году и ставшему философско-политическим манифестом кружка, сгруппировавшегося вокруг литературно-религиозного журнала «Новый путь» (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов и др.), Мережковский бросает вызов западному миру от лица России. «Ваш гений – мера, наш – чрезмерность. Вы умеете останавливаться вовремя; доходя до стены, обходите или возвращаетесь; мы разбиваем себе голову о стену. Нас трудно сдвинуть, но раз мы сдвинулись, нам нет удержу – мы не идем, а бежим, не бежим, а летим, не летим, а падаем и притом, “вверх пятнами” по выражению Достоевского. Вы любите середину; мы любим концы. Вы трезвые, мы – пьяные;

вы разумные, мы испуганные; вы справедливые, мы незаконные. Вы сбережете душу свою, мы всегда ищем, за что бы нам потерять ее <...> Вы на последнем пределе вашей свободы – все же государственники; мы, в глубине нашего рабства, почти никогда не переставали быть мятежниками, тайными анархистами <...> Еще Бакунин предчувствовал, что окончательная революция будет не народной, а всемирной. Русская революция – всемирная. Когда, вы европейцы, это поймете, то броситесь тушить пожар. Но берегитесь: не вы нас потушите, а мы вас зажжем»¹.

У многих современников как «общинная» деятельность, так и личность Мережковского вызывала недоверчиво-ироническую реакцию. Андрей Белый на расстоянии прожитых лет удивлялся – «мелочные люди замыслили общину, в недрах которой зажжется огонь: всей вселенной! Не вспыхивал»².

Тот же А. Белый приводит мнение М.С. Соловьева о Мережковском: «радеющий хлыст, называющий пляс и, как знать, свальный грех свой огнем, от которого загорится вселенная»³.

Однако в ту пору, когда Белый был вхож и обласкан у Мережковских, влияние их было значительно и серьезно не только на него, но и на все поколение.

С легкой руки Мережковских понятия «молодость» и «революционность» стали тождеством. В художественной среде, которую называли «декадентской» или «символистской», обсуждались не цели той или иной деятельности, но пропагандировался самый культ «дела», прокладывался «новый путь» во что бы то ни стало и неведомо

куда – к Третьему Завету, в котором сольются Ветхий и Новый.

Фигура Михаила Бакунина – романтика революции не зря возникает во многих статьях Мережковского тех лет. Этот образ в его системе понятий становится символическим: это образ борца и вождя новой общинности, нового жизнотворчества. Молодой Бакунин и его семья стали героями пьесы «Романтики».

Идея творческого сообщества, или «студийности», была особенно близка в эти годы Мейерхольду: она подразумевала школу мастерства и человеческую близость, идейно-эстетическую программу и подвижнический образ жизни, всецело посвященной профессии. Для Мейерхольда понятия «дело» и «огонь творчества» были наполнены очень конкретным содержанием, так же как понятие «молодое содружество».

Именно этот мотив был главным в постановке «Зеленого кольца» в Александринском театре. Первую пьесу З. Гиппиус Мейерхольд поставил в 1915 г., заручившись поддержкой некоронованной царицы Александринки М.Г. Савиной, с которой работал в этом спектакле в первый и последний раз. Гиппиус вспоминала, что на репетициях режиссер добивался от молодых актеров чувства общности, и главной стала в спектакле сцена собрания молодежи.

В «Романтиках» драматург, придерживаясь биографической канвы и даже прибегая к цитатам (источниками стали издания, вышедшие в 1914–1915 годах: монография А.А. Корнилова «Молодые годы Михаила Бакунина. Из истории русского романтизма» и письма В.Г. Белинского), тем не менее, не

¹ Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция. М., О.Г.И., 1999. С. 58–61.

² Белый А. Начало века. М., 1990. С. 213.

³ Там же. С. 189.

Лермонтовский узел

создавал документальный жанр. Документальная основа стала лишь фоном, *couleur locale* драмы идей. В.И. Немирович-Данченко это сразу же понял: «От своих религиозно-философских споров он хочет продемонстрировать через театр свои временные взгляды»⁴. Поскольку эти взгляды были чужды основателю МХТ, он счел пьесу спекулятивной и ставить не стал.

Пьеса вызвала многочисленные претензии критики. Одних раздражала ее несвоевременность. Написанная и поставленная в годы мировой войны – премьера состоялась 21 октября 1916 года – она выпадала из патриотической конъюнктуры и казалась почти вызывающим анахронизмом среди досужих рассуждений о необходимости пьес «с глубоко национальным содержанием»⁵. Даже З. Гиппиус, отметившая в своем дневнике с удовлетворением, что на премьере «успех был определенный»⁶, писала, что все это «неважно», «ничтожно». А уж А. Кугель дал волю иронии: «И то сказать, молодежь сейчас на фронте: ей не до писания пьес. Пишут все лица непризывного возраста... И пишут и за себя, и за молодежь <...> и притом, где их мысли, их настоящие, волнующие, терзающие мысли – неужели в эпохе 1838 года, как пытается нас уверить Д.С. Мережковский?»⁷

Почти все рецензенты писали о малокровности драматургии, о бледных тенях вместо живых лиц, реальных лиц русской истории. Да, ни полнокровности, ни реальности в пьесе не было. Но именно ее декларативный пафос, ее колорит 30-годов, даже ее схематизм был нужен в тот момент Мейерхольду. В пьесе Мережковского он нащупал узел мировоззренческих проблем, для него более актуальных,

чем прямые параллели с военной катастрофой. Это был «лермонтовский узел». Автор статьи «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», написанной в 1908–1909 годах, (Мейерхольд, уже несколько лет работавший над драмами Лермонтова, конечно, знал ее основные положения) Мережковский в своей новой пьесе дал драматический эскиз, действенную иллюстрацию многих положений этой статьи. Лермонтов, к которому обратились взоры эпохи, оказался ее предвестником, родоначальником «ницшеанского сознания».

Вслед за Вл. Соловьевым Мережковский видит сверхчеловеческое в действенном начале личности и творчества ночного светила русской поэзии, но в своей полемике с Соловьевым он утверждает высокую пользу, неизбежную спасительную, почти религиозную миссию лермонтовского бунта. Лермонтов противопоставлен у Мережковского Пушкину, да и вообще всей русской литературе – ее программной созерцательности: «Этой-то метафизически и религиозно утверждающей себя несмирности, несмиримости и не могла простить Лермонтову русская литература»⁸. Между тем, современная жизнь, ее трагическая перспектива заставила «обернуться в ту сторону, откуда установились на нас эти тяжелые глаза; вот почему незапятнано давний, почти детский Лермонтов так внезапно вырос и так неотступно приблизился к нам»⁹. «Как лунатики мы шли во сне и очнулись на краю бездны. Что же привело нас к ней? Созерцание без действия, молитва без подвига, великая литература без великой истории – это никакому народу не прощается – не простилось и

⁴ Письмо В.И. Немировича-Данченко К.С. Станиславскому // Фрейдкина А. Дни и годы В.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 320.

⁵ В.С. (Владимир Соловьев). Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 90.

⁶ Гиппиус З. Живые лица. Стихи. Дневники. Тбилиси. 1991. С. 266.

⁷ Ното Novus. Заметки // Театр и искусство. 1916. № 44. С. 889.

⁸ Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 384.

⁹ Там же. С. 385.

нам. На этой страшной мертвой точке, на которой мы сейчас находимся, не пора ли вспомнить, что в русской литературе, русской действительности, кроме услышанного призыва: смирись, гордый человек, – есть и другой, неуслышанный: восстань, униженный человек, – кроме последнего смирения есть и последний бунт, кроме Пушкина есть и Лермонтов?»¹⁰

В «Романтиках» обозначены все позиции «лермонтовского комплекса» Мережковского. Здесь и молодежь, объединенная своим вождем, Михаилом Кубаниным в единую «общину», противостоящую родителям. «Будем же вместе, друзья мои, и пусть весь мир на нас восстанет – мы устоим!» – обращается Михаил к сестрам.

В первоначальном тексте пьесы, рабочий экземпляр которой хранится в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, первая вымарка сделана красным карандашом цензора: вычеркнуто военное звание Михаила Кубанина – отставной артиллерийский прапорщик, и вместо 35 поставлен возраст героя – 25 лет. В одной из рецензий очень верно подмечено: «Мережковский не задавался целью воссоздавать исторического Бакунина во всей полноте. Он взял только его молодость. Она нужна была ему как своего рода символ вечно юного романтизма»¹¹. Самой младшей и самой «эмансипированной» героине пьесы Ксандре – 11 лет.

Главный сюжет семейной драмы Кубаниных – разрыв брачных уз сестры Вареньки, которую Михаил Кубанин призывает к полному высвобождению личности от пут пошлой семейственности, включая эротическую сторону брака: ведь «абсолютная» истина, т.е. свобода,

тяготится всяким бременем, даже бременем плоти. Здесь явная реминисценция с лермонтовским «метафизическим отвращением» к христианскому браку и лермонтовская же тайна «нездешнего брака». И хоть цензура купировала самые радикальные призывы Михаила: «Да здравствует бунт! Святой бунт, святое восстание на все, что угнетает человека. Долой все обманы, все призраки!»¹² – осталось бунтарство кубанинской (по Мережковскому – «лермонтовской») программы: «Долой грошовую мораль и жалкий здравый смысл, и долг, рабский долг без любви, преступный, бесчестный, унижающий! Долой все эти цепи проклятые!»

Однако пылкий мятежник Михаил в пьесе, и еще более в спектакле показан не только в романтическом ореоле ниспровергателя и бунтаря. «Нежная жалость» и «великодушье»¹³, которые увидела в отринутом муже Дьякове Л. Гуревич (правда, в пьесе, а не в спектакле, где эту роль исполнял бестемперamentный Лешков), а также упреки отца Кубанина в том, что сын живет на чужой счет, снижают романтику главного образа. В спектакле это снижение было почти на грани пародии. «Бакунин мятежник выступает в пьесе Мережковского достаточно жалким, осмеянным, а, в конце концов, и побитым существом»,¹⁴ – писал рецензент. «Перед Юрьевым стояла дилемма – Бакунин или Кубанин <...> Юрьев избрал второе: в его герое не угадывалось ни сильных чувств, ни яркого темперамента. Были лишь фразы, позы и бесконечное самолюбование»¹⁵.

В «Романтиках» Мейерхольд опробовал тот прием иронического утрирования, гротескно заостренного ракурса взгляда на уходящий

¹⁰ Там же. С. 414.

¹¹ Неизвестный автор. Отзыв на постановку пьесы Д. Мережковского «Романтики» // ИРЛИ. ОР. Ф. 163. Оп. 3. Л. 1–5. Цит. по: Андрущенко. Мережковский неизвестный. Харьков. 1997. С. 210

¹² Цит. по тексту ходового экземпляра пьесы Д. Мережковского «Романтики» // Санкт-Петербургская театральная библиотека. Репертуарная библиотека Императорской русской драматической труппы. ОР-РК-1.5.7.79. Инв. № 3809.

¹³ Гуревич Л. Александринский театр. «Романтики» Мережковского // Речь. 1916, 23 октября

¹⁴ Долгов Н. «Романтики» в Александринском театре // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 94.

¹⁵ Н – Д-в. «Романтики»: Пьеса Д. С. Мережковского // Искусство. 1916. № 3. С. 17.

Лермонтовский узел

в небытие мир, который будет одним из важнейших элементов его итогового спектакля – лермонтовского «Маскарада». Пафосно-романтический стиль старинной жизни, старинный герой-волонтерист, старинное театральное амплуа героя-любownika менее всего стремились воссоздать реальность, историческую или современную. Это была лишь прощальная игра масок¹⁶.

Но если в «Маскараде» масочная, окостеневшая карнавальность уходящего мира оборачивалась трагедией, то в «Романтиках» она еще допускала легкий шарж, элегическую усмешку. Не случайно в спектакле самой колоритной была фигура пьяницы-улана – приживальщика Митеньки, по-своему пронизательно реагирующего на философские эскапады Кубанина. Эту роль играл блестящий характерный актер К. Яковлев. Некоторая схематичность действия, камерный его характер при символически глобальных истоках внутрисемейного конфликта дали режиссеру возможность свободного иронически отстраненного пунктира в создании сценической партитуры. И здесь Мейерхольду понадобилась та «оранжерейная», немного манерная на старинный лад стихия, «специалистом» по которой он мог считать Юрия Ракитина.

Ю.Л. Ракитин окончил драматический класс Петербургского Императорского театрального училища по классу В.Н. Давыдова. Профессионально-сценические интересы молодого актера формировались на перекрестке академической традиции и новаторских экспериментов крупнейших деятелей русского и мирового театра эпохи – Станиславского и Мейерхольда.

В 1905 г. молодого актера пригласил в Студию на Поварской ее основатель театра К.С. Станиславский. Студия затевалась как выход из тупика наработанных приемов, превратившихся к тому времени в штамп, и должна была открыть новый театральный стиль, подготовить новое поколение актеров МХТ. Возглавить эту театральную лабораторию Станиславский позвал бунтаря В.Э. Мейерхольда.

Именно здесь, в совместной работе с Мейерхольдом над пьесой «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка для Ракитина открылись огромные творческие горизонты профессии, здесь он обрел вождя новой эстетической веры в лице «театрального Савонаролы» – Мейерхольда.

Энтузиазм молодого актера, его хорошая профессиональная выучка импонировали Мейерхольду. В возобновленном Товариществе новой драмы, которое открылось в Тифлисе с февраля 1906 г., Ракитину нашлось место. Он стал одним из страстных адептов нового театрального метода Мейерхольда. После отъезда Мейерхольда в Петербург, что Ракитин считал своей личной потерей, он поступил в Московский Художественный театр.

В МХТ Ракитин оказался в ту пору, когда кризис внутренней и внешней жизни театра превратился в хронику его существования. Все острее становился конфликт между основателями, по-разному понимавшими пути театра. Немирович-Данченко защищал необходимость репертуарного театра, Станиславский настаивал на необходимости лабораторной работы, без которой театр грозит превратиться в рутинную труппу. Он начал создавать свою «систему» и опробовал ее в работе с актерами.

¹⁶ См.: Тучинская А.Я. Юрьев-Арбе-нин – первая маска мейерхольдовского «Маскарада» // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. М., 2000. С. 197–205.

Pro memoria

Самым существенным опытом Ракитина этого периода было участие в репетициях «Месяца в деревне», присутствовать на которых ему вменялось в обязанность как ассистенту по литературной обработке сценического текста пьесы И.С. Тургенева. Тетрадь с записями, сделанными во время работы над спектаклем, Ракитин озаглавил «Под стеклами оранже-рей» и подарил Станиславскому¹⁷. «Оранжевая», хрупкая красота старинного дворянского уклада и человеческих отношений, ставшая предметом ностальгической ретроспекции в огрубевшей разладившейся современной жизни, – тема этого спектакля.

С начала сезона 1911–1912 г. Ракитин принят в труппу Александринского театра по протекции Мейерхольда, внявшего мольбам актера о сотрудничестве. Ракитин видел в Мейерхольде «человека высот», до которого ему хотелось дотянуться. Но Мейерхольд не собирался привлекать его к репетициям «Маскарада», о чем Ракитин мечтал и даже объявил об этом прессе. Однако до совместной работы было далеко. Только к репетициям «Романтиков» Мейерхольд привлек Ракитина как сорежиссера и, главное, как свидетеля и участника репетиций тургеневского спектакля МХТ. Рукою Ракитина обозначены в ходовом экземпляре пьесы выходы актеров, перечень бутафории, время начала и окончания актов, необходимые звуковые эффекты, как, например, серия тревожных звонков в последнем акте, когда готовится отъезд Михаила и Вареньки.

Рукою Мейерхольда в этом экземпляре помечены мизансцены, переходы действующих лиц

и лаконичные указания актерам о направлении движения. В этой партитуре прослеживается стремление к симметрическим мизансценам, к некоторой картинности планировок. Так монологи и диалоги любовного содержания Мейерхольд строит «у лавра» – растительно-виньеточного обрамления поз, как это было в Студии на Поварской в спектакле «Шлюк и Яу», в пору общей для Мейерхольда и Ракитина театральной молодости. Оттуда же – пение под аккомпанемент арфы, нетипичного инструмента для русской усадьбы хоть бы и 30-х благословенных годов XIX века, но совершенно уместного в стилизованной сказке галантной эпохи.

В «Романтиках» Мейерхольд набросал последний элегический «лермонтовский» эскиз, предвосхищающий мощную трагическую симфонию «Маскарада». Первым таким эскизом были «Два брата», перенесенные в том же 1916 г. на сцену Александринского театра. Декорации А. Головина к «Романтикам» были вариантом оформления, сделанного к первой лермонтовской постановке. Особенно напоминало о ней ярко-голубое лунное освещение, льющееся сквозь стеклянную балконную дверь помещицкого дома Кубаниных. Да и предметы, подобранные из реквизита к спектаклям «Два брата», «Горе от ума» и других постановок театра были вариациями на ту же старо-дворянскую тему. Главные же актеры «Романтиков» Н. Коваленская–Верочка и Ю. Юрьев–Кубанин, игравшие и в пьесе «Два брата», скоро войдут в актерский ансамбль «Маскарада» – в прощальный круг масок старой жизни, старой культуры.

¹⁷ См.: Ваганова Н. Юрий Ракитин – трагический весельчак // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., ГИТИС. 1996.

Карина ВЕНГЕРОВА

ТЕАТРАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ОПОЯЗА И АВАНГАРДНАЯ РЕЖИССУРА 1920-х гг.

В.Б. ШКЛОВСКИЙ, В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД, И.Г. ТЕРЕНТЬЕВ

Русская Формальная школа – одно из ключевых научных достижений гуманитарной мысли двадцатого века в изучении искусства. Сегодня, в начале двадцать первого века, становится все более очевидным воздействие группы ОПОЯЗ¹, чья инновационная научная деятельность была сосредоточена в области рассмотрения законов языка и литературы, но также и в сфере театра. Последнее обстоятельство вовсе не лежит на поверхности, ибо представители формального метода² не оставили нам фундаментальных исследований, посвященных театру. Между тем, научные положения Формальной школы, в 1930-м году завершившей свое существование в Советской России, прослеживаются в ленинградских (петербургских) и европейских гуманитарных школах. Собственно, открытия Формальной школы в области филологии подготовили почву для развития театроведческой науки. Подходы формалистов к разбору искусства, художественного произведения были восприняты и унаследованы первыми российскими театроведами³. Влияние принципов ОПОЯЗа явственно испытывали корифеи: А.А. Гвоздев, А.И. Пиотровский, П.А. Марков и другие из тех, кто стоял у основ театроведения в России. Отдельный интерес представляет философский диалог формальной школы с театральным авангардом 1910–20-х гг.

Каковы же параметры искусства театра с точки зрения формального метода? Оказывала ли школа воздействие на современную ей сценическую практику?

Эти узловые темы не были изучены до самого недавнего времени⁴.

Любопытно воссоздать театральные взгляды ОПОЯЗа хотя бы на примере лидера школы – критика, полемиста и теоретика искусства В.Б. Шкловского. Рассмотрим для этих целей его театральнo-критические публикации, отслеживая логику развития мысли и подвергая анализу театральные воззрения ученого. Шкловский подступает к анализу всякого нового явления, апробируя свой инструментарий, новую систему понятий (материал, прием, мотивировка), выработанную в литературоведческих, опоязовских исследованиях.

Напомним, что именно Формальная школа, буквально вопреки всему укладу русской философско-искусствоведческой традиции, устанавливает своим центральным понятием и предметом рассмотрения «поэтику», а самоцельной профессиональной задачей – анализ и описание художественных приемов по ее организации. Формалист Шкловский утверждает специфичность всякого искусства. Среди его главнейших идей – уникальность процесса восприятия в искусстве, рассмотрение художественных произведений как формы, устроенной из соответствующего материала.

¹ ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка) – научное объединение формалистов, существовавшее в Петрограде в 1916 – приibl. 1925 гг. В 1930 г. В.Б. Шкловский вынужден был признать Формальный метод научной школой.

² Назовем В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, О.М. Брика

³ Об этом: см. Песочинский Н. В. О театроведческой школе А.А. Гвоздева // Ревизор в Театре имени Мейерхольда: Сб. ст. СПб: РИИИ, 2002. С. 131–151.

⁴ Видный австрийский ученый О.А. Ханзен-Леве в своем капитальном труде, посвященном русскому формализму, держится того мнения, что интерпретация языковых приемов и техника разбора произведений у формалистов могут быть перенесены на условия театрального представления. Он сравнивает их идеи с методами сценического острания действия у В.Э. Мейерхольда. (Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М., 2001. С. 347.)

Если воспользоваться его рабочими определениями, то по отношению к театру можно говорить о взаимоотношении материалов и приемов в сценическом искусстве: площадка сцены, актерские данные, зритель, драматический текст рассматриваются как первичные «материалы» спектакля. Путем преобразования этих материалов (с учетом их потенциала) получаем эстетические отношения между ними. Тот или иной прием, основной из которых – развертывание действия, имеет право на существование, покуда он подсказан материалом, театрален, мотивирован стилистическими законами сцены (такими, как создание сценической иллюзии) и драматичен, использован в согласии с общей композицией действия. А всякое новаторство критик склонен был усматривать, прежде всего в способе изложения художественного текста. Отсюда – закономерный интерес Шкловского к театральному авангарду, к режиссерам, стремящимся активнейшим образом воздействовать на зрителя, использовать принципы создания новой композиции, литературный монтаж, приемы кинофикации при сценической реализации драматургии. В своих откликах он пристально изучает работу театральных постановщиков, экспериментирующих со схемой развертывания произведения (В.Э. Мейерхольд, Ю.П. Анненков, С.Э. Радлов).

Можно утверждать, что статьи самого В.Э. Мейерхольда «К истории и технике театра» (1907) и, в особенности, «Балаган» (1912) свидетельствуют об общности принципиальных художественных идей Формальной школы и



великого режиссера. Названные труды, безусловно, есть нечто большее, чем основание новой парадигмы, или даже – базис театральной системы. Скорее, они – перемена видения самого существа театра. Уже в этом заключается созвучие Мейерхольда с Формальной школой, ее реформаторской методологией, артикулировавшей имманентные цели искусствознания. Если «Балаган» Мейерхольда нужно рассматривать как манифест видовой самоценности театра, то, вслед за этим, работы «Искусство как прием» Шкловского (1917) и «Как сделана Шинель Гоголя» Эйхенбаума (1919) являются манифестами нового подхода к искусству, ведь, по исходным принципам, это звенья одной цепи. ОПОЯЗовский научный кружок, проповедовавший пафос технического мастерства, высоко функционального подхода к художественному творчеству, вряд ли мог обойти стороной мейерхольдовские искания⁵.

Вс. Мейерхольд на съемках сюжета о спектакле «Ревизор» в Гостиме

⁵ О.А. Ханзен-Леве, комментируя незаинтересованность формалистов в театральной теории (в сравнении с литературой и кино), объясняет это тем, что «... формалисты считали приемы драматургического остраннения настолько очевидными и вообще до такой степени органичными для современного театра, что предпочли поместить в центр своей теории гораздо менее явную технику литературного остраннения» (См.: Указ.соч. С. 347.)

На сломе веков

Великий режиссер, который, начиная с дореволюционного, «символистского» периода взял принцип «условности», демонстративной самоценности сценического действия за доминанту, в 10-е годы регулярно публикует ценнейшие статьи об исконных законах сценического искусства. Мейерхольдовский «Балаган» представляет в этом смысле особую значимость. Здесь сформулирована теория театра в свете его игровой природы и провозглашен культ каботинажа, искусства странствующих комедиантов, театральной техники как таковой. Профессии «интеллигентных чтецов» режиссер противопоставляет подлинную «магию игры», заключенную, как он чувствует, «в маске, технике жонглера»⁶. Апология формы и хитрых приемов волшебной манипуляции начинается у него с определения первоэлементов театра («маска, жест, движение, интрига»), и заканчивается дефинициями законов театральной условности.

Обратим внимание на то, как Мейерхольд, сетуя на отсутствие правил комедиантского мастерства и сопутствующие этому проблемы, предупреждает об опасности беззаконного, эклектического смешения различных областей искусства: «если актер хочет соединиться с музыкой, то, нарушая ее основные законы, изобретает мелодекламацию. Если он читает со сцены стихи, то, придавая значение только содержанию стихов, спешит расставить логические ударения и ничего не хочет знать ни о метре и ритме, ни о цезурах и паузах, ни о музыкальных интонациях»⁷. Следуя логике режиссера, задача сценического искусства – всегда вначале

завлекательная, и лишь во вторую очередь – поучающая. Ибо «слова в театре лишь узоры на канве движений», а настоящим бытием его является «язык телодвижений во всяком сценическом положении»⁸. Подмостки определенно есть «чуждый мир вымысла», его выстраивают иллюзионистские умения и разительные контрасты варьете. Изощренная пантомима ценится в балагане дороже, нежели тщетные приближения к правдоподобию. Формальная техника, изысканное мастерство старинного театра, искусство ритмического произношения, каноны сложения театрального языка – таковы категории, составившие предмет мейерхольдовских штудий.

Несомненно тут можно провести параллель с тезисами Шкловского и Эйхенбаума, которые декларируют самодостаточность формы, художественного языка и устанавливают объективные правила, законы внутренней необходимости «словесной жизни». Здесь – общая эстетическая доминанта для грядущего лидера театрального конструктивизма и биомеханики и будущих участников журнала «ЛЕФ» («Левый фронт искусства»).

В 1920-х гг. Шкловский выступает с пристрастной критикой отдельных постановок В.Э. Мейерхольда, который к этому времени становится центральной фигурой как для первых представителей российского театроведения, так и для критиков Формальной школы и ЛЕФа. Именно Мейерхольд, недавний лидер «Театрального Октября», видится теоретикам русского авангарда первостепенным режиссером, последовательно проводящим в советском театре конструктивистские и левовские

⁶ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 207–229.

⁷ Там же. С. 218.

⁸ Там же.

Pro memoria


принципы. Обнажение условности как формообразующий механизм, остро разворачивающаяся борьба между драматургической конструкцией и акцентированно игровым характером действия обуславливает сценичность его спектаклей для приверженцев искусства авангарда.

Шкловский неизменно интересовался творчеством Мастера; бывал на репетициях в ГВЫРМ⁹, (а до этого – и в Студии на Бородинской¹⁰), видел многие спектакли Мейерхольда и отзывался впоследствии о Мейерхольде как о великом режиссере, без которого «нельзя написать историю европейского театра»¹¹. И тем не менее, соображения Шкловского о спектаклях преобразователя русского театра носят отчетливо полемический характер, балансируют на грани фельетонного жанра. В одной из журнальных статей 1924 г. Шкловский пишет: «Всеволод Мейерхольд, Эйзенштейн, Сергей Радлов правы, когда они вводят на сцену новые моменты, считаясь только с интересностью их. Но они неправы, когда доказывают логичность своих построений и клянутся, что традиция ими не нарушена»¹².

Не случайно, именно в 1920-е гг. развивается и впервые восходит на научный уровень дискуссия об авторских полномочиях режиссуры, о способах адекватного постановочного воплощения классических пьес и о приоритете постановщика над драматургом в плане создания спектакля. Мнения по этому поводу существенно разнятся у ведущих театральных рецензентов, а со временем в профессиональной критике утверждается и ширится понимание, что существуют

принципиально различные пути режиссерского раскрытия драматургии, и намечается несколько векторов: у Станиславского, Таирова, Мейерхольда, Терентьева действуют противоположные способы решения драматургии средствами режиссуры. Сложно ли убедиться в том, что научные театроведческие позиции развиваются и набирают силу, в параллель невиданным завоеваниям искусства сцены.

Заметим, на грани 1910–20-х гг. Шкловский держится той позиции, что современный театр преимущественно должен быть «театром вот сейчас созданного репертуара»¹³ которому «дали бы так портуть искусство, как портят сейчас язык»¹⁴, настаивает на постановке драматургии В. Маяковского и В. Хлебникова и протестует против засилья классики на современной сцене. При этом, критик не оставляет нам рецензий на те постановки Мейерхольда, которые принято полагать точками отсчета футуристического и конструктивистского театрального стиля («Мистерия-Буфф» В. Маяковского или «Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка). Отклики Шкловского посвящены знаменитым спектаклям Мастера по пьесам классических авторов, и в основе его аналитического подхода к театральному произведению – сознание несоответствия, конфликта, рождающегося между построением пьесы и игровым действием спектакля. Вокруг этого конфликта, как правило, и строятся его рецензии.

Существенно отличие, например, рецензии Шкловского на знаменитый спектакль «Лес» Мейерхольда от статей театральных критиков А.А. Гвоздева, Б.В. Алперса, П.А. Маркова. Шкловский,

⁹ Шкловский В. Эйзенштейн. М., 1973. С.73–77.

ГВЫРМ – Государственные высшие режиссерские мастерские – школа-студия под руководством Мейерхольда на Новинском бульваре, где готовили режиссеров и преподавали биомеханику.

¹⁰ Имя Шкловского есть в списке гостей Студии на Бородинской (конец сезона 1916/17 г.). См.: Парнис А. Комментарии к письму С. Судейкина к В.Мейерхольду от сент.-окт. 1919 // Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. Вып.2. С. 480.

¹¹ Шкловский В.Б. О Мейерхольде // Экран и сцена. 1990. 1 февр. С.9.

¹² Шкловский В.Б. О том, что театру не нужно сейчас пьес // Новый зритель. 1924. № 9. С. 10.

¹³ Шкловский В.Б. Крыжовенное варенье // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 81.

¹⁴ Там же.

На сломе веков

рассматривая стилистическую материю пьесы Островского и ее новое поразительное преобразование в спектакле, прежде всего исследует изменения, которым подверглась конструкция произведения. Он признает право на переделку пьесы, но принимает ее в качестве нового, полемичного в отношении драматургии опуса, а не как сценическое истолкование автора. Шкловский неизменно исходит из того, что существует объективная пьеса, конструкция которой режиссером была сохранена, изменена либо разрушена.

В своей рецензии на «Лес» Мейерхольда (ТИМ, 1924 г.) В.Б. Шкловский, производя своеобразный сравнительный анализ, устанавливает принципиальную разность конструкций пьесы Островского и новаторского спектакля. По мнению критика, у Островского сюжет образует встреча двух театральных масок – трагика и комика – с бытом, с людьми, имеющими фамилии (тем самым реализуется оппозиция беспримесной театральности и быта), а в спектакле Мейерхольда эта изначальная схема якобы уничтожается: парики и карнавальные костюмы всех актеров унифицируют масочность. Шкловский видит суть пьесы в противоположении театральности и быта, тогда как в режиссерском построении быт довольно условен; и амплуа от театра – Счастливец и Несчастливцев противопоставлены не характерным персонажам, но маскам быта.

Очень показательно, что Шкловский, при всей развернувшейся остроумной полемике с режиссером, неизменно находит и фиксирует принципиальные моменты его поэтики, конструктивные приемы. Он запечатлевает ход работы

постановщика и в рецензиях дает представление о режиссерской технике: «Мейерхольд дублировал «Лес», переложив его, как старую картину, на холст. Все диалоги положены на подкладку действия Диалог Петра с Аксусей – гигантские шаги. Несчастливец с Улитой – качание на доске. <...> Подкладка неожиданно поворачивает действие и изменяет характеры героев. Прыжки <...> перерождают героя так, как его может переродить слишком удачно скомпонованный костюм»¹⁵.

Безусловно, Шкловский является одним из первых рецензентов, начавших показывать композицию спектакля, раскрывая значение ее художественных компонентов. Вспомним, что само понятие сюжета у представителей Формальной школы не сводится к последовательности событий, а включает различные композиционные приемы (параллелизм, остраннение и т.д.), обеспечивающие образность. Однако театральное искусство имеет дело с неоднородным материалом, и образ организуется актерским жестом, отношением актера и вещей. Шкловский превосходно чувствует разноприродность литературы и театра. Благодаря этой статье становится понятным, что любой из пластов столкновения «чистого театра» и «быта» у Мейерхольда поверялся языком сцены, прежде всего актерским – мимическая игра и движение организовывали новые связи и проявляли новые смыслы. Занятный парадокс заключается в том, что в данном случае критик не признает доминант сценического действия, а выступает на стороне классической драматической техники Островского.



Э. Гарин – Хлестаков в эпизоде «Шестивие». «Ревизор», ГостИМ, 1926

¹⁵ Шкловский В. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938. М., 2000. С. 137–138.

Мейерхольдовское театральное произведение «воскрешает» органическую, долитературную театральность, игровые традиции народного театра. Шкловский в своем фельетоне успевает емко осмыслить режиссерские приемы, представить интенсивные аргументы против мейерхольдовского перемонтажа и творческого своеволия по отношению к «Лесу» и предъявить свое оригинальное видение пьесы.

Итак, благодаря методу Шкловского организация спектакля воспринята и разобрана на разнообразных уровнях, начиная от решения театрального пространства до способа актерской игры. По несомненному противоречию между собственно формальной методологией статьи (прогрессивной, дающей возможность оценить и проанализировать новейшие приемы в искусстве) и субъективными выводами ее автора (не отказывающегося от необходимости воплощения на сцене заданной в пьесе драматической структуры) можно судить о том своеобразном, полемическом воздействии, какую формалистическая критика оказывала в самоопределении режиссерского театра и преодолении «литературоцентричности». Другим же значимым моментом является возможность использования этой теоретической базы для анализа форм театрального искусства.

Вернемся к рассмотрению рецензий на постановки Мейерхольда. Спустя несколько лет Виктор Шкловский принимает участие в широкой полемике вокруг грандиозного мейерхольдовского спектакля «Ревизор» 1926 г. в ГосТИМе, изрядно взбудоражившем критическую



мысль. Шкловский не позволяет себе искать в сложносочиненной фантазмагорической композиции трагедийного замысла – «тему о Гоголе, убитом николаевской эпохой, <...> о душевной пустоте и внутренней катастрофе»¹⁶. Он пишет о том, как устроен этот спектакль, разъясняя конструктивные приемы драматического текста: «Хлестаков – фитюлька в штатском платье: его нельзя было принять за ревизора. У Мейерхольда Хлестаков одет (другом своим “капитаном”) в шинель, мундир и кивер. <...> Получается нелепость – нелепость мотивировки того, что комично, только не мотивировано у Гоголя»¹⁷. Притом, что в «Ревизоре» Мейерхольда Хлестаков-Гарин менял костюмы и «маски», был множественен и трудноуловим, Шкловский выбирает из всех «масок» лишь одну. Показательно, что ведя речь о «Ревизоре» Мейерхольда, писатель приходит к важнейшему заключению: «каждое положение, каждая фраза может быть путем режиссерской обработки и разным образом

В. Шкловский

¹⁶ Марков П.А. «Ревизор» Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 225.

¹⁷ Шкловский В.Б. Пятнадцать порций городничихи // Мейерхольд в русской театральной критике. С. 210.

На сломе веков

семантизирована. <...> Мейерхольд перерегистрировал всего Гоголя».¹⁸ То есть, Шкловский сознает каждый театральный факт неоднозначным и «сгущенным», играющим, обнаруживая самодовлеющую роль действия. И все же, автор терминов, кажущихся столь годными для осмысления природы образного у Мейерхольда, рассуждал о построении его спектаклей, словно не желая признавать новую конструкцию по гоголевскому сюжету, весь сложносочиненный замысел, музыкальность композиционного и пластического решения, которой глубоко и прицельно изучали первые театроведы (А.А. Гвоздев, А.Л. Слонимский и др.).

Полагаем, чрезвычайно симптоматичным предстает то обстоятельство, что Шкловский в одной из своих последних статей (годы спустя) с явственным одобрением вспоминает «прекрасную постановку “Ревизора” Терентьева в ленинградском Доме печати»¹⁹, и с силой противопоставляет ее мейерхольдовскому спектаклю: «Один и тот же Гоголь, но какой разный!»²⁰.

По весомому замечанию М. Марцадури, итальянского исследователя жизни и творчества И.Г. Терентьева, этот факт «возвращает нас к последним сражениям русского авангарда в 1927 и 1928 гг., когда левовцы (к ним, напомним, принадлежал и Шкловский – **К.В.**) считали Терентьева единственным и подлинным выразителем в сфере театра авангардной линии, покинутой и даже преданной, согласно мнению некоторых, Мейерхольдом»²¹.

Шкловский не оставил нам более откликов на терентьевские постановки, но принято считать, что выдающийся поэт и режиссер

Игорь Терентьев в своих спектаклях развивает принципы ОПОЯЗа. И определенные свойства терентьевской режиссуры позволяют так полагать.

Театральное мышление Терентьева инспирировано феноменом зауми, предуготовлено его ранней деятельностью. «Самый левый авангардист», как нарекают Терентьева, начинает свою стезю с заумной поэзии, с поэтической группировки «41 градус», созданной в 1918 г. в Тифлисе, совместно с ближайшими соратниками – И. Зданевичем и А. Крученых. Он занимается изданием «пестрых книжек футуристов», а немного позже – аналитическим исследованием звука, звуковых особенностей, в Отделе фонологии Ленинградского института художественной культуры. Следуя в своем художественном развитии пунктирной линии футуристического маршрута (экспериментальная поэзия, теоретические дефиниции, присоединение к платформе Левого Фронта искусств, близость к программе ОБЭРИУ и т.д.) и находясь в силовом поле модернизма и футуризма²², Терентьев занят ироническим переосмыслением и трактовкой на своеобычный лад законов и опытов русского футуризма.

Дефиниции Терентьева о заумном языке, случайности в искусстве, организации поэзии, литературе факта рождаются в полном и гармоничном созвучии с работами предшественников по теории поэтического языка, идеями В.Б. Шкловского («О поэзии и заумном языке», «Искусство как прием») и Л.П. Якубинского («О звуках стихотворного языка»)²³. В первом ОПОЯЗовском сборнике 1916 г. Якубинский и Шкловский

¹⁸ Там же.

¹⁹ Шкловский В.мб. Ветер наполняет наши паруса // Литературная газета. 1984. № 7. С. 8.

²⁰ Там же.

²¹ Марцадури М. Игорь Терентьев – театральный режиссер // Терентьев И.Г. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 37.

²² По мысли С.Городецкого, «на стыке разумного и заумного».

²³ Что отмечено исследователями его творчества (см.: Никольская Т. Терентьев – поэт и теоретик компании «41 градус» // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 29.

Pro memoria



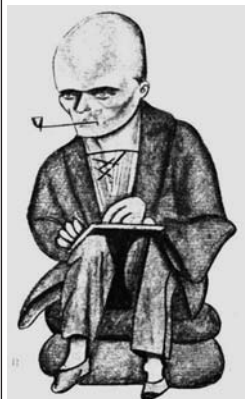
формулируют «законы поэтического и прозаического языка», обнаруживая наличие двух типов языковых построений: утилитарного и поэтического. Для поэтического построения языковые представления (звуки, морфологические части) становятся самоценными. Согласно формуле Терентьева – «в повседневном языке центр тяжести слов заключен в смысле, а в поэтическом – в звуках. <...> Слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»²⁴. В этом также сказывается программная заинтересованность футуристов (равно как и ОПОЯЗа) в фонетической стороне поэтического материала, в его эмоциональной самоценности. По выражению Шкловского – «если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово, как звук»²⁵. Не меньшую значимость обретает для Терентьева закон неожиданности, странности, случайности в искусстве, прием интеллектуального гротеска, сдвиг в область трансцендентного, принцип ни с чем не сообразного контраста, сопоставление несходного и отклонения от «кратчайшей линии рассудка». Вектор, намеченный в «Маршруте шаризны» 1919 г. абсолютно сравним с теорией «остраннения» Шкловского, идеей переживания новых связей вещей в поэзии.

Поэтическая работа Терентьева, на излом, сдвиг и выстраивание фонетического, ритмического, даже графического образа слов, логично переходит на театральную почву, обретая соответствующий эквивалент в творении поэтических гипербол, средствами синтетического театра. Театральная система Терентьева связана, прежде всего, с его опытами создания особого

звукового поля, посредством использования различных приемов (симультанности, параллелизмов, скрещивания тонов и голосов) в постановочной партитуре, его театральное мировоззрение – с устройством «мира спектакля как суммы звучаний». В 1926–1928-е гг. Терентьев, возглавив Театр Дома печати в Ленинграде, ставит своей задачей создание дискуссионных, провокативных по сценической манере спектаклей, в которых зрители и актеры являлись бы полноправными участниками: «нужно, чтобы у публики нарастала потребность вмешаться в действие»²⁶.

Смелые театральные концепции Терентьева даны в статьях, опубликованных во время его ленинградской постановочной деятельности. Очевидно, что Театр Дома печати мыслился лабораторным плацдармом, должен был отвечать параметрам ЛЕФовского театра. Важнейшими намерениями для него становились: направление на современность и злободневность материала, «антихудожественность», пропагандистская и воспитательная составляющая, антидраматургический настрой, техницизм, культивация изобретательства, стремление каждый спектакль устраивать по-новому, аналитичность. Особенное внимание уделялось раскрытию театрального потенциала слова, в котором уже заключены все необходимые компоненты и предсказана пластическая образность: «зрительный момент в театре – условный... Строить нужно на звуке – чуть дополняя зримым материалом – и на движении. <...> Слово – жест, движение, материальность!»²⁷

Не стоит упускать из виду: театральная программа ЛЕФа



И. Терентьев.
Автошарж

²⁴ Терентьев И.Г. 17 ерундовых орудий // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 182.

²⁵ Шкловский В.Б. Жили-были. М., 1964. С. 293.

²⁶ Терентьев И. Г. Письмо А.Е. Крученых // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 408.

²⁷ Терентьев И. Г. Самодеятельный театр // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 299.

На сломе веков

связывала «новую театральность» уже не с самим театром, презренным «архивным памятником искусства и старины»²⁸, но, в большей степени, с самостоятельными театральными образованиями, выступая против художественного вымысла в пользу искусства факта. Если следовать вглубь этой мысли – в пользу искусства самой жизни. ЛЕФ был последним явлением «жизнетворческих» теорий в Советской России, и к середине 1920-х гг. он представляет собой журнал и группу очень разных деятелей авангарда, связанных общей задачей «социальности искусства». Формулируя направление, ЛЕФовская артель задает множество вопросов, стержневой из которых – «искусствостроение» и «конструирование» самой действительности. ЛЕФовцы ставят во главу угла материал, сырье искусства, «деланье вещи», фокусирование на событии. Они отрицают сюжет и заменяют его «монтажом фактов», движение идет в сторону документальности, хроники, репортажа.

Отсюда самая форма пьесы видится Терентьеву ограниченной, а профессию драматурга он считает глубоким анахронизмом, полагая, подобно Шкловскому, что «театру не нужно сейчас пьес»²⁹. Спектакль ощущается им как «организация звукового материала»³⁰, «живая книга вместо пьес», построение сцен на принципах монтажа.

Можно обнаружить, что о мейерхольдовском «Ревизоре», его стилистике, постановочных приемах, внутренних связей с прошлой сценической традицией, о роли, занимаемой в сюжете спектакля Зинаидой Райх, Терентьев пишет куда более непримиримо, нежели

Шкловский. Он декларирует: «Мейерхольд сделался революционным режиссером, только уйдя от мирискусников к футуристам. В ногу с ЛЕФами он создал лучшие свои постановки. “Ревизор” – явный отказ от левых приемов и возврат к «надмирному» символизму – признак не только остановки, но и “упадка”, отступления. “Ревизор” – выставка всех видов культурского атавизма, какие возможны в пределах 4 ½ часового спектакля»³¹. И далее, об инсценировке: «Почему Мейерхольд, меняя многое в гоголевском “Ревизоре”, оставил нетронутым финал? Просто не догадался, что с ним делать? Но тогда на кой прах ставить “Ревизор”!.. Бесспорный провал “Ревизора” есть результат отрыва Вс. Мейерхольда от ЛЕФа, потому что такое дите, как “Ревизор”, могло быть только поражением МХАТа в союзе с Н.Н. Евреиновым, вследствие чего театр им. Вс. Мейерхольда становится хуже аков (академических театров – **К.В.**)»³². И об актерском существовании: «Ни одна фраза ничем не поддержана в постановке, а фраз этих – море, а переплывать это море приходится сидя тесной семьей на небольшом плоту, который чудом уцелел в общем кораблекрушении театра»³³.

Не звучит ли здесь некоторая доля предвзятости в отношении к спектаклю, достигавшему, по словам многих современников, колоссальной сценической силы, в каком-то смысле вершинном по отношению к творчеству Мастера? Радикальная ЛЕФовская позиция заставляет Терентьева утверждать, что в 1926 г. «Мейерхольда уже не отличить от Мережковского и Тургенева»³⁴.

²⁸ Брик О. М. *Не в театре, а в клубе!* // ЛЕФ. 1924. № 1.

²⁹ Шкловский В. Б. *О том, что театру не нужно сейчас пьес* // *Новый зритель*. 1924. № 9. С. 10.

³⁰ Терентьев И. Г. *Кто Леф, кто Праф?* // Терентьев И. Г. *Собр. соч.* С. 289.

³¹ Терентьев И. Г. *Один против всех: О «Ревизоре» Мейерхольда* // Терентьев И. Г. *Собр. соч.* С. 333.

³² Там же. С. 335.

³³ Там же.

³⁴ Терентьев И. Г. *Антихудожественный театр* // Терентьев И. Г. *Собр. соч.* С. 339.

Возможно, в середине 1920-х гг. по-новому конденсируется в художественном пространстве диалектическое противоборство традиции и новаторства, приводя режиссера Терентьева и писателя Шкловского в противоположный эстетический лагерь, нежели тот, в котором находится руководитель ГостИМа. Характерная близость отзыву Шкловского оказывается единой идейной платформой. Ведь в целом для теоретиков «левого уклона» новая социальная действительность призвана была подменять собой эстетику и вытеснять художественное, вплоть до полнейшего стирания границ искусства с реальностью. Если следовать экстремальной авангардной логике «жизнестроителей» ЛЕФа, то московская постановка «Ревизора», прочитанная ими, как психоаналитический, символистский текст, действительно, должна предстать шагом назад, в сторону традиционализма и консервативного искусства. Невиданный театральный язык и ход развития спектакля, связанный в полной мере с двадцатым веком, кинематографом, новоизобретенной сюрреалистической техникой, не играет в связи с этими соображениями решающего значения.

Примечательно, что сам режиссер Терентьев был сосредоточен как раз на решении задач всецело художественных, всяческий «левый» пафос воплощался им сугубо в плане образных средств. Режиссура Терентьева развертывалась от форм спектакля-монтажа, ЛЕФовского репортажа («Джон Рид» Театра Дома печати 1924 г.) вплоть до анти-жизнеподобных, «беспредметных», «построенных на звуке» позднейших опусов,



вовне свободных от диктата литературного сюжета. В любом случае, эксперименты Терентьева встречались глашатаями ЛЕФа неизменно с глубоким пониманием.

Среди главных поборников театра Дома печати нужно назвать С.М. Третьякова и Э.М. Бескина. Если для театроведа А.И. Пиотровского, отмечавшего отдельные любопытнейшие приемы этого режиссера, выдумка Терентьева оказывалась вдруг чересчур дерзостной³⁵, то теоретики ЛЕФа всячески приветствовали «большую новаторскую работу», особенно ценя «исключительную работу Терентьева над словом. Театральный Октябрь прошел мимо слова. Терентьев за время революции первый заставил текст спектакля звучать полновесно»³⁶. Деятели ЛЕФа полагали его «одним из немногих режиссеров, умеющих любовно обращаться со

Ю. Анненков. Портрет В. Шкловского

³⁵ Пиотровский А.И. «Ревизор» в театре Дома печати // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 440.

³⁶ Третьяков С.М. Новаторство и филистерство // Терентьев И.Г. Собр. соч. С. 450.

На сломе веков

словом на сцене и владеющих секретами речевого монтажа, построенного на фонетических и синтаксических сдвигах»³⁷. В полной мере это суждение следует отнести к терентьевскому «Ревизору».

Поставленный в 1927 г. «Ревизор» был исключением в веренице терентьевских спектаклей по современным текстам и создавался как ответ на появление прогрессивного мейерхольдовского творения. Спектакль этот максимально явил принципы терентьевской экспериментальной режиссуры, идею воплощения театральной заумы. Неожиданный, действенный «сверхсюжет» Терентьев выстраивал поверх «обесмысленного» сюжета классической пьесы, текст которой был у него сохранен вовсе без изменений. «Остраннению» подвергался самый фонетический строй произведения – каждое слово, каждая реплика персонажа наделялись обозначенным заданием. По произношению, интонации, акценту (все персонажи разговаривали на разных языках и даже представляли разные национальные типы), все должно было быть услышано определенным образом. Режиссер использовал метод контрастного столкновения различных планов: важными в системе спектакля оказывались «интонационные сдвиги» речи героев, «подсказывающие» пластические решения, вызывающие немотивированные действия персонажей в сценических ситуациях.

Тон задавала абстрактность, намеренная театральность сценического оформления учеников П.Н. Филонова – «Мастеров аналитического искусства». Созданный ими вещный мир позволял играть идеями-символами – костюмы

были расписаны знаками, связанными с каждым из персонажей, а знаменитые черные выкатывающиеся шкафы обладали многофункциональными свойствами; живые крысы ползли по черному занавесу и т.д.

Сопряжение эпизодов непристойной физиологичности, безудержного озорства и эквилибристики, моментов inferнального плана (хлестаковская тема) диктовало специфическую эмоциональную среду постановки, иронической и пародийной в отношении спектакля ГостИМа. В своей последовательной алогичности терентьевский «Ревизор», становится квинтэссенцией самого радикального авангарда, предвосхищая европейские абсурдистские опыты. Именно Терентьев, экспериментируя и развертывая игру со словом, ставя условием раскрытие глубинных звуковых возможностей гоголевской пьесы, преодолевая интригу, освободившись от власти реалистического сюжета, как нельзя более близко, с точки зрения ОПояЗа, подходит к задаче сценической реализации гоголевского текста.

Подытоживая сказанное, кратко заметим, что связанное рассмотрение концепций формального метода и авангардной режиссуры 1920-х гг. позволяет заново оценить научный ресурс теории ОПояЗа, осознать воздействие формалистов в сфере театрального мышления и подтвердить идею плодотворности применения тезисов Формальной школы для анализа театрального искусства.

³⁷ Там же. С. 448.

Елена СТРУТИНСКАЯ

А. ТАИРОВ И В. РЫНДИН. В ПОИСКАХ СТИЛЯ ЭПОХИ

Для прошедшего XX века характерен сознательный поиск стиля эпохи. Прежде стили сменялись в ходе естественной эволюции, но разрушение традиционной парадигмы искусства и культурная революция на рубеже веков сделали поиск нового стиля взамен прежнего настоящей задачей, к ее решению прикоснулись многие крупные художники.

Когда деятели театра в начале XX века обнаружили, что слово не главный элемент сценического искусства и что эмоцию можно выразить молчанием и движением, подчиненным ритму, центр интересов переместился к визуальным акцентам. Активизация сценического пространства усилила внимание театра к новым художественным направлениям.

Символизм, последнее из крупных направлений XIX века, в первом десятилетии нового века уступает место новому течению – экспрессионизму, ставшему самым влиятельным в отечественном театре 1910-х – 1920-х гг.

Следует заметить, что словом «экспрессионизм» мы обозначаем два явления. Первое – экспрессионизм как одно из стилевых направлений 1910-х – 1920-х годов, обладавшее своими устойчивыми визуальными формами, так же как фовизм, кубизм, лучизм, футуризм и прочие. Второе – экспрессионизм как мироощущение, причем для современников не составляло секрета, что экспрессионизм был общей эстетической основой авангардных стилей. Николай Пунин (и некоторые французские и немецкие искусствоведы) еще в 20-х годах высказывал мысль об экспрессионистской природе кубизма и его русского варианта кубо-футуризма. Под их непохожими друг на друга формами заметны экстатический взрыв эмоций, растерянность и отчаяние на фоне депрессии, рожденной социальной реальностью – мировая война, революции, гражданская война, экономический спад. Далее в данной работе, говоря

об экспрессионизме, я имею в виду в основном именно второй смысл этого слова.

Наплыв авангардных форм дразнил, озадачивал, но не удовлетворял потребность вобретении стиля эпохи, связанную с переменами после Первой мировой войны, когда изменился коренным образом уклад жизни, пересматривались основные нравственные, социальные и философские императивы.

В этой ситуации нужен был синтезирующий стиль. И такой стиль возник. Правда, имя свое он получил на полвека позже, когда словосочетание «ар деко» вошло в искусствоведческий оборот. А до того оно означало сокращенное название Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 года, – выставки, где произведения, которые могли быть отнесены к этому стилю, впервые оказались собраны вместе, хотя создавались в разных странах на протяжении нескольких предшествующих лет.

Ар деко – условное обозначение суммы формальных признаков, устойчиво проявленных в архитектуре, дизайне, живописи, графике в эпоху между двух мировых войн. Черты ар деко в архитектуре и дизайне легко узнаваемы, что же касается ар деко в театре, то здесь мы идем по целине. Тем не менее я попробую предложить некоторые соображения.

Как и экспрессионизм, ар деко – не только стиль, но и мироощущение. В архитектуре и дизайне американском, английском, итальянском, французском, немецком и советском со второй половины 1920-х и в 1930-е годы одинаково отражались имперские тенденции, тяготение к стабильности и завершенности, пришедшие на смену радикальному хаосу начала 1920-х. В театре эти тенденции выявляют ар деко, наряду с его визуальными приметам.

Камерный театр был одним из наиболее чувствительных к тонам эпохи художественных

организмов. Речь не о конформизме, Камерный всегда отличался художественной независимостью. Но черты ар деко появляются здесь потому, что его стилевые формы, выражавшие чувственные интенции эпохи, резонировали во всяком хорошо настроенном художественном пространстве.

Стилевым аспектам спектаклей в отечественном театроведении уделялось мало внимания. Возникший в начале XX века интерес к сценической форме достиг расцвета к середине 20-х годов, и наибольший теоретический вклад здесь был внесен ленинградской театроведческой школой: Гвоздев, Пиотровский, Алперс, Державин. Но с конца 20-х и особенно во второй половине 1930-х, после опубликования в 1936 году статей «Правды»: «Сумбур вместо музыки» (о произведениях Шостаковича), «Внешний блеск и фальшивое содержание» (о пьесе Булгакова «Мольер»), «Балетная фальшь» (о постановке балета «Светлый ручей»), «О художниках-пачкунах» (о книжной графике Лебедева и Конашевича), уже ни в одной статье тех лет не найти теоретического анализа формы спектакля и разговора о стиле. В отечественном театроведении эта ситуация сохранялась до 80-х годов.

Стиль, это не только «мундир» эпохи, по которому мы можем определить время создания произведения, это язык форм, на котором искусство говорит с современниками. Как-то по поводу одной актрисы Александринского театра выдающийся театральный художник В.В. Дмитриев сказал: «Вряд ли она была большой актрисой, но она была эпохальна»¹. Что это значит? Облик, речевая и пластическая манера актрисы, ее темпоритм совпадали с неписаными эстетическими и типажными идеалами времени. И только когда театр, режиссер, актер, художник находят эти необходимые визуально-акустические формы и наполняют их актуальным содержанием, о спектакле пишут, как о великом произведении.

Отметим, что русский экспрессионизм использовал по большей части иные выразительные средства, чем детально изученный немецкий. Экспрессионизм в отечественном театре опознан лишь частично. Мы знаем

замечательные статьи Гвоздева и Пиотровского о театральном экспрессионизме². Но об экспрессионистской модели спектакля, созданной Таировым, мы можем судить только по описанию его постановок в рецензиях, режиссерских экспликациях, фотографиях мизансцен и эскизах сценографов, по рецензиям в зарубежной прессе на гастрольные спектакли театра³.

Считается, что экспрессионизм характерен для конца 1910-х и середины 1920-х годов. На самом деле в советском театре он продержался дольше, до начала 1930-х гг., когда уже параллельно существовал ар деко, сформировавшийся к концу 1920-х.

Соприкосновение и смена этих двух стилей, а в глубинном смысле – двух эпох культуры, четко прослеживаются в спектаклях Камерного театра, поставленных один за другим на протяжении трех лет: «Патетическая соната» (1931), «Неизвестные солдаты» (1932) и «Оптимистическая трагедия» (1933).

В конце двадцатых могло показаться, что экспрессионизм покинул театральные подмостки. Почти исчезли его острые внешние формы. Но модель экспрессионистского спектакля еще жила, экспрессионистское мироощущение у многих режиссеров оставалось. Оно присутствует в спектаклях ГостИМа и других театров – МХАТ-2, ГОСЕТ, БДТ. И в Камерном театре, в знаменитом о'ниловском цикле («Косматая обезьяна», 1926; «Любовь под вязами», 1926; «Негр», 1929) и в «Антигоне» В. Газенклевера (1927).

Экспрессионизм всегда обращен в глубины человеческой души, столкнувшейся с роковыми обстоятельствами судьбы. Но русский экспрессионизм, как было сказано выше, использовал иные выразительные средства и приемы, чем немецкий. Если в основе последнего – болезненная деформация окружавшего героя пространства, как бы увиденного его глазами, мира, на образ которого экстраполировалось состояние его истерзанной души, то экспрессионистская образность российских режиссеров и художников базировалась на ритмической основе, подчинявшей себе форму, цветовые и световые решения, речь и пластику актера.

Первым экспрессионистским спектаклем Камерного театра можно считать «Саломею»

Уайльда (1917). Экспрессионистское мироощущение жило и в «Федре», и в «Грозе» и в спектаклях по пьесам О'Нила, оно передавалось через ритм, пластику и речевую манеру актеров, аудио-музыкальный ряд, световую партитуру, пространственное решение спектаклей. Экспрессионизм лоялен к разнообразию стилистических проявлений, но при условии, что они передают максимальный эмоциональный накал. Принципиально важно для Камерного театра, что в его спектаклях экспрессионистская аффектация могла сочетаться со сценографией в духе ар деко.

К концу 20-х – началу 30-х годов репертуар любого театра в СССР немислим без советских пьес, посвященных злободневным проблемам страны и историко-революционных. Театры по-разному осваивали новую драматургию и отражали новую реальность. Например, для Малого театра это происходило менее болезненно, чем для Камерного. С дореволюционных времен репертуар императорских Малого и Александринского делился на основной – классика и выдающаяся современная драматургия, и текущий – драмы, спускаемые из репертуарного комитета, порой сомнительного качества. Отношение старейших театров к проходному репертуару было соответствующее: «надо – поставим». Порой слабая драматургия, сыгранная выдающимися актерами и оригинально поставленная, имела успех. Помогал формировавшийся десятилетиями актерский метод театра и профессионализм режиссеров, те же Платон или Нароков адаптировали пьесы к условиям сцены, владея драматургической техникой лучше любого советского драматурга.

От Камерного театра та же ситуация потребовала отдачи всех творческих сил и переосмысления ранее найденных постановочных приемов и, говоря шире – корректировки творческого метода. Таиров, один из самых чутких к форме режиссеров, стремился найти точки соприкосновения современной драматургии со сложившейся манерой его театра: укрупнить идею произведения, сделать ее яркой, эмоционально наполненной.

Как мы знаем, первые попытки освоения советской драматургии успеха театру не

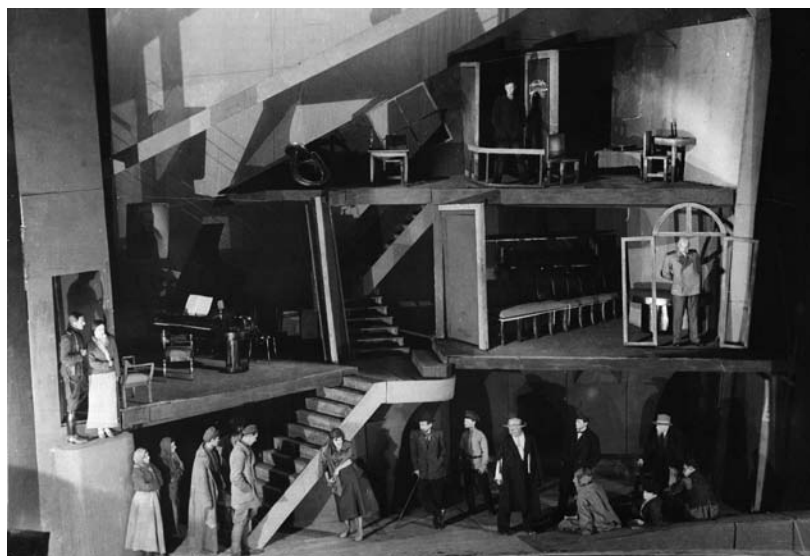
снискали. «Заговор равных» (первая работа в МКТ В. Рындина, 1927) снят по политическим мотивам после четвертого представления, от спектакля остались только эскизы костюмов. «Наталья Тарпова» (1929) и «Линия огня» (1931, художники В. и Г. Стенберги) потерпели неудачу из-за расхождения драматургии, режиссерской ее трактовки и сценографического решения. Таиров честно пробовал найти необходимую стилевую форму для советских пьес, но все же бытовая советская драматургия неслиянна с творческим методом театра.

В начале 1930-х Таиров ставит подряд три советские пьесы: «Патетическую сонату» Н.Г. Кулиша (1931), «Неизвестных солдат» Л.С. Первомайского (1932) и «Оптимистическую трагедию» Вс.В. Вишневского (1933).

В «Патетической сонате» чисто экспрессионистское сценографическое решение, предложенное художником, гармонично соединилось с режиссерскими приемами Таирова и драматургической формой пьесы. Рындин показал на сцене многоквартирный дом в вертикальном срезе. Изображение деформировано. На эскизе резкая зигзагообразная красная линия ломаной дигональю пронзает дом, разламывая его на две части. Каждая часть построена художником в определенном ритме, но красная молния композиционно соединяет их в единое целое, создавая напряженный общий ритм, драматически обостренный и визуально активный.

«Патетическая соната» имела успех у публики, что для Таирова и МКТ было принципиально важно, режиссер опробовал новые приемы (пока о новом языке говорить было рано), позволившие приблизить метод театра к условной природе советской драматургии. Эта работа была понята и принята новым зрителем, потеснившим публику, традиционно заполнявшую зал Камерного. Постановку хвалили за режиссерское решение, однако спектакль быстро сошел с репертуара по идеологическим причинам – в драматургии усмотрели пропаганду украинского буржуазного национализма. Алису Коонен, исполнявшую главную женскую роль Марины, в одной рецензии назвали «жовто-блакитной Федрой»⁴. Кстати, и ее сценическое платье было желто-синим. Критик

Из опыта Камерного театра

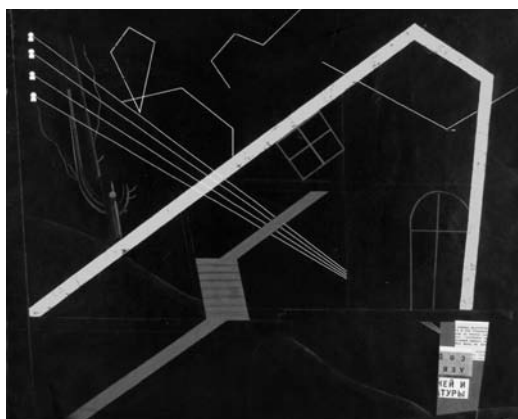


Сцена из спектакля
«Патетическая соната»,
1931

Эскиз общей
установки к спектаклю
«Патетическая соната»,
1931

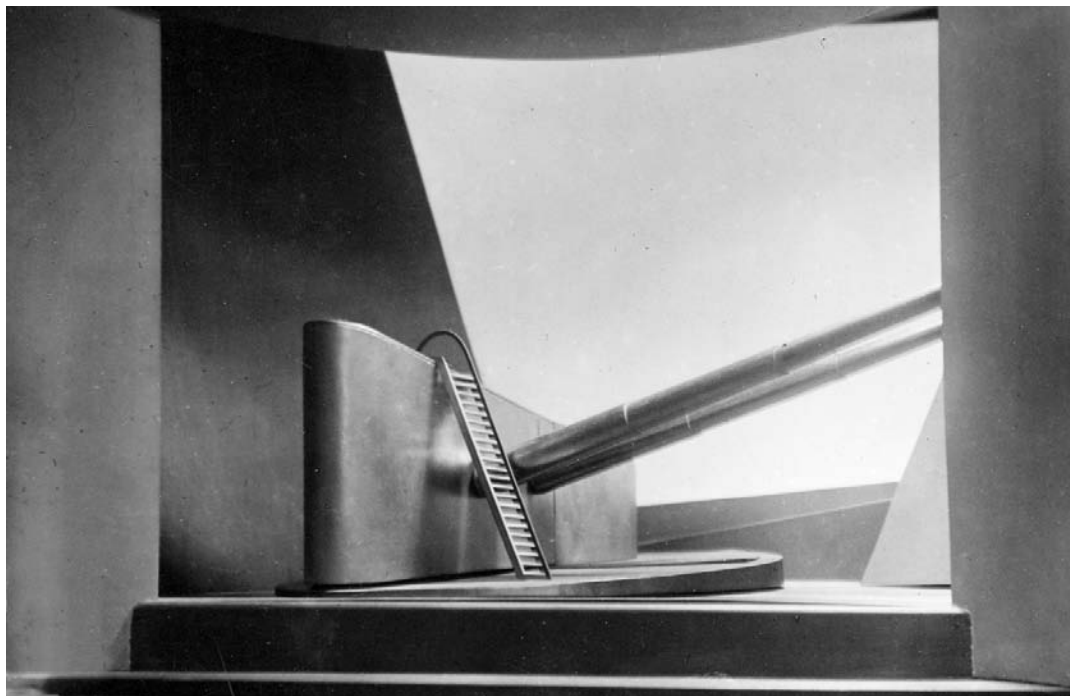
Осинский в «Известиях» писал: «пьеса как бы из эпохи “Евграфа искателя приключений”, “Учителя Бубуса”, леоновского “Вора”, пьеса из этапа уже пройденного. В центре – “мечтатель” или “искатель приключений” мечущийся со своими личными переживаниями по поверхности гремящей классовыми боями жизни»⁵. Перечисленные рецензентом пьесы относились к отечественной экспрессионистской драматургии.

Критика порицала Кулиша за отсутствие партийной позиции, возмущалась излишним «внеклассовым» объективизмом в обрисовке некоторых персонажей и в первую очередь главной героини Марины. Неприятие вызывал и главный герой, поэт Илько, интеллигентный молодой человек, полный душевных сомнений, восторженно и доверчиво относящийся к окружающим его людям, преданный идеалу – своей прекрасной музе Марине и в романтическом увлечении не заметивший ее контрреволюционной и националистической деятельности. Созданная по экспрессионистским канонам драма строилась как исповедь главного героя, он участник и комментатор происходящих событий. В густонаселенной пьесе перед зрителем проходила вереница представителей всех слоев общества, по большей части трактованных автором в плакатной



манере. Главному герою противостоят идеальные герои: революционный матрос Судьба (М. Жаров), его товарищи Шапка и Полушубок и подпольщик Лука – фигуры-знаки. Наиболее живыми и объемными, как это часто бывало в пьесах советских авторов, у драматургов получались характеры отрицательных персонажей (генерала Пероцкого и его сына) и характерно-бытовые фигуры (прачка Настя, проститутка Зинка), образы революционеров автор наметил лишь контурно.

Таиров старался выровнять эту драматургическую диспропорцию мощными эмоциональными акцентами, придавая действию страстность и революционный пафос. Это решение



Макет к спектаклю
«Неизвестные солдаты», 1932

поддерживали визуальные формы декорации Рындина, а сложная световая и музыкальная партитура добавляла эмоциональные акценты в ткань спектакля. Рындин дал классическую для экспрессионизма декорацию-установку: зигзагообразная красная молния буквально воплощала идею расколотого мира. Зрители видели, как в каждой квартирной клетке растерзанного дома нарастают различные настроения обитателей, по-своему воспринимавших происходящие события, как конфликтуют этажи. Действие происходило не только в доме. «В отдельные моменты за домом были видны телеграфные провода и дороги, тянущиеся в неведомую даль. Это давалось светом. Таким образом, зрители являлись свидетелями и жизни обитателей дома и того, что происходит за его стенами»⁶, – свидетельствовала А.Г. Коонен. «Большую роль в спектакле играл свет, который искусно трансформировал все архитектурное построение, великолепно созданное Рындиным. Разрешение пространства в этой постановке было на редкость удачным. Возможность мгновенного перехода действия

с улицы в дом и обратно создавала динамичность хода событий»⁷.

Как и любое экспрессионистское произведение, пьеса Кулиша потребовала от режиссера и художника создания мощных, ярких выразительных приемов. Зрители должны были следить за развитием действия с нарастающим напряжением. Таиров подчиняет действие ритму нервному, то круто взлетавшему вверх, то замиравшему. Революционные события затронули каждого обитателя дома, привычная жизнь уже не восстановима.

Таировская модель экспрессионистского спектакля вобрала в себя мировоззренческие сомнения и смятение режиссера. Virtuозно владея техникой построения массовых сцен, Таиров в финале 1-го действия создает трагический ассамбляж, в котором столкнулись светлая красота пасхальной ночи с перезвоном колоколов и разухабистая песня входящих в город революционных отрядов. Коонен так описала эту сцену: «Пасхальная ночь. Часть жильцов с



зажженными свечками торжественно поднимается по лестнице дома, звучит «Христос воскрес». А одновременно за домом по освещенной дороге дружно идет колонна красноармейцев с песней «Эх, яблочко, куда катишься!» «Христос воскрес» и «Яблочко» сливались в резком диссонансе, создавали впечатление как бы стыка двух эпох. Это очень доходило до публики»⁸.

В этой постановке Таиров и Рындин в последний раз использовали приемы экспрессионистской сценографии.

И хотя критика писала о профессионально безупречной работе, итог был неутешительный. Таиров должен был снова искать новые выразительные средства и стилевые формы, способные соединить эстетические принципы МКТ с социально-идеологическими требованиями времени. Предстояло уйти от экспрессионистского канона и найти пафос советского спектакля. Эта работа, чуть позже успешно завершённая в «Оптимистической трагедии», развернулась на материале пьесы Первомайского «Неизвестные солдаты», где Таиров и Рындин нашли переход от экзатичности экспрессионистских спектаклей (посыл эмоции от героя в мир) к сценическому пафосу строгих эстетизированных форм ар деко. Пафос входил в арсенал стилевой системы ар деко – как эмоция управляемая, имеющая точный идеологический посыл.

Несмотря на лозунгово-плакатную драматургию пьесы Первомайского, о которой в рецензии на спектакль М. Левидов написал: «ставить подобные пьесы – развращать малолетних»⁹, спектакль имел успех. Таиров и Рындин создали зрелище выразительное, пленившее как советских партийных критиков, так и рядовую публику эмоциональной мощью в подаче идейно-революционных образов пьесы. Сценический пафос закрывал огрехи драматурга, несуразность пьесы, а точность эмоциональных акцентов и градус подачи чувств отключали рациональность восприятия зрителей.

В создании новой образной системы немалая заслуга принадлежала художнику Рындину. Придуманная им установка была нова и выразительна. Основу ее составляла обтекаемой формы эллипсоидная установка, превращавшаяся

по ходу действия в орудийную башню на палубе французского броненосца, в застенки контрразведки, заводское помещение или отсек баржи, что позволяло мгновенно переносить действие пьесы в различные места. Рындин сочетал в установке строгие обтекаемые формы и стремительные «скоростные линии», являющиеся устойчивым знаком ар деко (таким же, каким в стиле модерн была «линия Орта»). Ультрасовременные формы объединяли в единую художественную ткань динамику и статуарность мизансцен с оформлением на основе четкого ритмического рисунка.

Отрешенное холодное величие установки усиливало эмоциональный градус мизансцен, четкие многофигурные композиции Таирова обретали на фоне монохромного эллипсоидного объема монументальность и в нужный драматический момент позволяли достичь необходимого героического пафоса. Критики писали, что театр вопреки автору сумел создать сильное эмоциональное впечатление, встречавшее бурный зрительский отклик. На создание этого впечатления работали точно рассчитанные и выверенные цветовые и световые эффекты. Грозовые тучи, низко несшиеся над горизонтом, бушующие морские волны (светопроекция), мгновенное изменение освещения при смене эпизодов, зловещее поблескивание орудийного ствола, развивающаяся от ветра красно-малиновая штора в контрразведке.

Ультрасовременные формы и линии основной установки Рындина приближали к зрителям события почти пятнадцатилетней давности.

Оказалась, что стилевые формы ар деко идеально работают на создание пафоса, идеологической экзальтации. Они спасали на сцене театра советскую драматургию, которая в силу неопытности авторов соединяла в себе романтико-героическую тональность с натуралистической фактурой. Бытовая достоверность сценического решения и натуралистическое воспроизведение места действия могли бы усилить второй ее аспект, погубив первый. Таиров выбрал верное решение – пожертвовав бытовой точностью, спас идею.

Сравнивая экспрессионизм и ар деко, нельзя не увидеть, что они соотносятся как



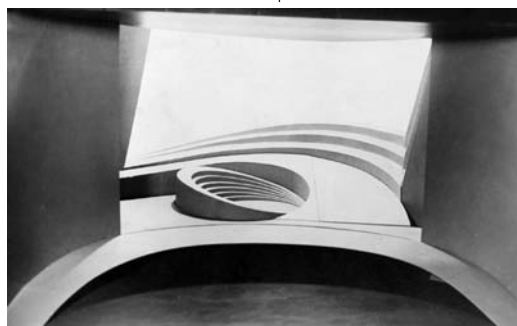
Эскиз общей
установки к спектаклю
«Оптимистическая
трагедия», 1933

Макет к спектаклю
«Оптимистическая
трагедия», 1933

индукция и дедукция: если экспрессионизм идет от частного к общему, от индивидуального душевного надлома к образу трагически деформированного мира, и это своего рода индукция, то ар деко по принципу дедукции идет от общего к частному; в произведениях этого стиля, тоже достаточно эмоциональных, странным образом отсутствует субъект эмоции, он где-то за пределами произведения и управляет его эмоциональным строем извне. Даже в дизайне, где фигуративное начало очевидно, включаемые в изображение (впрочем, не слишком часто) человеческие фигуры декоративны, марионеточны, лишены своей воли и подчинены внешней власти.

На визуальном уровне понятно, что это власть композиционного решения; но в более глубоких смысловых слоях столь же понятно, что она диктуется новым, властно управляемым человеческим обществом, уже вовсе не анархическим и никак не аморфным, где счет идет не на личности, а на массы.

Своего совершенного воплощения эта стилизованная образность достигла в установке к «Оптимистической трагедии». Здесь сценография Рындина балансировала на грани абстракции, ни одна деталь овального станка не напоминала реальные формы корабля, окопов, поля боя, и тем не менее мощный образ охваченной войной страны возникал. По сравнению с



«Неизвестными солдатами» изменилось и цветосветовое решение. Белая парадная морская форма матросов в прологе спектакля и серо-черно-сизая гамма костюмов (матросов, женщин в сцене прощального бала, военная форма интервентов) на протяжении всего действия, и одно интенсивное цветовое пятно – красный флаг – точно сочетались с суровым серо-стальным оттенком станка, создавали напряженную визуальную графику спектакля. Сильное впечатление производили грозные облака, на этот раз мчавшиеся из глубины сцены прямо на зрительный зал, об этом необычном эффекте вспоминали многие зрители, видевшие спектакль.

Таиров с присущей ему режиссерской изобретательностью использовал все возможности установки. Скоростные линии станка создавали визуально напряженное пространственное поле и диктовали стремительный ритм спектакля.



Из хаоса разбросанных по его наклонной поверхности каким-то невидимым мощным вихрем матросских фигур в первом действии постепенно рождался одухотворенный порядок форм. Матросская масса обретала скульптурное единство по мере перехода от анархистствующей толпы к четкому строю революционного отряда.

Патетическая мощь спектакля росла от сцены к сцене и достигала наивысшей точки в финале. Установка Рындина, ее наклонная платформа, окаймленная линиями ступеней, выглядела пьедесталом для многофигурной скульптурной композиции.

«Оптимистическая трагедия» – один из редких образцов тончайшего взаимодействия художника и режиссера в создании образа спектакля.

Таиров и Рындин в этом спектакле заменили индивидуалистическую экзатичность экспрессионистских спектаклей новой мощной эмоциональной доминантой: зритель должен был сопереживать не герою-одиночке, но революционным массам. Личностная эмоция экспрессионизма сменилась массоидной эмоцией, и эта принципиальная перемена отразилась в стиле: как нельзя лучше ее выразил ар деко своим рационалистичным линейным рисунком, четкой конструктивностью, логикой и патетической устремленностью. Знаменитые скоростные линии ар деко выражали не столько скорость как расстояние в единицу времени, сколько мощный волевой импульс, создававший ускорение; скоростная линия была по сути линией воли, линией лидерства. Стиль ар деко оказался стилем управляемого человеческого сообщества, активно формировавшегося во всех ведущих странах мира с середины 1920-х и в 1930-е годы. Причем выражал он позицию в первую очередь самих управленцев, лидеров и восхищенного ими окружения, а не тех, кем управляли. Именно это качество позволило ему прижиться одинаково органично в столь разно устроенных государствах, как США, Франция, Италия, Англия, Германия и СССР.

Стиль ар деко – это стиль лидеров, героев рискованных экспедиций, первооткрывателей, сформировавшийся в странах Европы и США,

победителей в первой мировой войне, но он оказался близок и амбициям страны Советов, быстро катившейся к тоталитаризму.

Героическое деяние – это только часть жизни, какой-то ее миг, но не вся жизнь. И эта двойственность ощутима в стилистике ар деко. В советском варианте стиля – это подвиг как момент, и вместе с тем постоянное состояние, напряженная готовность к подвигу во имя идеи. Настроенность на подвиг позиционируется советской идеологией как стиль жизни, отсюда – пафос, призванный заполнить будни и поддерживать необходимую температуру идейного горения. Как крайний пример приведу высказывание из одной рецензии на «Оптимистическую трагедию» (1933). Ее автор (критик Литовский) написал: «Даже смерть может быть партийной работой». Превращение будней в героическое бытие – на это направлены выразительные и идеологические смыслы советского ар деко.

Они были воплощены в архитектуре, монументальном искусстве, кино – и в театре. Одними из создателей театральных форм этого стиля стали Таиров и Рындин.

¹ Цит. по: Чушкин Н. В. В. Дмитриев. Творческий путь. (Записки бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 год. Предисловие А.А. Михайловой. Публикация, вступительный текст и примечания Е.И. Струтинской // Минезина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 3. Отв. ред. В.В. Иванов. М., «Артист. Режиссер. Театр». 2004. С. 385.

² См.: Струтинская Е. «Искания художников сцены». Петербург – Петроград – Ленинград». М., 1998. С. 109–182.

³ Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М., «Артист. Режиссер. Театр». 2010.

⁴ Осинский Н. «Патетическая соната» (Камерный театр) // Известия. 1932, №3. 3 января. С. 4.

⁵ Там же.

⁶ Коонен А. Страницы жизни. М., «Искусство. 1975. С. 346.

⁷ Там же. С. 347.

⁸ Там же. С. 347–348.

⁹ Левидов М. «Неизвестные солдаты». Общественный просмотр // Вечерняя Москва. 1932, 8 мая. С. 3.

Вадим ЩЕРБАКОВ

МАГИЯ ТРЮКА

О ПОЭТИКЕ КАПРИЧЧИО КАМЕРНОГО ТЕАТРА «ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА»

Неизбежная горечь свидетельствования раздвоенности мира, которой обречены были образы Commedia dell'Arte в дореволюционных творениях русских режиссеров, после Октябрьского переворота покидает их композиции. Наглядным примером этого может служить «каприччио Камерного театра», впервые показанное публике 4 мая 1920 года. Взяв за литературную первооснову своего спектакля повесть Э.Т.А. Гофмана «Принцесса Брамбилла», А.Я. Таиров восхитительным образом сумел превратить гротескную фантазмагорию в радостное, солнечное театральное волшебство! Его спектакль начисто лишён был того мистического дуализма, сквозь призму которого воспринимал мир означенный на афише автор.

При переделке гофмановского текста в пьесу театр полностью отказался от изложения своими средствами философии этого прекрасного гимна сценическому искусству. Таирова не заинтересовала не только тема «хронической двойственности», бациллы которой поражают героев Гофмана, слишком глубоко вдыхающих перенасыщенный ими воздух римского карнавала. Режиссером также была отвергнута (как «не действенная») сюжетная линия об источнике Урдар, выражающая смысл и пафос «Принцессы Брамбиллы».

«Каприччио в духе Калло» в творчестве Гофмана стоит несколько особняком. Одно то, что единственными немцами, в нем действующими, оказываются обучающиеся в Риме молодые художники, а вовсе не филистерская кодла чиновников и лавочников со своими *Frau und Fräuleins*, говорит уже о многом. Не родная, постылая, испитая до донца Германия – Италия, огневая, сияющая, блистательная, солнечная, самый быт которой пронизан искусством (ведь швея Гиацинта шьет прекрасные карнавалы

костюмы, а ее жених, Джилио, хоть и скверный, но актер), – становится местом действия фантазмагии. А герои ее, сотканые из черт, штрихов и имен офортов Жака Калло и волшебных сказок для театра Карло Гоцци, почти совсем не пьют пива и не умеют нюхать «пользительный табак».

Все это делает «Принцессу Брамбиллу» занимательным философским трактатом об «отношении искусства к действительности» и наоборот. Сказка про озеро Урдар, воды которого широко разлились из источника, образовавшегося из сверкающей призмы волшебника Гермода, «мыслью победившего воззрение», является смысловым стержнем каприччио. Взглянув в зеркальную глубь Урдара, излечиваются от уныния король Офиох и королева Лирис; веселые, посмотревшись в него, пребывают в веселии, а печальные – избавляются от печали. Правда, местные философы предпочитают не ходить к озеру и другим не советуют, ибо (по их ученому разумению) от зрелища мира наоборот может закружиться голова и пропасть



аппетит, – да их там, впрочем, не очень-то и слушают...

Зеркало Урдала – по мысли Гофмана – есть зеркало искусства, смотрясь в которое действительность удостоверяется в том, что она существует, а потому и избавляется от печальных сомнений в собственном бытии. Но искусство, олицетворяемое Урдалом, вовсе не является абстрактным понятием. Воды озера обладают столь великим могуществом потому, что объединяют в себе *фантазию* и *юмор*. Именно в этом единстве залог их силы – ибо фантазия сама по себе лишена опоры и витает прихотливо где-то в заоблачье, а юмор без фантазии настолько тяжел, что граничит с идиотизмом. Волшебство совершается лишь тогда, говорит Гофман, когда акт единения обоих полюсов есть в то же

время и акт отражения: заглядывающие в зеркало озера печальный мечтатель Офиох и глупая хохотушка Лирис излечиваются, видя и познавая мир глазами друг друга. Такое возможно только в театре. И Урдал есть аллегория *искусства сценического*.

Именно эта аллегория разрешает все коллизии повествования, позволяет распутать тесный клубок причудливо переплетенных нитей сюжета. С помощью Театра (существующего в каприччио, разумеется, в формах *Commedia dell'Arte*) Джилио и Гиацинта преодолевают болезнь двойственности. Выходя на объединяющие миры подмостки в масках Арлекина и Коломбины, они обретают способность, умение, силы – чувствовать и выражать чувства любых (даже самых разволшебнейших) принцев

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

Pro memoria

и принцесс. Магические воды Урдара избавляют их от страданий швеи по поводу отсутствия красивого платья и глупого чванства скверного актера, до полусмерти объевшегося монологами «белых мавров» аббата Кьяри.

Философия каприччио Гофмана до идентичности родственна концепциям театра и маски, выдвинутым Мейерхольдом в предреволюционные годы. С нею можно соотнести практически все творения Доктора Дапертутто. И казалось бы – кому, как не Мейерхольду начала 1910-х гг., надо было братья за сценическое осуществление этого гофмановского шедевра.

В свою очередь, Таиров (до начала 20-х годов – внимательный наблюдатель и «тайный» наследник некоторых мейерхольдовских идей) говорил, что мысль о постановке «Принцессы Брамбиллы» родилась почти одновременно с Камерным театром¹. Но осуществился этот замысел только после Октября.

Казус с тем, что героев «Брамбиллы» вывел на сцену не совсем тот режиссер и совсем не тогда, когда следовало, вполне объясним. Мейерхольду вовсе не надобно было инсценировать само каприччио, ибо, полностью усвоив его философию, заново пережив воплощение этой философии в творческий процесс, он получил во владение метод Гофмана, позволивший современникам усматривать гофманиану в каждой мейерхольдовской композиции 1910-х, а в нем самом – театрального двойника великого романтика. Волшебное зелье, приготовленное Эрнстом Теодором Амадеем из масок *Commedia dell'Arte*, офортов Калло и сказок Гоцци, оказалось приворотным.

Вкусивший его не только назвался Доктором Дапертутто – он надолго (если не навсегда) сделался «Гофманом в режиссуре».

Здесь надо признать, что, в отличие от Мейерхольда, Таиров оказался художником куда более стойким (по части действия на него мистических чар). А кроме того – большим эстетом. Употребив однажды вышеозначенный гофмановский коктейль и частично его усвоив, он обратил наибольшее внимание на изящную волшебную форму «Принцессы Брамбиллы», идеально пригодную для воплощения на подмостках поэзии превращений.

Не романтик, не (упаси, Боже!) мистик и дуалист понадобился в Гофмане Таирову, а волшебный сказочник. Приняв как должное, как лишнее подтверждение хорошо ему известной истины, часть философии «Принцессы Брамбиллы» (касающуюся большей достоверности театра по отношению к действительности), режиссер наотрез отказался от поисков путей полноты ее сценического изложения. «Разве искусство – это кафедра философии? Разве сцена есть урок по логике? – вопрошал Таиров. – Ничего подобного. Ни область логики, ни психология, ни философия не имеют пристанища на тех прекрасных подмостках, которые именуются сценой. Сцена – это искусство театрального действия. Только так и только этим оно должно впечатлять. И если вы все хорошо понимаете – это значит, что подлинного эстетического театрального действия вы не получили, ибо вся прелесть искусства в непонятном. Как только мы все станем понимать, [так] искусство превращается в арифметику, и тогда ему место в

¹ См.: Стенограмма лекции А.Я.Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла», прочитанной в Камерном театре 31 мая 1920 г. // Советский театр. Документы и материалы 1917–1921. Л., 1968. С.168–169.

Из опыта Камерного театра



третьем классе гимназии, а не в подлинном творчестве»².

Трагикомическая природа гротеска Гофмана была абсолютно чужда дарованию Таирова. Он всегда последовательно стремился к чистоте жанра, утверждая, что его театр – это либо мистерия, либо арлекинада. А потому пластическая сторона представления ориентировалась не на Гойю или вдохновившего Гофмана Жака Калло, но на прихотливые произведения Джузеппе Арчимбольдо. Причудливые сочетания форм и красок заменили монтаж предельных противоречий. Вместо романтической философии «двоемирия» свою главную игровую ставку режиссер сделал на «непонятную» (сложную, запутанную) карнавальную чехарду масок и превращений.

Но вместе с философией из спектакля был по большей части выплеснут и *смысл* литературного первоисточника. Во всем, что не касалось поэзии превращений, вариация театра, по сути дела, стала вариацией на *другую* тему. Таиров утверждал, что «задачей “Принцессы Брамбиллы” было создание подлинной сценической арлекинады, арлекинады, построенной на принципе фантазматологии, арлекинады, рождающей в результате бодрость смеха. Вот основная задача “Принцессы Брамбиллы” как спектакля, задача, очень роднящая нас с Гофманом, ибо, несмотря на все потрясения, которые переживает Джилио, <...> Гофман хочет дать общую большую радость, большое жизнеутверждение и жизнепрятие»³.

Даже если помнить о том, что «жизнеутверждение» и «жизнепрятие» для Таирова (в полном

соответствии с вынесенной за кулисы философией «Принцессы Брамбиллы») суть «театроутверждение» и «театропрятие», а радость – радость творчества, то и тогда поставленная им задача будет иметь к гофмановскому капричию отношение весьма косвенное. Гофман в своей повести подробно исследовал трагикомические коллизии преодоления жизни сверхжизнью, искусством, выстраивал самый *процесс* этого преодоления – спектакль же Камерного театра начинался сразу *после* его завершения.

Стремление к реализации праздничного театрального действия; исключение (за «литературность») легенды об Урдаре, имеющей важнейшее смысловое и сюжетное значение; в чем-то принципиальная, а во многом вынужденная этой ампутацией, ставка на «непонятное», на свободу от причинности и логики – таковы были предварительные установки Таирова в подходе к «Принцессе Брамбилле». Собственно говоря, режиссер видел в повести Гофмана *предлог* для создания *апофеоза Театру*. Отнюдь не доказательство, но констатация абсолютной свободы и всемогущества радостного сценического творчества, веселая констатация торжества искусства над обыденностью становилась «сверхзадачей»⁴ спектакля.

Исходя из этого, Таиров и решил подойти к тексту гофмановского капричию как к сценарию *Commedia dell'Arte*, как к канве для театральной импровизации, и «явить – по словам К. Державина – зрителю такое произведение искусства, которое в особой степени было бы объектом чистого театрального созерцания»⁵.

² А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.173.

³ Там же.

⁴ Надеюсь, вежливые кавычки оправдают мое обращение во враждебный Таирову стан за подходящим термином.

⁵ К. Державин. Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 98.



Ну а коль скоро главным героем таировского спектакля мыслился Театр, то и показан он должен был быть во всей своей полноте. Отсюда стремление режиссера к спектаклю синтетическому: «Это – первая попытка дать перспективы сценического искусства вообще, первая попытка дать сценическое произведение во всей его полнотности, а не только одну из многочисленных отраслей сцены, не только драму или комедию, или оперетку, или пантомиму, или балет, или цирк, – утверждал Таиров. – Все вместе, все в органическом сочетании, все в синтетическом единстве, все средства театра – вольного и свободного – для того, чтобы взять фантазию зрителя и завертеть ее в фантазмагории театра – вот какова задача «Принцессы Брамбиллы»»⁶.

На первое место в спектакле выходила магия превращений, карнавал, яркая круговерть масок, одним словом, – *игра*. Игра

прихотливая, ничуть не снисходящая до реальных обстоятельств бытия персонажей и оттенков их психологии. Режиссер вместе со своими актерами откровенно разыгрывал веселую сказочную «итальянщину», многообразно используя приемы «театральной метафоры, гиперболы, театральной преувеличенной пародии и всего ассортимента тех театральных трюков старого бродячего каботинажа, которые нашли свое последнее прибежище в цирковых клоунадах, выступлениях фокусников и престиджитаторов»⁷.

Здесь, в этом перечислении, Державиным употреблено одно слово точнейшее, для разгадки таировской «Принцессы Брамбиллы» почти магическое – *трюк*. Именно трюк был главным структурным элементом спектакля, основным кирпичиком его причудливого строения. Идеальный Театр, во славу которого ставилось каприччио,

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

⁶ А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.169.

⁷ К. Державин. Книга о Камерном театре. С.99.

Из опыта Камерного театра

проявлял себя в «Брамбилле» чередой нескончаемых кунштюков, лацци, аттракционов, без остановки следовавших один за другим. Зрители просто «приятно сходили с ума» (как вспоминал один из критиков-очевидцев⁸), наблюдая стремительную череду превращений, жонглирования, оживаний картонных кукол, фехтования, фокусов, танцев, акробатических прыжков и сальто, почти полностью вытеснявших сюжет Гофмана и делавших содержанием спектакля самодвижение, саморазвитие игрового театрального трюка. «Шло кружение, пенье, сверканье, мелькание каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»,⁹ – писал Абрам Эфрос. «Брамбилла» воспринималась современниками как «чудо техники» – новейшей *актерской техники*.

Для Таирова Театр (идеальный, первым приближением к которому, разумеется, был Камерный) всегда был искусством действия, первоначально понимаемого как физическое эмоциональное действие, почти сводимое к *движению* («Пьеретта» утвердила закон: пантомима – основа всякого театрального искусства»,¹⁰ – писал он, декларативно возвращаясь к истокам, в год десятилетия МКТ). И актер – движущийся на подмостках человек, – естественным образом, занимал в таировской концепции устройства театрального космоса главенствующее положение¹¹. А потому, ставя спектакль о Театре и во имя Театра, режиссер именно в актере видел творца и исполнителя всех диктуемых материалом эффектов.

«Принцесса Брамбилла» стала своеобразным «промежуточным финишем» воплощения в театральной практике идеи суверенного актера, мастера-комедианта в самом себе несущем все существо сценического искусства, – идеи, безусловно, связанной в сознании режиссера с мифом о *Commedia dell'Arte*. «Брамбилла» замышлялась Таировым как гимн свободе лицедея, овладевшего своим ремеслом и тем самым получившим всеисилие. План осуществления капричного заключался в том – являл режиссер, – «чтобы перенести всю тяжесть создания спектакля, всю тяжесть возбуждать соответствующие эмоции у зрителя, всю тяжесть передать фантазмагорию Гофмана, – всю эту тяжесть взвалить на плечи актера. Убрать всю механику, убрать все то, что дается в театре машиной, свести все участие электротехника, механика, всевозможных сценических машин к нулю, сделать так, чтобы данный спектакль <...> можно было играть на любой сцене, <...> в любом зале, чтобы всюду, куда придут участники этого театра, единственные его носители – актеры, чтобы всюду они могли развернуть свое искусство и создать нужное произведение»¹².

Ради этой цели была предпринята попытка превратить убранство подмостков из «декорации» в «установку» – единую для всего спектакля. По заданию Таирова, Г.Б. Якулов построил и расписал обрамляющую свободный центр сцены игровую «клавиатуру»: «смешение архитектурных стилей, текучесть и калейдоскопичность форм, фантазмагорически inferнальное переплетение переходящих одна в другую асимметричных

⁸ См.: Б. Казанский. *Новаторы театра. // Записки Передвижного театра. П., 1922, № 34. С. 2.*

⁹ А.М. Эфрос. *Введение. // Камерный театр и его художники. М., 1934, с. XXX.*

¹⁰ Александр Горин. *Текст брошюры «Кто, что, когда в Камерном театре». М., 1924. С. 9.*

¹¹ Себе – режиссеру – он, по-видимому, отводил (скромно умалчивая об этом) роль самого Вседержителя.

¹² А.Я. Таиров. *Лекция о «Принцессе Брамбилле». С. 171.*



плоскостей, причудливое соединение восточных мотивов и красок Высокого Возрождения, геометрически орнаментального стиля и веронезовской зелени, кусков реальности и образов миражных, возникающих и исчезающих как свободная импровизационная игра карнаваловидений»¹³.

Организованное таким образом пространство спектакля давало возможность «широкого и свободного движения по плоскости, возможность движения и жестов как пластических, балетных, так и акробатических»¹⁴, позволяло закручивать скрупулезно размеченное движение прекрасно вышколенного «кордетеатра» в эффектнейшие спиральные мизансцены. Несмотря на то, что установка была едина, пространство постоянно изменялось действующими в нем актерами. С помощью прикрепленных к деревьям ярких

полотнищ ткани – китайских стягов – и прочего игрового реквизита таировские лицедеи молниеносно преобразовывали площадь перед дворцом Пистойа то в комнату швеи Гиацинты, то в остерью, то во внутренние покои этого самого дворца.

Принцип трансформации, преобразования, распространялся и на облик актера. Ради торжества этого принципа режиссер и художник облачали своих комедиантов в фантастические карнаваловые костюмы, превращавшие их фигуры («с помощью масок, разноцветных плащей, специально сконструированных шляп самой невероятной формы и силуэта, по-разному торчащих шпаг»¹⁵) в удлиненные либо укороченные тени небывалых птиц и животных.

Для выявления мастерства актера действие капрично до предела было насыщено пантомимическими интермедиями (им отводилась

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

¹³ В.И. Березкин. Советская сценография 1917-1941. М., 1990. С.51.

¹⁴ А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.173.

¹⁵ В.И. Березкин. Советская сценография 1917-1941. С.52.

Из опыта Камерного театра

треть сценического времени). Это был пик пятилетней работы Таирова по воспитанию такого актера, инструмент которого – его тело – перестало бы быть «трехструнной балалайкой», с грехом пополам способной протренировать «чижика» или подобный ему «жизненный мотив», а уподобилось бы «прекрасному Страдивариусу»¹⁶.

Пантомимы, стилизованные «в духе *Commedia dell'Arte*», пронизанные – как и весь спектакль – ритмами тарантеллы и салтарелло, сами будучи в какой-то мере аттракционами изобиловали всевозможными трюками (из коих знаменитейшим был кунштюк с разрезанием Арлекина на части и последующим его чудесным оживлением). Интермедии эти, рождаемые в вихрях быстронесущихся карнаваловых событий, «в еще большей степени – по словам К. Державина – обнажали лицо спектакля как обобщенного образа чистого комедиантства, игры театральных масок и быстрой смены личин, за которыми скрывалась не гофмановская фантазмагорическая действительность, а театральное фокусничество, оформленное в ритме яркого комедиантского спектакля»¹⁷.

Каприччио Камерного театра демонстрировало полную готовность выучеников таировской школы к исполнению любого задания своего мэтра. «Актерам было весело играть, весело потому, что они чувствовали себя свободными <...> в их игре была радость творчества»,¹⁸ – читаем в рецензии на премьеру «Брамбиллы». Но... ни один из писавших об этом спектакле критиков не преминул выпустить разящую стрелу претензии (зачастую единственной) именно

в актерскую сторону. «Большой упрек, который хочется сделать театру, – это отсутствие нужного актера»¹⁹; «если говорить резко, здесь совсем нет актеров»,²⁰ – таков был печальный итог стараний исполнителей.

Вопреки всем декларациям Таирова об актерском характере «Брамбиллы» и чаемого им театра вообще, зрители заметили и насладились прежде всего работой постановщика этого спектакля. Почти полное отсутствие у исполнителей эмоциональной импровизационности и абсолютное торжество над нею филигранно разработанной заданности, естественным образом, делало подлинным триумфатором автора этой заданности. О мастерстве режиссуры, о ярком облике представления писали рецензенты, на долю актеров оставляя лишь (в лучшем случае) почтительные похвалы их *техническому умению*.

Радостный красочный карнавал арлекинады, царящий на подмостках, существовал только по одну сторону рампы, эмоционально не заражая удивленно и даже восхищенно *созерцающей* его аудитории. Потрясающий успех «Брамбиллы» у публики объяснялся, по-видимому, исключительно ее зрелищностью и готовностью голодных, замерзших московских созерцателей ее поверить в то, что «свое счастье и радость носим мы в себе самих» (так расшифровывался в финальной реплике князя Бастианелло смысл спектакля, весьма созвучный политическим лозунгам «текущего момента»).

Столь парадоксальное расхождение между намерениями постановщика и исполнителей и результатами их усилий можно

¹⁶ А.Я. Таиров. *О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*. М., 1970. С.128.

¹⁷ К. Державин. *Книга о Камерном театре*. С.100.

¹⁸ С. Игнатов. *Камерный театр*. «Принцесса Брамбилла» // *Вестник театра*. № 64, М., 1920. С.9.

¹⁹ Н. Захаров-Мэнский. *Театральные новинки // Жизнь искусства*. 1920, вторник, 18 мая, № 542. С.2.

²⁰ Л. Никулин. *О Московском Камерном театре // Жизнь искусства*. 1920, пятница, 3 сентября, № 547. С. 1.

Pro memoria

попытаться объяснить. «Принцесса Брамбилла» делалась как спектакль молодежный, в нем была занята преимущественно та часть труппы, которая только-только закончила обучение. Отлично подготовленный «кордетеатр» не нашел своих корифеев: исполнители ролей главных героев – Августа Миклашевская и Борис Фердинандов – не сумели внятно и эмоционально заразительно отыграть ту смену их персонажами масок, которая делает интригу.

У Гофмана главная пружина сюжета, обеспечивающая его самодвижение, заключается в том, что все мистификации шарлатана Челионати (он же князь Бастианелло ди Пистойя) предпринимаются ради *внутреннего изменения* декламатора мартеллианских стихов Джилио и швеи Гиацинты, ради работы их души. В результате этой работы они обретают счастье, а Театр – в их лице – замечательных Арлекина и Коломбину. В литературном капричио актер Джилио последовательно проходит пять стадий преобразования: скверный *primo amoroso*; утративший здравый смысл мечтатель о вавилонской принцессе Брамбилле; бедняга, воображающий себя ассирийским принцем Корнелио Киаперри; принц, убивший в поединке своего несносного двойника-соперника, и, наконец, комедиант, в зеркале Урдара узнавший в себе прекрасного Арлекина. Подобные превращения происходят и с Гиацинтой – Брамбиллой – Коломбиной.

Таиров же, сохранив весь сюжет преобразования (но выкинув существенный элемент развязки – историю про Урдар), сделал в своем спектакле ставку на чисто

внешнюю динамику превращений. Он предложил своим актерам механическую смену статичных масок, сделав ставку на стремительность изменения ситуаций, в которых этим маскам надлежит действовать. Актер должен был отождествить себя сначала с одной маской и отыгрывать в соответствии с ее «природой» сюжетные положения, в которые она попадает, затем – с другой, и так далее. Результатом явилась чехарда, невнятная для тихо обалдевавшего зрителя.

Компромиссным по отношению к декоративному эстетизму, противоречащим декларированным намерениям явить чисто актерскую работу, избавленную ото всех внешних прикрытий было и сцениграфическое решение. Установка, долженствующая играть роль «аппарата», «клавиатуры» для комедианта, помимо этой функции выполняла (причем весьма отчетливо) и назначение традиционной декорации – обозначала место действия. Утвердив якуловское оформление сцены, само по себе активно воздействующее на зрителя, Таиров обеспечил своим актерам солидное «прикрытие». Режиссер не решился в «Брамбилле» отказаться от яркой, причудливой «упаковки» комедиантского искусства.

Сказанное относится и к костюмам персонажей спектакля. Львиную долю зрелищных эффектов этого действия можно отнести как раз к самодовлеющей игре костюмов, а не актеров. Но вот что любопытно: не пройдет и месяца со дня премьеры «Принцессы Брамбиллы» как Таиров (в уже не раз цитированной лекции об этом спектакле) вовсе не шляпы невероятных фасонов вкупе с такими же плащами отметит в качестве

Из опыта Камерного театра

идеальных костюмов, а те из них, в которых сочетались *трико* и *фрак*²¹. То есть, уже тогда режиссер сознательно нащупывал путь к предложенной им два года спустя – в «Жирофле-Жирофля» – идее униформы актера.

«Брамбилла» во всех отношениях была подступом, таировским прологом к игровым, комедиантским шедеврам 1922 года – «Принцессе Турандот», «Великодушному рогоносцу» и «Жирофле-Жирофля». В этом карнавальном каприччио впервые (во внелабораторных рамках «большого» спектакля) столь явственно были показаны публике результаты внедрения в сценическую практику идей, рожденных творческим осмыслением опыта, традиций и даже культурно-мифического бытия *Commedia dell'Arte*. Идеи эти суть: единая униформа актера, не связанная с архитектурой и устройством сцены установка для его работы, свободное жонглирование образом-маской и, наконец, главная – идея праздничной, оживляющей вещную материю игры. Той самой *театральной игры*, с помощью которой несущий в одном лишь себе все начала и концы *мастер-комедиант* свободно, по собственной воле творит мир подлинного бытия – мир, своим существованием удостоверяющий и организующий аморфную действительность.

В рецензии на таировские «Записки режиссера» Ф.А. Степун, которому предстояло осенью 1922 вместе с другими выдающимися философами «немарксистского» направления подвергнуться «гуманной» депортации из страны победившей идеи, писал о странном «ироническом отношении» руководителя МКТ к науке. Ведь

наука – справедливо полагал мыслитель – есть «наше напряженное вопрошение о подлинной истине. Вот этого-то напряженного, бескорыстного искания Истины, с большой буквы, и нет в книге Таирова, как нет ее и в спектаклях Камерного театра»²².

Действительно, в представлениях Таирова, принадлежащих к арлекинадной линии МКТ если и искалась какая-то истина, то только истина театральная (в отличии от спектаклей Мейерхольда, для которого новый язык сценического искусства никогда не был самоцелью). Потому-то «Жирофле-Жирофля», ставший высшим достижением этой линии, пиком таировского освоения традиций народных игровых зрелищ, и явил собою лишь веселый, заразительно-радостный карнавал, начисто лишенный каких-либо «проклятых вопросов».

То был блистательный фейерверк настоящего актерского мастерства, радующий глаз, ускоряющий биение пульса, громко хлопающий, но быстро гаснущий. Впрочем, «людям хочется посмеяться и отдохнуть на впечатлениях, далеких от того, что их тревожило, мучило и восхищало, – полагал А.В. Луначарский. – Многие из российских граждан имеют право на приятный веселый час легкого беззаботного отдыха»²³.

Развивая собственные достижения, но и не без явного влияния спектаклей Мейерхольда и вахтанговской «Турандот», Таиров подавал в «Жирофле-Жирофля» комедиантскую игру «крупным планом». Все формальные находки нового этапа развития русского сценического искусства нашли здесь свое применение. Площадка

²¹ См.: А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С. 175.

²² Ф. Степун. Камерный театр. // Театральное обозрение. М., 1921, № 10. С. 5.

²³ Это вполне обоснованное суждение Народного Комиссара по Просвещению опубликовано в «Еженедельнике академических театров». Л., 1924, № 12. С. 6.

напоминала цирковую арену или эстраду, на которой расставлен был многофункциональный реквизит, способный «остроумно шутить» в умелых руках актеров. Костюмы состояли из единой гистрионской униформы – трико и фуфайка, – на которую по ходу действия натягивались фраки, визитки, матроски, юбки, жабо, манишки и т.д. «Весь спектакль представлял собой – писал Державин – <...> калейдоскоп неожиданных мизансцен, живую цепь театральных трюков, исполнителями которых были и актеры, и подвижные элементы сценической обстановки, и свет, имевший свою ритмическую и цветовую партитуру»²⁴. Вокальные, танцевальные и акробатические номера, samozабвенно, с блеском и шиком «откалываемые» вчерашним составом трагической «Федры»²⁵, монтировались постановщиком на манер эстрадной программы – то есть, без всяких логических «оправданий».

В этом спектакле Таиров учел печальный опыт с чехардой масок в «Принцессе Брамбилле». Здесь мужская ипостась любовной истории оказалась разложенной на двух исполнителей, причем воплощали ее любимцы московской публики – Николай Церетелли и Лев Фенин. Женская же партия ограничилась двумя масками для одной актрисы – зато этой актрисой была Алиса Коонен.

Нарочитая условность игры царила на подмостках. Самый образ сценический здесь «трактовался как <...> прибор для создания тех или иных эффектов». То, что замышлялось некогда в «Принцессе Брамбилле», но так и не было реализовано, не дошло до публики, в «Жирофле-Жирофля» стало явной и весьма увлекательной игрой.

Подобно цирковым эксцентрикам, актеры Камерного театра лепили, собирали, конструировали, точнее говоря – весело мастерили на глазах у зрителей откровенно пародийные маски-образы купцов, приказчиков, пиратов, мавров, служанок etc., свободно комбинируя характерные пластические элементы их традиционно-театрального воплощения.

Но, пожалуй, главным отличием этого спектакля от «Брамбиллы» было то, что на сей раз игра таировских комедиантов обладала воистину зажигательной эмоциональной заразительностью. Волны радостной энергии перекачивались через рампу, заставляя зрительный зал отвечать на каждый лихо исполненный трюк, на каждую остроумную находку или мизансцену раскатами искреннего смеха. Именно этой эмоциональностью определялась популярность праздничных, приподнятых представлений «Жирофле-Жирофля».

Успех и впрямь был огромный, но – по удачному выражению К.Л. Рудницкого – «какой-то неосновательный»²⁶.

²⁴ К. Державин. Книга о Камерном театре. С.125.

²⁵ Премьера «Жирофле-Жирофля» состоялась 3 октября 1922 г. — это была следующая после «Федры» (8 февраля того же года) постановка Таирова.

²⁶ К.Л. Рудницкий. Творческий путь Таирова. //Режиссерское искусство Таирова. (К 100-летию со дня рождения). Ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М., 1987. С. 25.

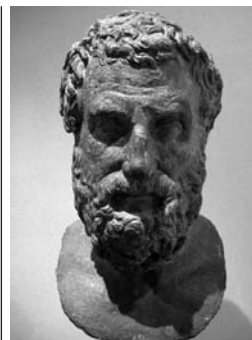
Галина ЖЕРНОВАЯ

ХОР И ГЕРОЙ КАК ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ПОЗДНИХ ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА

«ХОЭФОРЫ»

Хоэфоры – это женщины-плакальщицы, приносящие на могилы возлияния; они были частью погребального обряда и культа предков. В сюжете трагедии Эсхила хоэфоры еще и рабыни, которым поручено хранить семейную реликвию предка в царском доме. Погребальная обрядовая культура к моменту театрального расцвета имела характер многоплановой деятельности, которую городской власти иногда приходилось даже сдерживать. Плутарх в жизнеописании Солона рассказывает, что афинский законодатель провел ряд реформ, запрещавших беспорядок и неумеренность при отправлении обряда. «Далее, он запретил женщинам царапать себе лицо, бить себя в грудь, употреблять сочиненные причитания, провожать с воплями постороннего им покойника. Он не позволил приносить вола в жертву покойнику, класть с ним больше трех гиматиев, ходить на чужие могилы, кроме как в день похорон»¹. В повествовании Плутарха речь идет о женщинах Афин VI века до н. э., не имевших особой обрядовой специализации, но из его рассказа опосредованно все же можно получить представление о трудоемких и разносторонних обязанностях хоэфор. Вяч. Иванов перевел заглавие трагедии Эсхила словом «Плакальщицы», наиболее приближенным по смыслу к древнегреческой реалии.

Если хор трагедии состоит из женщин-хоэфор, то место ее действия должно быть перенесено с традиционной городской площади на могилу. И к зрителям эсхилоской трагедии был выдвинут по касательной к оркестре могильный курган Агамемнона (согласно ремарке, сочиненной Вяч. Ивановым), площадь осталась на оркестре, за ней – дворец Атридов. Как указывает французский исследователь древнегреческой культуры, «греки думали, что мертвый продолжает жить в могиле. Жизнь его не понималась в чисто духовном смысле, он нуждался в пище и питье, как и раньше, когда был на земле. <...> Мертвые не могли принимать приношения от любого человека; им были угодны приношения от их прямых потомков. Посторонний являлся для них чужим, можно сказать, врагом» (Фюстель де Куланж)². Сопоставляя сцены погребальных обрядов, изображенные на аттических лекифах, другой французский исследователь приходит к выводу, что приходящие на могилу беседовали с покойным в дружеском тоне: «Стоя или склонившись на колени перед надмогильной колонной, они простирают руки к могиле с движением, показывающим, что они обращаются со словами к умершему» (Потье)³. Как уточняет Ю.В. Андреев, «на могилах героям или, точнее, их душам приносились умиловительные жертвы,



Эсхил

¹ Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. / пер. с древнегр.; сост. М.Томашевская. – М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 178.

² Цит. по: Гиро П. Быт и нравы древних греков. Смоленск: Русич, 2000. С. 22, 23.

³ Цит. по: Там же. С. 148.

Pro memoria

как правило, в вечернее или ночное время (жертвы олимпийским богам приносились только днем)⁴.

Хор хозфор приходит к могиле Агамемнона ранним утром, до восхода солнца, вернее, еще ночью. Приходит по приказу Клитемнестры, чувства которой были приведены в смятение приближением отмстителя, и ей приснился зловещий сон. По мотивировке Хора первым отреагировал на появление Ореста покойник в могиле – Агамемнон. В интерпретации Ф.Ф. Зелинского ситуация выглядит так: «Но и убитый почуял приближение мстителя: из своей подземной обители он наслал страшный сон на неверную жену»⁵. Испуганная сном Клитемнестра отправила дочь Электру и рабынь-плакальщиц на могилу Агамемнона с возлияниями. Жертву на этой могиле приносили впервые, так как Агамемнон был похоронен без почестей.

Совпали по времени действия появления Ореста, рабынь-хозфор и судьбы. Орест-отмститель вышел к могиле отца в тот час, когда посланные Клитемнестрой рабыни явились с возлияниями. Судьба же обеспечила одновременность их приходо-в для того, чтобы, во-первых, обозначить начальный момент (исток) вселенского трагического действия, во-вторых, чтобы хозфоры помогли Оресту установить молитвенную связь с покойным. И, в-третьих, этим моментом судьбой отмечен факт чрезвычайной значимости: вина в Клитемнестре созрела для жатвы, поэтому пришел Орест-жнец, поэтому на могиле убитого появились плакальщицы с дарами.

Хор уходит с оркестры поздним вечером, уже ночью, когда

Орест, охваченный ужасом от вида Эриний, бежит к морю, чтобы отправиться к Аполлону в Дельфы. Хор же, утратив в Оресте своего героя, считая дело отмщения победоносно завершённым, покидает городскую площадь.

Между двумя «пунктами» развития трагического действия – начальным и конечным («приход» и «уход») – Хор находится в непрерывном общении с Орестом, содействуя ему в совершении подвига, направляя его мысль и волю, выдвигая религиозно-нравственную мотивацию его поступка, последовательно преобразуя мироощущение героя в трагическое миропонимание.

Знакомство Хора со зрителем у Эсхила чаще всего происходит в финале парода. В «Хозфорах» Хор, представляясь публике, называет себя старой рабыней.

*«Но я должна,
Если рок
Мне судил,
Безродной, есть
Рабий хлеб, в неволе,
В чужой край
Поятой,
Меча добычей,
На все царям
Молвить: «да,
Добро ль творят,
Иль деют зло» (Пл. 76 слл.)⁶.*

Пленные троянки в Аргосе безродны и унижены; «ненависть глотая», смиряют они свою спесь, плачут тайно. Но главное – в рабстве у них отнято право на различие добра и зла, на суждение о правых и виноватых. В трагедии с агоним-поединком Правды и Обмана они сражаются на стороне Правды-Дики. Орест «ведет» действие трагедии, но он постоянно сосредоточен на своей внутренней коллизии, хозфоры

⁴ Андреев Ю.В. *Поэзия мифа и проза истории*. Л.: Лениздат, 1990. С.27.

⁵ Зелинский Ф.Ф. *Идея нравственного оправдания // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей*. СПб.: Алетей, 1995. С. 34.

⁶ Здесь и далее цитаты из текста трагедии Эсхила «Плакальщицы» («Хозфоры») даны по изданию: Эсхил. *Трагедии* (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н.И.Балашов. М.: Наука, 1989.

Античный след

же неукоснительно «ведут» Ореста к его подвигу, в котором единственный, роковой, удар меча должен стать последним убийством. Хор и герой – у Эсхила одно, и драматург вправе названием акцентировать ту или другую сторону этого единства. Преобладание героя настолько очевидно, что Эсхил предпочел трагедию-монодраму Ореста назвать по сопутствующему ему Хору – «Хоэфоры». Существа зависимые, безучастные к делам господ, бездумные исполнители чужой воли, рабыни-хоэфоры тем не менее сыграли значительную роль в изображаемом конфликте. А в ту ночь их разбудили и в первый раз отправили с дарами к жертвеннику на могиле Агамемнона, потому что царица от страха закричала во сне.

Хор выслала к могильному кургану Клитемнестра, но не ей он принадлежит. Специализированные на устройстве погребальных обрядов хоэфоры освоили мастерство плача, вошедшего в их жизнь не только в виде трудовой повинности. Выполняя ритуал, они бьют себя в грудь (от глагола, обозначающего эту характерную особенность погребального плача, образовано, между прочим, слово «коммос»⁷), царапают лицо до крови, рвут одежду в лохмотья. Вспоминая об убийстве Агамемнона, о своем отчаянии в те дни, Хор рассказывает в коммосе:

«Я в грудь бия, творила жен арийских плач,

Обряд киссийских воплениц.

Ударов частых сыпала на перси дробь,

*В отчаяньи, нещадно, с дикой силою,
Куда попало. Голову с размаха я*

Разила тяжко. Бил меня ужасный дух»
(Пл. 423-428).

Рабыни-троянки одержимы подземным богом погребального обряда (исступленность плакальщиц позволяет предполагать Диониса). Вместо одной одержимой – Кассандры в «Агамемноне», их в «Хоэфорах» двенадцать. Объединяя разноречивую информацию об эхилловских хоэфорах, Г. Штоль в своих пересказах древнегреческих мифов сообщает: «Почти все они были пленные троянки, невольницы Клитемнестры, и ненавидели повелительницу свою как за жестокость и высокомерие, так и за смерть доброго царя Агамемнона и вещей дочери Приама»⁸.

Рабыни ожидают суда Правды над Клитемнестрой, надеются на подрастающего Ореста. Веря в обещанного Кассандрой отмстителя, они ждут Ореста. Хор хоэфор в трагедии олицетворяет человеческие страдания, упования же хоэфор, при крайней бедственности и беспомощности их положения, целиком возложены на грядущего отмстителя. В отмстителе античный мир видел, в первую очередь, воздаятеля, в миссию которого входило возмездие за совершенное людьми на земле зло. В языческих культах древности не было представлений о греховности человеческой природы, мировое зло понималось как стихия земной жизни, его можно было преодолеть – так мыслит и Эсхил – человеческими силами, подчинив разуму и поразив отдельного носителя зла, указанного богами, действительным ударом меча (последнее убийство), нанесенным в ритуально-символической обстановке.

В отношении Хора к Оресту можно наблюдать некоторые особенности: с одной стороны, он для Хора великий герой, подвиг

⁷ См.: Варнеке Б.В. История античного театра. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 50.

⁸ Штоль Г. Мифы классической древности: В 2 т. М.: Высшая школа, 1993. Т. 2. С. 160.

Pro memoria

которого несопоставим ни с какими человеческими деяниями прошлых веков, с другой стороны, он юноша-сын, делающий первый шаг на героическом поприще. И Зевса просят об этом его первом шаге. Отец Ореста убит, а мать – не мать. Так вот Хор, с которым приходит Электра, восполняет ему любовь матери и заботу сестры (Хор – мать и сестра) в том объеме, в каком требует подвиг. Вне своего подвига, в пространстве личной ответственности за него Орест одинок. Поэтому после убийства Клитемнестры Хор отделяется от героя и оставляет его, в безумии бегущего в Дельфы.

Единство Хора и Ореста в рамках трагедии нерасторжимо, он для них сын-герой, они – его семья, его сторонники и подражатели. В его отсутствие они не просто «замещают» героя, «проявляя» смысл его отношений с тем или другим персонажем, но переходят иногда к действию не от себя, а как бы от него самого. Однако самым значительным в подсистеме «хор – герой» второй трагедии является борьба Хора с героем. Свою задачу Хор видит в том, чтобы направить меч Ореста против Клитемнестры, он же постоянно ищет возможность избежать убийства матери. Борьба между Хором и Орестом идет с завидным упорством и изобретательностью. В «Хоэфорах», несомненно, внутренняя коллизия героя доминирует над внешним конфликтом и внешним действием.

В трагических характерах героев Эсхила отчетливо просматриваются две составляющие, которые условно могут быть названы этосом и патосом. Этос – первая и главная часть характера, так сказать «скульптура» театрального героя, его

маска. Этос может состоять из нескольких поступков (как у Ореста) или из одного (как у Агамемнона), но все поступки этоса направлены на достижение определенной цели. Этос дает общие очертания человеческой личности – нрав, стремления, предпочтения, волевой стержень, интеллект. Однако трагического героя всегда поджидает катастрофа и смерть. Перед лицом смерти герой успевает совершить еще один поступок, не имеющий конкретного целевого посыла, нередко обращенный против себя самого. Такой поступок может быть назван патосом, потому что переводит действие трагедии в зону патетических эмоций – гибельных предчувствий, страданий, плача. Через патос открывается смысл существования героя, логика его судьбы. Мужской характер в античной трагедии строится на контрасте этоса и патоса, в то время как в женском варианте трагического характера необходимо присутствуют два этоса и два патоса⁹. Структурно внутренняя коллизия Ореста выражена наличием двух патосов. Первый патос Ореста состоит в невозможности для него убить мать. Второй патос – убийство матери – представлен как результат внешних воздействий на героя: бога Аполлона, друга Пилада, сестры Электры и Хора. Между патосами введена реплика Пилада, напоминающего Оресту о клятве богу выполнить его непосильное условие. Не только реплика Пилада, но самый его образ-функция создан в трагедии для «оправдания» двух патосов в характере героя.

Если Орест раздвоен между отцом и матерью, то у Хора никакой раздвоенности нет: Хор не сомневается в том, что Орест должен

⁹ См.: Жерновая Г.А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствознание: теория и опыт. Традиция в истории искусств / под ред. Г.А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Вып. 8. ; Жерновая Г.А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствознание: теория и опыт. Жанр – форма – направление / под ред. Г.А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2009. Вып. 7.

Античный след

убить Клитемнестру, а колебания героя почитает недостойной подвига слабостью. Он укрепляет «отцовскую» сторону души Ореста, нашедшую выражение и в Пиладе. Хор на большом временном пространстве трагедии поддерживает в Оресте постоянно угасающую цель – убить мать, он, по сути, восстанавливает разваливающийся под напором внутренних противоречий этос героя.

Парод – вступительная песнь Хора – посвящен обоснованию и изложению описанных проблем. Хор объясняет причину своего появления на могиле Агамемнона сном Клитемнестры, полагая, что сон был наслан из подземной обители. Хор удивляется наивности Клитемнестры, которая дарами намерена смягчить гнев богов за пролитую кровь. По представлениям хозэфор, убийцы за свое преступление предстанут перед судом Правды (Дики), но сроки суда еще не настали, судьба выжидает, когда вина станет нестерпимой для свершивших злодеяние. Хор рассказывает о горестной судьбе рабынь-плакальщиц. В пароде Хор предстает как «шествие унылое» (Пл.10) (шествие в древнегреческой орхестике – одна из основных хореографических форм трагедии). Идут совершать обряд женщины «в покрывалах черных» (Пл.11), Электра в одежде рабыни, «всех печальней, безутешная!..» (Пл.17).

Заупокойные дары состояли из смеси воды, вина и меда¹⁰. Возлияние на могиле Агамемнона совершает Электра (эпизодий первый) под сопровождение пения-плача Хора, то есть той ритуальной песни, на исполнении которой сосредоточена специфическая

деятельность хозэфор. Этим плачем первый диалог Электры с Хором отделяется от второго. Плач хозэфор выполнен Эсхилом в народно-поэтических традициях, но всецело подчинен движению трагедийного действия. Сокрушение по поводу гибели царя Аргоса сменяется вопросом, кто и когда отомстит за него:

*«Сквозь покров дремы
Слышишь? Крушимся мы!
Горе горькое! Царь, мой царь!..
Кто с копием в руке,
Сильный муж, придет
Вызволить царский дом?»*
(Пл. 157–162).

Вторую половину эпизодия занимает знаменитый коммос трагедии, описанный многими исследователями, имеющий определяющее значение для характеристики внутренней коллизии главного героя. В нем участвуют Орест, Электра и Хор. В коммосе на глазах публики происходит объединение Ореста с Хором и Хора с Орестом. Коммос становится решающим этапом формирования характера героя, так как Орест в нем корректирует и уточняет представления о цели и плане задуманного им предприятия.

Коммос – особая структура в древнегреческом театре, в нем плач, жалоба, пророческое предсказание или молитва, имея самодовлеющее значение, объединяют персонажей трагедии с Хором общим высказыванием. Причем это единственная возможность такого их слияния. Ибо персонажи действуют в эпизодиях, а Хор поет в стасимах – эпизодии и стасимы чередуются между собой. Объединение происходит не на почве словесного действия-диалога, а в сфере

¹⁰ См.: Головня В.В. История античного театра / под ред. С.С. Аверинцева. М.: Искусство, 1972. С. 94.

вокально-мелической. Здесь импульсивность драматического действия как бы стихает, усиливается речитативно-интонационная выразительность слова и возрастает сила эмоционального воздействия на зрителей, а следовательно, и мера их вовлеченности в ситуацию героя, степень идентификации зрителя с героем.

В коммесе Орест понимает, что его планы отмщения за убийство отца обретают плоть. Герой накануне подвига вроде бы еще не герой. Но если у него есть Хор, то это значит, что подвига не избежать, поэтому герой накануне подвига – уже герой. Хору открывается возможность поддержать подвиг героя ритуальной молитвой. Тогда самый поступок-подвиг, не выпадая из будничного течения жизни героя и Хора, становится в то же время частью ритуального действия и событием космического масштаба. А тексты Хора, обеспечивающего ритуальную обстановку для подвига, получают религиозно-провидческий смысл. Через одержимых плакальщиц говорят боги, возникает момент откровения. Г.Ч. Гусейнов связывает духовно-ритуальные аспекты эсхилиевского толкования мифа об Оресте с мистериями орфиков: «Орфическое учение о путях очищения души оказывается одним из способов символического объяснения того, что происходит в “Хоэфорах”»¹¹.

Начиная с коммоса, символическое значение приобретает и сам подвиг Ореста, и все этапы его подготовки. На Хор возлагается труд ритуально-мистериального комментирования происходящего. По Г.Ч. Гусейнову, «изложение пути Ореста в “терминах мистерий”, как называет их Дж. Томсон, и есть как

раз удачный художественный прием Эсхила, позволяющий значительно обогатить драматургическое содержание всего спектакля в целом. Наличие мистериальной линии позволяет, среди прочего, объяснить некоторые эпитеты, характеристики героя, кажущиеся в отрыве от этого контекста напыщенными и странными»¹².

Коммос «Хоэфор» – не простая молитва богам и не простой обряд жертвоприношения убитому Агамемнону. Коммос в драматургическом аспекте – это именно момент освящения отношений Ореста с Хором. Это момент, когда вроде бы уже утратившая всякое значение история преступного рода Атридов, Троянской войны, власти Эгисфа и Клитемнестры в Аргосе вновь обретает смысл, потому что явился Орест, чтобы совершить ключительное деяние в этом ряду. В словах Предводительницы хора, открывающих коммос, афористически определен моральный принцип античного язычества: кровью за кровь. И тезис этот провозглашен самой Правдой (Дикой):

«Да злословит язык злоязычью в ответ!»–

*Вопиет она так, во услышанье всем,
О возмездии равном ревнуя.*

“Чей смертелен удар, тот смертельный удар

*Заслужил. Что другим причинил,
претерпи!”*–

Трижды древнее слово нас учит».
(Пл. 309–314).

Хор в коммесе выполняет два не зависимых друг от друга действия: во-первых, осуществляет ритуально-молитвенный контакт с Агамемноном, во-вторых, проясняет для Ореста меру участия Клитемнестры в преступлении.

¹¹ Гусейнов Г.Ч. «Орестия» Эсхила: образное моделирование действия. М.: ГИТИС, 1982. С. 9.

¹² Там же. С. 9–10.

Античный след

Собственно коммос объединен в целостность первым из названных действий – стремлением Электры и Ореста установить связь с умершим, вступить с ним в общение и обеспечить его поддержку в предстоящей борьбе. Это действие в финале коммоса получает успешное завершение. Резкие и краткие воззвания к Агамемнону, восхождение брата и сестры на курган имеют конкретное ритуально-символическое содержание: сила отца перешла к детям, душа Агамемнона вселилась в них. Отныне Агамемнон сам поведет дело отмщения через Ореста и Электру.

Вторая действенная линия, проводимая Хором, переключала внимание Ореста с убитого на убийц, а следовательно, на самое горестное для него – на участие в преступлении матери. Электра и Хор рассказывают о бесчинствах Клитемнестры над трупом Агамемнона, о похоронах «без граждан, без друзей, без плача, без молитв» (Пл. 432–433). Не только без почестей был предан земле Агамемнон, но труп его был искалечен, а Электру по приказу Клитемнестры заперли, чтобы она не могла видеть похорон отца. Необходимо, так полагают Хор и Электра, чтобы Орест знал всю правду о матери, иначе мстительное чувство в нем не перейдет в готовность поднять на нее меч. Убийство не Эгисфа, а Клитемнестры должно стать целью Ореста. Хор «внедряет» в сознание героя сведения о злодеяниях матери, стараясь закрепить это знание в его памяти. И Орест достигает аполлинийской отчетливости в понимании проблемы: отомстить за отца значит убить мать, отомстить

необходимо, значит и убить необходимо, но убить ему не по силам, тогда как вывод: «Убив ее, пусть и сам погибну» (Пл.439).

В финале коммоса Хор неожиданно переходит на мысль о родовом недуге Атридов: убийстве ими собственных порождений – детей (ведь Орест первый, перед кем стоит противоположная задача – убить свою мать). Хор называет этот недуг вечно живой раной Атридов – «неусыпимый веред» (Пл.470). Возникновение этой мысли у Хора подтверждает вероятность того, что Орест уже сопоставил факты, и в неизбежности матереубийства для него открылась перспектива залечить родовую язву целебным ядом возмездия.

Назначение коммоса – подвигнуть Ореста на поступок. Человеческие страдания в своей безмерности и предельной насыщенности должны породить действие, направленное на их преодоление. Эмоциональная сила коммоса, переполненного страданиями, созревшими для разрешения в действии, описана И.Ф. Анненским: «И вот – заклинания, и молитвы – в своих бесконечных перепевах, воспоминания, соединенные со славной могилой, едва лишь, кажется, затихшие грозные слова бога, вид траурных женщин, наконец, столько мук, сошедшихся в одно место: и мук Электры, и мук Ореста, и мук хора из троянских пленниц – все это образует в орхестре своего рода как бы симфонию, вздымающую дух, зовущую и даже неудержимо влекущую Ореста к акту страшного мщения. Все слова, все картины, которые мелькают в этом океане скорби, или ужасны <...>, или по-иному мучительны (унижения Электры).



Орест и Хорэфоры.
Роспись древнегреческого пифона

Pro memoria

Каждое слово как бы требует от Ореста *дерзания*» (курсив автора. – **Г.Ж.**)¹³. И.Ф. Анненский говорит и о том, что, по сути, коммос представляет собой подготовку к убийству, имеющему значение прекращения страданий, освобождения от их невыносимости¹⁴. В этом направлении намечаются линии сопоставлений Ореста не только с Гамлетом, что давно общепринято, но и, например, с Раскольниковым или с героем поэмы В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Коммос подробно рассмотрен в работах В.Н. Ярхо, который видел главный его смысл в изображении процесса перехода Ореста к «внутренне осознанному решению»¹⁵. Ученый подчеркивал нарастание активности Электры и Хора, которые открывают Оресту «все злодеяния, совершенные его матерью. Да, именно мать, – больше нельзя избежать этого слова потому что иначе нельзя вооружить душу Ореста на бой»¹⁶. Он полагает, что в ходе коммоса под воздействием Хора и Электры Орест внешний аргумент (волю Аполлона) делает своим внутренним (личным) убеждением, и это позволяет ему после убийства матери взять всю ответственность на себя. Не принимая в расчет двух противоречивых (разнонаправленных) патосов в характере героя, В.Н. Ярхо, по сути, «выпрямляет» ситуацию: для него патос один и заключен в убийстве матери, в то же время момент осознания героем невозможности убить ее оценивается как незначительное колебание, не имеющее структурных оснований в характере Ореста¹⁷. По В.Н. Ярхо, «не внешнее побуждение, исходящее от божества, а внутренняя, субъективно обоснованная мотивировка

определяет деятельность Ореста, которая в конечном счете совпадает с объективной необходимостью, воплощенной в воле божества. Поскольку такое решение будет обязательно правильным, то смысл психического акта, совершающегося в Оресте, сводится именно к тому, что его интеллект освобождается от страха и отчаяния перед неизбежным пролитием крови»¹⁸. При этом дух времени 1950–70-х гг. способствует упрочению мысли исследователя, что Орест – характер типический, олицетворяющий и даже предписывающий некую норму социального поведения человеку, попавшему в сходную с ним ситуацию.

Эсхил в коммосе показал сомнения героя в необходимости убивать мать как важнейшую черту его этоса. Только интенсивный натиск со стороны заставил его в финале коммоса согласиться с мыслью о неизбежности для него убийства преступной матери. Эсхилу нужен был коммос и для того, чтобы подчеркнуть свободу первого патоса Ореста, независимость от посторонних влияний: меч поднят, но удара не последовало. Когда же меч поразил Клитемнестру, то это означало, что в герое должно восторжествовать над естеством. Орест – герой, ради идеи преодолевший в себе человеческое.

Стасим I – хоровая песнь (четыре пары строф-антистроф) религиозно-философского содержания, смысл которой в определении и обосновании сущности мирового зла. А поскольку Хор и герой едины, то движение мысли хора следует воспринимать как отраженный процесс осознания проблемы героем. Собственно, в стасиме дана идеологическая платформа

¹³ Анненский И.Ф. История античной драмы: курс лекций / сост. В.Е. Гитин и В.В.Зельченко. СПб.: Гиперион, 2003. С. 240–241.

¹⁴ Там же. С. 240.

¹⁵ Ярхо В. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958. С. 165.

¹⁶ Там же. С. 167.

¹⁷ См.: Ярхо В.Н. Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в античной трагедии) // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература: собрание трудов. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000.

¹⁸ Ярхо В.Н. На рубеже двух эпох (Эсхил) // Там же. С. 54.

Античный след

героического подвига-преступления Ореста.

Первую строфу занимает повествование о чудовищах, обитающих на земле, на небе и в море. В антистрофе с миром чудовищ сопоставлены душевные уродства людей: в мужчинах ужасает дерзость без границ, в женщинах – страсть без меры.

«Но твоих дерзких дел

Где предел, бесстрашный муж?

Где узда, где закон

Страсти жен?

Семейных

Ей нет святынь.

Ата ей союзница!

Женское владычество, –

Власть вожделения,

Брака растление, –

Горше,

Чем страшилища пучин».

(Пл. 595–603).

Здесь сформулирован центральный тезис концепции и названо имя богини Аты, с которой Правда (Дика) ведет борьбу в союзе с новыми богами. Имя Правды-Дики возникнет в последней антистрофе, чтобы составить оппозицию: Обман – Правда.

В следующей строфе-антистрофе даны мифологические примеры предательства и преступлений женщин из-за страсти, причем речь идет не только о супружеских изменах: Алфея убивает сына Мелеагра, мстя ему за убийство своих братьев-любовников, Скилла отнимает жизнь у отца Ниса, прельщенная золотым ожерельем царя Миноса. Третья строфа-антистрофа вписывает в этот мифологический ряд преступления дома Атридов. В убийстве Агамемнона подчеркнуто торжество злокозненного женского умысла над воином. У

державной правительницы Аргоса нет иной добродетели, кроме змеиного нрава. Поступок Клитемнестры сравнивается с преступлением женщин Лемноса, всеми проклятых за то, что они истребили мужчин. Итоговый вывод (четвертая строфа-антистрофа): правда нуждается в защите, так как утрачен страх перед богами, не стало в людях стыда, и женщина-ата владычествует в мире: она что помыслит в своем надмении, то и сделает.

Для Ореста, обдумывающего суть и природу зла, оно представит теперь в облике его матери. Стремление уничтожить зло совпадает с необходимостью убить мать, женщину с характером змеи, жрицу Аты. В первом стасиме Орест соединяется с великой идеей. С этого момента убийство Клитемнестры для него уже не только и не столько месть за отца, сколько акт высшей справедливости, поединок с мировым злом.

В действии эпизодия второго Хор в лице своей Предводительницы участвует на правах персонажа. Причем поступок, ею совершенный, имеет влияние на исход борьбы. Не всегда и не всякому хору удается так подчинить себе события, как это вышло у Эсхиловых хоэфор. Второй эпизодий построен на параллельных действиях Ореста и Хора. Орест, выдавая себя за странника, вовлекает в свою интригу Клитемнестру. Предводительница хора вступает в «игру» с Килиссой, рабыней-нянькой Ореста. Клитемнестра, услышав о смерти сына, боится не сдержать радость. Килисса, уловив намек Предводительницы на то, что Орест жив, боится поверить в радость. Узнав от старой рабыни,

Pro memoria

посланной из дворца за Эгисфом, что Клитемнестра ждет его «с отрядом царских копьеносных стражников» (Пл. 769) (наличие двух видов охраны – есть еще почетная стража – свидетельствует о том, что правители Аргоса после убийства Агамемнона живут в постоянном страхе), Предводительница советует Килиссе о стражниках ничего не говорить и тем самым способствует «разоружению» Эгисфа к моменту его встречи с Орестом.

В жанровом измерении стасим II (три пары строф-антистроф) представляет собой молитву о даровании победы Оресту, уже переступившему порог родительского дома. В действенном плане эта молитва – поступок Хора, направленный на обеспечение этой победы. Стасим-молитва как отдельное звено трагического действия занимает место между входом Ореста во дворец и убийством Эгисфа. Молитва обращена к Зевсу, богам дома и Гермесу. В Гермесе видят бога попутного ветра (направления) и бога тайн, того, кто являет скрытое и скрывает явное. У него просят затмить глаза Эгисфу и Клитемнестре, чтобы при свете дня Орест, не узнанный ими, довел начатое до конца. Хор молит богов дать действиям Ореста правильное (победное) направление. В просьбе уже присутствует в той или иной степени исполнение просимого: Хор словом созидает подвиг Ореста. Здесь свойственное языческой молитве единство просьбы, заклинания и деяния, здесь мысль и поступок – одно, замысел и воплощение сразу.

*«Кто вошел в дом, пред врагом стал,
Ты ему, Зевс, пришлецу, Зевс,
Над врагом дай перевес сил!»*
(Пл. 789–791).

Хор понимает неизбежность роковой встречи Ореста с Клитемнестрой – момента, когда сыну надо будет мечом поразить мать: *«Как придет час опустит меч
И вскричит мать: “Пощади, сын!” –
Об отце лишь вспомяни ты –
И не страшись разить: дерзай
Бремя прियाть проклятья!»*
(Пл. 826–830).

Хор торопит героя принять бремя родового проклятия, а Орест не спешит. Орест для Хора – уникальное оружие, выкованное богами и судьбой против мирового зла, и ему нет дела до личных переживаний героя. Хор настаивает на необходимости убить Клитемнестру, но никому из хоэфор она не является матерью.

В третьем эпизоде Хор, увидев идущего во дворец без охраны Эгисфа, уклоняется от ответов на расспросы об Оресте, адресуя к непосредственным «свидетелям» его мнимой смерти. Теперь поединок Ореста с Эгисфом неотвратим, Хор называет его «мигом» Ореста, указывая, что именно поставлено здесь на чашу весов:

*«Миг один – и падет Агамемнона
дом,
Иль на празднике воли пресветлой
Возгорится огонь на святых очагах
И воздвигнется скиптр
стародавних державств
С родовым стародавним
богатством».* (Пл. 861–865).

Орест встретился с Эгисфом во дворце – Хор остался на площади. Хору неизвестна воля богов: один из них должен пасть, но кто именно? Предсмертный крик, услышанный Хором, не вносит определенности, так как неясно, чей он, скрыто, «что в стенах Рок

Античный след

творит? кто убит?» (Пл. 871) И Хор решает отойти от дворца в сторону, чтобы в случае поражения Ореста не быть причисленным к его сообщникам. Хор отходит, когда все, чему должно быть, уже произошло: «Единоборство кончено. Свершилось все» (Пл. 874). Рабья привычка к осторожности, проявленная здесь Хором (такая реалистическая деталь!), позволяет драматургу освободить центральную площадку для агона Ореста с матерью, агона, который завершится убийством Клитемнестры. Хор, наблюдая событие издали, возвестит одновременно с его свершением о великой победе Ореста и ее непреходящем значении:

*«Ряд длинный преступлений
повершил Орест,
И цепь замкнул бестрепетно».*
(Пл. 932–933).

Учение Ф. Ницше о сверхчеловеке столь неопределенно, что из него при толковании можно извлечь ряд взаимоисключающих версий. Если в немецкой философской литературе XX века ницшевская концепция сверхчеловека мотивировалась его же идеей «воли к власти» (К. Ясперс, М. Хайдеггер)¹⁹, то русские мыслители начала XX века склонны были в большинстве своем искать корни доктрины Ф. Ницше в античном искусстве и философии трагической эпохи. Поэтому в трактовке проблемы преобладали психологические и эстетические – рассуждения о переходах от человеческой индивидуальности к абстрактному всеобщему, от конкретного психологического к чистой воле, о преодолении «слишком человеческого» для сверхчеловеческого, о человеке как переходящем

момента в эволюционном преобразовании его в высшее существо (Вл. Соловьев, Н.А. Бердяев, В.И. Иванов)²⁰. Все эти «переходы» и «преодоления», как можно заметить, непосредственно соприкасаются с проблематикой Ореста в трагической концепции Эсхила.

Нельзя утверждать определенно, входил ли эсхилинский Орест в число прототипов Заратустры, но нельзя и отказать ему в этом. Известно, что в избранной студенческой аудитории Ф. Ницше комментировал трагедию Эсхила «Хоэфоры» и некоторые тексты долатоновской философии²¹. К той поре, когда о сверхчеловеке и сверхчеловеческом в Оресте рассуждали русские философы и филологи, понятием этим уже нельзя было пользоваться вне контекста работ Ф. Ницше. В. Максимов, автор современной статьи об античных изысканиях И.Ф. Анненского, воспроизводит воззрение поэта на Ореста в терминах ницшевского сверхчеловека: «Страдание, пафос Ореста неоспоримы, но сутью трагического героя становится преодоление психологического начала, т.е. преодоление индивидуального. Ради общечеловеческого. Или сверхчеловеческого»²². Вяч. Иванов понимает сверхчеловека и преодоление человеческого в русле трагедии Эсхила, в направлениях, заданных Орестом: «Сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. Сверхчеловек – Атлант, подпирающий небо, несущий на своих плечах тяготу мира. Еще не пришел он, – а все мы уже давно понесли в духе тяготу мира и потеряли вкус к частному»²³. От Ф. Ницше, сделавшего усилие убрать христианство с магистральной дороги

¹⁹ См.: Ясперс К. Ницше и христианство / пер. с нем. Т.Ю. Бародай. М.: Медуум, Московский философский фонд, 1994; Хайдеггер М. Европейский нигилизм. Пять главных рубрик в мысли Ницше // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост. и пер. с нем. В.В. Бибихин. М.: Республика, 1993.

²⁰ См.: Соловьев Вл. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2; Бердяев Н.А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990.

²¹ См.: Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше / отв. ред. А.А. Симанов. Новосибирск: ВО «Наука», 1992. С. 78–79.

²² Максимов В. «Рождение трагедии» от Иннокентия Анненского // Анненский И.Ф. История античной драмы. С. 316.

²³ Иванов В.И. Кризис индивидуализма // Иванов В.И. Родное и вселенское / сост. В.М. Толмачев. М.: Республика, 1994. С. 22.

Pro memoria

человечества, естественно было ожидать модернизации какой-либо языческой идеи, тем более что для него «благая весть» от Эсхила должна была иметь больший авторитет, нежели Священное Писание.

Стасим III – это победная песнь Хора, торжество Правды (Дики), которая вошла теперь как в дом Агамемнона, так и в дом Приама. Рабыни-троянки видят в трагических перипетиях семьи Агамемнона возмездие за разрушение Трои.

Мифологема Дики (Правда) большинством исследователей справедливо рассматривается как особая мировоззренческая категория, сконструированная Эсхилом для выражения собственной религиозно-нравственной позиции. Однако не всегда учитывается в должной мере драматическая форма эсхиловского высказывания: Дика – персонаж трагедии, причем, персонаж хорический. Исследователь отражения этой мифологемы в древнегреческой литературе В.Н. Ярхо отмечает, что Дика – это персонализация понятия, имеющего значение «наказание», «кара». Слово с такой семантикой он находит у Гесиода, ионийских философов Анаксимандра и Гераклита²⁴. Дика у Эсхила, по его мнению, выступает преемницей древнего права кровной мести. На смену индивидуальной кровной мести приходит божественное возмездие²⁵.

Однако в эпоху создания «Орестей» кровная месть уже не была актуальной в общественных отношениях афинян. Об этом тоже писал В.Н. Ярхо: «Эсхил погружается в столь глубокие пласты общественной нравственности, которые являются куда более архаичными, чем засвидетельствованная греческой литературой архаика. Ни у

Гомера, ни у лирических поэтов уже никакой роли не играет обычай кровной мести, да и родовое проклятие занимает более чем скромное место: за убитого соотечественника платят выкуп, смягчающий сердца родных»²⁶. Мало того, по наблюдению ученого, «ни в одном из дошедших доэсхилловских источников действия в роду Пелопидов не объясняются кровной мезтью»²⁷. И далее: «Архаическая кровная месть, преследующая поочередно Агамемнона, Клитеместру (так пишется имя героини в работах В.Н. Ярхо. – Г.Ж.), Ореста, находит в трилогии столь же древнее обоснование: пролитая кровь не возвращается, нельзя вернуть жизнь человеку»²⁸. Ученый делает вывод, что под законом мировой справедливости языческая античность понимала идеализацию древнейших правовых норм рода: «Старинный закон отмщения поднимается до уровня общемировой объективной закономерности, действие которой проявляется в индивидуальной судьбе основных героев “Орестей”»²⁹.

Отношения людей родового строя, отразившиеся в мифологической фабуле трагедии, стали почвой для идеи божественного возмездия, в свою очередь трансформированной Эсхилом в проблему освобождения человечества от мирового зла и связанный с нею мотив отмстителя-защитника, который, по представлениям древнегреческого трагика, должен был быть не Богочеловеком, как настаивает позднейшее христианство, а именно и прежде всего человеком, вернее, человекобогом. Эсхил полагал, что Зевс не оставляет неправых человеческих дел без отмщения, а это значит, что поэт

²⁴ См.: Ярхо В.Н. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила // Вестник древней истории. 1968. №4. С. 62.

²⁵ Там же.

²⁶ Ярхо В.Н. Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство // Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). *Philologia classica*. Вып. 1. ЛЧ.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1977. С. 7.

²⁷ Ярхо В.Н. Кровная месть и божественное возмездие в «Орестее» Эсхила. С. 57.

²⁸ Там же. С. 60.

²⁹ Ярхо В.Н. На рубеже двух эпох (Эсхил). С. 43.

представлял себе мир, основанным на законе мировой справедливости (непрерывного воздаяния), воплощением которой были бог богов Зевс и его дочь Дика (Правда – Справедливость – Истина). «Иногда и сама правда выступает не как орудие Зевса, а как некое самостоятельное божество»³⁰.

Эксод «Хоэфор» построен как спор Хора с героем об итоговом смысле его деяния. Хор видит в поступке Ореста подвиг, потому что отомщен Агамемнон, народ Аргоса освобожден от власти узурпаторов, восстановлено царство Атридов. Орест же свой поступок оценивает как преступление, заслуживающее кары, и Эринии, явившиеся его взору, но не видимые Хору, – тому подтверждение. Героический поступок – всегда преступление, а избавитель мира – величайший из преступников. Именно об этом и сказано в трагедии Эсхила.

Хор советует Оресту искать очищения у Аполлона, и герой направляет свой бег в Дельфы. Однако ликующий Хор, уходя из оркестры, завершает трагедию неожиданным поворотом мысли: он вдруг соглашается с Орестом (совпадает с ним) в оценке его деяния и вводит подвиг Ореста в ряд родовых преступлений Атридов (подобно самому Оресту):

«Уж и третья гроза всколыхнула чертог

Стародавних царей, –

И пахнуло живым дуновеньем!..

Как впервые над ним разразился удар:

То Фиестов был пир плотоядный.

А второй был удар, – это страсти царя,

*Что водил за моря всеахейскую рать
И в купели погиб.*



*А и третий пришел – избавитель
иль жрец*

Рокового конца?..» (Пл. 1065–1074).

Трагедия имеет открытый финал. Кто такой Орест – защитник человечества или жертва родового проклятия, герой или преступник? Вторая пьеса «Хоэфоры» – отдельно от трилогии – утверждает в Оресте единство этих антиномий. А ответы на дальнейшие вопросы призвана дать следующая, третья, часть – «Эвмениды».

Судьбой было предусмотрено, чтобы удар меча последнего отпрыска Атридов, направленный против матери, пресек существование преступного рода. Также одним этим ударом завершалась вражда поколений, в которой отцы святоотчественно убивали своих детей. Одновременно ударом Ореста сокрушалось мировое зло и освобождалось от него человечество. Будучи мстителем за убийство родича (отца), он, совершая индивидуальную кровную месть, поставлен был перед необходимостью убить мать как средоточие (лоно) мирового зла во имя вечных законов Правды (Дики). Спасая мир, он совершил тягчайшее из

Орест и Электра.
Роспись керамики

³⁰ Головня В.В. История античного театра. С. 104.

Pro memoria

преступлений, за которое должен был понести наказание вместе с другими убийцами своих матерей. Так избавитель мира становился жертвой за мир, но в жалком безумии Ореста проступал и иной его облик – идеального правителя-законодателя, устраивающего дела человеческие в соответствии с Правдой.

Принципиальное значение для понимания эсхилиовских трагедий имеют размышления А.Ф. Лосева о судьбе в представлениях древних, записанные и систематизированные А.А. Тахо-Годи: «По мысли А.Ф. Лосева, античная судьба не есть только предмет слепой веры и не есть результат только философской теории, не есть только произвольно-капризная фантастическая выдумка поэтов и драматургов, не есть только констатация неопределенных случайностей жизни и не есть только стихия жизни, вызывающая ужас и трепет. Нет, для античного человека судьба, кроме всего этого и отнюдь не в последнюю очередь, есть еще прекрасная и самодовлеюще-успокоительная картина жизни, т.е. эстетически выразительный рисунок бытия космического, внутрикосмического и, прежде всего, человеческого»³¹.

Узор судьбы Ореста, прочерченный богами сквозь его скорби и дерзания, совершенен в своей трагической красоте и безупречен в своей героической доблести. Он не борется с судьбой, но в решающий момент судьба проясняет в его сознании свою траекторию до осмысленной отчетливости, и для него становится очевидным, что все его мысли и поступки, уверенность и сомнения были ею заранее предусмотрены. Каждое мгновение его повседневности рождалось

в нем произвольно из текущих потребностей и спонтанно складывающихся обстоятельств, а все мгновения вместе соединялись в линию судьбы. Для человека языческой культуры героический подвиг максимальной отваги обречен был стать преступлением, так проявляла и до сих пор проявляет себя в неоязычестве формула земного несовершенства. Осмысление же подвига-преступления составило специфику созданного Эсхилом искусства трагедии.

Автор оригинальной книги по древнегреческой мифологии Р. Грейвс реконструировал путь Ореста после убийства матери, опираясь на версии Асклепиада, Эсхила и Павсания: «Изгнание Ореста продолжалось год, по истечении которого убийца мог опять появиться среди своих сограждан. Он бродил по разным землям, плывал по разным морям, преследуемый неустанными эриниями, неоднократно подвергал себя очищению свиной кровью и проточной водой, однако все эти обряды держали мучительниц на расстоянии всего на час-два, и вскоре он стал терять рассудок»³². В финале трагедии «Хозэфоры» даны именно такие прогнозы странствий героя. Орест, бегущий в Дельфы, в своих мыслях уже занял место в ряду преступных сородичей: трапеза Фиеста в доме Атрея, убийство Агамемнона Клитемнестрой, убийство Орестом матери. Порядок злодеяний приглашен Хором.

³¹ Тахо-Годи А.А. Судьба как эстетическая категория // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1999. С. 389.

³² Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. Лукьяненко. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 575.

Андрей ГАЛКИН

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

В 1890-х – НАЧАЛЕ 1900-х гг.: ТЕХНИКА И ЭСТЕТИКА

«Профессиональный танец никогда не оставался одинаковым, равным самому себе долгий отрезок времен <...>. Всякий яркий период в театре, всякий яркий талант приносят свой танец. Мы не говорим про окраску исполнения. Мы говорим про технические приемы, про свой профессиональный, новый язык, построенный на тех же основах классической грамоты, но для предшественника звучащий большой ересью»¹. Приведенные слова принадлежат Л.Д. Блок, балетоведу и историку хореографии. В своей работе «Возникновение и развитие техники классического танца» Л.Д. Блок проследила развитие этого профессионального языка с древнейших времен и до первых десятилетий XX в. К сожалению, рубеж XIX и XX вв. – годы создания шедевров наследия русского академического балета – не был отделен от исследовательницы временной дистанцией, достаточной для того, чтобы проанализировать рассматриваемые явления с позиций историзма. От того характеристика данного периода в ее работе носит несколько суммарный и беглый характер. Между тем, техника и эстетика классического танца конкретной эпохи существенным образом влияет на содержание хореографических образов. Без уяснения характерных черт классики 1890-х – начала 1900-х гг. невозможно полностью понять,

какими были шедевры М.И. Петипа и Л.И. Иванова в пору их создания.

Сегодня упомянутое «белое пятно» в истории классики стало возможно ликвидировать благодаря публикации Гарвардским университетом хореографических нотаций ряда спектаклей классического наследия (в том числе, всех трех балетов П.И. Чайковского²). Эти нотации выполнены в начале XX в. в Мариинском театре с использованием системы записи танца В.И. Степанова, передающей не только лексический состав хореографии, но и особенности ее исполнения теми артистами, «с ног» которых осуществлялась запись.

В настоящей статье автором предпринята попытка объединить данные из нотаций с материалами, содержащимися в других источниках, и на основе этого сформулировать общую характеристику особенностей сольного и кордебалетного классического танца конца XIX – начала XX в.

В системе выразительных средств балетного театра обозначенного периода ведущее положение принадлежало сольному женскому классическому танцу. По примерным подсчетам историка балета В.М. Красовской, в постановках 1890-х – начала 1900-х гг. с участием балерины и солисток проходило до трех четвертей всех номеров³. Едва ли не большим был его «удельный вес»

¹ Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. М., 1987. С. 32.

² См.: Tchaikovsky, Petr Il'ich, 1840-1893. *Swan lake*. MS. (in the hand of Nikolai Sergeev?); [n.p.] 1905. 69s. (210p.) *Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue*. *Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov*: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810> (дата обращения: 27.02.2015); Tchaikovsky, Peter Il'ich, 1840-1893, composer. *Sleeping beauty* (Choreographic work: Petipa) [Спящая красавица]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript, undated. MS Thr 245 (204). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/48731881?n=10html> (дата обращения: 27.02.2015); Sergeev, Nikolai, 1876-1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888-1944* (inclusive), 1902-1931 (bulk). MS Thr 245 (197). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/45336942> (дата обращения: 27.02.2015).

³ См.: Красовская В.М. Павлова. *Нижинский. Ваганова: три балетные повести*. М., 1999. С. 28.

Pro memoria

и с содержательной точки зрения. Классические ансамбли, где в адажио, вариациях и кодах расцветали прихотливые комбинации движений, где экспонировались и разрабатывались хореографические темы, являлись средоточием танцевальной образности спектакля.

Техника и стилистика женского танца рассматриваемых десятилетий определялись перекрестным влиянием двух школ.

Основополагающее значение в Петербурге сохраняла «вторая русская» (по классификации Л.Д. Блок) школа⁴, которая вела свою родословную от французских исполнительских и педагогических традиций. В 1860-х – начале 1870-х гг. она вобрала и ассимилировала достижения гастролировавших в России виртуозок⁵; затем на протяжении почти полутора десятилетий самостоятельного развития кристаллизовала собственные технические и эстетические принципы. Во главу угла ставилась мягкость и грациозность танца, четкость работы ног. Внимание уделялось соблюдению правил *epaulement*⁶, работе корпуса и рук, выработке выносливости⁷.

В рассматриваемые десятилетия заветы второй русской школы хранили виднейшие отечественные педагоги – Х.П. Иогансон, Е.О. Вазем, Е.П. Соколова, П.А. Гердт, позднее – Н.Г. Легат. На сцене ее установки воплощал ряд выдающихся русских танцовщиц: Н.М. Горшенкова, В.И. Никитина, А.Х. Иогансон, К.М. Куличевская и др.

С середины 1880-х гг. женский танец попал под влияние итальянской школы. Танцовщицы-гастролерши принесли в Петербург новейшие достижения виртуозной техники и специфическую «чеканную» (по определению М.Ф. Кшесинской⁸)

исполнительскую манеру. Итальянский танец отличался от русско-французского резко очерченными линиями, несколько грубоватым рисунком движений. Меньше внимания уделялось работе корпуса и рук вообще⁹.

Участие итальянок в постановках Императорского балета позволило разнообразить лексику балеринских партий, до этого, по воспоминаниям А.В. Ширяева, отличавшуюся консерватизмом¹⁰. Их пример подтолкнул к техническому совершенствованию отечественных артисток. Все они, начиная с выпущенных из школы в конце 1880-х гг. М.Ф. Кшесинской и О.И. Преображенской, и заканчивая поколением, пришедшим в труппу на рубеже XIX – XX вв., много приобрели для себя, перенимая приемы итальянок и занимаясь у итальянских педагогов. Наконец, распространение новой техники в спектаклях способствовало обновлению преподавания в школе – по свидетельству Е.О. Вазем, с началом регулярных выступлений балерин-гастролерш педагоги стали уделять большее внимание разработке пальцевой техники учениц тогда как ранее упражнения на пальцах включались лишь в программу старших классов¹¹. Упомянутое нововведение было произведено как раз вовремя: во второй половине 1880-х гг. русским танцовщицам подчас не хватало силы исполнить поставленное Петипа. Например, в балете «Приказ короля» (музыка А. Визентини, 1889 г.) в финале «*Pas des Etoiles*», когда участницы ансамбля должны были на пальцах разойтись в кулисы, многие из занятых в нем артисток спускались на полную стопу; в дивертисменте

⁴ По периодизации Л.Д. Блок ей предшествовали «первая русская школа» (начало XIX в. – 1830-е гг.), связанная с педагогической деятельностью Ш.Л. Дидло и воплощавшая технические и эстетические установки балетного преромантизма, и «русский тальонизм» (конец 1830-х – 1840-е гг.), возникший под влиянием гастролерей Марии Тальони и других звезд романтического балета.

⁵ Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. С. 293–317.

⁶ Повороты плеч и направление головы в позах (Ваганова А.Я. *Основы классического танца*. СПб, 2001. С. 32).

⁷ Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра. 1867–1884*. Л. М., 1937. С. 208–211.

⁸ Кшесинская М.Ф. *Воспоминания*. М., 2005. С. 56.

⁹ Волынский А.Л. *Книга ликований*. СПб., 2008. С. 210–211.

¹⁰ Мариус Петипа. *Материалы. Воспоминания. Статьи*. Л., 1971. С. 267.

¹¹ Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра*. С. 207.

Хореография

«Павлин» с трудом удерживали равновесие в позах во время групп¹².

Взаимное проникновение итальянских и русских традиций было обусловлено двойственностью требований, предъявлявшихся к исполнительницам балетмейстерами. Петипа «в теории» до конца жизни оставался приверженцем французской школы. В одном из позднейших интервью он обвинял в упадке балета увлекавшихся акробатическими трюками итальянцев, параллельно утверждая, что в танце должны господствовать пластика и красота¹³. Образцом грации и «прелести», которыми должны обладать танцовщицы, Петипа назвал в мемуарах Е.П. Соколову¹⁴ – представительницу второй русской школы, доведшую до предела заложенные в ней французские тенденции к картинности позировок и движений. В то же время, балетмейстером была востребована новейшая виртуозность. Он и в 1870-х гг., задолго до появления итальянок, выдвинул на ведущее положение в труппе танцовщицу-инструменталистку Е.О. Вазем¹⁵, сочинив для нее, в том числе, такие шедевры классической хореографии как *Grand pas* теней в «Баядерке» и *Grand pas* в обновленной «Пахите». В 1890-е – начале 1900-х гг. Петипа, по свидетельству А.В. Ширяева, способствовал переработке технических достижений итальянок применительно к нормам эстетики классического танца¹⁶. Сочетания виртуозности с благородной классической манерой танца требовала также хореография Л.И. Иванова. В сотрудничестве с русскими балетмейстерами приобрела мягкость и эластичность пластика Карлотта Брианца¹⁷, отошли от акробатизма

Вирджиния Цукки и Пьерина Леньяни¹⁸.

Русско-итальянский классический танец конца XIX – начала XX вв. мы можем хорошо представить себе, во-первых, по хореографическим нотациям балетов, зафиксированным его биомеханику, и, во-вторых, благодаря многочисленным фотографиям танцовщиц, запечатлевшим особенности исполнительского стиля.

В рассматриваемый период лексический багаж сольного женского танца был весьма солиден. Наряду с развитой пальцевой техникой, он включал различные виды вращений, прыжки (*cabriole*, большое и малое *pas de chat*, *saut de basque*, разные типы *jete* и *sissonne* и т. д.), заноски¹⁹. Его почти мужская виртуозность умерялась особенностями эстетики и стилистики движений.

При изучении нотаций обращает на себя внимание преобладание *attitudes* и *demi-attitudes* над *arabesques*. Возможно, именно им обязан своим происхождением эпитет «растительный», постоянно применявшийся к женскому танцу А.Л. Волынским: обилие изогнутых линий в позах и движениях (нужно учесть, что положения ног «наверху» дополнялись старинными позициями рук), действительно, вызывает ассоциацию с прихотливым растительным узором.

Большие позы делались на 90 градусов. Система записи танца В.И. Степанова, правда, предусматривает возможность фиксации амплитуды в 135 градусов, но реально в текстах абсолютно преобладают 90. Это являлось принципиальной установкой, не зависящей от возможностей конкретных исполнительниц. Утрированный шаг, свойственный итальянской школе,

¹² Скальковский К.А. Статьи о балете: 1868 – 1905. СПб., 2012. С. 231.

¹³ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 123.

¹⁴ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 59.

¹⁵ Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. – М., 1963. С. 409.

¹⁶ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 267–268.

¹⁷ Худеков С.Н. История танцев, Пг, 1918, ч. 4. С. 129.

¹⁸ Волынский А.Л. Книга ликований. С. 211.

¹⁹ Удар одной ноги о другую (Ваганова А.Я. Основы классического танца. С. 130).

критиковал в середине 1890-х гг. Петипа²⁰. Н.Г. Легат много позже, в эмиграции, запрещал своим ученицам поднимать ноги выше, говоря, что подобное уместно в цирке или кафешантане, но не в танцевальном классе²¹. Амплитуда в 90 градусов не была сугубо технической подробностью, она придавала движениям специфический образный оттенок. При подъеме ноги на такую высоту поза приобретает наиболее схематизированный (по терминологии Л.Д. Блок²²) и отвлеченный характер: достигшая горизонтали линия ноги одинаково лишена устремленности вверх и вниз, тело как бы балансирует в положении равновесия.

Руки в рассматриваемый период еще не несли осознанной выразительной нагрузки. На фотографиях солисток часто можно увидеть сочетание классического *ras* с совершенно произвольным, бытовым их положением. Даже с поправкой на то, что фотографии делались в студии, они все равно свидетельствуют, как минимум, о том, что определенная работа рук не считалась неотъемлемой составляющей движения в целом. Дряблость, сентиментальность и жеманность рук в «старой» классике критиковал в 1920-х гг. А.А. Гвоздев²³. Существовала и ровно обратная тенденция к чрезмерно строгому, безжизненному соблюдению формальных позиций (об этом писали М.М. Фокин²⁴ и Ф.В. Лопухов²⁵).

Совокупность отмеченных черт формировала облик женского танца 1890-х – первой половины 1900-х гг. Утратив романтическую отрешенность от земли, устремленность вдаль и ввысь, он еще не приобрел ни той загадочной недосказанности, которые принесут



М.И. Петипа.
Фото с дарственной
надписью А. Вагановой.
14 февраля 1898 г.

исполнительницы начала XX в., ни собранности и единства линий (обобщенности, по терминологии Л.Д. Блок), которые даст школа А.Я. Вагановой. Доступной ему образной сферой была земная женственность, чьи разнообразные проявления – от грациозного лукавства до парадного «бального» блеска, от трогательной девичьей беззащитности до торжественной «взрослой» лирики – он раскрывал в граненом чередовании виртуозных пассажей, в прихотливой игре изогнутых линий и умиротворенном покое больших поз.

Более сложным в конце XIX – начале XX вв. было состояние мужского классического танца. Мужское исполнительство XIX в. не претерпело таких же кардинальных перемен, какие принесла женскому танцу реформа Тальони. Связь с прошлым проявлялась в нем непосредственное, потому для уяснения его картины в 1890-х – начале 1900-х гг. уместно обратиться к более ранним этапам истории. На рубеже XVIII – XIX вв. сложились исполнительские

²⁰ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 123.

²¹ Тихонова Н.А. Девушка в синем. М., 1992. С. 110.

²² Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. С. 25–26.

²³ Гвоздев А.А. Театральная критика. Л., 1987. С. 220.

²⁴ Фокин М.М. Против течения. С. 321.

²⁵ Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М., 1966. С. 170–171.

Хореография

каноны преромантизма. Ученик Ш.Л. Дидло – А.П. Глушковский – выделил три существовавших на тот момент амплуа: серьезное, деми-характерное и комическое.

Танцы серьезного жанра шли в размеренном темпе и строились на плавной смене поз, лишь изредка перебивавшейся отдельными виртуозными движениями. Деми-характерный танец состоял из мелких грациозных *pas* и вращений, исполнялся в быстром темпе. Комический основывался на прыжках и воздушных вращениях²⁶. В первой четверти XIX в. главенствовало деми-характерное амплуа, именно его представляли «боги танца» эпохи преромантизма – О. Вестрис и Л. Дюпор. Романтизм восстановил в правах серьезный (или благородный) жанр²⁷. Но если женскому танцу новая пальцевая техника открыла дорогу к ранее недостижимым вершинам виртуозности, то мужской так и остался в сфере «аттitudов» и отдельных танцевальных фрагментов.

С 1830-х гг. во французском балете партии главных героев стали преимущественно игровыми, танец свелся к поддержкам партнерши в адажио, немногочисленным сольным вариациям и кодам. Эта традиция вместе с репертуаром М. Тальони и, затем, Ж. Перро была перенесена на петербургскую сцену и вошла составной частью в поэтику балетного академизма. *Jeune premier* – протагонист в постановках М. Петипа и Л.И. Иванова – галантный кавалер, сопровождающий даму и «помогающий» ей в танцах.

В 1890-е – начале 1900-х гг. виднейшим представителем такого амплуа в петербургской труппе

оставался П.А. Гердт, задававший стандарт сценического поведения другим исполнителям центральных партий. Распространенное представление о нем как об исключительно мимическом «возрастном» актере не совсем верно. И на исходе четвертого десятка лет службы он при необходимости танцевал – например, в партии Таора в возобновленной в 1898 г. «Дочери фараона»²⁸. Правда, количество танцев было крайне невелико, но объяснить это исключительно возрастом Гердта невозможно: сочиняя главные мужские партии в «Синей бороде», «Раймонде» и «Волшебном зеркале» для другого танцовщика – С.Г. Легата, Петипа все равно сводил хореографические соло героя к минимуму.

Отсутствие развернутых самостоятельных выступлений компенсировалось пластичностью всего сценического поведения. А.Н. Бенуа оставил в воспоминаниях подробное описание игровой техники П.А. Гердта – условной, размеренной, основанной на укрупненном жесте и точном расчете зрительного восприятия каждого движения в масштабе сцены²⁹. Исполняя свои роли, артист не погружался в сценическое действие, все время сохраняя «внешний» контроль над происходящим (Т.П. Карсавина писала, как на ее дебютном выступлении в «Корсаре» игравший Конрада П.А. Гердт хвалил ее за удачный танец во время ««страстного» объятья» в сцене в гроте³⁰; интересно сопоставить это свидетельство с воспоминаниями Е.О. Вазем о первом петербургском Конраде – Петипа, в том же эпизоде совершенно забывавшемся и шокировавшим свою партнершу натуралистическим изображением



А. Павлова

²⁶ Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л. – М., 1940. С. 164.

²⁷ Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Преромантизм. Л., 1983. С. 398.

²⁸ Плещеев А.А. Наш балет (1673 – 1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в С.-Петербурге до 1899 года. СПб., 1899. С. 461.

²⁹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги первая, вторая, третья. М., 1980. С. 468–469.

³⁰ Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1971. С. 166.

Pro memoria

любовной страсти³¹). Актерская манера Гердта, которая в своей далекой основе имела пластику актеров и танцовщиков классицизма, и к тому же обогащенная эффектными приемами из арсенала романтического театра, приближалась скорее к «полутанцу», чем к пантомиме в узком смысле слова.

Танцевальным было и поведение кавалера в адажио – этому есть весьма любопытное, хотя и косвенное свидетельство Б.Ф. Нижинской. Увидев своего брата, исполняющего *Pas de deux* в школьном спектакле, она поразились тому, что, поддерживая партнершу, он в то же время отчетливо проводил в дуэте собственную пластическую линию³². Юный воспитанник, конечно, следовал указаниям своих педагогов – это дает нам право распространить ее описание на адажио рассматриваемых десятилетий в целом.

Картичность и размеренность движения переносились также в сольный танец. Б.Ф. Нижинская оставила описание выступления М.М. Фокина (в исполнительстве – правоверного академика) в партии Голубой птицы. Отдельные разделы разделялись паузами-остановками, что давало четкое разделение каждой танцевальной фразы на законченные и совершенные по форме составляющие³³.

Приподнятая театральность, преувеличенная галантность манер, декоративность жеста делали героев постановок 1890-х – первой половины 1900-х гг. уточненными и рафинированными юношами из сказки. Мужественность оставалась несвойственной их образам краской (что спустя двадцать лет рождало негативные определения – «женственный» и «бисексуальный»

у А.Л. Волынского³⁴ или «андрогинный» у И.И. Соллертинского³⁵).

Сфера динамичной танцевальной виртуозности принадлежала в конце XIX – начале XX вв. танцовщикам деми-классического амплуа. Эта традиция тоже восходила к романтическому балету (собственно, к практике Ж. Перро – легендарного «Зефира с крыльями летучей мыши»). В рассматриваемые нами годы она была представлена на петербургской сцене в двух разновидностях: русско-французской (ее воплощали отечественные исполнители – А.А. Горский, Н.Г. Легат, Г.Г. Кякшт) и итальянской (принесенной Э.Ц. Чекетти). В области техники здесь существовало такое же различие, как и в женском танце, но в постановочной практике применительно к классике оно практически не учитывалось. Для Э.Ц. Чекетти, имевшего в репертуаре гротескного Гелазуиса («Царь Кандавл») и драматического Дьяволино («Катарина»), Петипа сочинил партию заколдованного принца – Голубой птицы³⁶; позднее в ней выступали Г.Г. Кякшт и Н.Г. Легат. И Г.Г. Кякшт, и А.А. Горский, наряду с комическими партиями арлекинов, сатиров, фавнов, танцевали в лирическом *Pas de trois* в «Лебедином озере»³⁷. Знаменитая вариация четырех кавалеров в *Grand pas hongrois* в «Раймонде» объединяла чистого классика С.Г. Легата, деми-классиков Н.Г. Легата и Г.Г. Кякшта с тяготившим к комедианскому гротеску А.А. Горским³⁸.

Сохранившиеся в нотациях записи мужских соло показывают широкое использование в них заносок и вообще такой лексики, которую сегодня принято ассоциировать с датской школой. Это следует

³¹ Вазем Е.О. *Записки балерины Санкт-петербургского Большого театра*. С. 116.

³² Нижинская Б.Ф. *Ранние воспоминания*: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1. М., 1999. С. 112.

³³ Нижинская Б.Ф. *Ранние воспоминания*: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1. С. 283.

³⁴ Волынский А.Л. *Книга ликований*. С. 186–187.

³⁵ Соллертинский И.И. *Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма, // История советского театра: Очерки развития. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. Л., 1933. Т. 1. С. 328.*

³⁶ *Ежегодник императорских театров. Сезон 1890–1891 гг. СПб, 1892. С. 149.*

³⁷ *Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг. (пятый год издания). СПб, 1896. С. 206.*

³⁸ Плещеев А.А. *Наш балет (1673–1899)*. С. 445.

³⁹ Блок Л.Д. *Классический танец: История и современность*. С. 311.

⁴⁰ Фокин М.М. *Против течения*. С. 127.

⁴¹ Красовская В.М. *Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики*. Л., 1972, Т. 2. С. 13.

Хореография

объяснить, очевидно, заимствованием Петипа (засвидетельствованным современниками) комбинаций из класса Х.П. Иогансона, ученика А. Бурнонвиля. Резвая беглость виртуозных пассажей соединялась здесь с «жеманной и гибкой» исполнительской манерой (определение Л.Д. Блок³⁹).

И мужской, и женский сольный танец были очень индивидуальны, каждый артист привносил в хореографический текст много «своего». Фокин впоследствии вспоминал о том, что артисты часто заменяли поставленные балетмейстером движения на более удающиеся им⁴⁰. О.И. Преображенская говорила о своем обыкновении импровизировать при бисировании⁴¹. А.П. Павлова писала о необходимости для танцовщицы-солистки разнообразить свои позы в группах⁴². Сам Петипа в отзыве на книгу В.И. Степанова о системе записи танца упоминал о зависимости выступления танцовщицы от ее возможностей и манеры⁴³. Вероятно, данной особенностью исполнительской практики объясняется тот факт, что в нотациях балетов чаще всего полностью записаны только движения ног, для корпуса и рук даны лишь отдельные указания – важным считалось зафиксировать «схему» танца, на материале которой репетитор и танцовщики возведут целое его здание. Притом, разрешение вариантов в частности не означало возможности любых замен: когда та же А.П. Павлова искажила вариацию феи Кандид в прологе «Спящей красавицы», это вызвало возмущение Петипа, который вёл репетицию⁴⁴. Речь шла именно о развитии предложенной балетмейстером пластической

идеи, о расцветивании ее новыми оттенками.

Кордебалетный классический танец на рубеже XIX – XX вв., в противоположность сольному, был относительно прост по технике. Его основным выразительным средством был рисунок, достигавший большой сложности и разнообразия. Балетмейстер и знаток наследия Ю.П. Бурлака, сопоставляя *Grand pas* «Оживленный сад» из балета «Корсар» в постановке Петипа с современными его редакциями, отмечает в качестве характерной особенности оригинала насыщенность перестроений при простоте их лексической наполненности⁴⁵. Виртуозное владение балетмейстеров рисунком видно и по записям массовых номеров в хореографических нотациях. Так, в прологе «Спящей красавицы» небольшой вальс, предшествующий *Grand pas d'ensemble*, насчитывал пять групп. Следующее за ним массовое адажио – шесть. Пейзанский вальс первого акта и адажио принцессы Авроры, принцев-женихов, фрейлин и пажей – по девять. Антре в *Grand pas* нерид – четыре, адажио – восемь⁴⁶. В «Щелкунчике» Иванова по девять групп включали оба кордебалетных вальса⁴⁷, а «Сельский вальс» в первой картине «Лебединого озера» – восемь групп⁴⁸. Массовое адажио *grand pas* в «Пахите» (редакция, шедшая в Мариинском театре на рубеже XIX – XX вв.) состояло из семи групп⁴⁹; адажио *Pas des Corbeilles* в «Эсмеральде» – из шести⁵⁰.

Живописное начало в группировке массы отсутствовало, построения и переходы подчинялись условной геометрии прямых и изломанных линий, полукругов

³⁹ Павлова А.П. Несколько страничек из моей жизни. (Воспоминания балерины Анны Павловой). // Солнце России, 1912, № 122 (23). С. 15.

⁴³ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 121.

⁴⁴ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 240.

⁴⁵ Адольф Адан. Корсар. Балет в 3 действиях с эпилогом. Буклет к спектаклю Большого театра, М., 2007. С. 45.

⁴⁶ Sergeev, Nikolai, 1876–1951. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk). MS Thr 245 (117). Pagni, Cesare. Esmerelda. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962622?buttons=y&data обращения: 27.02.2015>; Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840–1893, composer. *Sleeping beauty* (Choreographic work: Petipa) [Спящая красавица]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript, undated. MS Thr 245 (204). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/48731881?n=10html&data обращения: 27.02.2015>.

⁴⁷ Sergeev, Nikolai, 1876–1951. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk). MS Thr 245 (197). Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/45336942&data обращения: 27.02.2015>.



и кругов. По воспоминаниям Т.П. Карсавиной, кордебалетные артисты выстраивались в рассматриваемый нами период плотнее, чем стало принято позднее – так, что зритель воспринимал не каждого исполнителя в отдельности, а линию в ее целостности⁵¹. Горизонтальный узор таких линий инкрустировался одинаковым реквизитом: гирляндами, букетами и корзинами цветов, жезлами и т. п. Выход в вертикаль давали построения, в которых часть артистов опускалась на колено или ложилась на сцену, тогда как другие поднимались на табуреты.

Решение массовых номеров преимущественно средствами рисунка объяснялось, конечно, менее развитой техникой кордебалета. Но, в то же время, оно вносило в спектакли специфический контраст: виртуозному индивидуализированному хореографическому концертированию солистов противопоставлялась намеренная унифицированность, геометрическая образность массы.

Таким образом, классический танец на петербургской сцене 1890-х – начала 1900-х гг., действительно, являлся «профессиональным языком» своего времени. Присущие ему специфические черты полностью отвечали задаче создания на сцене фантастического праздничного зрелища, где в пышном орнаментальном обрамлении выступали неправдоподобно благородные и утонченные персонажи: женственные и грациозные героини, статные рыцари и принцы, изящные и ловкие юноши. Это был совершенно особый мир искусства *Fin de siècle*, переносивший зрителя в мифологизированную реальность, дававший возможность отвлечься от тревог текущей за стенами театра жизни и погрузиться в иллюзорную гармонию волшебной сказки. Форма, в которую облекались ее образы в классических танцевальных номерах, идеально соответствовала содержанию. Это определило созвучность хореографических произведений запросам эпохи. Это же обусловило их неизбежную пластическую трансформацию в новых исторических условиях.

Т. Карсавина

⁴⁸ Tchaikovskii, Petr Il'ich, 1840–1893. *Swan lake. MS. (in the hand of Nikolai Sergeev?)*; [n.p.] 1905. 69s. (210p.) *Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue. Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov.* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810> (дата обращения: 27.02.2015).

⁴⁹ Sergeev, Nikolai, 1876–1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk).* MS Thr 245 (28). Deldevez, Édouard. *Paquita (Choreographic work).* Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962625?buttons=y> (дата обращения: 27.02.2015).

⁵⁰ Sergeev, Nikolai, 1876–1951. *Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets, 1888–1944 (inclusive), 1902–1931 (bulk).* MS Thr 245 (117). Pagni, Cesare. *Esmerelda.* Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/10962622?buttons=y> (дата обращения: 27.02.2015).

⁵¹ Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 312.

Анатолий АДΟΣКИН

«ДОРОГОЙ, МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ШКАП!..»

ОТРЫВКИ ИЗ МЕМУАРОВ АКТЕРА

«БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»

У Пушкина есть эта легендарная фраза. Я жил в Москве с 1930 года. Мой дом находился в Козицком переулке. Из окна был виден садик, примыкавший к Музыкальному театру Станиславского и Немировича-Данченко, а чуть поодаль, за ним, возвышался огромный дом, в котором до поздней ночи в окнах горел свет. Я узнал, что в нем живут знаменитости: Москвин, Тарасова, Еланская, Юткевич, Образцов, Немирович-Данченко. Думаю, что тогда я впервые услышал их имена.

Война, 1942 год... Школа моя была закрыта, и я пошел работать на военный завод. То был знаменитый Второй часовой завод, который теперь занимался военной промышленностью. И вот они – «странные сближенья», – я собирал мины для минометов и стал лучшим сборщиком в цехе. (Совсем недавно, на сборе ветеранов Отечественной войны в День Победы меня пронзила страшная мысль: сколько же моих сверстников, одноклассников, как с нашей, так и с немецкой стороны, унесла эта мировая бойня!)

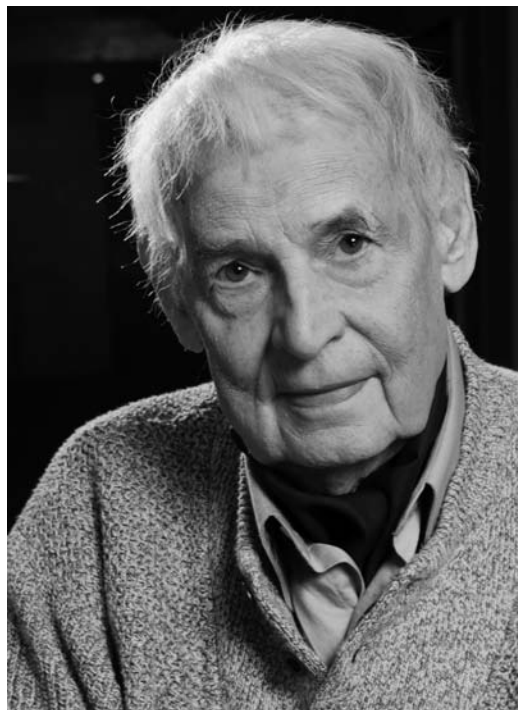
Но вернемся к мнившему меня Дому. Оказалось, что в нем работает истопником отец моего школьного друга. Как-то раз товарищ спросил меня:

– Ты что делаешь в воскресенье?.

– Да, я не знаю... – ответил я.

– Ты слышал, что скоро открывает сезон Театр Станиславского и Немировича-Данченко? Во дворе ребята играют, и вообще там интересно.

Приятель оказался прав. Двор был замечательный, с волейбольной сеткой и площадкой для соревнований. А на верхотуре Дома помещался военный оборонный объект. В небо были устремлены несколько зенитных пулеметов, около которых круглосуточно дежурил взвод бойцов. Этими «героическими бойцами» оказались молодые девочки в солдатской



А. Адоскин

одежде – в гимнастерках и коротких юбочках. К тому времени немецкие самолеты уже не решались появляться над Москвой, и наших девочек порою можно было увидеть на волейбольной площадке.

Но стоп!.. Если сегодня попытаться вычислить «одиссею» моей жизни, надо начинать, как говорится, «отселе».

Как-то, закончив очередную азартную партию, я решил отдышаться, и мой партнер, – звали его Андрюшей – живший в том Доме, о котором я вспоминаю, спросил: «Толя, ты устал? Пойдем ко мне». Я признался, что ужасно хочется пить. Мы поднялись в квартиру, он открыл водопроводный кран, и я вдруг услышал

необъяснимое – незнакомый голос внятно и старательно выпевал странную мелодию: «А-а-а-а-а-а-а...» Заметив мою растерянность, Андрей объяснил: «Это гаммы – папа распевается». Из кабинета вышел красивый мужчина в китайском халате, расшитом устрашающими драконами. Я понял, что меня, как в сказке, занесло в какой-то неведомый мир, где папы, вместо того, чтобы спешить на работу, усердно совершенствуют свои голосовые связки. Все случившееся произвело на меня столь сильное впечатление, что на следующий день после волевого «сражения» я признался Андрею, что меня опять мучает жажда. История в точности повторилась, но папы дома не было, а дверь в кабинет оказалась открыта. Какая-то сила потянула меня заглянуть в комнату. Там стоял большой рояль, лежали стопки с нотами, партитуры в кожаных переплетах, на стенах висели картины и портреты артистов. В дорогой раме помещалось изображение седого, очень красивого человека в бабочке и пенсне. Он приветливо и прямо глядел на меня, и от него невозможно было отвести глаз.

– Андрюша, кто это? – промолвил я.

– Константин Сергеевич Станиславский.

Надпись на портрете гласила: «Дорогому Юрочке, незабываемому Онегину в день первого спектакля. Константин Сергеевич». Тут же, рядом был и портрет Андрюшиного папы – Юрия Юницкого, замечательного баритона, исполнителя ведущих партий в репертуаре театра К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

– А вообще-то ты бывал в опере? – поинтересовался Андрей.

– Никогда, – честно признался я.

С той поры открылась передо мной дорога в мир музыки, а мой друг оказался моим «Вергилием», который ввел меня в ее волшебное царство. «У нас в театре при входе дежурит очень хороший капельдинер. Ты задобри его, время сейчас голодное, отнеси ему хлеба», – посоветовал Андрей. Так и случилось. Дома я украдкой отрезал ломтики черного хлеба, копил их и тайком отдавал доброму старику.

Надо сказать, что почти все мои друзья мечтали стать певцами. Каждый пытался взять

если не верхнее «до», то хотя бы «ля». И я стал скупать пластинки с записями Карузо, Джили, Лемешева, Козловского. Ничто не пропадает даром. Сегодня я запросто могу спеть арию Ленского или Герцога. В моем родном Театре имени Моссовета есть тому свидетели. А когда наша «могучая кучка» подростков-старшеклассников решила совершенствовать свое актерское мастерство, мы все скопом стали бродить по любительским студиям города, не пренебрегая и драмкружками.

Именно так я и попал в студию К.Н. Воинова, которую никак нельзя было назвать «любительской». В то время Константин Наумович был актером Театра имени М. Н. Ермоловой, мечтал создать молодежный театр и с группой единомышленников вдохнуть новую жизнь в театральное искусство. (Эта идея, по тем временам почти невозможная, была близкой замыслу будущего «Современника»). Строго говоря, Воинов, воспитавший целую плеяду талантливых учеников, на театральном поприще – мой крестный отец. Впоследствии он связал свою жизнь с кинематографом и стал известным кинорежиссером.

Студия, которой Константин Наумович руководил, располагалась довольно далеко от центра города, и добираться до нее нужно было на трамвае. Стояла морозная зима, а так как в городе еще действовал комендантский час (после двенадцати ночи все замирало), можно оценить энтузиазм, с которым молодые люди стремились к Воинову на занятия.

На площади Журавлева, напротив Электrolампового завода стоял небольшой особняк. Там, в одной из комнат группа счастливых приобщалась к тайнам искусства. У входа толпились поступающие, которых пятерками впускали в здание. Совершался отбор «на чистых и нечистых».

Сегодня могу признаться, что все это немало смахивало на какую-то секту. В комнате царила полутьма. За длинным столом – как на «Тайной вечере» Леонардо да Винчи – сидели уже принятые, можно сказать, «ученики», а за их спиной угадывалась главная фигура «действия» – сам Воинов. Свет ослепляюще яркой лампы был направлен прямо в лицо «пришельца».



К. Воинов

А «ученики» задавали вопросы: «Кто ты? Зачем пожаловал?» и прочее-прочее.

Разумеется, я честно признался в любви к искусству и тут же услышал: «Что будете читать – стихи, прозу, басню?». Это был удар под дых! В школе я ненавидел декламацию, но все же собрался и выпалил: «Мороз и солнце, день чу...». – «Достаточно!» – выкрикнул, должно быть, староста группы.

– Пусть сделает этюд!

– Этюд? Мы же не в классе живописи! Какой этюд?!

– Ну, вот... На вокзале Вы садитесь в поезд, проводник требует билет, а Вы его потеряли...

Я задумался, попросил дать мне время на подготовку и к удивлению собрания вышел из комнаты. Вернулся, когда перед экзаменаторами уже проходила последняя пятёрка. Я победоносно перешагнул порог и прочитал огромное сочинение на тему потерянного билета. Повисла огромная пауза, меня вежливо попросили удалиться, затем пригласили войти, и вердикт был произнесен: «Берем за странность, с испытательным сроком».

И вот, хоть и с испытательным сроком, но я – член этого удивительного коллектива. Я могу ходить на занятия, вместе со всеми делать этюды... Теперь я знал, что это такое и довольно успешно постигал их премудрость.

Константин Наумович замечает меня, удивляется моей находчивости. Экспромтом командует: «А теперь все ложитесь! Закрывайте глаза и спите!». Все замирают, а я вдруг встаю, беспокоюсь оглядываюсь, ищу в пальто спички, зажигаю их и начинаю искать... клопов. Он хохочет, говорит о том, как важна для актера фантазия. А я счастлив – ведь теперь я вместе со всеми могу участвовать в приемных экзаменах.

И вот я сижу за столом в приемной комиссии. Входят поступающие, среди них – молодой человек в синем свитере, в руках – кепка. Держится свободно.

– Ваша фамилия?

– Эфрос.

– Имя?

– Анатолий.

– Где работаете?

– На авиационном заводе.

– Профессия?

– Токарь четвертого разряда.

Я тоже задаю вопрос: «Что будете читать?».

«Тройку» Гоголя». И он начинает читать абсолютно «под Яхонтова»: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться...». Сейчас многими забыто это имя – Владимир Яхонтов, который ни на кого не был похож, с удивительным тембром голоса. Его чтецкие композиции явились настоящим открытием. Незабываемы его моноспектакли, например, «Петербург», куда входила «Шинель» Гоголя, «Медный всадник» Пушкина, «Белые ночи» Достоевского. У Натальи Анатольевны Крымовой, замечательного театрального критика и жены Эфроса, есть замечательная книга о великом актере-чтеце, которому все мы, Эфрос в том числе, в молодости поклонялись. В спектаклях, в фильмах, в телевизионных работах Анатолия Васильевича («Борис Годунов», «Острова в океане», «Мольер», «Дальше – тишина») в закадровом голосе я узнаю хрустальную интонацию Яхонтова.

Чтение молодого Эфроса произвело впечатление на всех присутствовавших. Он никак не походил на человека, сдающего экзамен, и уж тем более – на заводского работягу. Я, как полноправный член комиссии, поднял руку и без колебаний проголосовал за его зачисление. Так началась наша дружба, соединившая нас на всю жизнь.

Наступила пора занятий. Нас было человек двадцать. И вот однажды Константин Наумович сказал, что видел объявление о том, что при Театре имени Моссовета, вернувшегося из эвакуации, открывается студия под руководством Юрия Александровича Завадского. Воинов решил поговорить с ним и предложил ему познакомиться с нами. Завадский заинтересовался этой идеей, пришел на занятия и, к нашей радости, великодушно предложил Воинову статью, ни больше, ни меньше, как руководителем нашего курса.

И вот снова – «сближения». Сегодня я живу в Каретном ряду, и из моего окна виден сад «Эрмитаж», где родился великий Художественный Общедоступный театр (как он тогда назывался); где зрители конца XIX века впервые увидели «Царя Федора» А.К. Толстого с Москвиным, Книппер-Чеховой, другими корифеями МХТ. Возможно ли поверить что, в послевоенные 1940-е, когда труппа театра Моссовета принимала нас в свои ряды, наша судьба – «быть или не быть» – решалась на тех же самых подмостках, и мы уже официально, а не как любители,

А. Эфрос



в статусе артистов вспомогательного состава были зачислены в «государственное учреждение», и нам поручали небольшие эпизоды?

Главным образом, нам приходилось «шуметь». Сегодня это кажется архаикой, а тогда казалось чудом. В наших руках были удивительные, ни на что не похожие предметы – какие-то деревянные плоские. Ударяя по ним, можно было воспроизвести цоканье копыт. С помощью наполненного горохом огромного корыта, раскачивая его, – имитировать шум морского прибоя. Но самым интересным было – лупить со всей силы большими колотушками в огромный барабан и, сотрясая лист железа, подобно Зевсу – «громовержцем», обрушивать на грешную землю гром и молнии.

Колосники... Помост под крышей в глубине сценического пространства... Именно там меня и Толю посещало настоящее вдохновение, ибо сверху мы слышали трагические вопли Отелло – Николая Мордвинова, душившего Дездемону, или грохот фашистских танков, занимающих город, или плач девочки, который «воспроизводила» одна из наших студенток тоненьким голоском...

В то время в театре имени Моссовета шла чеховская «Чайка», очень интересный спектакль. В нем играли замечательные артисты. Треплевым был Михаил Астангов, Ниной Заречной – Валентина Караваева, которая прославилась в фильме Юлия Райзмана «Машенька», вышедшем на экраны в 1942 году. Судьба ее впоследствии оказалась трагичной. В нее влюбился английский дипломат, и она, сыграв свои первые спектакли, уехала с ним в Великобританию. В те годы это было невиданно и опасно. В 1944 году актриса попала в автокатастрофу, и лицо ее оказалось изуродовано. С мужем она рассталась и в 1950 году вернулась в СССР. Некоторое время играла в драматических театрах, а в конце 1960-х навеки распрощалась со сценой, а ее изумительный голос и сегодня можно услышать в дублированных на русский язык знаменитых иностранных фильмах.

В «Чайке», которую поставил Завадский, нам с Толей выпала честь оказаться занятыми. Во время сцены, где Тригорин на берегу озера

объясняется с Ниной, мы, пригнувшись, сидели за вырезанными из фанеры кустами и по сигналу (зажигалась лампочка) фырчали: «ф-р-р-р, ф-р-ф-р-ф-р», подражая звукам вылетающих из густой листвы птиц. Мы были счастливы и чувствовали себя «на крыльях»!

Однажды после занятий Константин Наумович попросил нас задержаться и сказал, что должен открыть нам свои дальнейшие планы. Приближаются выпускные экзамены, и, если мы все еще верны объединившей нас идее создания молодежного театра, – то при получении диплома всем придется покинуть моссюветовскую студию. Ничто не остается тайной! Буквально на следующий день Завадский узнал об этом и срочно собрал не только нас, студийцев, но всю труппу, объявил, что отстраняет Воинова от руководства курсом и просит его больше не появляться в стенах Театра имени Моссовета. Тогда Эфрос в полной тишине произнес: «Юрий Александрович, Вахтангов никогда бы так не поступил!». Пауза... И голос Завадского: «Прошу Эфроса немедленно покинуть собрание!». Эфрос встает, с трудом пробирается между рядами к двери и в коридоре падает в обморок. Тут же Завадский срывается с места и бросается за ним...

Пройдет время, Эфрос поступит в ГИТИС на режиссерский факультет, но двери театра Завадского на всю жизнь будут открытыми для него.

«В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО, И СЛОВО БЫЛО У БОГА, И СЛОВО БЫЛО БОГ...»

В нашем деле человек, которому ты веришь и который тебе может сказать все, что он о тебе думает, всю правду, – это большое счастье. У меня в жизни такого человека, к сожалению, давно уже нет, но счастье, что таким нравственным и творческим «камертоном» для меня была (да и остается до сих пор) – увы, давно умершая, Елизавета Яковлевна Эфрон, моя учительница с самого первого курса, с первой недели в студии. Сказать, что она работала педагогом по художественному слову – слишком мало. Ученица Вахтангова, его подлинная и многообещающая актриса, она репетировала Настасью Филипповну в



В. Караваяева

«Идиоте» Достоевского. А потом (еще при жизни Евгения Багратионовича) группа людей во главе с Юрием Завадским покинула вахтанговскую студию и организовала свой коллектив. Елизавета Яковлевна ушла с Завадским в театр на Сретенке, где стала артисткой и педагогом, участвовала во всех знаменитых спектаклях молодого тогда режиссера. Позднее, в 1930-е годы, как режиссер, работала с Дмитрием Николаевичем Журавлевым, который всю свою артистическую жизнь связал с Эфрон. Лучшие программы сделаны вместе с нею.

Кроме того, Елизавета Яковлевна – родная сестра Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой. Возможно ли поверить, что родители Елизаветы Яковлевны – папа Яков Константинович и мама Елизавета Петровна Дурново были народовольцами?... Мама – член партии эсэров с 1905 года. Дружба с Кропоткиным, тюрьмы, Петропавловская крепость, эмиграция... Неудивительно, что и дети принимали в этом участие. А их было восемь человек... Когда задумываешься о семье – Эфрон-Дурново, трудно представить, какие ужасные удары уготовила ей судьба!

Итак – Москва, начало 1944 года... Шла война. Все театры были в эвакуации. В 1943 году они стали возвращаться. Приехал Театр имени Моссовета. Я поступил в Театральную Студию Ю.А. Завадского, где были замечательные педагоги. В студии преподавались те же предметы, как и в любом другом театральном училище. Кроме актерского мастерства – сценическое движение, дикция, история искусств, история литературы и... художественное слово, которому «учили» два педагога – одним из

них была Елизавета Яковлевна. Я попал к ней, не зная, плоха ли она, хороша ли... Просто попал – и все. Начались занятия. Наша студия располагалась в Каретном ряду в бывшем доме К.С. Станиславского.

Ко этому времени я уже играл в драматических кружках, на любительской сцене и был безумно увлечен театром, романтически влюблен в него. На занятиях по слову мы с Елизаветой Яковлевной начали с этюдов – готовились к экзамену. Вспоминается, что она придумала инсценировать какие-то сказки народов СССР. Там татарские дети приходили сдавать экзамен, начинали читать. То есть мы как бы играли в экзамен. Меня вела за руку студентка очень маленького роста. Она играла мою бабушку, а я был длинненький, тоненький и ходил в огромных сапогах (папа с фронта оставил), на голове у меня была тубетеечка. Когда мы с моей партнершей появились в зале, раздался жуткий хохот присутствующих. За кафедрой сидел Завадский. Я выходил на сцену с маленькой мотыжкой и начинал читать: «Бил Тахтар плантаж. Очень устал». Затем я снова бил мотыжкой и находил клад. Так начались для нас занятия художественным словом...

Елизавета Яковлевна очень меня приблизила к себе, заботилась обо мне, опекала меня. А так как она была тяжело больным человеком, вскоре занятия были перенесены в ее комнатку в Мерзляковском переулке. До сих пор, проходя по этому переулку, я чувствую, как останавливается сердце. Дом сохранился точно таким, как тогда. И адрес не изменился: Мерзляковский переулок, 16, квартира 27 (на четвертом этаже). Я даже помню номер телефона – К 4-95-71. Он, кажется, навеки вошел в мою память, поскольку ритмически сочетание цифр казалось похожим на мелодию известной украинской песни. И мог ли я знать, что в 1939 году Марина Цветаева жила у Елизаветы Яковлевны, а через пять лет судьба приведет к ней и меня...

Это была не комната, а «купе» с двумя кроватями, как в поезде. Перед «купе» располагалась маленькая комнатка, прихожая (в два шага), она была чем-то отделена, затем уже начинались «покои». С одной стороны на узеньком

диванчике лежала (у нее было очень больное сердце) Елизавета Яковлевна, обложенная большими подушками. А рядом постоянно находилась ее давняя подруга – З.М. Ширкевич, с которой Елизавета Яковлевна познакомилась еще в молодости и очень подружилась. Дочь священника, Зинаида Митрофановна сильно пострадала за это. С юности больная туберкулезом, она еще и хромала. При этом являлась неизменной участницей всех, так сказать, репетиций, которые Елизавета Яковлевна проводила в комнатке. Помню, читаешь, а Елизавета Яковлевна кричит: «Зинуша, ты слышишь, как прекрасно?» (всегда с подругой советовалась). А та отвечает: «Да, да!». У меня все это вызывало священный трепет.

Единственное окно упиралось в стену соседнего дома. Свет сюда никогда не заглядывал – свет исходил от самой Эфрон. Между кроватками помещалось большое зеркало. Неподалеку – столик, на котором были расставлены фотографии и всегда – цветы. Кто бы ни приходил к Елизавете Яковлевне, неизменно приносил цветы. Ее очень любили.

А за дверью шумела – гудела жуткая коммуналка, в которой обитали все слои советского общества: стукачи, бывшие заключенные, доктора наук, профессора, сволочь всякая – то есть чистая «булгаковщина». Здесь жила знаменитая доносчица, известная на всю Москву. Рядом поселился бывший заместитель начальника лагеря на Соловках. В каморке возле кухни уютилась сошедшая с ума жена известного университетского ученого... И так далее. А среди всего этого хаоса – уголок, где сотворилось чудо, где звучали прекрасные слова, и все было искренне, всерьез, вдохновенно! Если читали какое-нибудь пушкинское стихотворение на библейские темы, Елизавета Яковлевна вынимала открытки и репродукции. Помню, она достала изображение Мадонны, у которой как-то по-особенному была расположена рука. Елизавета Яковлевна сказала мне: «Посмотри, как у нее поднята рука! Когда будешь читать, вспомни. Попробуй! Рука повернута ладонью – к себе». Голодная, бедная женщина, в жутком окружении, в маленькой тесной комнате занималась с нами тем, чем, – не знаю – занимаются

Люди, годы, жизнь

ЭМ



Е. Эфрон

Вера Эфрон, Сергей Эфрон, Марина Цветаева, Елизавета Эфрон, Владимир Соколов, Мария Кудашева, Михаил Фельдштейн, Леонид Фейнберг.
Коктебель, 1913 г.

ли теперь... Самый ее облик был совершенно замечателен, а лицо, по свидетельству Д.Н. Журавлева, напоминало «прекрасный лик Элеоноры Дузе». Культура XIX века!.. Они с Зинаидой Митрофановной очень многое взяли от своих родителей. Семья, молодость, прошлое, из которого они вышли, – как они были полны этим и как сумели это сохранить! А вокруг бушевал океан человеческих трагедий. Их близкие и любимые, их друзья, люди одной с ними культуры, веры, нравственности оказались разметаны по лагерям.

Свою маленькую комнату Елизавета Яковлевна, в конце концов, превратила в «студию», потому что уже не могла ходить в театр. Она отобрала небольшую группу учеников, и они являлись к ней заниматься. Приходил и я. Помню, в этой каморке на стенах висели замечательные живописные этюды Фалька, пейзажи Богаевского, Волошина, репродукция рафаэлевской Мадонны. И книги, книги на полках... Такое замкнутое пространство. Впереди – штора, а за нею еще одна комнатка, загроможденная сундучками. В ногах у Елизаветы Яковлевны стояли маленький стульчик и табуреточка, а рядом – сундучок.

Тот, кто занимался с нею, обязательно садился на сундучок, а она смотрела и слушала. Я сам сидел на этом сундучке. Когда появлялся Дмитрий Николаевич Журавлев, она говорила: «Митенька, пожалуйста, послушай, как читает Толя». Он слушал и делал мне замечания. Потом она говорила: «Ну, а теперь ты, Толечка, пересядь. Пускай Митенька почитает. Он сейчас возобновляет “Пиковую даму”. Послушай, а потом скажи, что ты об этом думаешь». Так происходило почти каждую неделю. Удивительно, но возрастное расстояние отсутствовало. Наверное, – это свойство больших художников. Мы все – и я, и они, казалось, были равны перед искусством. Можно было абсолютно свободно сказать «Мастеру», что тебе понравится, а что – не очень. Возраст, слава, масштаб личности не имели никакого значения: я делал замечания Дмитрию Николаевичу, а он делал замечания мне.

В комнатке Елизаветы Яковлевны бывали Пастернак, Фальк, Нейгауз, Антокольский. Выдающиеся люди, гении, и самое удивительное, что они мне «не мешали». Смешно. Я такую крамолу говорю! Однако на великих поэтов, художников, музыкантов, приходивших

к Эфрон и хорошо знакомых с ней, я, вроде бы и внимания не обращал, потому что, во-первых, был дурачком, а во-вторых, увлеченно занимался своим делом и интересовался только им. Помню, как-то она сказала мне и еще нескольким ученикам: «Давайте пойдем в один дом. Будет читать свои воспоминания вдова К.Д. Бальмонта». Мы пришли... Атмосфера была потрясающая. Перед нами возник почти исчезнувший мир... Звучали французские названия, целые фразы. Для Елизаветы Яковлевны и ее друзей все было привычно и понятно. Мы, молодые, не понимали ничего, и происходившее казалось нам странным, старомодным, чуждым...

Что это была за женщина – Елизавета Яковлевна Эфрон, если едва ли не в самый страшный период своей трагической жизни она могла заниматься с учениками и со мной искусством! Мы с ней говорили только о нем, и она разделяла наше увлечение, радовалась и смеялась вместе с нами. А вокруг нее творилось страшное. В 1941 году погибла Марина Ивановна. Елизавета Яковлевна никому никогда не говорила об этом. Ведь тогда к ней приехал Мур, а перед тем прислал письмо о самоубийстве матери в Елабуге, о котором теперь все и всем известно. О том, как именно умерла Марина, никому из своих близких она не сообщала. Они находились в лагерях или в ссылке. Дочь Цветаевой и Сергея Эфрона – Ариадна Сергеевна сначала сидела в тюрьме, затем была отправлена на Север. Родная сестра поэта – Анастасия Ивановна – под Владивосток. Только в 1943 году Елизавета Яковлевна написала ей о самоубийстве Марины.

Зинаида Митрофановна должна была каждый месяц ездить в Мытищи, а оттуда еще куда-то на автобусе, с посылками по шесть килограмм, потому что их не принимали в Москве. Четыре посылки она посылала: одну – Ариадне Сергеевне, одну – Анастасии Ивановне; посылку Вере Яковлевне Эфрон, которая тоже сидела в тюрьме, и еще одной сестре, самой старшей, Анне Яковлевне, которая после снятия блокады была эвакуирована из Ленинграда и жила в провинции. Вокруг совершалась абсолютная трагедия, а мы с Елизаветой Яковлевной

говорили о Пушкине, рассуждали о стихах, о том, как «войти в образ» и даже смеялись... Я читал стихи, Дмитрий Николаевич Журавлев меня поправлял...

В ту пору Эфрон вела кружок художественного слова в Доме ученых, что приносило им с Зинаидой Митрофановной некоторое финансовое подкрепление. Однажды я заметил, что кое-кто из ее учеников вместо денег оставлял после занятий небольшие свертки. В них позвякивали какие-то баночки с крупой, лежали консервы, сухари... Все то, что было дозволено по почте посылать в отдаленные края.

Ну, а я каждую неделю в незабываемом Мерзляковском совершенствовал свое мастерство. Над чем же мы работали? Меня всегда интересовал ее метод: как она занималась с нами, к чему звала, какими путями можно было дойти до превращения прозы и стиха в «художественную речь». Я помню, как мы с ней работали над стихотворением Пушкина «К Чаадаеву».

*Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман...*

Это стихотворение особенно хорошо читал мастер художественного слова Всеволод Николаевич Аксенов. Красиво! Возвышенно! Пафосно! «Любви! Надежды! Тихой славы!» И я, подражая Аксенову, старался так же читать, с тем же пафосом и в том ритме! Как мы с Елизаветой Яковлевной мучались! Как она меня переучивала: «Ты пойми – ведь все это исчезло “как сон, как утренний туман”... Здесь рождается интонация... Толя, это ведь сон! Призрачность... Прозрачность... Все это нужно дать одним штрихом, легко... Но в то же время это и очень страшно. Важно дойти до такого понимания, найти интонацию, воскресить слово, донести текст живым до слушателя. “Как ждет любовник молодой минуты верного свиданья...”. Юношеская пора Пушкина! Великое и возвышенное (в том числе и патриотизм) автор соединяет с личным...» Этого я больше никогда ни у кого не встречал... Воскресало живое слово поэта!



Д. Журавлев

Однажды мы с ней репетировали Ромео – уж никак не мою роль, отрывок «на сопротивление». Смешно вспоминать, но я очень этого хотел. И она сказала: «Хорошо». На полном серьезе работала со мной над ролью. В это время сидят в лагерях Анастасия Ивановна Цветаева, Ариадна Сергеевна, уже погиб на фронте сын Марины – Мур, а мы репетируем Ромео...

С Елизаветой Яковлевной мы сделали несколько работ (с ее благословения, я стал заниматься этим и на телевидении). Помню, она взяла «Петра Первого» А.Н. Толстого, фрагменты, главы из романа. Раздала своим ученикам по куску, сложилась композиция. Потом взяли «Пушкина» Ю.Н. Тынянова. Мы усиленно и очень серьезно работали. А когда я уже стал актером, я делал с ней «Нос» Н.В. Гоголя. Я читал его целиком. Там есть одно место: «Иван Яковлевич проснулся очень рано и сказал: «Нельзя ли мне поесть хлебца?». Он взял... разрезал... протянул руку и вытащил...» Здесь нужно было найти точную интонацию, то есть воочию увидеть сцену: «Нос!». «Нос?!». «Нос!!!». И после: «Черт знает что!». Сколько дней мы над этим бились! Речь шла об языковой образности, о способе ее постижения, об образности текста, стиха (чем, конечно, совершенно замечательно владел Дмитрий Николаевич Журавлев). Я бесконечно признателен Елизавете Яковлевне за такие уроки!

Потом я окончил училище, стал актером. С концертной деятельностью у меня ничего не получалось. В то же время начались большие трудности в театре. Мне было тошно. Я понял, что нужно что-то делать – для концертов, для телевидения... Приближался юбилей декабристов. Судьба Кюхельбекера особенно меня увлекла, и я сделал программу о нем, которая была хорошо принята. В то время я продолжал ходить к Елизавете Яковлевне и поэтапно показывал ей свою работу. Она была уже совсем плоха, а там, в этой моей работе – тюрьмы, ссылки... Тяжело вспоминать... Я уже стал понимать, что это значит для нее. Но она была очень увлечена и удивительно скрытна. Иногда говорила: «Толя, я больше не могу». Я уходил. Потом снова навещал ее и получал радость и поддержку. С ее благословения начались мои теле-передачи. Повторю, что она была и навсегда осталась моим человеческим и эстетическим камертоном. Я никогда не прерывал связи с Елизаветой Яковлевной. И, вспоминая, как я работал с нею над словом, я с грустью сознаю, что это искусство сегодня почти исчезло. То, что мы сегодня слышим, за редким исключением, уже не может напомнить то, что было когда-то. Ушла эта культура. Ушла эта традиция. Абсолютно ушла. То, о чем я говорю, касается не только «мастеров художественного слова», это переносится и на драматургию – на пьесы, на роли и на многое другое.

Дмитрий Николаевич Журавлев после смерти Елизаветы Яковлевны оставался моим наставником. У меня сохранились мои, не то что черновики, а экземпляры, по которым я работал, и в них возле каждой строчки есть какие-то пометки, только мне понятные. Стрелки вверх, стрелки вниз. Он все отсматривал, прослушивал и контролировал. У меня был феноменальный судья. Все работы проходили «через уши» Дмитрия Николаевича.

Елизавета Яковлевна тихо ушла из жизни... Когда ее не стало, я понял, что мой долг – помочь, чем только могу, в последний раз. Ее нужно было похоронить, а это всегда сложно в России, и теперь, и в то время. Я узнал, что ее старший брат Петр в 1914 году был похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище,



М. Цветаева
с дочерью Ариадной

М. Цветаева с сыном –
Георгием Эфроном

Г. Эфрон – Мур

но никаких документов, ничего не осталось. Соседка Елизаветы Яковлевны по квартире знала, где находится могила и рассказала мне. Я нашел эту заброшенную могилу. К тому времени я уже давно снимался в кино и иногда пользовался своей «славой киноартиста». Купил поллитра и пошел к «гробовщикам». Они меня узнали и перестали копать. Совершенно шекспировская сцена. Сели мы на завалинку, и я им издала, для начала стал рассказывать байки о кино, а они спрашивают: «Что ты тут делаешь?». И я рассказал им, четырем молодым мужикам, о Елизавете Яковлевне, добавив, что я должен похоронить ее. И они сказали: «Давай». Без документов, без всего, мы похоронили ее в могилу брата.

У Елизаветы Яковлевны был замечательный друг дома, дочь известного ленинградского литературоведа Бориса Вальбе (он был зачислен в компанию космополитов, пострадал). Став ученицей Эфрон, Руфь Вальбе просто влюбилась в нее, а та, в свою очередь, полюбила гостью, которая поначалу приезжала из Ленинграда специально, чтобы заниматься в Доме ученых, где преподавала Елизавета Яковлевна, а постепенно стала самым преданным человеком для двух очаровательных существ – Елизаветы Яковлевны и Зинаиды Митрофановны, опорой обеих удивительных женщин, членом их

маленькой семьи. День и ночь она старалась быть возле них, не только очень помогая по дому, но и участвуя во всех художественных делах. Добрый ангел жилища на Мерзляковском, она сопровождала Елизавету Яковлевну до самого конца, а после ее смерти занялась наследием семьи Эфрон – Цветаевых, подготовила много публикаций, посвященных Ариадне Сергеевне, долгом своим считая сохранить все, что осталось в доме.

Однажды она меня позвала и сказала: «Толя, здесь становится опасно... начали приходиться какие-то люди...». И мы все, что можно было собрать из архива Елизаветы Яковлевны, сложили в три мешка и передали бесценные бумаги в ЦГАЛИ. Там оказался огромный архив Цветаевой. Выяснилось, что в том самом сундучке, на котором я сидел, хранились письма Марины Ивановны из Франции. Там же были ее стихи о Чехии, письмо Мура о смерти матери...



СУНДУЧОК

Мог ли я знать, что в этом сундучке хранились еще и дневники Мура – сына Марины, Георгия Эфрона, и все, что ему удалось увезти из Елабуги после трагедии, произошедшей в маленькой избушке, последнем пристанище Цветаевой. Не так давно я прочитал изданные в издательстве «Варгус» дневники Георгия Эфрона¹ – два тома, написанные им за четыре года жизни в СССР.

Далеко не просто перелистывать страницы жизни этого замечательно талантливого юноши...

«25/VIII-40 г. Сегодня воскресенье. Я больше так не могу... Мать плачет и говорит о самоубийстве... Мы написали телеграмму в Кремль, Сталину: "Помогите мне, я в отчаянном положении. Писательница Марина Цветаева". Я отправил тотчас же по почте... Может быть, нам предоставят комнату из-за этой телеграммы. Мы сделали все, что могли. Наверное, когда Сталин получит телеграмму, то он вызовет или Фадеева или Павленко и расспросит их о матери. Увидим, что будет дальше. Я считаю, что мы правильно сделали, что написали эту телеграмму... А вдруг выйдет, и телеграмма даст свой эффект?..»²

После трагической гибели матери осиротевший и одинокий Мур (как звали его близкие и родные) проживет еще три года и в феврале 1944-го будет призван в армию. Летом на адрес Елизаветы Яковлевны придет фронтовое письмо, сложенное треугольником.

«4/VII-44 г. Дорогие Лиля и Зина. Довольно давно вам не писал; это объясняется тем, что последнее время мы только и делаем, что движемся, движемся, движемся, почти безостановочно идем на запад: за два дня мы прошли свыше 130 км. (пешком)... Немцы поспешно отступают, бомбят наступающие части... Итак, пока мы не догнали бегущих немцев... Пейзаж здесь замечательный, и воздух совсем иной, но всего этого не замечаешь из-за быстроты марша и тяжести поклажи. Жалко, что я не был в Москве на юбилеях Римского-Корсакова и Чехова! Пишите! Привет. Преданный вам Мур»...³

Спустя три дня, 7 июля 1944 года 19-летний Георгий Эфрон был ранен на Первом Белорусском фронте, в бою под деревней Друйка, отправлен в медсанбат, где и скончался. Похоронили его на кладбище села Струневщино. Позднее его останки были перезахоронены в братскую могилу города Браслава Витебской области.

В 1957 году, когда стали возвращаться люди из сталинских лагерей, в каком-то доме я познакомился с одним из них – Алексеем Владимировичем Эйснером, ближайшим другом и сотрудником Сергея Яковлевича Эфрона. Он был завербован в Париже в нашу разведку Эфроном, бывшим в те годы редактором газеты «Евразия». По возвращении на родину оба они были осуждены, как «враги народа»... Сергея Яковлевича расстреляли. Алеша, как друзья называли Эйснера, оказался на каторге. После реабилитации жить ему было негде, и я предложил ему: «Приходите ко мне, живите, пока не получите квартиру». Легендарный человек! Внук Черниговского губернатора, он – мальчиком, «с папой и с Врангелем» уехал из России, охваченной гражданской войной. Затем – классическая эмигрантская Одиссея: Турция, через некоторое время Прага, где в 1931 году он познакомился с Цветаевой и где в русских газетах его стихи печатались рядом с ее стихами. Они дружили, и Марина Ивановна не могла ему простить, что он забросил свое дарование.

И вот, Алексей Владимирович Эйснер жил у меня. Однажды раздался звонок: Елизавета Яковлевна звонит. Я с ней поговорил, попросился, кладу трубку. Он спрашивает: «Кто тебе звонил?». Я говорю: «Елизавета Яковлевна, моя учительница». Он вздрогнул: «А как ее фамилия?»

– Эфрон.

Он как закричит: «Это же сестра!.. Это сестра Сергея!». Я набираю номер. Причем, за все время, что я бывал у Елизаветы Яковлевны, фамилия Цветаевой никогда не произносилась, ее как бы не существовало. И никто о Марине Ивановне ничего не говорил. Я звоню и спрашиваю: «Елизавета Яковлевна, скажите, пожалуйста, вам фамилия Цветаева что-то говорит?». Большая пауза. Она отвечает: «Эта жена моего брата».

– Елизавета Яковлевна, я хочу Вам что-то рассказать... Вы разрешите, я к Вам сейчас приеду.

Она: «Ну, пожалуйста». Мчусь в Мерзляковский. За столом сидит Елизавета Яковлевна, рядом на табуретке – Ариадна Сергеевна. Я говорю: «А Вы знаете, Аля, – я так смело обращался к ней, – кто был Ваш папа?». И сообщаю, что Сергей Яковлевич работал на нашу разведку и так далее. Пауза. Обе меняются в лице. А я понимаю, что я ляпнул невообразимое. Кое-как перевели разговор на другую тему. Мне было ужасно неловко. Долгое время я думал, что первым сообщил «новость». Теперь знаю наверняка, что все это было им известно. А я невольно нанес обеим жуткую рану...

Не могу сказать, что Елизавета Яковлевна много рассказывала мне о своей жизни. Наше время мы использовали «на дело». Иногда она что-то вспоминала, но ее воспоминания всегда были привязаны к какому-то примеру, необходимому в работе. Я никогда не слышал, как читала она сама. Она никогда ничего не показывала, а как бы «разрыхляла почву», «подготавливала» ее, отбрасывала все лишнее, чтобы сам пришел к истине.

В моем «уважаемом шкапу» счастливо сохранились три фотографии Елизаветы Яковлевны. Ее «неземной» облик увековечил Максимилиан Волошин в посвященном ей стихотворении. Примечательно, что дружба с Волошиным в Коктебеле объединила две семьи – Цветаевых и Эфронов. И когда Сергей Яковлевич и Марина Ивановна поженились, центром семьи стала Елизавета Яковлевна. Вот эти волошинские строки:

Лиле Эфрон

*Полет ее собачьих глаз
Огромных, грустных, и прекрасных,
И сила токов несогласных
Двух близких и враждебных рас,
И звонкий смех, неудержимо,
Вскипающий, как снап огней,
Неволит всех спешащих мимо
Шаги замедлить перед ней...
Все платья кажутся на ней
Одеждой нищенской и сирой,
А рубище ее порфирой
Спадает с царственных плечей.*

«ВЫ СТОЛЬ ЗАБЫВЧИВЫ, СКОЛЬ НЕЗАБВЕННЫ...»

Юрий Александрович Завадский... О Елизавете Яковлевне Эфрон я с большой грустью говорил, а здесь возникает какая-то моцартовская легкость. Вот его стихотворный портрет из посвященного ему большого цикла «Комедьянт» Марины Цветаевой, созданный в ноябре 1918 года:

Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.

– Ах, Вы похожи на улыбку Вашу! –

Сказать еще? – Златого утра краше!

Сказать еще? – Один во всей вселенной!

Самой Любви младой военнопленный,

Рукой Челлини ваянная чаша...

Друг! Все пройдет! Виски в ладонях сжаты,

Жизнь разожмет! – Младой военнопленный,

Любовь отпустит вас, но – вдохновенный –

Всем пророкочет голос мой крылатый –

О том, что жили на земле когда-то

Вы – столь забывчивый, сколь незабвенный!

Не только впечатления от творчества замечательного режиссера, но самый его облик, раз и навсегда поразив воображение, много говорил о нем и навсегда остался в памяти. Наверное, это свойство выдающихся людей из XIX века!..

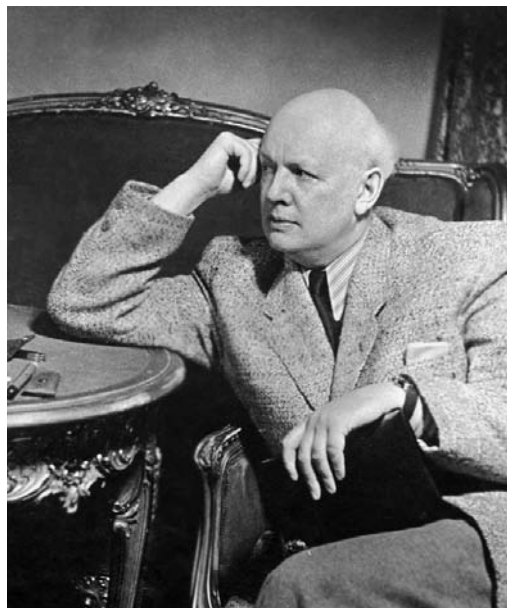
Завадский был очень знаменит, занимал высокие посты. Вообще, руководители театров того времени, это (в большинстве своем) были люди, которых привечало начальство, и они умели ладить с ним. Нам, молодым, это не нравилось, мы считали, что они угодничали перед властью, и прочее, прочее... Теперь я думаю, что мы должны отдавать себе отчет, о том, в какую эпоху все это происходило, понимать обстоятельства времени. Держать театр в своих руках, когда за тобой огромная труппа, продолжать «жить», не имея каких-то добрых отношений с «вышестоящими», было в советские годы просто невозможно: театр могли закрыть, запретить ту или иную постановку.

В Юрии Александровиче Завадском соединялись поразительные качества. Он был совершенно доступен, что сейчас в большинстве случаев почти невозможно. Все устали друг от друга, у всех много дел. Я сам себя иногда

ловлю на том, что когда кто-то хочет со мной поговорить, пообщаться, я бываю недоволен, даже к телефону не хочу подойти, принимаю вид очень занятого человека, и т.д. А Завадский же был настолько нормален, что обратиться к нему можно было по любому вопросу, причем он принимал в твоём деле живейшее участие. Например: «Юрий Александрович, я вот сейчас работаю над ролью и не знаю, где ударение в этом слове, в этой фразе...». «Приходи ко мне». Можно было придти к нему домой. Я видел жилища многих «знатных» артистов: мебель красного дерева, хрустальные люстры, все богато и очень модно. А у Завадского была квартира интеллигента, ну, скажем, советского инженера, – очень простая, с мебелью, которую можно было купить в магазине... Скромно, уютно и по-человечески «нормально»... И очень много книг. Ни собственной машины, ни дачи Юрий Александрович не имел.

В студии, на третьем курсе я участвовал в репетиции юношеской лермонтовской пьесы «Странный человек» (потом у Лермонтова это вылилось в «Маскарад»). Мне дали роль «на сопротивление» – дворянина, светского человека, любимца женщин. Я не очень понимал, что значит быть «любимцем женщин». Нужен был какой-то репетиционный костюм для показа. Завадский меня спросил: «А в чем ты будешь играть?» Я говорю: «Вот у меня есть такая курточка...» «Ты что?! Так нельзя! Приходи ко мне». Я пришел к нему, он открыл передо мной шкаф и сказал: «Выбирай то, что тебе подойдет». Я стал выбирать. Юрий Александрович был пошире меня, а по росту все соответствовало. Наконец, я нашел пиджак: он был несколько велик, и грудь была больше, чем у меня. Дома я сам себе из ваты сделал толщинки, и все оказалось впору.

Иногда, во время наших встреч, открывалась дверь другой комнаты и выходила Галина Сергеевна Уланова. Легко ступая, она отправлялась на репетицию в Большой театр. Очень часто на занятиях с нами Завадский приводил примеры того, как она работает над ролью, ведь он непременно бывал на всех ее спектаклях. В третьем ряду в партере специально для него оставляли два места, и он обязательно брал с собой



Ю. Завадский

кого-нибудь из студентов, а иногда и совершенно неожиданных людей. Он приглашал и меня. Это было наслаждение! Я, например, видел генеральные репетиции «Ромео и Джульетты» и «Золушки». А ему было очень лестно, что рядом сидит молодой человек, его ученик.

Одним из поразительных качеств Завадского была забота о творческой атмосфере нашего театрального дома. Каждую неделю определенный день посвящался творческой беседе. На его столе лежал томик Пушкина, книги Станиславского. Нередко Юрий Александрович приглашал в театр известных ученых, художников, музыкантов. Бывали у нас Лев Ландау, знаменитый летчик Марк Галлай, турецкий поэт Назым Хикмет... Благодаря Завадскому я познакомился со Святославом Рихтером. Произошло это при довольно забавных обстоятельствах. Я уже слышал, что есть такой замечательный пианист. Как-то, раздеваясь в гардеробе с моим другом, артистом Борисом Ивановым, я увидел, что у двери снимает пальто какой-то рыжеватый человек. Я как закричу: «Боря, ты слышал, у нас сегодня выступает какой-то Рихтер?!». Незнакомец, улыбнувшись, вышел.

Ну, кто бы мог подумать, что этот эпизод послужит мне мостиком для знакомства с великим пианистом нашего времени. Пройдет несколько лет, и он вдруг напомнит мне мою реплику в его адрес в гардеробе.

Мой наставник и духовник, Дмитрий Николаевич Журавлев был ближайшим другом Рихтера, можно сказать, что они были неразлучны. И вот однажды, в ночь встречи Нового года, где-то году в 1950-м раздается телефонный звонок: «Толечка, Вы все дома? Приходите с Лесенькой к нам, то есть к Рихтеру. Он придумал очень интересную игру – “Вверх вниз” называется. Мы ждем».

Мчимся. Дверь открыта. На полу сидят Святослав Теофилович, его супруга Нина Львовна Дорлиак и все Журавлевы, а у их ног на картоне – живописное панно, на котором изображена извилистая дорога на Олимп, где царствует венценосная Мельпомена. А наши игроки по очереди бросают кубики с цифрами «1», «2», «3» и т.д., надеясь миновать все преграды на пути к заветной цели – вверх, вниз, вниз, верх. Кто же первый? «Ой, лечу в пропасть!» «Подымаюсь!» И когда из всех радиоточек страны раздается торжественный бой курантов, все вдруг замирают и автор этого увлекательного «шедевра», лауреат всех возможных и невозможных премий, вдруг срывается с места и бросается откупоривать советское шампанское. «Поднимем бокалы, содвинем их разом!».

Должен сказать, что радостное и светлое соседствовало в жизни театра с очень страшными знаками времени. В театре был жуткий репертуар. Для того, чтобы поставить одну классическую или современную западную пьесу, чтобы завоевать себе такое право, следовало поставить три пьесы о заводе или о колхозе. Смешно звучит, но это было так! Любовь Петровна Орлова играла главную роль в постановке замечательной пьесы Сартра «Лиззи Мак-Кей». Однако, несмотря на участие знаменитой актрисы, на пьесу было необходимо (и очень не просто!) «выхлопотать», особое разрешение. И из-за композиции «Эдит Пиаф» нужно было «испросить санкцию» ЦК. Я помню, как Завадский много раз туда ходил, но спектакль нам долго не разрешали. Юрий

Александрович был в хороших отношениях с Екатериной Фурцевой, которая, в свою очередь, очень хорошо относилась к Вере Петровне Марецкой. Завадский пошел к министру культуры, пригласил ее на один из прогонов, и только тогда стало можно выпустить премьеру. А что там было антисоветского?! Но существовали такие неколебимые порядки.

А вот в коллективе своем (в соответствии со своей гражданской и нравственной позицией) он скрывал людей отверженных, с «жуткими» политическими биографиями. Когда погиб Михоэлс и начались антиеврейские компании, в Театр им Моссовета перешла группа актеров из разогнанного властью Еврейского театра, в частности, к нам была приглашена замечательная артистка Этель Ковенская. Молодая партнерша великого Соломона Михоэлса, она и у нас стала играть большие роли. Тогда же в театре появились: племянник врача Мирона Вовси (арестованного по делу «врачей-убийц») и Михоэлса, будущий народный артист Аркадий Вовси; жена известного литературоведа и театрального критика, которого страшно травили в пору «борьбы с космополитами», Абрама Гурвича – актриса Ольга Левыкина. Был приглашен осужденный ни за что замечательный актер Михаил Названов. Завадский его вызволил из лагерей. Нельзя забывать и о том, что Юрий Александрович был одним из первых, кто публично на каком-то правительственном или общественном заседании, произнес имя репрессированного и преданного забвению Мейерхольда, выступил с речью о необходимости восстановить память и возродить наследие великого режиссера. Были у нашего руководителя такие замечательные, просто феноменальные поступки! Доброты он был бесконечной.

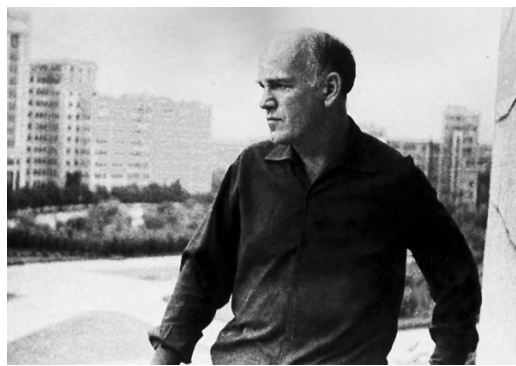
С ним связана моя жизнь, моя история – история «блудного сына». Я ушел из Театра Моссовета после XX съезда, в период оттепели, когда мы все, молодые люди, поняли, что в таком репертуаре, как в Театре им. Моссовета, при «порядках», когда ставились постоянно пьесы Софронова, Сурова, других жутких советских авторов, которых необходимо было играть, – жить просто невозможно.



Е. Фурцева в театре им. Моссовета, рядом Ф. Раневская, В. Марецкая, Ю. Завадский и др.

Ю. Гагарин,
В. Марецкая,
Ю. Завадский,
А. Николаев

С. Рихтер



Без участия горкома партии, райкомов и Министерства культуры нельзя было выпустить спектакль. В ЦК партии существовал специальный отдел, который руководил искусством. На генеральные репетиции являлась вся эта «компания» влиятельных, за редкими исключениями совершенно некомпетентных) людей и решала: быть нам или не быть. Нужно было что-то делать, менять! Мое поколение, а это Эфрос, Ефремов, Львов-Анохин, все мы встречались в Доме актера. Там существовала замечательная молодежная секция. Мы многое и очень свободно, обсуждали, абсолютно доверяя друг другу, спорили, постепенно приходя к решению, что нужно как-то «выскакивать» из создавшегося положения, что-то менять в собственной судьбе и судьбе театра. Тем более, что уже появилась, стала более или менее доступной новая отечественная и

зарубежная литература, талантливые авторы, фильмы, не похожие на те, к которым мы привыкли, в том числе и итальянские неореалистические фильмы. Стали приезжать на гастроли западные театры (Питер Брук привез своего «Гамлета»). Наступало другое время, а в театре по-прежнему был жуткий застой. Мы мечтали организовать новый театр: Эфрос создал свою группу, Львов-Анохин – свою, Ефремов свою. Начавшееся обновление очень поддерживали драматурги Арбузов, Розов, из критиков и театроведов Виталий Яковлевич Виленкин, в особенности.

Мы с Эфросом долго искали пьесу, именно ту, с которой можно было бы начать. Львов-Анохин тоже очень долго искал. А Ефремов (он преподавал в Студии мхатовской) был актером Детского театра, его МХАТ не взял. И он решил поставить «Вечно живые».

Мы как-то улыбались, думали: ну, славная пьеса, но почему сейчас надо ставить «Вечно живых»? Надо что-то более интересное найти, более современное о войне. И благодаря Ефремову, его чутью, родился «Современник». Они вернули жизнь застоявшемуся театру. А ведь тогда основой всего был Станиславский, основой был «возврат к Константину Сергеевичу», возврат в том смысле, что необходимо было влить в жуткое содержание, в застоявшуюся форму забытые основы актерской школы, которая была «добыта» нашими «стариками». Вот на этом и стояла новая волна молодых режиссеров. Я рассказываю это к тому, что я уже просто не мог существовать у дорогого Юрия Александровича и очень бунтовал – я был вечным комсомольским организатором в театре, входил в худсовет. Я был, конечно, всегда максималистом: то, что я говорил, то, что я отстаивал, и должно было быть – все самое-самое принципиальное. Юрий Александрович это терпел. Как-то на худсовете, когда его не было, я сказал: «Что же нам удивляться неудачам, если Завадский приходит на репетицию неподготовленный». Я «ляпал» подобные вещи, все широко откры-

вали глаза и, в конце концов, ему рассказали. Он никак на это не отреагировал, но естественно, это имело значение. Потом я затеял поставить одну пьесу совершенно замечательного автора, Аркаши Ставицкого. Тогда только появилась его пьеса «Вера». Она была нового направления, она громила все, так сказать, «устои» власти. Мы пытались ее осуществить в театре. Наш партком, наш худсовет категорически это запретил. А Завадский нас поддерживал и даже получил выговор в вышестоящих организациях. Удивительный человек!

Когда я узнал, что в театре вывесили приказ о том, что очередная пьеса Софронова принята к постановке, и что главные роли играют Вера Петровна Марецкая, Ростислав Янович Плянт, Константин Константинович Михайлов, я решил: так дальше нельзя. Надо что-то делать. Что делать? Уходить к Ефремову (а это было самое замечательное время «Современника»)? Мы были с ним знакомы давно. Я был старше, как студент, на один курс. Он приходил на выпускные спектакли к нам, а я ходил к нему. И я помню, на выпускном экзамене он замечательно играл в какой-то советской пьесе, был удивительно органичен, обаятелен. Я с ним встретился и спросил: «Олег, я должен к тебе в театр перейти. Как ты отнесешься к этому?». Актеру, сформировавшемуся в другом театре, попасть «к Ефремову» тогда было практически невозможно. Там были только его студенты и люди, так сказать, «ничем не запятнавшие себя» в театральном ремесле. И к этому относились



С. Михоэлс

Э. Ковенская –
Баронесса Штраль.
«Маскарад»

очень строго. Он мне сразу сказал: «Я это не решаю. Тебя должен увидеть весь совет, актеры нашей труппы, и мы должны сообща решить, да или нет». Они стали изучать мою биографию, узнавать про меня. Я думаю, что здесь мне помогла уже тогда Фаина Георгиевна Раневская, потому что она дружила с семьей Гали Волчек, и, когда Галя у нее спросила: «Кто это такой у вас?», – она отозвалась обо мне очень хорошо. Это была капелька, первая капля доброты в мой адрес с ее стороны, участие в моей судьбе. Так вот, они приходили на мои спектакли, кроме того, я тогда снимался в кино.

Был большой юбилей Чехова, столетие со дня рождения, и шла целая «обойма» чеховских киноновелл. Я играл роль в «Анюте» (к слову сказать, это была одна из первых значительных ролей Евгения Евстигнеева). Студенты, живущие в меблированных комнатах, готовятся к экзаменам и на какой-то девочке бедной, которая служит горничной, «изучают анатомию», как расположены ребра и так далее. А их соседа – художника – играл Евстигнеев, и мы тогда подружились с ним.

Я думаю, что этот фильм, может быть, и решил мою судьбу, потому что он вроде бы «укладывался» в их эстетику. Хотя в то же время в театре я играл очень острохарактерные роли, и вообще, был, прежде всего, театральным артистом, «с выкрутасами». У нас шли «Виндзорские насмешницы», очень театральный спектакль, и я хотел, чтобы Ефремов пришел. Мне сказали ребята из театра: «Ни в коем случае! Он должен смотреть что-то абсолютно простое, естественное и жизненное. Никакой театральности, иначе ты себя убьешь». В это же время я играл в спектакле «Трое» Горького сапожника, с бородой, «русопятого» забулдыгу. Он посмотрел меня в этом «русопятом» облике, потом и остальные увидели и, в общем, меня взяли и сразу же захотели меня задействовать в каком-нибудь спектакле. Тогда у них выпускалась пьеса чешского драматурга Блажека «Третье желание», комедия.

Как ни смешно, но в Театре Моссовета ставилась эта же пьеса. Ставила ее одна чешская ученица Юрия Александровича, и я был распределен на главную роль. В «Современнике»



О. Ефремов

эту роль играл Миша Козаков. Мне Ефремов говорит: «Входи в спектакль и будешь играть. Немедленно, это необходимо. Мишка снимается в кино... Тебе играть эту роль». А я ее же репетирую в театре Моссовета... И я понимаю, что не могу уйти, не поговорив с Юрием Александровичем.

Это, конечно, была казнь. Как сказать? Но сказать необходимо, а он был доступен. Я хотел это сделать в театре, но говорят: болен. Я позвонил ему. Он говорит: «Приходи ко мне». Он – домашний, в пижаме, один, в то время он уже был один – Галины Сергеевны не было, они разошлись... Один в очень чистой и пустоватой квартире. У него была замечательная няня, еще с его детства она ухаживала за домом, замечательная женщина, но и ее тоже уже не было. Юрий Александрович говорит: «Толечка, я хочу позавтракать. Ты завтракал? Давай позавтракаем вместе». На кухне разогревает какие-то котлетки: «Ты какие любишь?». Я ему начинаю помогать. Он такой трогательный, такой беззащитный! А я, думаю: вот сейчас, сейчас я ему скажу... Но как? Невозможно!



Анатолий Адоскин в ролях.

Родриго. «Отелло»

Гасконь, слуга поручика. «Забавный случай»

Боба Крайнов. «Студент третьего курса»

Финардо. «Хитроумная влюблённая»

Очень долго мы говорили об искусстве, потом я начинаю тихонечко подходить к своей теме, заговариваю о положении в театре, о Ефремове. Он говорит: «Ефремов? Это очень хороший артист. Да, я слышал, что это очень интересно...». И я, значит, «ляпаю», наверное, через полтора часа: «Вы знаете, я все-таки хочу попробовать себя. Вы же уходили от Вахтангова, но Вы же не предали его. Я хочу перейти к Ефремову». Он делает паузу, так легко, и говорит: «А зачем тебе? Зачем? Что, ты недоволен чем-нибудь в театре?».

– Нет, Юрий Александрович.

– А сколько ты получаешь? Одну минуточку (звонит директору)... Сколько Адоскин у нас получает? Немедленно перевести в другую категорию.

– Юрий Александрович, да что Вы, разве в этом дело?.

– Все, все, все! Ты знаешь, я получил новые пьесы. Я думаю, что это будет интересно. Ну, хорошо, хорошо, ты подумай, если тебе уже так хочется... Но, вообще, я тебе советую все-таки подумать, и я тебя не отпускаю.

– Хорошо, я подумаю.

Ухожу от него и понимаю, что шаг сделан. Прихожу домой. Ефремов звонит: Ты уже закончил со своим Завадским?.

– Нет, Олег, еще нет....

– Немедленно скажи! Что такое? Что ты тянешь?.

И я решил: напишу ему письмо, скажу все в письме, и опущу в ящик. С завтрашнего дня перехожу в другой театр! Написал письмо, очень большое, оно было очень искреннее: я поблагодарил его за все, что он мне дал и сказал, что я все равно остаюсь с ним, театр все равно остается моим родным театром, но я иду «испытать себя». Пошел относить письмо, поднялся на пятый этаж, опустил письмо в ящик и слышу, как открывается дверь и он выходит, очевидно, взять почту. А там такой закуток, я в этот закуток и спрятался. Слышу, он открыл ящик, взял письмо, но меня не видит. Вернулся, захлопнул дверь, и я подумал: все. Побежал вниз и думаю: «Все, значит, я все сказал». Потом он мне позвонил и просил передать, что он отпускает меня «в творческий

отпуск». И вот я в «творческий отпуск» перешел к Олегу Николаевичу Ефремову. А потом, прослужив у Олега несколько лет, я узнал, что у Юрия Александровича юбилей и решил прийти, поздравить. До сих пор не могу понять, как я осмелился появиться на этом юбилейном вечере. Был переполненный зал, Юрий Александрович сидел в третьем ряду рядом с Фурцевой. В общем, вся театральная и «правительственная» Москва... И вот на сцену вышел какой-то «неизвестный» человек в маске и начал монолог следующего содержания:

– Осмелюсь я...

– А кто же Вы?

– Не мудрено Завадский, что в волненья

Ты не узнал меня. А были мы друзья!

– Но, кто Вы?

– Твой ученик и гений, но не примеченный,

всегда я был тобой,

Всегда – с другим лицом, всегда – в другом наряде,

В массовках я играл, в толпе стоял чужой,

Здесь танцевал когда-то в «Маскараде»...

– Статистов не люблю, и выйти Вас

Прошу немедленно. Кто вы? Снимите маску!

– Семь лет тому назад

Ты узнавал меня, Завадский. Я был молод,

Уменьем не богат.

А ты, в твоей груди

Сиял уж серп и молот,

И был известен миру ты всему,

Всех поражал всегда и всюду.

Не знаю, приписать это уму

Иль обстоятельствам, я разбирать не буду

Твоей души. Ее поймет лишь Бог,

Который сотворить одну такую мог.

– Дебют хорош.

– Конец не будет хуже.

Ты в студии меня уговорил,

Завлек к себе в театр.

Я был молод, так много обещал,

С утра до вечера систему изучал.

Но ты меня не замечал.

Я предался отчаянью.

Тут были, Учитель, помнишь, может быть,

и слезы, и мольбы,

В тебе же возбудили

Они лишь смех.

И я покинул все с того мгновенья,

В слезах на век оставил свой родимый Моссовет
 Судьбой гонимый, стал искать спасенья,
 И предо мной открылся новый свет.
 Театр новых, современных направлений.
 Мир обществом отверженных людей,
 Самолюбивых душ и ледяных страстей,
 Театр Табаковых и Квашей,
 Галины Волчек откровений.
 И понял я, Ефремов – царь земли,
 И поклонился им. Года прошли,
 Но я не наигрался.
 Тут Эфрос мне открыл Ленкома дверь.
 Но где же все они теперь? Так я один остался,
 И стал я тем, что я теперь.
 А-а-а, ты дрожишь! Ты понимаешь
 И цель мою, и то, что я сказал.
 Ну, повтори, что ты меня не знаешь!
 Узнал. Но, где ж надежды прежних дней?
 Недавно до меня случайно слух дошел,
 Что в театре ты справляешь юбилей.
 И горько стало мне, и зависть запылала,
 И долго думал я: «За что же! Он счастлив!»
 И шептало мне чувство внятное:
 «Иди, иди, встревожь!»

А. Адоскин – Дирижер. «Маскарад»



И я смешался здесь с толпой,
 И вот стою я пред тобой.
 И знаю, знаю, наконец,
 Пришел трудам моим конец.
 Послушай, я при всех открою
 Тебе здесь истину одну. Послушай, я тебя люблю.
 Люблю. Люблю. И все такое...
 – Адоскин, я узнал тебя!

Когда я закончил, он поднялся ко мне на сцену, мы обнялись, и это была совершенно потрясающая моя встреча с Юрием Александровичем. Самое удивительное, что потом, когда я лет через шесть вернулся в театр, первой ролью, которую он мне предложил, была роль Неизвестного в его спектакле «Маскарад».

РОСТИСЛАВ ЯНОВИЧ ПЛЯТТ

В ту пору, когда я еще только-только делал робкие шаги на стезе актерского будущего, какая-то неведомая сила притягивала меня к волшебному слову – «ТЕАТР»...

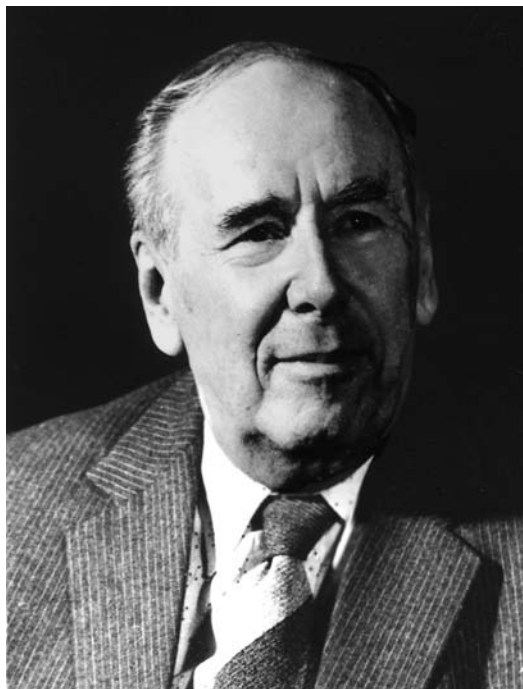
Я караулил выходивших с улицы Неждановой и важно шествовавших по Тверской, опираясь на увесистые трости с блестящими набалдашниками, великих – Василия Ивановича Качалова, Ивана Семеновича Козловского, Николая Семеновича Голованова, Марка Осиповича Рейзена. С какой грацией в клетчатом кепи легкой походкой спешил в театр Анатолий Петрович Кторов! Игорь Владимирович Ильинский был узнаваем за версту... Люди расступались, освобождая дорогу гиганту – Борису Николаевичу Ливанову с его львиной осанкой! Но самой незабываемой фигурой был величественный незнакомец в огромной шубе. И фамилия у него была странная. Я слышал шепот прохожих: «Смотрите, смотрите – Михаил Францевич Ленин!». Ленин?! Потом я с удивлением узнал, что он был известным и старейшим артистом Императорского Малого театра, в свое время громогласно заявившим: «Прошу не путать с немецким шпионом!». «Шпион», к счастью, оказался милостивым к артисту. Когда он один раз поравнялся со мной, кто-то из моих друзей сказал: «Да ты бы поздоровался с ним!». Я приподнял кепочку и вежливо промолвил: «Здрассьте, Михаил Францевич».

И Ленин, простите, Михаил Францевич замер, распахнул объятия и громко, на всю Тверскую, прорычал: «Батенька, какими судьбами?!» И я утонул в его мехах...

Не могу забыть, как среди будничной суеты московских улиц в сороковых годах эксцентричная худощавая фигура, оснащенная всеми атрибутами неременного театрального гардероба – бабочка, шляпа, трость, – каким-то «аллюром» рассекала пешеходов и стремительно исчезала вдалеке. И я, мальчишка, мечтавший о театре, замирал, с восхищением смотрел вдаль, в тот недоступный мир театра, куда ушагал мой кумир, и слышал рядом чей-то восторженный шопот: «Плятт!».

Не завидую тем, кто брался писать о Ростиславе Яновиче. Как определить его роль в нашей театральной культуре? На сцене он был невероятно разнообразен. Вот он – выдающийся ученый, вот – римский воин, вот – пламенный революционер, а вот – идиот. И все это с полным проникновением, с неподдельным увлечением, «на полную железку»... Думается, что судьба наградила его высоким призванием быть АРТИСТОМ, чтобы вместе с нами, на языке театра, говорить о жизни... Представляю, как бы он смеялся, если бы мог прочесть мои строчки. А вообще-то, он являлся украшением нашей актерской братии – завидно образован, начитан, стремился быть в курсе всех событий, и был – это удивительно – активным общественным деятелем. Его наследственный талант юриста (отец – известный адвокат) позволял ему блестяще выступать перед разными аудиториями – и в Доме актера, и при высоком начальстве в Горсовете, когда он приходил при полном параде в кабинеты «сильных мира сего».

Не преувеличивая, могу сказать, что с первого момента, как только я услышал его имя, он на всю жизнь стал для меня кумиром. Меня пленяла его манера речи, его феноменальный профессионализм, любовь и внимание к гриму, к выбору костюма – ничего случайного... И вдруг – совершенное обнажение – ничего актерского, воплощенное «Я есмь». Я благодарен судьбе за то, что довольно много ролей я сыграл вместе с ним и бывал его партнером.



Р. Плятт

А началось с первой маленькой роли в моей жизни, сразу по приходу в театр.

В репертуаре с успехом шла пьеса Эжена Скриба «Стакан воды», где Плятт просто «купался» в роли герцога Болингброка, изысканного придворного аристократа. В спектакле был маленький эпизод с мажордомом, который появлялся на две минуты и произносил всего лишь одну реплику – предворя приход важной персоны; ударял жезлом об пол и торжественно объявлял: «Посланник французского двора Маркиз де Торси». Не буду говорить, что значили для меня эти четыре слова. Ростислав Янович хлопнул меня по плечу, пожелал «ни пуха, ни пера» и шепнул: «Смотри не скажи: «посранный марксист на такси»...». Да, это была жестокая шутка. До сих пор по ночам я вдруг вспоминаю свое «блистательное» начало.

Наши гримерные находились одна напротив другой. У него – небольшая, уютная, словно одноместное купе. У меня – просторная, где гримировались пять человек. Сюда в антракте, как в кают-компанию, стекался

весь мужской этаж. Здесь можно было получить все свежие театральные новости, поспорить о новых премьерах, услышать свежий анекдот. И вот на огонек актерских посиделок всегда являлся Ростислав Янович, наш сосед, и все свободное время в спектакле любил сживать в обществе балагуров и весельчаков. Это казалось естественным, обычным, и был он настолько «своим», настолько из нашей актерской братии, что никого и никогда не смущала мысль, что между нами находится один из уникальных актеров времени, единственный и неповторимый. На моем веку тип артиста изменился совершенно. С некоторых пор актер как бы смешался с толпой, его не отличишь ни в троллейбусе, ни на улице. Напрочь исчезла единственность актерской индивидуальности, его исключительность.

Когда я думаю о Плятте, он в моем воображении моментально «улетает» к той удивительной артистической породе, к той легендарной художественной аристократии, ныне, увы, исчезнувшей. Вспоминаю Ростислава Яновича, уже немолодого расставшегося с беглой походкой, пополневшего, тяжело ступающего, когда в 70-х годах мы оказались на очередных зарубежных гастролях в Берлине... Здесь все было ухожено: пешеходы отличались добротной одеждой, европейской раскованностью, но его респектабельная фигура где-нибудь на Александерплац возвышалась над пестрой толпой так, что старые берлинцы с любопытством провожали его взглядом, наверняка принимая за лорда английского двора, не подозревая, что перед ними величайший озорник всех времен и народов. Вот это совмещение неподдельного аристократизма, человеческого интеллекта с детским простодушием, мальчишеским озорством являли настоящего Ростислава Яновича.

Будучи широко образованным, начитаннейшим человеком, он нисколько не тяготился, даже щеголял ролью возмутителя спокойствия и ниспровергателя мнимой благопристойности, скуки и официальщины. Довольно скоро получил весь «джентльменский набор» званий и орденов. Казалось бы: достигнув высокого положения в театре, ты невольно должен стать примером для подражания, но всякая

«положительность» такого рода была ему противопоказано. Как опасно было встретиться с его взглядом на каком-нибудь официальном собрании, на каком-либо торжестве в обществе высокого начальства, – в глазах Плятта таилось столько юмора и иронии, что сдержаться было невозможно. Как он радовался, когда просыпался в нем озорник, а порой и... хулиган!

В старой потрепанной папке хранил он бережно рецензии, вырезки из газет и журналов, почетные грамоты, какие-то выговора, квитанции штрафов, но самыми дорогими реликвиями были для него свидетельство ЦК Рабис (профсоюз работников искусства) об исключении его из числа почетных членов и пожелтевший от времени милицейский акт о приводе в районное отделение милиции за нарушение общественного порядка. Этот документ сообщал (привожу по памяти): «Вчера (такого то числа, в таком то часу), на набережной Москвы-реки, против Храма Христа Спасителя, студенты театральной студии Завадского, Плятт и Фивейский, сбрасывали в воду урны. После чего догола разделись и на глазах прохожих искупались. Всего сброшено и утрачено – 10 урн».

Уже на моей памяти Юрий Александрович Завадский был вынужден вызвать к себе в кабинет любимого ученика и тет-а-тет отчитать народного артиста за недостойное поведение по отношению к другому народному артисту, когда его любимец связал морским узлом брюки актера-собрата, находившегося на сцене. Дело было во время выездного спектакля, все торопились домой, пострадавший тщетно пытался поместить ноги в скрученные раструбы брючин.

Парадоксально, что Плятт настолько поклонялся веселой шутке, что иногда юмор оборачивался для него трагической стороной. Ростислав Янович в молодости был близок с другим великим юмористом. То был Осип Наумович Абдулов. Прекрасный артист и непревзойденный весельчак. Боже, как только они ни разыгрывали друг друга!.. Но самым желанным было создать для своего товарища экстремальную юмористическую ситуацию именно на сцене, и вождельно наблюдать, выпутается ли партнер из непредвиденной



ситуации... Когда жизнь Осипа Наумовича вдруг трагически оборвалась, судьба уготовила Плятту печальный удел – выступить с последним словом над могилой ушедшего друга. Когда директор театра объявил: «А сейчас прощальное слово имеет Ростислав Плятыч Ян», – нужно было видеть, какая гамма трагикомических оттенков отразилась на лице артиста. Кто знает, а может, и сам Осип Наумович решил остаться верным дружеской традиции и испытать своего друга шуткой в последний раз...

Покажется странным, что, пытаясь рассказать о человеке незаурядном, оставившем неповторимый след в искусстве, приводишь какие-то незначительные эпизоды из его жизни, вспоминаешь забавные частности, но, думаю, что именно через них можно сказать больше, чем через самые умные заключения и рассуждения. Вспомним Пушкина, который после смерти Дельвига советовал друзьям писать его биографию, опираясь на «подробности» и «анекдоты».

Размышляя о Ростиславе Яновиче, я все больше склоняюсь к мысли, что озорные и «нерезкие» черты его характера помогли ему



Н. Дробышева – Клеопатра,
Р. Плятт – Юлий Цезарь. «Цезарь и Клеопатра»

Р. Плятт – Иудушка Головлева, В. Марецкая – Евпраксия. «Спектакль-концерт»

Р. Плятт – Судья Хейвуд, Г. Жженов – Полковник Лоусон. «Суд над судьями»

сохранить в себе вечного ребенка, остаться навсегда «дитем человеческим», что так существенно в профессии актера. Его любопытство, наив, желание постижения в творчестве делали из него идеального ученика. Он всегда оставался, по выражению А.П. Чехова, «вечным студентом», был совершенно лишен снобизма, самоуверенного апломба, а каждая новая роль его была загадкой, тайной. Он прислушивался иногда к советам далеко не именитых доброжелателей, приговаривая: «Спасибо, беру в копилку». А как светлело лицо Плятта, когда ему передавали комплимент, подслушанный у какой-нибудь тети Дуси-лифтерши, которая видела его в новой роли.

Конечно, он был самым любимым учеником Юрия Александровича Завадского, ибо как никто другой смог выразить художественное кредо учителя: утонченный психологизм в разработке роли и самую острую, театральную форму выражения. Стоит взглянуть на фотографии сыгранных ролей Ростислава Яновича – какое разнообразие типов, какое многообразие характеров! Уже только одно это сегодня кажется редкостью. Вспомните наших «властителей дум» и разложите мысленно галерею ролей сегодняшних кумиров – почти всегда

одно и то же лицо, разве что в разных париках и костюмах. Время стало другим, и эстетика переменялась.

На репетициях у Анатолия Эфроса, встречей с которым Плятт особенно дорожил, при полном взаимопонимании в работе, у них все же возникали разногласия. Эфроса, представителя новой художественной волны, нисколько не интересовали проблемы грима, внешней характеристики персонажей. Для него был важен внутренний конфликт пьесы, ее тема, а Плятт не мог отказаться от доброго наследия старого театра, где поиск грима, костюма, характеристики представлялся богатством, без которого нельзя обойтись. Он обожал клеить носы, менять парики, подбирать огромное количество бород, усов, бровей, и – о, ужас! – щедро обрабатывать лицо спиртовым лаком. В антракте вождь деленно подставлял лицо гримеру, который, словно маляр, наносил блестящий слой густого лака на кожу исполнителя. Бр-р-р-р!..

А как важно было выбрать точный костюм. «Дальше – тишина»... Ростислав Янович играл старика Купера. Первый акт: он в респектабельном отутюженном, светлом костюме, благополучный веселый, – ибо ничто не предвещает дальнейшей драмы его героя. Второй



Ю. Завадский и
А. Эфрос
на репетиции

акт – несчастье, дети лишили жены и выбросили из гнезда. Плятт – в каком-то старом, мятом черном пальто, небритый, опустившийся, словно неподвижная глыба, сидит в кресле всю картину на переднем плане и – в финале акта неожиданно встает и маленькими неуверенными шажками уходит в кулису, обнаруживая коротенькие потрепанные брючки и тяжелые стоптанные башмаки. Всего десять шажков к кулисе. Это как удар!

Надо же такому случиться, что последняя моя роль из тех, что я играл с ним, была в пьесе Питера Устинова с символическим названием «На полпути к вершине». Он играл бывшего полковника, удалившегося «от мира сего» на дерево, а я – новоявленного викария. Помню его грим: в первом акте он был идеально выбрит, с блистательно ухоженной прической, а во втором, превращаясь в хиппи, появлялся «первобытный человек», весь обросший, на лице светились одни глаза.

Мы оба стояли на каком-то возвышении, и вдруг Ростислав Янович пошатнулся и стал оседать. Я схватил его со всей силой, прижал к груди, и так, в объятиях друг друга, мы простояли до занавеса...

Я не критик, не театровед. Не мне анализировать творчество Плятта. К тому же в памяти его замечательные роли и в театре, и в кино, еще звучит удивительный голос в радиопостановках.

Меня волнует его человеческая личность, ибо она представляется мне, как это всегда бывает у больших художников, не менее значительной, чем его профессиональные свершения. Какой удивительный свет излучала эта личность, сколько доброжелательства, открытого сердца, внимания к собеседнику, другу или просто незнакомцу бывало в его глазах... Сколько добрых, человеческих поступков в повседневной жизни!..

Мне посчастливилось быть в кругу людей, к которым Ростислав Янович был дружески расположен. Быть может, ему импонировала моя «капустническая» жилка, мои «театральные хохмы», традиционно сочиняемые по разным поводам. К такого рода творчеству Плятт не мог остаться равнодушным. И вот однажды...

Отмечали пятидесятилетний юбилей Ростислава Яновича, от которого он пытался всячески отвертеться, но не тут-то было. С легкой руки Бориса Поюровского было изобретено слово «анти-юбилей». Сейчас этому уже никто не удивляется. Уж тут-то мы позволили себе вволю повеселиться и поиздеваться над Славиком. Да-да, над Славиком, такова закулисная жизнь: до старости все заслуженные, народные остаются Славиками, Верочками, Кольками...

После спектакля рабочие вынесли на сцену огромное кресло, какое обычно красуется на юбилеях, корзину роз. «Выманили» из-за кулис растерянного Плятта и усадили его на почетное место. Директор зачитал положенный по такому случаю адрес из Министерства, поздравительные телеграммы. Затем явились на сцену представители общественности, театралы, поклонники. Ростислав Янович смирился, с вежливой улыбкой принимал поздравления... Как вдруг было объявлено, что в зал прибыла делегация театрального общества исправительных лагерей Колымского края. Плятт встrepенулся... На сцену в сопровождении милиционера вывели пятерых подозрительных типов в телогрейках, ушанках и валенках. Ведущий посоветовал гостям быть внимательными к своим карманам и предоставил приветственное слово «вожаку». «Вожак» был я, вооруженный всеми штампами, с помощью которых изображают жуликов и подонков, – в тельняшке, в кепочке, с «чинариком» во рту (для непосвященных – папираса). С жутким одесским блатным акцентом, сплевывая сквозь зубы, я произнес: «Кореш! Делегация театральных хулиганов приветствует тебя в день твоего славного юблея (именно "юблея"), семидесятилетия твоей неувядающей цинической деятельности!». Далее текст изобиловал солеными выражениями, пародирующими официальные приветствия, и заканчивался пикантной непристойностью: «Славик, каждый из нас берет пример с тебя, гордится тобой и говорит: "Плятт буду!..».

А далее «урки» начали петь. Зачинал самый солидный из «отщепенцев» – Борис Иванов, который, закатив глаза, высоким фальцетом славил уважаемого юбиляра:

*Знаменит и ухожен
И людьми согрет,
Ты остался ху... (пауза)...лиганом
В пляттских пятьдесят лет...*

А дружный, но нестройный хор подхватил куплет, и уже худенький уголовник в рваной телогрейке – Сергей Цейц – выскакивал вперед и, рванув на себе рубашку, с притопом, как опытный заводила, продолжал:

*Зануда Славка, шо ты задаешься,
Ты стал народным, вышку получил,
По мелочам в киосках продаешься,
Стал важным, фраер,
Нас всех позабыл...*

Блатные со свистом и гиканьем вторили, пускаясь в пляс, пока милицейский свисток не обрывал их вдохновенный экстаз. Так каждый дарил юбиляру по куплету, а в заключение все они дружно рванули известный финальный хор «Жизни за царя» Михаила Глинки:

*Славься в веках,
Расти, Славочка Плятт!
Все на тебя, Ростислава, глядят.
Ты начальством согрет
И толпой понят,
Великий учитель, прославленный Плятт!
Слава тебе, ростиславный чудак!
Не бойся того, что ты старый...
(разумеется, что последнюю рифму хулиганы не решались озвучить)
Молодей, не седей, не лысей, наш Плятт,
Будет пример для советских ребят!..*

Шли годы, и песня стала как бы «визитной карточкой» Ростислава Яновича – на всех его последующих днях рождениях и дружеских застольях.

В последний его юбилей, когда он, увы, не смог появиться в родном театре, а вынужден был остаться дома, хулиганы собрались в радиорубке и записали для него звуковое приветствие все с теми же солеными рифмами. А я вспомнил, что некогда, на гастролях в Крыму, нарисовал тогда еще худенького Ростислава Яновича и приложил этот рисунок к звуковому письму в адрес юбиляра... Сегодня из пяти

хулиганов остались трое, да и петь наши куплеты уже некому...

Как удержать прошлое? Ведь без него оскудеет будущее. Я и записал эти памятные строки о прекрасном человеке, который прошел через мою юность, творчество и всю жизнь. Он никогда никого не поучал, не преподавал в театральных училищах, казалось, не имел прямых учеников, – но если мы еще сохранили любовь к своей профессии, к театру, уважение и доброжелательность друг к другу – низкий поклон за это легкому и веселому человеку, Ростиславу Яновичу Плятту.

«ЧТО ОТДАЛ, ТО ТВОЕ...»

Отдаю мою любимую книгу Толе за то, что люблю его с Лесенькой пополам! Небезызвестная артистка Раневская с ишиасом пополам!

82-й III месяц, т.е. март.

Надпись на книге

Наше знакомство началось очень давно, еще в то время, когда я только-только окончил студию и был совсем молодым актером. К нам, в Театр Моссовета Фаина Георгиевна пришла из театра Маяковского. Я помню, в 1950-м году мы поехали на гастроли в Ленинград, вежливо раскланивались при встрече, она на меня не очень-то обращала внимание. Но однажды...

В магазине ДЛТ, в музыкальном отделе, где рядами лежали долгоиграющие пластинки, Фаина Георгиевна узрела, что в Театре Моссовета, оказывается, есть некий молодой человек, который так же, как и она, интересуется музыкой. Она заказала большую коробку, и мы вместе стали наполнять ее музыкальными шедеврами. Кого только мы не «уложили» туда: Чайковский, Римский-Корсаков, Бетховен, Шаляпин, Нежданова... Вернувшись в родную столицу, мы узнали, что все наши музыкальные магазины и киоски переполнены граммофонными записями выдающихся музыкантов мира. Полки ломались от долгоиграющих пластинок легендарного Апрелевского завода. «Толечка, Вы оказывается такой же недотепа, как и я. Вы – мой родной брат», – сказала мне по телефону разговорю Фаина Георгиевна.



Ф. Раневская – миссис Сэвидж.
«Странная миссис Сэвидж»

В ней поражало все – фигура, голос, смесь эксцентричности и величия. Критики, журналисты, поклонники искали встречи с ней, вольно или невольно создавая вокруг ее имени легенду. Все, что связано с ней, не укладывается в один ряд и словно спорит одно с другим. Имела огромную популярность, но снялась всего в трех больших ролях, остальные – эпизодические. Все, что создавалось в театре, становилось событием, но и там количество сыгранных ролей, увы, невелико. Она была гордой и независимой, и, быть может, производила впечатление обеспеченного и устроенного человека. Но так только казалось... Никогда не заботясь о собственном благополучии, она пеклась о людях, с которыми ее сводила судьба, жила заботами о друзьях, боялась о ком-нибудь забыть. Это были ее правила, которые порой принимали «угрожающие размеры».

В театре она получала четыре тысячи рублей. Как же распределялись эти деньги? Одна тысяча уходила в Ленинград, в Дом ветеранов сцены. Каждый месяц она просила меня отнести на почту и отправить конверт с этой суммой. Другая тысяча шла на подарки врачам, третья предназначалась гостям, навещавшим ее. Последнюю тысячу она отдавала человеку, который был нанят специально для того,

чтобы гулять с собакой. То был очаровательный молодой человек (можно сказать – мальчик), студент, приехавший на заработки из Подмосковья.

А собака, Мальчик – дворняга, смахивающая на лайку, черного цвета с белыми пятнами, свободолюбивый, довольно избалованный пес, которому позволялось все, – фактически являлся хозяином дома. Ибо был выкормлен Фаиной Георгиевной самыми изысканными продуктами, спал на специальной подстилке, заказанной в ателье. Порою и я удостаивался чести прогуливать его. Надо сказать, что это была довольно ответственная операция. Я старательно пристегивал ему поводок (что было небезопасно), и мы спускались во двор, а Фаина Георгиевна вооружалась театральным биноклем, выходила на балкон и сверху наблюдала за нами: «Толечка, подождите, он еще не сделал, еще не сделал! Еще минуточку!» – раздавался порою ее бас. Но Мальчик имел хитрую привычку неожиданно вырываться из ошейника: делал резкое движение головой и... поймать его было невозможно. Я как сумасшедший носился за ним по Тверскому бульвару...

Однажды Фаина Георгиевна сама прогуливалась с Мальчиком по бульвару, и он

Pro memoria



В. Бероев

Ф. Раневская – миссис
Сэвидж.
«Странная миссис
Сэвидж»

неожиданно «улизнул» от нее. Она принялась его разыскивать и увидела Мальчика лежащим у ног какого-то бродяги в тельняшке, который сидел на лавочке и, со слезами на глазах, поглаживая его, приговаривал: «Ты прости меня, прости, дружище! Ну, виноват, виноват!». Фаина Георгиевна подумала, что этот человек только что вернулся из лагеря и отыскал своего любимца. Всю эту историю я услышал от нее, когда мы сидели за обеденным столом, пили чай (она заботливо наполняла мое блюдечко вишневым вареньем). Какой же фантазией, каким воображением нужно обладать!..

Самый драматический парадокс ее судьбы: она имела много друзей, но была одинока. Пережила всех своих самых любимых людей. Остались лишь дорогие воспоминания: Анна Ахматова, Дмитрий Шостакович, Екатерина Гельцер, Василий Качалов, Сергей Эйзенштейн, Любовь Орлова, Павла Вульф... Теперь они смотрели на нее с памятных фотографий. А мы – я говорю о тех, кому выпало счастье называться ее друзьями, и кто имел честь общаться с ней, – разве могли мы хоть чем-то заменить тех, истинно ей равных!

Один портрет занимал самое видное место. Это был Пушкин. Его изображение висело не только в большой комнате, но и на стене в спальне, почтовые открытки с его портретами

стояли на книжных полках в коридоре, небольшой томик с пушкинским профилем всегда лежал у изголовья. Этот томик (вот уж истинно библиографическая редкость, ведь все его стихи там были исписаны ее собственными комментариями!) сопровождал ее всюду, чтобы всегда быть под рукой.

Фаина Георгиевна была удивительным собеседником, – но ни один разговор не мог обойти Пушкина. Ход такой беседы оказывался непредсказуемым. Начинала она всегда с вопроса: «Ну, как там, в заведении?» – это значило: «Что в театре?». Потом следовали образные и точные определения общих знакомых. Здесь преимущественно доставалось администрации и режиссерам. Вдруг разговор переходил на жизнь животных, обсуждение фауны и флоры и, в конце концов, каким-то образом выходил на высокую поэзию, а следовательно, – возникал Пушкин. Никогда не забуду рассказа о том, как она однажды увидела его во сне и тут же по телефону сообщила об этом Ахматовой. «Немедленно еду!» – без паузы ответила ей Анна Андреевна. Пушкин был для Раневской и недоступным солнцем, и самим близким человеком. Среди ее друзей были пушкинисты Сергей Михайлович Бонди и Татьяна Григорьевна Цявловская. Но и сама Фаина Георгиевна, не предполагая, что делает литературоведческое открытие, во время чаепития

могла обронить поразительно точную мысль: «Почему Жуковский вдруг уехал из России и больше никогда не вернулся? А я знаю – потому что в России не стало Пушкина».

В своей последней обители в Южинском переулке в уютной квартире, среди любимых картин, драгоценных фотографий она одиноко сидела в старинном кресле в неизменном сиреневом халате, с глазами устремленными вдаль. (Образ, напоминал полотно Сурикова «Меньшиков в Березове».) Она принадлежала замечательному роду деятелей старой русской культуры, служителей высокого искусства, и потому считала себя обязанной соответствовать идеалу, который в ней видел зритель. Всегда отвечала на письма поклонников, несмотря на занятость, усталость или недомогания. Можно ли сегодня представить себе артиста, который целый день сидел бы за письменным столом, отвечая бы поклонникам?! Никогда не забуду, как в разговоре об артистах провинциальных театров России в далекие времена она заметила: «Голубчик, они же почти все были с университетскими значками».

Трудно объяснить, как она работала, была в этом какая-то тайна. Когда Станиславский говорил, что его «система» нужна для людей одаренных, но не для артистов, наделенных талантом от Бога, он словно думал о Раневской. Пожалуй, самым главным в ее творчестве была работа с партнерами, душевно ей близкими, к которым она питала сердечное расположение. Они должны были быть чем-то вроде сотворческих родственников ее. И если этот круг по каким-либо причинам распадался, ей, при ее тонкой натуре, становилось трудно переступить некий невидимый другим порог. Когда ушел из жизни Вадим Бероев, ее партнер в спектакле «Странная миссис Сэвидж», Раневская отказалась продолжать играть свою любимую роль. Не могла преодолеть его в себе, не могла общаться с другим человеком. Так случилось и после смерти Осипа Абдулова: лишь один раз она согласилась сыграть с другим партнером (Борисом Тениным) рассказ Чехова «Драма» – для записи на телевидении. Сценическая жизнь Раневской была не иллюзорна – она была ее собственной жизнью, и если из нее

уходил друг, партнер, то безвозвратно уходила за ним и она сама. Творчество было для нее естественным способом существования. В нем заключалась особая гармония души, ибо сцена давала возможность для духовной исповеди, необходимой ей до последних дней жизни.

Мне посчастливилось пройти рядом с Фаиной Георгиевной весь путь создания спектакля «Дальше – тишина», где я помогал постановщику Анатолию Эфросу и участвовал как актер. Только сегодня начинаешь осознавать и с грустью корить себя за многое, чего не дано было понять нашей всезнающей, неуступчивой и категоричной молодости. Я вспоминаю, как настороженно, против своей воли, восприняла Фаина Георгиевна пластическое решение спектакля, какими хитростями мы убедили ее принять декорацию, где вращалось несколько кругов, где не было стен, занавеса... А ей так хотелось своего театра, в котором можно было прислониться к стене, уйти в настоящие двери, передвигаться без страха попасть ногой в щель... Но она подчинялась замыслу со свойственными ей грустью и юмором.

Фаина Георгиевна все роли переписывала своим характерным, напоминающим иероглифы, почерком в обыкновенную ученическую тетрадь, на полях делала множество пометок, понятных только ей. С этой тетрадкой она не расставалась, хотя на сцене всегда импровизировала и могла сказать что-то совсем неожиданное. Потом текст роли органически сливался с ее обликом, и уже трудно было представить его где-то когда-то записанным. Раневская всегда чутко чувствовала несовершенство текстового материала, и смело становилась соавтором драматурга: находила точные слова, яркие обороты речи, единственно пригодные для своего персонажа. Думаю, что театроведам стоило бы проделать исследовательскую работу – сравнить авторские тексты ролей, сыгранных Фаиной Георгиевной, с ее редакциями, которые часто казались образнее оригинала.

Я вспоминаю одну из ее несбывшихся ролей, ибо работа эта не состоялась: «Госпожа министерша» Бронислава Нушича. Пьеса шла на сцене нашего театра с великолепной

Pro memoria


Р. Плятт –
доктор Нинкович,
В. Марецкая – Живка.
«Госпожа министерша»

Верой Петровной Марецкой в главной роли. Предполагалась и вторая редакция спектакля – с Фаиной Георгиевной. Раневскую не устраивал перевод пьесы, и она все переписала сама – насколько же ее вариант был выразительнее, интереснее!

Она очень страдала оттого, что мало играет. Надо сказать, это происходило не потому, что ей предлагали мало новых работ, а скорее, по ее собственной требовательности. Не могла она позволить себе сделать нечто случайное, необязательное. Быть может, еще и поэтому каждое ее редкое появление и на сцене, и на киноэкране, и на телевидении всегда становилось событием. Сколько было настойчивых предложений, но, даже испытывая творческий голод, Раневская ни разу не покривила душой и не согласилась играть то, что пришлось не по душе. А ведь порой артисты бывают нестойки, неразборчивы, когда их куда-то зовут, что-то обещают, – этим грешат даже знаменитости. Но и тут Фаина Георгиевна была так же велика, как и должно быть настоящему художнику. Зато когда наступал ее день, и она выходила на сцену, это был день необыкновенный! Отменялись любые звонки, отвлекающие разговоры – впереди только спектакль! Она

появлялась в театре, некое магическое поле окружало ее, кое-кто даже боялся попасть в сферу внимания актрисы и сторонился, когда Раневская величественно шествовала в свою гримерную. Приходила она часа за два до начала спектакля. Почти всегда играла в костюмах из собственного гардероба. Но надевала их только на спектакли, дома и в гости в них не ходила. В спектакле «Дальше – тишина», играя в своем пальто и со своим шарфом, дорогим, откуда-то привезенным, она оставляла их в театре до следующего представления. Я знал, что этот шарф – ее любимый и теплый, что ей очень его не достаёт, когда на улице холодно. Но он уже принадлежал Люси Купер, а не ей. Она так сживалась со своей героиней, так проникала в жизнь этой женщины, настолько становилась ею, что отдавала ей любимые вещи. В гримерную приносила в сумочке фотографии в маленьких старинных рамках и ставила на свой столик. Они были рядом, когда она гримировалась, хотя изображенных на них людей уже не существовало на свете. Но они смотрели на нее, и ей это помогало, было необходимо.

У нее никогда не бывало «рядового» спектакля. Каждый становился единственным,

неповторимым в ее жизни. И здесь вспоминаются слова, которые любил повторять Станиславский: «Священнодействуй или убирайся вон!».

Она никогда не хотела знать, кто из знакомых сидит в зале. Очень гневалась, если их называли. Это ей мешало. Мучилась, когда кто-то из друзей или уважаемых ею людей просил достать билет на ее спектакль. Вообще можно только удивляться тому, что значило для нее быть актрисой и выходить на сцену. Очень больной человек, – чем только не переболела за свою жизнь! – она возвращалась к жизни через театр, только он давал ей силы. Фаина Георгиевна как бы воплощала строки Баратынского: «Болящий дух врачует песнопенье». Театр был для нее лучшим лекарством, сцена – единственным исцелителем. И ничего не могло быть для нее страшнее, чем потерять возможность выходить на сцену...

Почти двадцать лет назад мне неожиданно позвонили с телевидения, предложив сделать передачу к столетнему юбилею Фаины Георгиевны. Мне это показалось безумием, и не только потому, что передачу надо было сочинить и снять за полтора месяца. Я живо представил, как наспех рождаются подобные опысы: приглашаются известные личности, делятся своими впечатлениями, восхищаются незаурядным талантом юбиляра, а затем следуют дежурные кадры из фильмов, сцены из спектаклей.

Поместить в эти рамки неповторимую, ни на кого непохожую Раневскую представлялось кощунством. Она никак не умещалась в привычные, официальные и добропорядочные юбилейные циклы. Живо помню, как в дни ее восьмидесятилетия мы, ее друзья, умоляли ее согласиться на проведение праздника в ее честь. Ведь сколько истинных друзей и почитателей ее таланта пришли бы на этот вечер! И помню резкий, категорический ответ: «Вы с ума сошли! Я расскажу, как это будет выглядеть. Сидит старуха в кресле, и все поют гимн ее подагре. Потом ей дарят сто пятьдесят дерматиновых папок, она вызывает грузовое такси, чтобы все это увезти, приезжает домой и на нервной почве дает дуба».

И сегодня, посреди вакханалии презентаций, наградений, «ник», «тэффи», «турандот», «золотых масок» и прочего, призванного засвидетельствовать «грандиозный подъем» нашего искусства, возвышается – как постыдный укор мелкому тщеславию – фигура великой Раневской, ни разу не позволившей себе разменять свое Господнее предназначение на фальшь притеатральной суеты. За всю жизнь – почти ни одного интервью газетчикам, коих всячески избегала, ни одного публичного юбилея в театре (!). «Актер имеет право говорить о своей жизни только через свое творчество», – вот ее кредо. А однажды она разорвала и уничтожила уже начатые мемуары, на которые ее чудом уговорили театроведы из ВТО. И вернула уже истраченный гонорар.

Но как рассказать о ней, не опускаясь до расхожих стереотипов? Первое, что пришло в голову, – немедленно отказаться. Но что-то останавливало. Сомнения оборвал один из моих

Ф. Раневская – Люси Купер,
Р. Плятт – Барклей Купер.
«Дальше – тишина»



друзей: «Толя, не валяй дурака! Откажешься – немедленно эту тему вырвет кто-то другой, а ты на это не имеешь права, ибо входил в число редких счастливых, кого она привечала и считала своими друзьями!».

Итак, согласие было дано, но... из головы почему-то не выходили завершающие слова знаменитой речи Достоевского о Пушкине. Он «умер... и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем...»

О Фаине Георгиевне в то время писалось немало, но далеко не так глубоко и талантливо, как она заслуживала, все эти опусы лишь касались отдельных сторон ее личности. Но как проникнуть глубже, угадать пусть немного, но именно сокровенное, что носила в себе эта удивительная женщина – и великая актриса, и глубокий, интереснейший человек? И однажды меня настигло пронзительное воспоминание. Я вновь живо вспомнил ее одинокую квартиру с уютно расставленной мебелью, ее гордость – столовый ансамбль из карельской березы павловского времени, старинный письменный стол с внушительным чернильным прибором, забываемые стены, где медицинскими иглами были приколоты портреты и фотографии самых дорогих ей людей и морды ее собачьих друзей всех пород...

Помнилось, что отовсюду, из всех возможных и невозможных уголков торчали какие-то странные листочки. А когда однажды я испросил разрешения навести хоть какой-нибудь порядок в этом артистическом беспорядке, то попросту остолбенел, обнаружив, что на каждом из этих листочков выведены рукой Фаины Георгиевны некие начертания. И оказались они – умнейшими афоризмами, цитатами из Ларошфуко или из Катулла, изречениями великих – Гете, Бетховена, а чаще всего в них были спонтанно зафиксированы сиюминутные эмоции и мысли, посетившие саму Фаину Георгиевну.

Все эти драгоценные перлы были небрежно написаны на листках телефонной книги, на выданных страничках из детских тетрадок, а то и на рецептах. Я вдруг понял, что держу в ладони следы ее внутренней жизни, плоды ее мук и размышлений!.. Как бы некий разлетевшийся

по страничкам во все стороны дневник ее жизни!..

Не это ли и должно стать содержанием моей передачи? Но ведь прошло несколько лет. В ее квартире живут другие люди, вся мебель, книги, письма разошлись по разным адресам. Но есть же архивы! На мое счастье, первым адресом, по которому я отправился, был ЦГАЛИ, где я вновь увидел все те дорогие, бесценные листочки! И вот по этим, порой крошечным свидетельствам жизни Раневской, я, будто следопыт, отправился в ее сокровенный мир детства, театральных походов и глубоких, печальных раздумий о нашей действительности.

Большая часть этого богатства (низкий поклон бескорыстным, замечательным хранителям всех этих бесценных реликвий – работникам ЦГАЛИ, они настоящие подвижники нашей культуры), была связана с детством Фаины Георгиевны. Она удивительно подробно, с нежностью и любовью рассказывала о своей родине – Таганроге, о родителях, сестре, брате. О своих первых детских впечатлениях, первых ударах судьбы и переживаниях. Была там такая записочка, выведенная каракулями: «Во мне живет душа всех страдальцев. Вот почему я несчастна».

А теперь взгляды в ее лицо – на портретах в драматических ролях: «Дальше – тишина», «Мечта», на фотографиях из ее собственной жизни. Разве не похожа она на старух из галереи великого Рембрандта? На старух из Амстердамского еврейского квартала, позировавших Мастеру. И я вспоминаю, как подолгу, с благоговением простаивала Фаина Георгиевна перед «Возвращением блудного сына». Как долго не могла прийти в себя и утереть слез. Может быть ее мучили воспоминания о собственном уходе в начале жизни из благополучного, светлого, процветающего еврейского дома, уходе навсегда в поисках Синей птицы? Глаза ее были полны великой библейской скорби...

Девочкой она была любимой дочерью, может быть, самого богатого человека в Таганроге. Однажды она мне рассказала, как на день ее рождения папа повез ее прокатиться на «дутиках», так дети называли экипаж на колесах, привезенных из Швейцарии, и папа

спросил, оглядывая мелькающие дома: «Ну, что тебе подарить, Фаиночка?». И Фаиночка небрежно ответила: «Хочу тот маленький домик». «Тот домик» оказался домом Антона Павловича Чехова!.. Театроведы теперь могут зафиксировать, где истоки привязанности Раневской к Антону Павловичу.

Итак, следуя указателям, расставленным в коротких записках Фаины Георгиевны, я отправился в мир ее молодости, души и раздумий. В Таганрог. Здесь посчастливилось потрогать предметы, связанные с ее жизнью, побывать в гимназии, где она училась, увидеть фотографии ее учителей и соучениц, пробежаться к морю по лестнице, которую она обожала, и, наконец, оказаться в стенах ее собственного дома, постоять на ее балконе, вдохнуть воздух столовой, где собиралась семья Фельдманов. За огромным столом восседал отец семейства, Григорий Самойлович Фельдман, по левую руку от него сидела счастливая мать семейства и рядом дети – Белла, Фаина и Гриша. После 17-го года вся семья эмигрировала, а Фаина – почти девочка – сбежала в актрисы. В своей первой анкете, которую она заполнила для какого-то украшенного пулеметными лентами

коменданта, написала: «Я – дочь небогатого нефтепромышленника».

В последний день съемок я побывал в краеведческом музее и неожиданно нашел большой гербовый лист с фамилией Фельдмана, коим удостоверялось, что он является главой попечительского совета и главным почетным посетителем синагоги города Таганрога.

И при этом, кого бы я ни расспрашивал, доводилось ли слышать от Раневской о ее отношении к еврейскому вопросу, никто не мог вспомнить ее высказываний на эту тему. Вот разве что тьму остроумных анекдотов. Сегодня я отчетливо, как никогда, понимаю: она жила в самое страшное время нашей истории, приняла в сердце трагедию самого близкого для нее человека – Анны Ахматовой. (В частном общении неизменно обращалась к Анне Андреевне с подчеркнутым пиететом: «Скажите, ребе... Как Вы думаете, ребе?..».) Она стояла у гроба своего вечного кумира и друга Соломона Михоэлса, всем, чем могла, облегчала неустойчивость тяжелой жизни актрисы нашего театра Ольги Левыкиной, жены известного «космополита» Абрама Гурвича. Таких поступков за ней – бесконечное множество.



Дом где прошли детские годы Ф. Раневской. Таганрог



Ф. Раневская и
Ю. Завадский

А когда нежно любимый ею десятилетний внук ее наставницы Павлы Леонтьевны Вульф вдруг задавал «политические» вопросы, интересуясь, куда девался тот или другой дядя, она прижимала палец к губам и, страшно вращая глазами, показывала куда-то вверх, на потолок: там жили большие начальники «оттуда»...

Но и ей была необходима душевная разрядка. Ведь не раз она причисляла себя к породе клоунес (любила вглядываться в портрет размалеванной, усталой клоунессы, написанный Тулуз-Лотреком). Помню, как-то мы шутили, и я спросил: «Фаина Георгиевна, а почему Вы не хотите перебраться в Израиль?». Она как бы ужаснулась: «Вы сошли с ума, Толя». «Но почему же? Столько достойных людей собирают свои вещи и отправляются в те края». «Вы сошли с ума, – снова повторила она. – Представьте, Вы входите в трамвай, а вокруг одни евреи!...». А когда ей становилось грустно, и она в очередной раз находилась в подавленном состоянии, я, пытаясь ее как-то разговорить, спрашивал: «Что с Вами, дорогая Фаина Георгиевна?», неизменно звучал ровный, спокойный ответ: «Ничего! Я просто похожа на того старого еврея, который сидит на ступеньках вагона мчащегося поезда и причитает: "Боже мой, сейчас кондуктор употребляет мою Розочку за то, что пустил нас без билетов. Маленький Монечка напisał

в продукты, и вообще мы едем не в ту сторону"...». А нашу жизнь, с ее триумфами и достижениями, она называла «здоровая советская достоевщина!...».

Как же необходимы были ей друзья, которым она была созвучна, как нежно и бережно она относилась к ним и... с каждым годом их теряла. Одиночество входило в ее дом и душу, все чаще на своих обрывочках она записывала (неизвестно для кого): «Погиб Соломон Михайлович Михоэлс. Не знаю человека умнее, блистательнее его. Очень его любила, он был мне как-то нужен, необходим. Однажды я сказала ему: "Есть люди, в которых живет Бог, есть люди, в которых живут только... глисты... В Вас живет Бог!". Он улыбнулся и ответил: "Если во мне живет Бог, то он в меня сослан". 1948 год, 14 января».

А вот фраза, оброненная на ходу: «Вы видели английский "Оливер Твист"? Какой кошмар! Вы знаете, там антисемитизм? Они отплясывают фрейлахс, и вообще – это очень страшно...».

Вот так, перетасовывая ее записочки, я в своем фильме о ней пытался хотя бы отчасти раскрыть ту тайну, которую мы еще долго будем разгадывать. Однажды пришла мысль: а что если в Таганроге найти сегодняшние прообразы ее детства? На одной страничке (по-видимому, отрывок из ненаписанных мемуаров) очень ярко рассказывалось, как она,

ее сестричка и братик любили с шиком прокатиться по городу в заграничной пижонской коляске, в упряжке которой красовался их любимый конь Вася.

Ах, если бы можно было найти детей, похожих на маленькую Фаину, старшенькую Беллу и Гришу, раздобыть коляску, да еще и коня Васю с кучером, да проехаться по сегодняшним таганрогским проспектам со снующими автомобилями, мимо джинсовой молодежи, а за кадром бы шел рассказ Фаины Георгиевны о том, что здесь когда-то было. Как ностальгически можно было бы войти в далекое прошлое ее жизни!

Но в первый из трех съемочных дней в Таганроге нас поджидала неудача. Стоило нам отправиться на поиски героини, ее сестрицы и брата, как стало очевидным, что по улицам сегодняшнего Таганрога ходят исключительно русские девочки и белесые стриженные паренки. Фельдманы, как их рисовало нам наше художественное воображение, были несколько иной окраски. И когда показалось, что мы обречены, на маленькой зеленой улочке, у какого-то старого особняка мы заметили ватагу детишек, головки которых поблескивали черным в лучах заходящего солнца. «Они!» – вскричали мы. И стали осторожно обступать эту компанию, чтобы, не дай Господи, не вспугнуть нашу добычу. На порожках старого дома приютились седые бабушки, вероятно, караулившие любимых чад. Они дружно галдели, подкрепляя свои слова выразительными жестами. «Они!» – снова заволновались мы, и тут же заметили скромную табличку: «В этом доме жила Фаина Георгиевна Раневская»!..

В конце концов, в фильме удалось сделать все, как нам хотелось. В мягкой карете с солидным кучером ехали дети – юные, счастливые, через весь Таганрог. Сестрички Фаина и Белла стояли на том же, «всамделишном» балконе ухоженного и богатого дома Фельдманов, увы, превращенного в коммуналку (там проживают девять семей, и никакого мемориального музея не предвидится). Они улыбались и махали ручками куда-то вдаль. Может быть, нам с вами, сегодняшним?..

...Я перелистываю книжку, написанную в память о великой Актрисе. Какие поразительные

фотографии – она в своих ролях. А думаю вот о чем. Десятки лет у нашей героической эпохи были совсем другие кумиры. Они создавали исторические роли пролетарских вождей, героев и передовиков производства, они пели песни, которые «строить и жить помогали», их награждали, подчас выдвигали в депутаты Верховного Совета, – и была в этой круговерти одна, нисколько на них не похожая актриса, оставившая на экране целую галерею странных героинь – спекулянтток, хитрых бабулек, никчемных идиоток, жестоких мещанок... Прошло время – почти все наши эпохальные фильмы смотреть невозможно, а в искусстве осталась уникальная портретная галерея Раневской, где каждая роль, будь то крошечный эпизод или большой человеческий характер, – творение великого мастера и наивернейшее отображение своего времени, да и, пожалуй, всей нашей эпохи.

«ГОГОЛЬ МОГ БЫ ПОЗАВИДОВАТЬ...»

«Милому, талантливому Толе Адоскину с любовью и дружбой в память об одной ночи. Ф. Раневская. Свердловск 13/Ш-55 г. Гостиница «Южный Урал».

Надпись на книге

*И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная...*

А.С. Пушкин

Она лежала, словно поверженная на широченной постели, в огромном гостиничном номере. Шторы были плотно опущены, свет едва проникал в узкие щели.

Два часа назад на общем собрании театра Моссовета она была уволена...

– Толечка, как же это было?.

Я что-то пробормотал в ответ.

– И что же – никто не возражал?.

– Нет, Фаина Георгиевна.

– А Вы?!

Это был удар грома! Всю жизнь я ношу эту рану... И ни разу я не услышал от нее ни одного ее упрека.

А история была непростая...

Я уже говорил, что на сцене нашего театра шел спектакль «Госпожа министерша» по пьесе классика сербской драматургии Бронислава

Нушича. До сих пор в телепередачах можно увидеть эпизод из этого спектакля, где блистательно играли Вера Петровна Марецкая и Ростислав Янович Плятц.

В ту пору у нас были братские отношения с Тито, но вдруг все рухнуло, и спектакль был снят. Как говорится, «ничто не вечно под лунной»... Прошло время, мы снова подружились. И, естественно, возникла мысль о возобновлении спектакля. И Вера Петровна проявила удивительное отношение к Фаине Георгиевне, которая в ту пору тосковала по работе (а, впрочем, это было всегда). Роль стяжательной мещанки, муж которой неожиданно стал министром, как никакая другая, подходила ей. Мы уехали на гастроли в Свердловск (который ныне, уже довольно давно, стал Екатеринбургом), и начались репетиции. Работали на двух площадках – в оперном театре и в оперетте. Тут и начались неувязки! Помощником Завадского была стажер его режиссерского курса – Инна Александровна Данкман, впоследствии зарекомендовавшая себя замечательными постановками, с успехом идущими и в нашем театре, и в других, а также на телевидении.

Юрий Александрович доверял ей и поручил вести весь подготовительный период. Он долго не появлялся на репетициях, и, зная неуправляемый характер Фаины Георгиевны, ясно было, что она, мягко говоря, негодовала. И, наконец!.. Наконец, Юрий Александрович пришел и, естественно, стал делать поправки, давать советы... На что она, конечно, молниеносно отреагировала: «Не смейте делать мне замечания!». И... пошла писать губерния!.. Она: «Вы мне мешаете!». Он: «Как Вы смеете?!». Трудно в это поверить, но они кинулись друг на друга. Гоголь, с его «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», мог бы позавидовать этой сцене. Завадский – повелительно, шагнув на какую-то приступку: «Вон из театра!». Раневская не медля, наотмашь: «Вон из искусства!». Бедная Инна Данкман, как гласит театральная легенда, потеряв дар речи, бросилась разнимать их.

История взаимоотношений актрисы и режиссера на этом не закончилась. В 1961 году Фаина Георгиевна неожиданно разыскала

свою семью, покинувшую Россию. Нашла ее в Румынии в каком-то маленьком городишке. Папа, мама, брат и сестра были живы, и она стремглав бросилась навестить их. Оказалось, они знали, что она стала знаменитостью, но не отзывались, информированные о том, что в Советской России значило иметь родственников за рубежом. Естественно, они ожидали, что приедет она с подарками, и, безусловно, рассчитывали на ее помощь. Еще бы, народная артистка СССР! И можно ли было их уверить, что их Фаиночка едва сводила концы с концами? Завадский в то время в Бухаресте ставил «Вишневый сад», и в честь какого-то юбилея они встретились в советском посольстве. Узнав, что она гостит в семье «бывшего небогатого нефтепромышленника», он без труда догадался, что швейцарский банк наверняка откажет ей в кредите. Тогда он почти насильно сунул ей в ридикюль весь гонорар за постановку «Вишневого сада»... И потребовал немедленного возвращения в «Моссовет».

ШУБА РАНЕВСКОЙ. ДЕТЕКТИВ

Двери ее дома всегда были открыты, пришельца грозно встречал сердитый лай Мальчика, после чего раздавался ее голос: «Молчи, дурак. Кто там?». И счастливцев оказывался в ее владении.

В узком коридоре у двери на вешалке висела черная, как смоль, большая шуба. Можно сказать – реликвия – память о фильме Михаила Рома «Мечта», где она сыграла одну из своих любимых ролей, пани Розу Скороход. После съемок в каком-то ателье она сшила себе этот «подарок», истратив на него весь гонорар (рассказываю, и вдруг приходит в голову: не перекликается ли эта история с гоголевской «Шинелью?»). Однажды в телефоне раздался ее голос: «Толенька, когда Вы вчера уходили, не вспомните, висела ли у двери моя шуба?». Я замешкался.

– Родной мой, шуба исчезла!

Это пролог. Далее – детектив...

У Фаины Георгиевны с давних времен была замечательная, близкая подруга. Вместе они пережили и горе, и счастье. Нина



Фаина Раневская на прогулке
с подругой Ниной Сухоцкой

Станиславовна Сухоцкая, в прошлом актриса театра Таирова, племянница Алисы Коонен, педагог в Институте кинематографии. Последнее время они жили поблизости, и не было дня, чтобы Нина Станиславовна вместе со своей маленькой собаченкой – карликовым пудельком на длинном поводке – не навещала Фаину Георгиевну. Мальчик был снисходителен, и пуделю было позволено есть из его миски. Задачей Нины Станиславовны было не оставлять Фаину Георгиевну без внимания. Не оставлять ее голодающей, следить за газовой плитой, отвечать на неумолкающие звонки и прочее. Конечно же – напоминать вовремя принимать лекарства...

Довольно часто они ссорились из-за разного рода пустяков. Фаина Георгиевна отстаивала свою свободу: «Не смей меня держать под домашним арестом!». Но главной их заботой в домашней жизни был – выбор домработниц. Чередой они проходили перед их глазами.

Нине Станиславовне было поручено проводить собеседования с ними. Фаина Георгиевна называла это «коллективумом». Услышав непонятное слово, женщины не соглашались остаться. И тогда было принято решение дать объявление в «Вечернюю Москву»: «Народной артистке СССР требуется домработница». Адрес и телефон прилагались. На следующий день на пороге возникла приветливая и представительная дама, державшая в руке паспорт с московской пропиской. Внимательно осмотрев квартиру, она поблагодарила хозяев и сказала, что ее все устраивает, и завтра с утра она приступает к работе. После чего двинулась к двери, но Фаина Георгиевна громко спросила: «Как, а аванс?!». Нина Станиславовна даже вздрогнула, а будущая домработница с благодарностью приняла деньги.

Прошел день, но никто не появлялся. А к вечеру в моем доме раздался тот самый телефонный звонок: «Толенька, когда Вы вчера уходили, у двери висела моя шуба?»...

На следующий день в квартиру Фаины Георгиевны явились два молодых человека в милицейской форме, предъявили свои удостоверения и, вынув из портфеля пачку женских фотографий, спросили: «Товарищ Раневская, какую из них Вы можете опознать?». На Фаину Георгиевну смотрели ужасающие лики закоренелых преступниц. Она вскрикнула и сказала: «Мальчики, но ведь она оставила свой адрес!». И тогда участковые, не теряя времени, ухватились за эту улику и бросились по следу. У высокого кирпичного дома по указанному адресу остановились, вычислили нужный этаж, один из них остался внизу на страже. Другой принялся колотить в дверь. Никто не открывал... И вдруг на стоящего внизу милиционера упал сверху какой-то тяжелый предмет, оказавшийся... каракулевой шубой. Когда при помощи отмычек, участковые вошли в квартиру, они увидели, что в комнате, напоминающей солидный аукцион, среди картин, хрустальных светильников, ювелирных украшений, восседает с папиросой во рту та самая знаменитая аферистка, которая уже не один год ускользала от нашей славной милиции.

**«И ШЕСТИКРЫЛЫЙ СЕРАФИМ НА
ПЕРЕПУТЬЕ МНЕ ЯВИЛСЯ...»**

Я еще ни разу ее не видел, но уже знал про нее легенду. Будучи председателем аттестационной комиссии, она держала речь перед выпускниками театральных училищ города. Величественно поднялась на трибуну, окинула ястребиным взглядом аудиторию, справа налево, затем – слева направо, и вдруг своим пронзительным голосом – почти фальцетом – воскликнула: «Вас ждут заводы!».

...И каким же счастьем наградила меня судьба пятьдесят лет тому назад! Подумать только, вернувшись в свою театральную обитель, я почти каждый день мог слышать этот пронзительный, неколебимый, ни на кого не похожий голос – Серафима Германовна Бирман!..

Итак, мы оказались в одном театре. Она выглядела недоступной, и я невольно сторонился ее. Хотя, надо сказать, что она ко мне была чрезвычайно расположена. Я носил очки, со своими остротами имел успех на капустниках, почтительно кланялся при встречах, в общем – сходил за интеллигента. Сходить-то, сходил, но как я мог не понимать, какое прошлое стояло за ее плечами! Чего стоит одно только перечисление имен спутников ее жизни: Станиславский, Немирович-Данченко, Сулержицкий, Вахтангов, Качалов, Москвин, Берсенев, Гиацинтова, Михаил Чехов, Гордон Крэг... И какая удивительная книга о жизни написана ею – «Судьбой дарованные встречи» (словно завещание).

Застал я ее в самый драматический, если не сказать, трагический период ее жизни. Она уже ничего не играла, была очень больна и одинока: ушел из жизни самый дорогой человек, ее супруг, с которым она прожила всю жизнь. Друзья ее молодости носили высочайшие звания, она же оставалась не в чести у властей (то было время расцвета антисемитизма). Но, несмотря ни на что, оставалась Серафимой Бирман!..

Взгляните на ее фотографии в молодости. До чего же прелестное юное создание, какая легкость в движениях, какая радость жизни! И сердце разрывается, когда она рассказывает,



С. Бирман

С. Бирман – Васса.
«Васса Железнова».
Театр им. Ленинского
комсомола

как Евгений Багратионович Вахтангов, прежде чем навсегда закрыть глаза, попросил ее: «Симуся, поцелуй меня...».

Как досадно, что мне так и не удалось поговорить с ней об искусстве, но одну встречу у нее на квартире я никогда не забуду...

После моего возвращения в театр, как «блудного сына», в разговоре с Юрием Александровичем я решил поделиться с ним посетившей меня идеей сыграть роль Неизвестного в «Маскараде», соединив его с образом дирижера. И Завадский неожиданно произнес с легкостью: «Ну, что ж – соедини, попробуй!». Но я не унимался, сказал, что Неизвестный в сцене с Арбениным в конце спектакля мне видится совершенно падшим человеком, изгоем, в рваном сюртуке, в стоптанных башмаках, сгорбленным, короче – похожим на персонажей Достоевского. Кстати говоря, в этот период Завадский с упоением репетировал «Петербургские сновидения». Он торопился на сцену, и ему не с руки было углубляться в мои рассуждения.

«Попробуй!» И он длинным шагом с легкостью устремился в стихию Достоевского. Не могу сказать, что с той же легкостью, но я «попробовал», и стал играть в его знаменитом лермонтовском спектакле. В труппе, как мне казалось, я имел успех и возгордился – и своей смелостью, и благосклонностью руководства.

Как-то раз, встретив на проходной Серафиму Германовну, в ответ на вопрос «Как Вы поживаете?» я осмелился пригласить ее на спектакль. Она пришла!.. Через несколько дней раздался телефонный звонок, и она пригласила меня к себе – в дом на улице Неждановой, где некогда жил Мейерхольд. Усадила меня в старинное кресло, стоявшее рядом с обеденным столом, посередине которого красовался шоколадный торт, окруженный изящными фарфоровыми чашками.

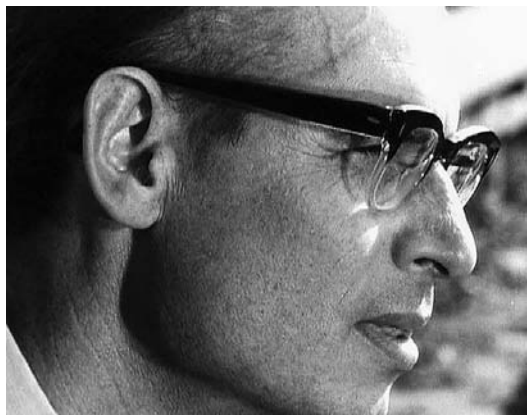
О спектакле ни слова! Наконец, я не выдерживаю и тихонько спрашиваю: «Серафима Германовна, ну а как Вам спектакль?»... На меня словно горная лавина обрушилась: «Как Вам не стыдно! Что за новаторство! Это же Лермонтов!». Прозвучала та самая интонация запомнившейся мне фразы: «Вас ждут заводы!».

Нет ничего более горького в нашем актерском мире, чем услышать жесткую критику в свой адрес. Но – спасибо ей за урок и редкую возможность задуматься о своем призвании.

Низкий поклон дорогой Серафиме Германовне, чье имя навсегда вписано в историю русского театра и нашего кинематографа (вспомните хотя бы ее горьковскую Вассу Железнову и Ефросинью Старицкую в «Иване Грозном» Эйзенштейна).

«ЧТО МОЙ КЮХЛЯ?..»

Учебная программа... С того дня, когда я перешагнул порог редакции, прошло около сорока лет. Но мог ли я подумать, что день этот станет судьбоносным в моей жизни? А началось все весьма прозаично. Я поднялся по узкой лестнице на второй этаж, где в длинном коридоре было много дверей, и осмелился открыть одну из них. На двери висела табличка – «Тамара Иустиновна Оселедец». В небольшой комнате за канцелярским столом сидела женщина, погруженная в работу. Перед ней возвышалась пирамида из папок и бумаг. Блеснув очками, остановив на мне строгий взгляд, она старалась понять, что это за фигура топчется на пороге ее кабинета. Вероятно, мне следовало, как Герману из «Пиковой дамы», сказать: «Не пугайтесь! Ради Бога, не пугайтесь!» Но вместо этого я вымолвил: «Виноват, мне ничего не нужно... Но на Вашу пирамиду я должен положить еще одну папку». Скорее всего, Тамара Иустиновна приняла меня за какого-то курьера и поинтересовалась: «От кого Вы?». На что я ответил: «От Юрия Федоровича Карякина». Она резко отодвинула все дела – пирамида зашаталась и чуть не рухнула. Это имя в кругах интеллигенции, его работы о Достоевском, его статьи, его речь на юбилее А. Платонова о роли писателя в судьбе отечества (речь ходила по рукам в списках), – все, к чему он прикасался, вызывало огромный общественный интерес. С немалым изумлением глядя на меня, хозяйка кабинета открыла папку и вымолвила: Да, но здесь фамилия другого человека». И прочитала: «Литературный сценарий "Что мой Кюхля?.." Автор и исполнитель – Анатолий Адоскин».



А. Адоскин

«Да, это я. А Юрий Федорович просил меня положить этот сценарий Вам на стол.» Она открыла его. Наступила пауза. Я стоял на пороге и смотрел, как она перелистывает страницы, все медленнее, медленнее... Остановилась, дойдя до конца. Вернулась к началу и вновь принялась за чтение. Что все это значило? И вдруг резко отодвинулась от стола: «Анатолий Михайлович, когда Вы сможете начать съемки?». Прошло столько лет, но не могу забыть ту волшебную дверь в узком коридоре на Шаболовке, которая стала для меня вратами спасения.

В это самое время Юрий Александрович Завадский ставил один из лучших своих спектаклей – «Петербургские сновидения» по роману Достоевского «Преступление и наказание». Это был подлинно гражданский поступок большого художника. Консультантом был Карякин. Я не пропустил ни одной репетиции, настолько интересен был процесс работы. Конечно, и то, что говорил Карякин. Его взгляды, предположения, догадки были настолько неожиданны и порой так близки мне, что я не удержался и однажды в перерыве заговорил с ним. Тогда я был смелым, быть может, нахальным – не знаю, не знаю, но заговорил я о себе. В то самое время я почти поверил, что обрести себя в театре мне не суждено. Надо было что-то предпринимать, начинать в одиночку. Но что именно? Приготовить тчетскую программу? Или вообще уйти на эстраду? Поступить

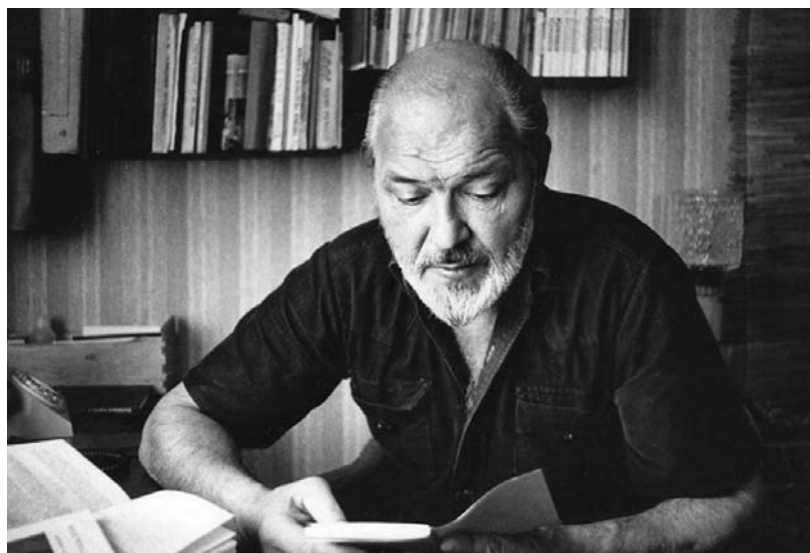
в кукольный театр, куда меня гостеприимно звал Сергей Владимирович Образцов? Забыть это время для меня трудно и невозможно.

В 1975 году шумно отмечалось стопятидесятилетие декабристского восстания. И какой-то внутренний голос твердил мне: «А не пора ли тебе выйти, ну, если не площадь, то на какую-нибудь маленькую площадку, чтобы сотворить нечто?». Поведал о своих бедах Юрию Федоровичу. Я надеялся услышать его совет, понимая, как он будет важен для меня. Он помолчал, окинул меня взглядом и вдруг спросил: «Вы способны работать целый день, а если надо, и ночь?». Не задумываясь, я ответил: «Всегда об этом мечтал!»

С этого короткого разговора в гримерке началась удивительная череда встреч в небольшой однокомнатной квартирке Карякина, в блочном хрущевском доме на окраине Москвы. Мы сблизились, стали друзьями. Неудивительно. В те годы аура дружества была растворена в воздухе. Поведав ему о своих декабристских грезах, я мгновенно услышал:

В. Кюхельбекер





Ю. Карякин

«Да что Вы мучаетесь? Посмотрите на себя. Вы же вылитый Кюхельбекер!». И врата спасения отворились.

Конечно, первым был перечитан тыняновский «Кюхля». Но неожиданно я натолкнулся на потрясающую книгу, изданную еще в 1929 году, – «Дневник» Вильгельма Кюхельбекера. То были его записи, сделанные в крепости, в заточении. Поразительные страницы его внутреннего мира. На одной странице – глубокий, тончайший разбор пьес Шекспира. На следующей – астрономическая гипотеза: «Не может того быть, чтобы не было на Луне людей!», на третьей – сердечная благодарность кошечке, которая заглядывала к нему по утрам сквозь решетку.

Из библиотеки политкаторжан у Красных ворот мне удалось притащить увесистый том с делом государственного преступника Кюхельбекера. Я познакомился с допросами декабристов. Уж не помню на каком спектакле, в антракте, когда я перелистывал эти странички, в гримерную вошла Фаина Георгиевна Раневская. Увидев листочки, разлетевшиеся по комнате, она поинтересовалась, чем это я занимаюсь. Все, что касалось Пушкина, его друзей и их жизни, настолько волновало ее, что она попросила прочитать ей что-нибудь. Я, боясь нарушить

ее состояние перед выходом на сцену, начал читать, как вдруг, увидев «Кюхлю» Тынянова, она, словно что-то выдохнув из груди, своим низким голосом вскрикнула: «Толя! Зачем Вам Тынянов? Самое пронзительное – это документы». Спектакль Фаина Георгиевна закончила под бурные аплодисменты, а я получил ее драгоценный совет, определивший стиль и форму всех моих последующих программ.

«Стихи, письма, документы» – так значилось в титрах. Меня величали в них «автор и исполнитель». Строго говоря, это было соединение двух профессий – актера и филолога, гибрид актера-импровизатора с архивной крысой. Работая над уже родным мне Кюхлей, мы пытались раскрыть его существо, чтобы ответить на пушкинский вопрос – «Что мой Кюхля?...». Кем был этот трагический неудачник, поэт, умница, энциклопедист, ребенок? Я был настолько увлечен, что совершенно не задумывался, что будет после окончания моей работы? Буду ли я выступать с ней как чтец? Или просто делиться своим созданием в кругу двух-трех людей, любящих поэзию? Но вдруг... Юрий Федорович Карякин повелительным, словно из поднебесья, гласом, произнес: «Завтра, в 10 часов утра Вы положите эту рукопись в кабинете Учебной редакции».

Я возвращался домой в метро. В голове звучал четырехстопной ямб: «И, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей».

Уже тогда я довольно много снимался в кино, играл в театре, работал с известными режиссерами, но всегда испытывал чувство несвободы. Хотя и попадались порой интересные роли, но что ни говори, актер все-таки – инструмент в руках режиссера. И вдруг: «Когда Вы можете приступить к съемкам?». Конечно, это было чудо. Стоило мне погрузиться в мир поэзии Пушкина, Дельвига. Жуковского, Баратынского, как ангелы стали слетаться ко мне. Ю.А. Завадский – учитель, наставник. Д.Н. Журавлев – мастер звучащего слова. Ю.Ф. Карякин – «мой первый друг». Н.Я. Эйдельман – историк, писатель, пушкинист. Ф.Г. Раневская – великая актриса, а для меня – не удивляйтесь! – Арина Родионовна. Р.Я. Плятт – сосед по гримерке, об остальном ни слова. И конечно, С.Б. Рассадин – самый близкий друг, беспредельно талантливый, бесценный советчик и скрытый соавтор всех моих творений.

Первым, кого я встретил на съемочной площадке, оказался незнакомый мне режиссер, довольно молодой человек, который коротко представился: «Валерий Феклистов». Сегодня я произношу это имя с благодарностью, восхищением и горестью. Что бы мог сделать этот большой художник, если б не ушел от нас в расцвете своего таланта. До нашей встречи я не представлял себе, как можно было воплотить сценарий, состоящий из стихов, писем и документов. Предложенное им было неожиданным, поначалу даже настораживало. Площадка виделась Валерию, как пустое, ничем не заполненное пространство, где не было ни кресел, ни стола, на который можно было бы опереться, – ничего. И лишь на заднике висит нечто, подобное полотну, разделенное на две части: белое – слева, черное – справа. Предполагалось, что световое решение будет играть важнейшую роль в нашем будущем телеспектакле так же, как и работа оператора. Им оказался мастер своего дела с большим профессиональным опытом – Владимир Качулин.

Режиссер спросил меня, смогу ли я, не прерываясь, без единой остановки, проиграть



Н. Эйдельман



С. Рассадин

композицию от начала и до конца. Я был готов «продержаться» все 45 минут, а они бы меня в это время снимали. Феклистову было важно, чтобы я увидел себя со стороны, и мы вместе поняли наши ошибки и недостатки, после чего размагнитили бы пленку и начали съемку заново. Режиссер рисковал своей репутацией, но сознательно шел на творческий эксперимент. Никогда ничего подобного я не видел на телевидении, где дорожат каждым метром пленки. Однако Валерию важна была именно такая работа, чтобы актер осознал природу своего существования в кадре, природу сиюминутной жизни на экране.

Когда я увидел себя со своими уже привычными штампами, нажимом, что на сцене вроде бы и незаметно, я словно прозрел. А его режиссерская подсказка, что паузы в переходах от одного документа к другому есть самое важное, самое «смотрибельное» на экране! В них – этих кадрах, в моем молчании, где я «промысливаю» и рождаю каждую следующую мысль,



заключается привлекательность для зрителя: а что же актер Адоскин скажет в следующее мгновение, что будет дальше? Казалось, ну, какое тут открытие? Но для меня эта подсказка стала ключом ко всем дальнейшим телеработам. И черно-белое, резко контрастное полотно определило образ нашего спектакля.

Вся композиция «Кюхли» являло собой монтаж различных эпизодов, «сшибку», драматическое столкновение документов, свидетельств, реплик, противодействующих друг другу. На съемочной площадке стояли две камеры – первая воспроизводила все, что совершалось на белом фоне, вторая – то, что было на черном.левой камере предстояло снимать, условно говоря, светлые эпизоды из жизни героев, правой – темные, трагические. Операторы становились важнейшими участниками телеверсии жизни выпускника первого набора Императорского Лицея в Царском селе – поэта, декабриста, одного из самых дорогих Пушкину друзей, Вильгельма Карловича Кюхельбекера. Никогда не забуду свидетелей наших съемок – рабочих сцены, осветителей, гримеров, помощников, как они, словно замороженные, со слезами, замерев, три дня следили за судьбой героя. А пожилая уборщица студии вдруг подошла ко мне с бутербродом, жалея, сочувствуя мне, а скорее всего – бедному Вильгельму.

Все складывалось как нельзя лучше. Но вдруг... о, Боже! Сколько их было – этих «вдруг» в моей жизни! Передачу уже запланировали для выхода в эфир. Но – неожиданно сняли. Кто-то важный «наверху», посмотрел ее и произнес роковую фразу: «Несвоевременно». Редактор передачи, милая, тихая женщина подошла ко мне и, оглядываясь по сторонам, спросила: «За что Вы так ненавидите Россию?». Я решил, что это какой-то розыгрыш. Но она вдруг заплакала и сказала: «Теперь из-за Вас меня уволят с работы. Что Вы сделали? А у меня двое маленьких детей». Вот пишу сейчас, и становится жутко... Сам не могу поверить, что так было на самом деле. Мне объяснили, что тему лагерей на ТВ вообще нельзя трогать. А у меня Вильгельм вспоминает свою жизнь из

тюрьмы, а Пушкин ему сочувствует. И прочее, и прочее... Так вроде бы и заканчивалась моя история с «вратами спасения. И в голове у меня уже звучали слова Данте: «Оставь надежду, всяк сюда входящий». Огорчаться не было сил. Но – удивительно – на душе стало легко, как будто я что-то выдохнул изнутри. Вернулось привычное состояние: ну что ты все ищешь и ищешь синюю птицу? Не летать ей в твою сторону. Но опять-таки – «вдруг» – вбегает взволнованный режиссер.

– Анатолий Михайлович! Через неделю эфир!

– Не верю, не верю, не верю!

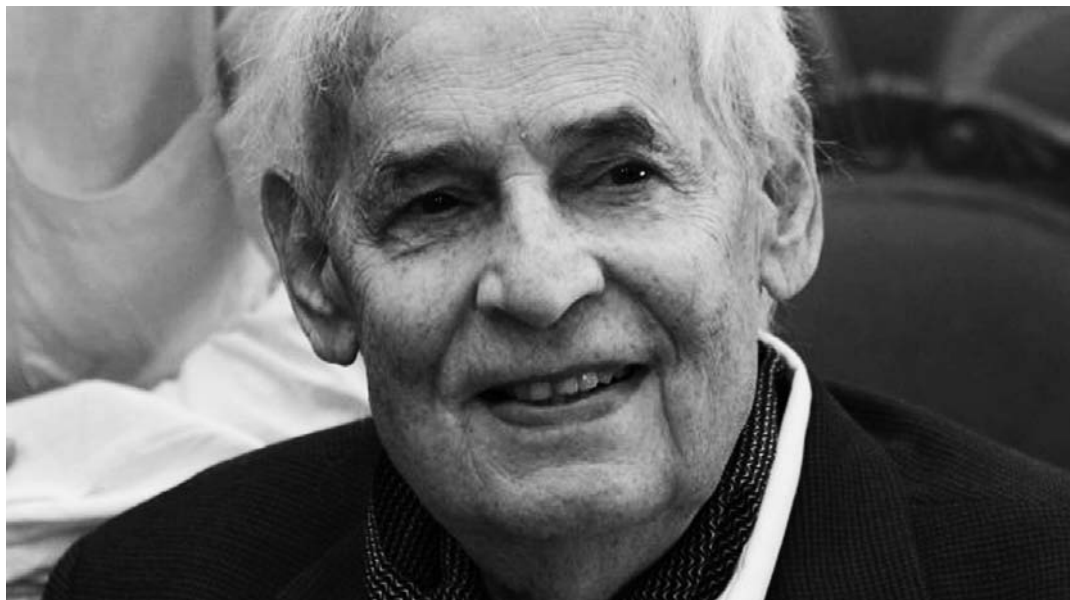
– Вернулся из отпуска Сатюков. Посмотрел нашу ленту, и сказал, что все замечательно, что он – в восторге.

Для непосвященных – Павел Алексеевич Сатюков, партийный босс, смещенный с правительственных высот и в утешение «сосланный» Главным редактором в Редакцию научно-популярных программ.

«Скажи, Вильгельм, не толь и с нами было, мой брат родной по музе, по судьбам?». А было то, что после «Кюхли» на телевиденье меня ожидали Пущин, Дельвиг, Одоевский, Баратынский, Алексей Толстой и братья Жемчужниковы в обнимку с Козьмой Прутковым, Батюшков, а за пределами Учебной программы – на канале «Культура» – Державин, Анненский, Ходасевич, Чаадаев – передачи, снятые в содружестве с Игорем Лариным и моим другом по театру Борисом Щедриным. А за ними в памяти встают (и навсегда!) имена дорогих моих соратников – Льва Яковлевича Елагина, Зои Алиевой – режиссеров, Володи Степанова – оператора, Тани Власихиной – редактора и неизменного композитора, музыка которого звучала во всех моих передачах – Александра Чевского.

А напоследок скажу еще, что в дорогой нашей редакции существовал отдел писем, куда приходило множество зрительских откликов. Увы, и это дела давно минувших дней. И вот две присланные мне странички, которые я бережно храню:

«Уважаемая редакция! 14 апреля, вечером шел фильм, посвященный памяти Александра Одоевского. Назовите имя того,



кто рассказывал о его жизни, декламировал его стихи. С сильной головной болью и высоким давлением я лежала на диване. От этого человека на экране, имени которого я не знаю, излучалась через стекло телевизора такая огромная сила. Эта сила давала бодрость, мужество, утверждала веру во все прекрасное, в истину и мир. Осанка ведущего, его манеры, голос, глаза, их взгляд – все излучало неизъяснимую силу. Я приподнялась на диване, а после окончания поэмы об Александре Одоевском пошла на кухню варить себе кофе. От головной боли и давления и следа не осталось. Лечат не только врачи и таблетки. Лечит и та сила, которую природа может подарить избранным. Этот человек имеет такую силу, сохраняет ее и несет людям и миру, передайте ему мой безмерный и безграничный привет – Уважение, пожелание здоровья и успеха. Пожалуйста, передайте Ему это письмо. Да исполнятся все Его желания! Милый, милый Саша Одоевский может спать спокойно вечным сном. Привет и лучшие пожелания всем, кто работал над этим фильмом. Лучшие пожелания всем сотрудникам редакции.

С приветом и почтением, А.Б.

Просьба повторить фильм «Мой милый Саша». 18.04.1981 г.».

До сих пор меня не покидает удивление, как мне удалось одолеть эту культурную глыбу? Ведь я не историк, не литературовед. И вот парадокс: помогла моя недостаточная образованность. Как ни странно, это так! Мне пришлось засесть все мыслимые и немыслимые архивные документы, сделать сотни выписок с неожиданными фактами, эпизодами жизни наших героев, наших кумиров. Денис Давыдов, непьющий, регулярно глотающий «горошки» лекарств; незаурядный историк, почитаемый Вальтером Скоттом, презираемый Николаем Дельвигом – трудяга, издатель первой «Литературной газеты», «ленивец сонный», дерзнувший бросить в лицо Бенкендорфу фразу о бесстыдстве его управления, стоившую ему жизни. Чудо нашей литературы, Василий Андреевич Жуковский, который в учебниках литературы вообще не значился – защитник Пушкина, да и всех самых достойных людей в Отечестве, лживо (ложно) и долго в советской истории литературы называвшийся «царедворцем»... Вообще, мне все чаще и чаще кажется, что мы так легко привыкаем к чужим устоявшимся оценкам, что не утруждаем себя усомниться, проверить, составить собственное мнение. Ведь недаром Анна Андреевна Ахматова говорила – «Не верьте воспоминаниям». Вот знаменательная фраза,

на которой можно было бы счастливо закончить мои «Memoirs», но...

Теперь, когда пришло время подводить итоги, хочу спросить у самого себя: что же явилось ключом в моей работе, похожей на труд рудокопа, разрабатывающего золотую жилу. Письма, документы справочники... Как угадать в них человека, и короткими штрихами выразить его неповторимость? Начинаю с нуля; с того, что ничего не знаю о том, кому собираюсь посвятить передачу. Мной двигает только любопытство, и я отметаю чужие концепции. Читаю, делаю выписки – набираю «листочки». Их у меня полная квартира, а для телепередачи надо всего 17–20 страниц. Можно назвать такой способ работы непредвзятым или сердечным исследованием. Меня интересовали человеческие жизни, судьбы, еще не отлитые в окончательную форму. Из разрозненных листков возникал образ. Мой подход был эмоциональный, подсознательный... Образ рождался из ассоциативного (или контрастного, диссонансного) сцепления слов, из столкновения разнообразных, даже противоположных мнений современников – очевидцев. Подчас самое аргументированное суждение разбивалось в пух и прах одним единственным непосредственным замечанием (Одна короткая фраза, сказанная Императором Николаем шведскому посланнику на приеме во дворце, открывала подлинное лицо российского правителя: «Если явилась бы необходимость, я приказал бы арестовать половину нации ради того, чтобы другая половина осталась незараженной...»).

И снова перечитывал «Дневник» Кюхельбекера. В конце 1830-х годов, живя на поселении, он делает пронзительную запись: «Вчера определился ко мне работник, мальчик 15-ти лет; зовет его Харитонюм Чирковым; я его погладил по голове, он потом погладил и меня по голове же. Сегодня начал я свою автобиографию».

Не могу забыть, как Юрий Федорович Карякин воскликнул: «Вот ключ к передаче – Кюхельбекер – дитя!». Но дитя, которому среди очень немногих русских (едва ли не единственному) посчастливилось беседовать с самим Гете. Наяву, а не во сне! Беспредельной любовью к искусству он покорил семидесятилетнего немецкого гения, почувствовавшего, что в

далекой России восходит заря новой великой литературы... Кюхельбекер познакомил Запад с Россией (не рабьей Россией) – и это за 35 лет до Герцена!

Есть такая многозначущая фраза в нашей словесности: «Да ведь своим умом дошел!». Мне иногда кажется, что она была написана для меня.

Кто не помнит со школьной скамьи:

*Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво...*

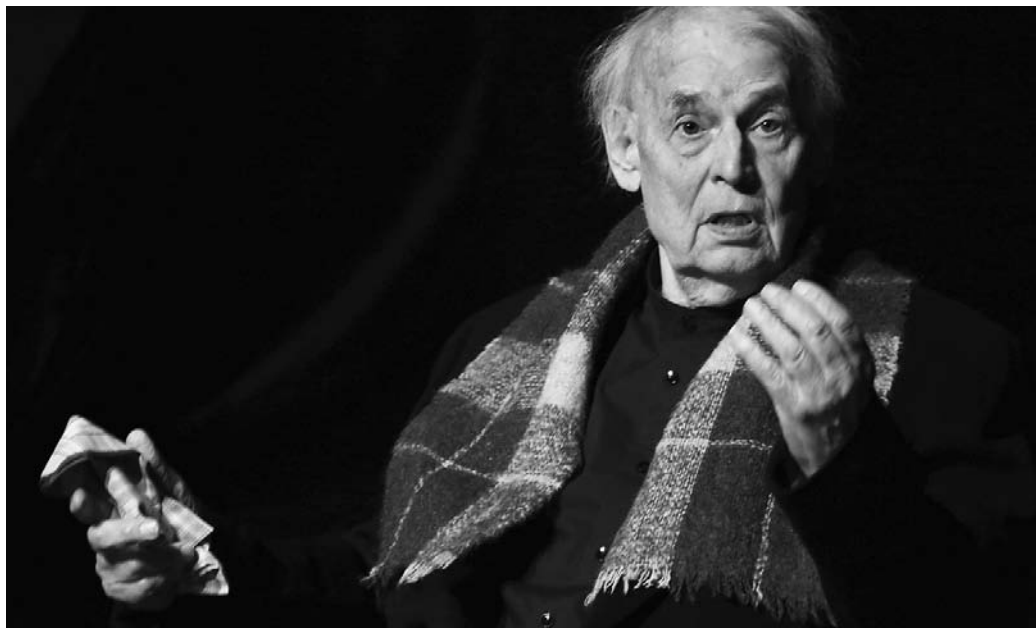
«Своим умом» чувствую: здесь у Пушкина что-то не так. Слишком высокопарно, назидательно – а не шутка ли это? Не продолжение ли словесной дуэли выпускников императорского Царскосельского лицея, где бедный добрый Вилли был «притчей во языцах», и, как истинный поклонник немецкого романтизма, признавал лишь высокий, «благородный штиль»:

*Он с лирой странствовал на свете
Под небом Шиллера и Гете;
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем...*

В Михайловской ссылке Пушкин не может забыть Кюхельбекера:

*Я жду тебя, мой запоздалый друг –
Приди; огнем волшебного рассказа
Сердечные преданья оживи;
Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви...*

Иногда случалось невероятное – прошлое обращалось ко мне, и словно говорило – не отчаивайся, побудь со мной, не уходи. Однажды я был приглашен в Лицей со своей тещей программой о Кюхельбекере – то был день лицейского юбилея. Зал был переполнен. Надо сказать, что акустика его совершенно не приспособлена для «разговорного жанра». Зато здесь прекрасно звучали музыка, пение, хоры. Но выхода у меня не было. Я торжественно снял очки, оглядел зал, ступил «на плац» и (по возможности) повторил пушкинскую позу на знаменитой картине Репина, где гениальный мальчик – поэт под взором великого старика Гаврилы Романовича Державина прочитал свои вирши «Воспоминания в Царском селе»



Ядром моей композиции было письмо уже состарившегося Кюхельбекера к племяннице, присланное из заточения, где он вспоминает Лицей:

«В наше время бывали в Лицее и балы, и представления, твой старый дядя тут же подплясывал, иногда не в такт, что весьма бесило любезного друга его Пушкина, который, впрочем, ничуть не лучше его танцевал, но воображал, что он по крайней мере cousin german госпожи Терпсихоры, хотя он с нею и не в ближайшем родстве, чем Катенин со мною, у которого была привычка звать меня mon chere cousin. <...>

В манеже мы учились ездить верхом; в саду прогуливались; в кондитерской украдкой лакомились; в директорском доме, против самого Лицея, привыкали к светскому обращению и к обществу дам. Словом сказать, тут нет мест, нет почти камня, ни дерева, с которым не было сопряжено какое-нибудь воспоминание, драгоценное для сердца всякого бывшего воспитанника Лицея...».

Можете себе представить мое состояние от мысли, что сию минуту я читаю эти строки и стою на том же паркете!

А Кюхельбекер продолжает: «Кроме Лицея, для меня незабвенна придворная церковь, где

нередко мои товарищи певали на хорах. Голоса их и поныне иногда отзываются в слухе моем».

Я придумал, что здесь неожиданно должна зазвучать остроумная стихотворная эпиграмма Пушкина «Пирующие студенты». И вот – в это трудно поверить – после каждой прочитанной строфы начинали бить часы. Их размеренные удары заполняли пространство парадного зала, уходили в далекие лицейские коридоры: «Бом-бом-бом!». И затихали где-то далеко в темном лицейском саду.

Где вы, товарищи? где я?

Скажите, Вакха ради...

Вы дремлете, мои друзья,

Склонившись на тетради...

Писатель за свои грехи!

Ты с виду всех трезвее;

Вильгельм, прочти свои стихи,

Чтоб мне заснуть скорее.

«Добрая душа был этот Кюхель...»

Из «Записок» Пушкина

¹ Эфрон Г.С. Дневники. В 2 т. М.: Вагриус, 2007.

² Там же. С. 180.

³ Эфрон Г. Письма. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002.

Люди, годы, жизнь

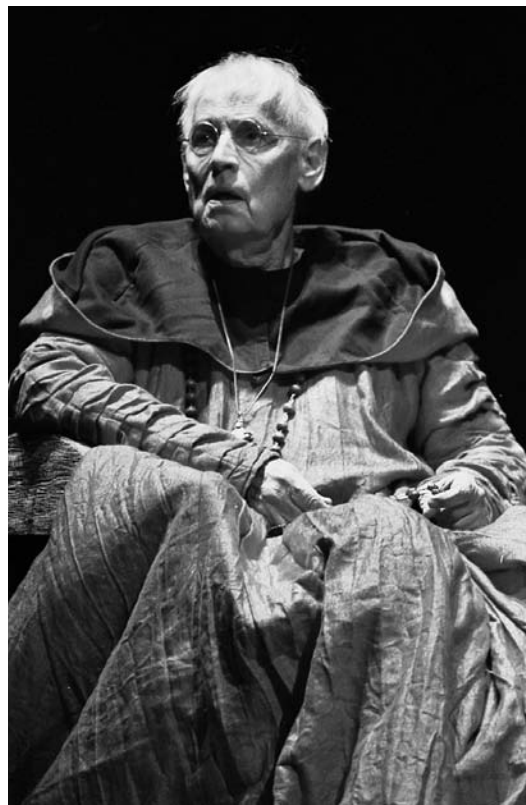
ЭМ



А. Адоскин (в центре) –
Петр Николаевич
Сорин,
Ю. Высоцкая –
Нина Михайловна
Заречная,
А. Яцко – Евгений
Сергеевич Дорн.
«Чайка»

А. Адоскин – Кардинал
Федерико Борромео.
«Обрученные»

А. Адоскин – Граф
Любин.
«Муж, жена
и любовник»





Адоскин Анатолий Михайлович, советский и российский актер театра и кино, Народный артист Российской Федерации. Окончил студию при Театре имени Моссовета под руководством Ю.А. Завадского в 1948 году. По окончании студии был приглашен в труппу театра. В 1961 году перешёл в труппу Театра «Современник». В 1965 году был приглашен в театр им. Ленинского комсомола. В 1968 году вернулся в Театр имени Моссовета. Много лет преподаёт в Школе-студии МХАТ.

Бартошевич Алексей Вадимович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ, зав. Отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданию современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Белова Екатерина Петровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ.

Венгерова Карина Борисовна, аспирантка кафедры русского театра СПбГАТИ (Санкт-Петербург).

Контакты: rinakka@gmail.com

Галкин Андрей Сергеевич, аспирант Московской государственной академии хореографии.

Контакты: An_g_asp@bk.ru

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Егошина Ольга, профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора МХТ. Работает в Школе-студии МХТ. Читает курс истории русского драматического театра XX века. Автор книг: «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др. Обозреватель газеты «Новые известия».

Контакты: nefremeo@yandex.ru

Ефремова Надежда Георгиевна, в 1988 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (курс И.Н. Соловьевой). С 1989 по 1992 гг. очная аспирантура ГИИ, Сектор классического искусства Запада. В 1993 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, научный сотрудник научно-просветительского отдела; в 2013 г. научный редактор издательского отдела. С 1994 г. (по совместительству) редактор издательства ПОО «ДИ ДИК»; редактор журнала «Балет»; преподаватель Школы-студии МХАТ. В настоящее время научный сотрудник ГИИ, Сектор театра; соискатель степени кандидата искусствоведения, тема диссертации: «Школьный театр в России в конце XVII – первой половине XVIII вв.: история возникновения, становление и функционирование, взаимодействие со светским театром (любительским и придворным)».

Контакты: nefremeo@yandex.ru

Жерновая Галина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Занимала должность профессора Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), вела курсы истории театра (русского и мирового) и теории драмы. Внештатный научный сотрудник лаборатории теоретических и методических проблем искусствоведения КемГУКИ.

Научные интересы: история русского театра 1880–1890-х годов; античная трагедия (Эсхил) – теоретические аспекты; история Кемеровского театра драмы (1960–1990-е годы).

Контакты: zhernovaya_galina@mail.ru

Ивлиева Варвара Дмитриевна, студентка 2 курса театроведческого факультета ГИТИСа, мастерская А.В. Бартошевича и В.Ю. Силюнаса.

Контакты: nemo-ivlieva@mail.ru

Колесников Александр Геннадьевич, член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, кандидат искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции Benois de la Danse («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.

Контакты: edvin@cnt.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. Шукина. 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

Михалева Элла Евгеньевна, в 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эльяш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата».

Контакты: M-el22@yandex.ru



Овэс Любовь Соломоновна, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Автор альбомов: «Художники сцены, Наследие Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского» (2004), «Театр Ольги Саваренской» (2008), «Время Доррера» (2013). Член ученого Совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина и редколлегии журнала «Сцена».

Контакты: lubovoves@yandex.ru

Розовский Марк Григорьевич, советский и российский режиссер, драматург, композитор, Народный артист Российской Федерации (2004), художественный руководитель театра «У Никитских ворот».

Скороход Наталья Степановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра СПбГАТИ, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГУКИТ. Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Толстого, Чехова, Пушкина, Ремарка и др. ставились во многих театрах России. Автор статей в журналах: «Искусство кино», «Театральная жизнь», «Театр», «Петербургский театральный журнал». Автор монографий «Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика» и «Леонид Андреев» (серия ЖЗЛ).

Контакты: naskorokhod@yandex.ru

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

Смолев Даниил Дмитриевич, аспирант Государственного института искусствознания (научный руководитель И.И. Рубанова).

Контакты: danilasmolev@mail.ru

Струтинская Елена Ивановна, историк театра, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания. Автор книги «Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград 1910–1920-е годы» (1998). Ответственный редактор сборника «Маска и маскарад в русской культуре XVIII – XIX веков» (2000). Автор статей об отечественной сценографии XX века.

Контакты: elstrut@sias.ru

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник НИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий Отделом истории экономики и социологии искусства Государственного института искусствознания. Автор двух книг по истории античного

театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам.

Контакты: trubotchkin@gmail.com

Тучинская Александра Яковлевна, закончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (СПбГАТИ), соискатель в аспирантуре ГИИ (отдел по изучению творческого наследия В.Э. Мейерхольда). В 1977 – 2015 г. ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Много публиковалась в петербургских и московских периодических изданиях о театре и кино («Театр», «Театральная жизнь», «Вопросы театра», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия», «Балтийские сезоны», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Экран и сцена», «Империя драмы», «Культура» и др.). Статьи в сборниках «Маска и маскарад в русской культуре VIII–XX веков», «Виктор Гвоздичкий в это мгновение театра» и др.

Контакты: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Шалимова Нина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Член диссертационных советов ГИТИСа, ГИИ, СПбГАТИ. Сфера научных интересов: история русского театра, русская классика, современный театральный процесс. Автор 46 энциклопедических статей в изданиях «Энциклопедия литературных героев» (1997) и «Энциклопедия литературных произведений» (1998). Автор книг: «Русский мир А.Н. Островского» (2000), «Театральные основы творчества А.Н. Островского» (2001), «Человек в художественном мире А.Н. Островского» (2007). Автор рецензий и статей о современном театре в отечественной периодике («Петербургский театральный журнал», «Станиславский», «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Культура», «Независимая газета», «Российская газета»). Член Комиссии по театральной критике СТД РФ.

Контакты: nislanova@rambler.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: vashdsher@gmail.com

Contributors

Adoskin Anatoly, Soviet and Russian theatre and film actor, People's Artist of Russia. He graduated from the studio of the Mossovet Theatre under the direction of Yu. Zavadsky in 1948. After the studio was invited to the troupe. In 1961 he moved to the troupe of Sovremennik. In 1965 he was invited to the Theatre named after Lenin's Komsomol. In 1968 he returned to the Mossovet Theatre. For many years he is teaching at the Moscow Art Theatre School-Studio.

Bartoshevich Alexey, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of «Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century» (1985); «Shakespeare. Britain. Twentieth Century» (1994); «Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre».

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Belova Ekaterina, Ph.D., professor of the Department of choreography and balletology in the Moscow State Academy of Choreography

Galkin Andrey, postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography.

Contacts: an_g_asp@bk.ru

Gorfunkel Yelena, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

Egoshina Olga, Professor, Doctor of Arts. Leading research associate in Research sector of Moscow Art Theatre. Works in the School-Studio of Moscow Art Theatre. Reads the course of history of the Russian Drama Theatre of the XX century. Author of books: Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks, The Prime Stars. Russian stage on the edge of Millennium, Theatre Utopia of Lev Dodin, etc. Theatre Columnist in Novye Izvestiya.

Efremova Nadezhda, graduated from the teatrology faculty of GITIS (mastered by I. Solovieva). From 1989 to 1992 she was a postgraduate student at GIA, the Sector of classic Western art. Then in A. A. Bakhrushin's Museum, research fellow at the Department of education; 2013 academic editor of the publishing Department. Since 1994 (part-time) editor of the publishing house "DI DICK"; the editor of the magazine Ballet; teacher in the School-Studio of MKhAT. Currently research associate of The State Institute for Art Studies, Sector of theatre.

Contacts: nefremeo@yandex.ru

Ivlieva Varvara, student 2 cours theatre faculty GITIS, whorkshop A. Bartoshevich and V. Silunas

Contacts: nemo-ivlieva@mail.ru

Kolesnikov Alexander, member of the Union of Writers of the Russian Federation and the Union of Theatre of the Russian Federation, theatre and music critic, candidate of the arts, diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of the international activities of the Benois de la Danse Prize. Author of books and articles on literature and theatre.

Contacts: edvin@cnt.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

Mikhaliyova Ella, Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Eliyash). Worked as journalist in various Media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and the editor in The Literature Publishing House. Author of articles concerning the Theatre as well as the book *In frames of the red square* devoted to the history of Taganka Theatre.

Contacts: M-el22@yandex.ru

Oves Lyubov, Ph. D., associate Professor, leading researcher on the Theatre sector of the Russian Institute of Art History (St. Petersburg). The author of the albums: «The Stage Designers, the Legacy of the St. Petersburg academic theatre of Opera and ballet named after M.P. Mussorgsky» (2004), «Theatre of Olga Savarenskaya» (2008), «The Time of Dorrer» (2013). Member of the Research Council of GCTM named after A. A. Bakhrushin and of the Editorial Board of the magazine *The Stage*.

Contacts: lubovoves@yandex.ru

Rozovskiy Mark, Soviet and Russian theatre director, playwright, composer, People's Artist of Russia (2004), the artistic director of the theatre U Nikitskikh Vorot.

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 Dilettante: 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

Smolev Daniil, postgraduate student of The State Institute for Art Studies (scientific adviser: Irina Rubanova).

Contacts: danilasmolev@mail.ru

Skorokhod Natalia, PhD, theatre historian, docent of Russian theatre department at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Playwright and script writer, more than 20 years has been staging prose (L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin, E.M. Remark). Author of many articles for different magazines («Iskusstvo kino»,

Contributors

«Teatrel'naja zhizn», «Teatr», «PTG»). Author of the monograph «How to stage a prose: Prose on the Russian stage. History. Theory. Practice».

Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Strutinskaya Elena, PhD, theatre historian, vice director of The State Institute for Art Studies. Author of the book «Theatre Artists of Petersburg-Petrograd-Leningrad, 1910–1920. The Strivings for New Image» (1998). Editor of the collection «The Mask and Masquerade in Russian Culture of XVIII–XX Centuries» (2000). Author of the essays on Russian Scenography of XX century.

Contacts: elstrut@sias.ru

Shalimova Nina, Doctor of Arts, professor of the history of Russian theatre in GITIS. A member of dissertation councils in GITIS, GII, SPbGATI. Research interests: history of Russian theatre, Russian classics, and modern theatrical process. The author of 46 articles in the encyclopedic editions: the Encyclopedia of literary heroes (1997) and Encyclopedia of literary works (1998). Author of books: «Russian world of Alexander Ostrovsky» (2000), «Theatrical foundations of Alexander Ostrovsky's art» (2001), «The Man in the artistic world of Alexander Ostrovsky» (2007). The author of numeral reviews and articles on contemporary theatre in the national periodicals (Petersburg Theatre Journal, Stanislavsky, Theatrical Life, Strastnoy Boulevard, 10, Culture, Nezavisimaya Gazeta, Rossiyskaya Gazeta). Member of the Commission on theatre criticism in the Theatre Union of Russia.

Contact: nislanova@rambler.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

Tuchinskaya Alexandra, theatre critic and historian. Graduated from LGITMiK-SPbGATI (Theatre critics Faculty), postgraduate at the State Institute for Arts Research, the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication. Leading Researcher of the St. Petersburg Theatre and Music Museum. Contributed a number of articles to St. Petersburg and Moscow magazines and newspapers (Teatr, Teatral'naya Zhizn, Voprosy teatra, Petersburg Teatralny Journal, Sovremennaya Dramaturgiya, Baltiyskiye Sezony, Iskusstvo Kino, Kinovedcheskiye Zapiski, Ekran i Scena, Imperiya Dramy, Kultura).

Articles for the collections: «Mask and Masquerade in the Russian Culture of XVIII–XX Centuries», «Viktor Gvozditky in This Theatre Instant», etc.

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

Trubotchkin Dmitry, Doctor of the Arts, Professor of the Department of Foreign Theatre History (GITIS). Head of the Department of the economic history and art sociology in The State Institute for Arts Research. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.

Contacts: trubotchkin@gmail.com

Vengerova Carina, postgraduated student of the St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: rinakka@gmail.com

Zhernovaya Galina, Candidate of Art History, Docent. She retired from the position of a professor of the Kemerovo State University of Culture and Arts (KemGUKI), courses in history of Russian and world theatre and drama theory. Out-of-staff research associate of the laboratory of theoretical and methodical issues of study of art KemGUKI.

Academic interest: Russian theatre history (1880–1890-s); antique tragedy (Aeschylus) – theoretical aspects; history of Kemerovo drama theatre (1960–1990-s).

Contacts: zhernovaya_galina@mail.ru

PRO НАСТОЯЩЕЕ

ПАМЯТИ Т.А. ШАХ-АЗИЗОВОЙ

«Уходят наши...»

Дань памяти недавно ушедшего из жизни выдающегося театрального критика Татьяны Константиновны Шах-Азизовой, специалиста по драматургии Чехова.

Ключевые слова: Т.К. Шах-Азизова, А.П.Чехов

СУДЬБА ЗАПРЕТНЫХ ПЬЕС. ВОЗВРАЩЕНИЯ

Вадим ЩЕРБАКОВ

Страдания юного Подсекальника

Рецензия на спектакль Студии театрального искусства, поставленного по пьесе Н.Р. Эрдмана «Самоубийца» Сергеем Женовачом. Параллельно развертыванию анализа постановки автор выдвигает идею о том, что пьеса «Самоубийца» могла бы занять то же место, которое прежде принадлежало «Горю от ума» А.С. Грибоедова.

Ключевые слова: Н.Р. Эрдман, «Самоубийца», «Горе от ума», Студия театрального искусства, С. Женовач, В. Евлантьев

Марина ТИМАШЕВА

«Я хочу быть, всего лишь...»

Рецензия на спектакль «Студии Театрального искусства» «Самоубийца» в постановке Сергея Женовача. Режиссер расположил пьесу Эрдмана не в том списке, в который входят сатирические произведения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Зощенко, Ильфа и Петрова, но в том, в котором значатся пьесы А.П. Чехова.

Ключевые слова: «Студия Театрального искусства», «Самоубийца», С. Женовач, Н. Эрдман, В. Евлантьев

Вадим ЩЕРБАКОВ

Тараканы бега вокруг железного занавеса

Рецензия на спектакль «Бег», поставленный Ю. Бутусовым в Театре им. Евг. Вахтангова. Автор полагает, что его главным содержанием является переживание режиссером идеи эмиграции.

Ключевые слова: Ю. Бутусов, «Бег», М.А. Булгаков, А. Иванов, Е. Крамзина, В. Добронравов

Марина ТИМАШЕВА

«Эмиграция, или сон наяву»

Рецензия на спектакль Академического театра им. Е.Вахтангова «Бег» по пьесе Михаила Булгакова в постановке Юрия Бутусова. Жанр определен режиссером как «сновидение в восьми частях».

Ключевые слова: Театр им. Евг. Вахтангова, «Бег», М. Булгаков, Ю. Бутусов, А. Шишкин, Ф. Латенас, А. Иванов, Е. Крамзина, С. Епишев, Г. Балпеисова, В. Добронравов, В. Ушаков

Дмитрий ТРУБОЧКИН

«Живописный плащ, прикрывший наготу современности».

«Римская комедия» в Театре им. Моссовета

В статье дается обзор первых постановок пьесы Л. Зорина «Римская комедия» в 1960-е годы в БДТ и

Театре им. Вахтангова и рассматривается в историческом контексте недавняя премьера этой пьесы в постановке П. Хомского в Театре им. Моссовета (декабрь 2014 года).

Ключевые слова: Л. Зорин, «Римская комедия», П. Хомский, Театр им. Моссовета

Марина ТИМАШЕВА

Старомодная комедия

Рецензия на спектакль Государственного академического театра им. Моссовета «Римская комедия» по пьесе Леонида Зорина «Дион» в постановке Павла Хомского. Дион Георгия Тараторкина не верит, что может изменить мир, но и себя тоже изменить не может.

Ключевые слова: Театр им. Моссовета, «Римская комедия», Л. Зорин, «Дион», П. Хомский, Г. Тараторкин, В. Сухоруков

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Марина ТИМАШЕВА

Мозаика сцены-3

Очередной выпуск театрального дневника. В нем – 17 спектаклей государственных театров и антреприз. В последнем сезоне прослеживается любопытная тенденция: в служителях Мельпомены внезапно выразился общественный темперамент, который выражается не прямо, как у Аристофана или Брехта, а в стиле позднего СССР. В основе подобных сценических интерпретаций лежит представление о том, что в современной РФ каким-то образом воспроизводится брежневский СССР.

Ключевые слова: Московский драматический театр имени Пушкина, «Вишневый сад». Студия Театрального Искусства, «Современная идиллия». Театр «Сатирикон», «Кухня». Театр «Et cetera», «Борис Годунов». Театр им. Пушкина, «Доходное место». Театр им. Вл. Маяковского, «Отцы и сыновья». МХТ им. А.П. Чехова, «19.14». Театр «Современник», «Посвящается Ялте», «Загадочное ночное убийство собаки». Компания «Театральное дело», «Затерянный Мир», «Todd». Театр «Мастерская Петра Фоменко», «Фантазии Фарятьева». Государственный академический театр им. Моссовета, «Горе от ума», «Женитьба». Театр «Ленком», «Вальпургиева ночь».

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

Курсив

Статья рассказывает об одном из последних спектаклей Валерия Фокина «Третий выбор» по драме Л.Н. Толстого «Живой труп». Основное внимание уделяется своеобразию режиссерского прочтения классической пьесы, наиболее ярким актерским работам, достоинствам сценографии.

Ключевые слова: Александринский театр, «Живой труп», «Третий выбор», В. Фокин, П. Семак, Л. Толстой, А. Боровский.

**Александр КОЛЕСНИКОВ****Почему вы такие?****«Дети Ванюшина» в Малом театре России**

Предметом статьи критика Александра Колесникова стал спектакль Малого театра «Дети Ванюшина» по пьесе Сергея Найденова. Новое к ней обращение обладает, по мысли автора, эстетической актуальностью, поскольку связано с реалистической традицией русской сцены и ее нынешним статусом в профессиональном и зрительском сознании.

Ключевые слова: Малый театр, «Дети Ванюшина»

Нина ШАЛИМОВА**Об актерах, режиссерах и политиках**

Рецензия на спектакль Ю. Соломина «Молодость Людовика XIV» по одноименной пьесе А. Дюма, о «костюмной» комедии и о том, в чем режиссер спектакля усматривает современность старинного жанра.

Ключевые слова: Ю. Соломин, Малый театр, Людовик XIV, Мольер.

НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

Элла МИХАЛЕВА**Два Брехта московской сцены**

Размышления о двух постановках пьес Бертольда Брехта в московском сезоне 2013–2014 годов. Автор говорит о проблемах современной интерпретации драматургии Брехта, о поиске путей для их понимания.

Ключевые слова: Брехт, Театр им. Вл. Маяковского, Театр им. Пушкина, Миндаугас Карбаускис, Ю. Бутусов, Г. Эйслер, Р. Хайес, Л. Фейхтвангер, М. Филиппов, А. Лобозкий, «Добрый человек из Сезуанна», «Господин Пунтила и его слуга Матти»

Наталья СКОРОХОД**Повествовательное и иллюзорное.****Анализ постдрамы: Часть II**

Статья исследует вопрос о влиянии брехтовской теории на драматургию Ивана Вырыпаева, здесь вводится и анализируется понятие границы между иллюзорным действием и повествованием.

Ключевые слова: Б. Брехт, Вл.И. Немирович-Данченко, граница, И. Вырыпаев, «Кислород», Танец «Дели».

Илья СМИРНОВ**Кардиология от Гришковаца**

В рецензии на новый спектакль «Шепот сердца» прослеживаются архаичные (вплоть до древней Месопотамии) корни того необычного искусства, которое Евгений Гришковец представляет сегодня аудитории. Отдельно рассматриваются проблемы жанрового определения и организационной (правовой и экономической) модели применительно к театру Гришковаца.

Ключевые слова: Е. Гришковец, моноспектакль, разговорный жанр, декламация, современная драматургия.

В ЛОВУШКЕ ВРЕМЕНИ

Дмитрий ТРУБОЧКИН**Аристофан в эпоху глобального туризма.****По поводу «Лисистраты» Нины Чусовой**

В статье дается обзор постановок комедий Аристофана в Европе и в России XX века и рассматривается в историческом контексте постановка «Лисистраты» в Театре Сатиры (премьера в ноябре 2014 года) с точки зрения общей стилистики (особое внимание китчу), сценографии, музыкального оформления, режиссерских решений и актерских работ.

Ключевые слова: Аристофан, «Лисистрата», древнегреческая комедия, Н. Чусова, Театр Сатиры, китч в театре.

Дмитрий ТРУБОЧКИН**Режиссер Терзопулос в Электротеатре.****Размышления после просмотра «Вакханок»**

В статье дается анализ спектакля «Вакханки» Еврипида (премьера в Электротеатре Станиславский в январе 2015 года) в контексте творчества Теодороса Терзопулоса. Дается анализ его эстетики, автор стремится понять роль специфического актерского тренинга в создании его спектаклей. Ставится вопрос о соответствии художественного решения тому, что мы знаем об античной трагедии. Автор выделяет две точки зрения: того, кто встречается с творчеством Терзопулоса впервые, и того, кто неоднократно видел его работы, – и исследует, в чем они разнятся и совпадают.

Ключевые слова: Т. Терзопулос, древнегреческая трагедия, «Вакханки» Еврипида, Электротеатр «Станиславский»

ПРОБА ПЕРА

Варвара ИВЛИЕВА**Лев Додин. Театр, которого нет**

Впечатления и размышления, вызванные просмотром спектаклей Л. Додина «Бесы», «Три сестры», «Вишневый сад». В статье осуществляется поиск составляющих, из которых складывается философия спектаклей, их нравственный смысл.

Ключевые слова: Л. Додин, МДТ, Ф. Достоевский, А. Чехов, «Бесы», «Три сестры», «Вишневый сад», Э. Кочергин, А.Боровский.

ЮБИЛЯРЫ

Алексей БАРТОШЕВИЧ**Питер Брук. Поздние годы**

Питер Брук – режиссер, чье имя связано не только с английской, французской, русской культурами. Он – космополит в самом высоком понимании этого слова, и его художественно-философские искания связаны со стремлением представить в сценическом действии образ человечества в целом. Спектакль «Оргхаст», поставленный на развалинах Персеполя, – попытка найти «праязык» всех людей. «Махабхарата» обращалась к вечным символам и главным ритуалам жизни человека.

Особое место в творчестве Брука занимает постановка «Гамлета» – «главный пьесы человечества», – воплощенная на сцене парижского театра «Буфф дю Нор».

Ключевые слова: П. Брук, «Гамлет», «Оргхаст», «Махабхарата», А. Лестер, «Буфф дю Нор»

Нина ШАЛИМОВА

Юрий Соломин: искусство быть собой

Юрий Соломин представлен в статье как наследник и полномочный представитель искусства Малого театра. Многогранность его театральной деятельности (художественное руководство Малым театром, режиссура, актерское творчество, сценическая педагогика) рассматривается в единстве личности большого художника. Роли русских интеллигентов выделяются как центральные в его творчестве. Свообразие искусства Юрия Соломина автор видит в скрещении двух методов создания образа – мощной корневой основы актерства Малого театра и актерского психологизма МХТ.

Ключевые слова: Ю. Соломин, Малый театр, актерское искусство, интеллигент.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Ольга ЕГОШИНА

«Извлечь из тьмы небытия и реставрировать в деталях...»

Рецензия на книгу «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века». Выпуск 5/ Редактор-составитель В.В. Иванов. Собранные вместе «разнородные» разделы альманаха дают крайне важное ощущение общего театрального и исторического пространства. Разделы окликают друг друга, вступают друг с другом в полемику. Смена ракурсов дает необходимый объем историческим фигурам и событиям.

Ключевые слова: «Мнемозина», К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, А. Таиров, А. Коонен, В.Э. Мейерхольд, В. Сахновский, Ф. Комиссаржевский, С. Михоэлс, Камерный театр, Художественный театр, ГосТИМ

Екатерина БЕЛОВА, Андрей ГАЛКИН

Страницы памяти

Обзор альманаха «Мнемозина», посвященного балетному искусству. Особо выделены статьи и публикации, раскрывающие «белые пятна» в истории театра и хореографии.

Ключевые слова: «Мнемозина», балет, хореография, А. Горский, М. Петипа, Н. Сергеев

Любовь ОВЭС

Сценографическая летопись

Рецензия на книгу Художника Малого театра», в которой раскрывается значимость и масштабность исследования, предпринятого Е.И. Струтинской, подчеркивается удивительная широта базы источников, исключительная редкость и ценность собранного материала.

Ключевые слова: Малый театр, Е. Струтинская, сценография, сценический костюм, музей Малого театра

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ

Даниил СМОЛЕВ

«Догма-95». Видео как эстетика нового кинореализма

Изобразительной основой многих фильмов движения «Догма 95» являлась эстетика видео. Отвечая реалистическим установкам, заложенным в манифесте группы, видеоэстетика получила свое мощное развитие в поле киноязыка 1990-2000-х годов. В статье разбирается онтология видео, особенности его зрительского восприятия и семантическое значение для реалистических тенденций кинематографа.

Ключевые слова: «Догма 95», эстетика видео, кинореализм, онтология кино, Л. фон Триер

PRO MEMORIA

«В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО...»

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

В поисках утраченного.

Г.А. Товстоногову было бы 100 лет...

Исследование посвящено творческому пути и индивидуальности одного из крупнейших режиссеров XX века Г.В. Товстоногова. Подробно рассматриваются основные этапы его деятельности и особенности мировоззрения, а также эволюция политических взглядов режиссера. В статье также подробно изложена история создания знаменитого спектакля «История лошади».

Ключевые слова: Г. Товстоногов, БДТ, Н. Акимов, М. Розовский, «История лошади», ритм, жанр, театральность

ТЕАТРАЛЬНАЯ СТАРИНА

Надежда ЕФРЕМОВА

Первый спектакль «школьного» театра Славяно-греко-латинской академии 1701 г.

13 ноября 1701 года в стенах Славяно-греко-латинской академии в Москве был сыгран первый в истории русского театра «школьный» спектакль. В статье предпринимается попытка его исторической реконструкции, устанавливается точная дата премьеры, выясняются: особенности устройства сценической площадки, место автора пьесы в театральном представлении и некоторые стилевые особенности русского «школьного» театра, соединившего опыт иезуитского театра, принесенный в столицу учеными-монахами из малороссов, с реалиями московской жизни начала XVIII века.

Ключевые слова: Славяно-греко-латинская академия, школьная драма, пантомима, костюм, символ, аллегория, барокко

Антонина ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА

Придворный бал как зеркало культурно-политических процессов эпохи

Исследование представляет собой детальное восстановление придворного празднества, организованного Г.А. Потемкиным в Таврическом дворце 28 апреля 1791



году по случаю взятия русскими войсками крепости Измаил. Музыка, пение, поэзия, танцы, убранство дворца, элементы драматического представления рассматриваются как составляющие празднества.

Ключевые слова: Г. Потемкин, Екатерина II, Г. Державин, О. Козловский, Ш. Ле Пик, О. Митрофанов, Таврический дворец

ЛЕРМОНТОВСКИЙ УЗЕЛ

Александра ТУЧИНСКАЯ

«Романтики» Д. Мережковского в постановке

Вс. Мейерхольда. Александринский театр

Статья посвящена работе Всеволода Мейерхольда над пьесой Дмитрия Мережковского «Романтики» в Александринском театре. С этим произведением Мейерхольд вплелся в тот узел идейных и эстетических задач, которые волновали его в эти предреволюционные годы. Поиск новой идейной и творческой общности молодежи на основе новых перспектив во всех сферах жизни – актуальный мотив многих художественных инициатив 1910-х годов.

Ключевые слова: В. Мейерхольд, Д. Мережковский, Александринский театр, «Романтики», М. Бакунин, Ю. Ракин, Александр Головин

НА СЛОМЕ ВЕКОВ

Карина ВЕНГЕРОВА

Театрально-эстетические идеи ОПОЯЗа

и авангардная режиссура 1920-х гг.

Статья посвящена анализу и сопоставлению идей ОПОЯЗа (Общества по изучению поэтического языка, организованного В.Б. Шкловским и др.) и русского театрального авангарда 1910–1920-х гг. (В.Э. Мейерхольда, И.Г. Терентьев). Формальный метод рассматривается как искусствоведческая стратегия, вплоть до сегодняшнего дня сохраняющая научную значимость, вместе с тем, очевидна генетическая связь с театральной мыслью и режиссурой своего времени

Ключевые слова: ОПОЯЗ, формальный метод, В.Э. Мейерхольд, И.Г. Терентьев, В.Б. Шкловский

ИЗ ОПЫТА КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Елена СТРУТИНСКАЯ

А. Таиров и В. Рындин. В поисках стиля эпохи

Отражение «стилей эпохи» – экспрессионизма и ар деко – в спектаклях Камерного театра. Экспрессионизм «Саломеи» и «Патетической сонаты» сменился стилистикой «ар деко», проявившейся в «Оптимистической трагедии».

Ключевые слова: А. Таиров, В. Рындин, Камерный театр, экспрессионизм, ар деко

Вадим ЩЕРБАКОВ

Магия трюка. О поэтике каприччи Камерного театра «Принцесса Брамбилла»

Исследуя поэтику работы А.Я. Таирова над новеллой Э.Т.А. Гофмана, автор приходит к выводу, что ее

«зерном» явилась театральная метаморфоза. Поэтому спектакль оказался торжеством демонстрации сценического трюка.

Ключевые слова: Камерный театр, А.Я. Таиров, Э.Т.А. Гофман, «Принцесса Брамбилла», гротеск, театральный трюк

АНТИЧНЫЙ СЛЕД

Галина ЖЕРНОВАЯ

Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила. «Хоэфоры»

В статье рассмотрена подсистема «хор – герой» на материале трагедии Эсхила «Хоэфоры». Исследованы функции хора в структурном построении характера главного героя, выявлен план символического комментирования поступков героя хором. Подчеркнуто противостояние хорических персонажей – Аты (Обман) и Дики (Правда).

Ключевые слова: характер, этос, патос, хор, человек-бог, судьба, хорический персонаж.

ХОРЕОГРАФИЯ

Андрей ГАЛКИН

Классический танец на Петербургской сцене

в 1890-х–начале 1900-х гг.: техника и эстетика

Статья посвящена специфике классического танца в постановках петербургской Императорской сцены 1890-х – начала 1900-х гг. Привлекая материалы хореографических нотаций балетов того времени, выполненных по системе записи танца В.И. Степанова, и других источников, автор анализирует особенности техники и эстетики классического танца указанного периода.

Ключевые слова: классический танец, петербургский балет 1890-х – начала 1900-х гг., система записи танца В.И. Степанова

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Анатолий АДОСКИН

«Дорогой, многоуважаемый шкаф!..»

Публикация представляет собой отрывки из воспоминаний артиста Анатолия Адоскина о годах его учебы в студиях К.Н. Воинова и Ю. Завадского, встречах с молодым Анатолием Эфросом. Актер вспоминает о своих учителях Елизавете Эфрон и Дмитрие Журавлеве, о театре Моссовета, с которым были связана большая часть его творческой жизни. На страницах его мемуаров мы встречаемся с Ростиславом Пляттом, Осипом Абдуловым, Фаиной Раневской, Серафимой Бирман. **Ключевые слова:** К. Воинов, А. Эфрос, Ю. Завадский, Р. Плятт, Ф. Раневская, С. Бирман, театр им. Моссовета, В. Кюхельбекер

PRO PRESENT

IN MEMORY OF TATIANA SHAH AZIZOVA

«Ours are leaving...»

Tribute to the recently deceased Tatiana K. Shah-Azizova, prominent theater critic and expert on Chekhov's plays.

Keywords: Tatiana K. Shah-Azizova, A. Chekhov

FATE OF FORBIDDEN PLAYS. THE RETURN

Vadim Shcherbakov

The Passions of young Podsekalnikov

Review from the production Nikolay Erdman's play The Suicide staged by Sergei Zhenovach in the Studio of Theatre Art. In parallel to the deployment of the analysis of the production the author suggests that The Suicide could occupy the same place, which formerly belonged to the Woe from Wit by Alexander Griboyedov.

Keywords: N. Erdman, The Suicide, Woe from Wit, Studio of Theatre Arts, S. Zhenovach, V. Evlantiev

Marina Timasheva

«I want to be, just to be...»

Review from the production of The Suicide directed by Sergei Zhenovach in the Studio of Theatre Art. The Director arranged a play Erdman not in the list, which includes the satirical works of Gogol, Saltykov-Shchedrin, Sukhovo-Kobylin, Zoshchenko, Ilf and Petrov, but in other one, where are the plays of Anton Chekhov.

Keyword: Studio of Theatre Art, The Suicide, S. Zhenovach, N. Erdman, V. Evlant'ev

Vadim Shcherbakov

A Cockroach Races around the Iron Curtain

Review from the production of The Run, staged by Yuri Butusov in the Theater named after E. B. Vakhtangov. The author believes that its main content is director's experience of the emigration idea.

Keywords: Yury Butusov, The Run, Mikhail Bulgakov, Arthur Ivanov, Ekaterina Kramkina, Viktor Dobronravov

Marina Timasheva

«Emigration, or a life as a dream»

Review from the production of Mikhail Bulgakov's play The Run directed by Yuri Butusov in The Vahtangov's theatre. The director determines its genre as "a dream in eight parts".

Keywords: The Vahtangov theatre, The Run, M. Bulgakov, Y. Butusov, A. Shishkin, F. Latenas, A. Ivanov, E. Kramkina, S. Epishev, G. Balpeisova, V. Dobronravov, V. Ushakov

Dmitry Trubotchkin

A Picturesque Cloak, Covered the Nakedness of

Modernity: A Roman Comedy in The State Academic Theatre named after Mossovet

The article provides an overview of the first productions of the play A Roman Comedy by Leonid Zorin in the 1960th in the BDT and Vakhtangov's Theatre. In this

historical context it considers the recent premiere of the play staged by P. Khomsky in The state academic theatre named after Mossovet (December 2014).

Keywords: L. Zorin, A Roman Comedy, P. Chomsky, The State Academic Theatre named after Mossovet.

Marina Timasheva

The Old-fashioned Comedy

Review from the production of A Roman Comedy based on the play by Leonid Zorin Dion directed by Paul Chomsky in The State Academic Theatre named after Mossovet. Georgy Taratorkin's Dion doesn't believe that he can change the world, but do not change himself as well.

Keywords: The State Academic Theatre named after Mossovet, A Roman Comedy, L. Zorin, Dion, P. Chomsky, G. Taratorkin, V. Sukhorukov

THEATRE'S DIARY

Marina Timasheva

Mosaics of Stage

The next issue of theatre journal. It consists of reviews from 17th performances of state theatres and enterprises. There is a curious trend of the last season: the servants of Melpomene suddenly show us their public temperament, which is not expressed directly, as in Aristophanes, or Brecht, but reveals in the style of the late USSR. Such a theatrical interpretations are established on the notion that modern Russia somehow reproduces the USSR in Brezhnev's era.

Keywords: Moscow drama theatre named after Pushkin, The Cherry Orchard. Studio Of Theatrical Art, The Suicide. Theatre Peter Fomenko's Workshop, A Modern Idyll. Theatre The Satyricon, A Kitchen. Theatre Et Cetera, Boris Godunov. Moscow drama Theatre named after Pushkin, A Profitable Position. Theatre named after Mayakovsky, Fathers and Sons. Moscow Art theatre named after Chekhov, 19.14. The Sovremennik theater, Devoted to Yalta, A Mysterious Night Shooting of the Dog. A Theatre Business Company, The Lost World, Todd. Theatre Peter Fomenko's Workshop, Fariatiev's Fantasies. State academic theatre named after Mossovet, Woe from Wit, A Roman Comedy. The State Theatre Of Nations, A Marriage. Theatre Lenkom, A Walpurgis Night.

Elena Gorfunkel

In Italics

The article tells about one of the last productions of Valery Fokin's The Third Choice based on the Leo Tolstoy's drama The Living Corpse. It focuses on the originality of the director's interpretation of the classic play, the most striking actor's works, and the advantages of scenography.

Keywords: Alexandrinsky Theatre, The Living Corpse, The Third Choice, V. Fokin, P. Semak, L. Tolstoy, A. Borovsky.

Alekcandr Kolesnikov**Why are you so as you are?**

The article examines in brief the play *The Children of Vanushin* by well-known Russian writer Sergey Naydenov staged in Maly Theatre of Russia. The author concentrates his arguments on the idea that this work reached up to the long and deep realistic traditions in our theatre.

Keywords: Maly Theatre, *The Children of Vanushin*

Nina Shalimova**On the Actors, Directors and Politicians**

Review from Y. Solomin's production *Youth of Louis XIV* based on the play by Alexandre Dumas. The author writes about traditions of so-called a costume comedy and about the director searches for the contemporary sense in the old genre.

Keywords: Y. Solomin, The Maly Theater, Louis XIV, Molière.

NEW THEATRE, OLD STAGE

Ella Mikhailiova**The Two Brechts of Moscow Stage**

Reflections on two performances of the plays by Bertolt Brecht premiered in 2013/2014 in Moscow. The author speaks about the problems related to modern interpretation of Brecht, the search for ways of understanding and interpretation of his drama.

Keywords: B. Brecht, Theatre. Mayakovsky Theatre. A. Pushkin, M. Karbauskis, Yu. Butusov, H. Eisler, R. Hayes, L. Feichtwanger, M. Filippov, A. Lobotsky, "The Good Person of Szechwan", "Mr Puntila And His Servant Matti"

Natalia Skorokhod**Narrative and illusory.****Analysis postdrome: Part II**

The article explores the question of the Brechtian theory influence on modern Russian drama, and - in particular Ivan Vyrypaev's plays. The author introduces and examines the concept of "boundaries" between action and narration in drama.

Keywords: B. Brecht, V. Nemirovich-Danchenko, boundary, I. Vyrypaev, Oxygen, Dance named "Delhi".

Ilya Smirnov**A Cardiology from Grishkovets**

The review for the new show *Whisper of the Heart* traces archaic (up to ancient Mesopotamia) origin of the unusual art that Eugenie Grishkovets delivers to the audience today. Separately it considers the problems of genre definition and institutional (legal and economic) model applied to Grishkovets' theatre.

Keywords: E. Grishkovets, a solo performance, conversational genre, recitation, modern dramaturgy.

TIME TRAP

Dmitry Trubotchkin**Aristophanes in the Era of Global Tourism.****About Lysistrata by Nina Chusova**

The article provides an overview of the productions of the Aristophanes' comedies in Europe and in Russia during XX century. In this historical context author considers the production of *Lysistrata* in The Satira Theater (premiere in November of 2014). The article stays on the point of view of the General style (special attention to the kitsch), scenography, sound design, director's decision and acting work.

Keywords: Aristophanes, *Lysistrata*, the ancient Greek Comedy, N. Chusova, The Satira Theater, kitsch in the theater.

Dmitry Trubotchkin**Terzopoulos, the Director, in ElectroTheatre****(Thoughts after watching The Bacchantes)**

The article provides an analysis of the play *The Bacchantes* of Euripides (premiere in the ElectroTheatre Stanislavsky in January 2015), which is placed in the context of Theodoros Terzopoulos' creative work. The author analyses of director's aesthetics and seeks to understand the role of specific acting training in the creation of his productions. There is question aroused: how the artistic decisions of Terzopoulos corresponding to our knowledge about ancient tragedy. The author distinguishes two points of view: someone who meets the creativity of Terzopoulos for the first time, and someone who had repeatedly seen his work, and explores how they differ and overlap.

Keywords: Theodoros Terzopoulos, the ancient Greek tragedy, *The Bacchantes* by Euripides, the ElectroTheatre Stanislavsky.

ATTEMPT AT WRITING

Barbara Ivlieva**Lev Dodin. The theater, which isn't exists**

Impressions and reflections caused by performances of L. Dodina *The Possessed*, *The Three Sisters*, *The Cherry Orchard*. The article searches for the components that make up the philosophy of the productions and their moral sense.

Keywords: L. Dodin, MDT, Dostoyevsky, Chekhov, *The Possessed*, *The Three Sisters*, *The Cherry Orchard*, E. Kochergin, A. Borovsky.

ANNIVERSARIES

Alexey Bartoshevich**Peter Brook**

Peter Brook is the director, whose name is connected not only with English, French, and Russian cultures. He is the cosmopolitan in the highest sense of the word, and his artistic and philosophical strivings are associated with the desire to show in theatrical action the humanity as a whole. An Orghast production was staged in the ruins of

Persepolis; it was an attempt to find the “mother language” of all people. A Mahabharata turned to the eternal images and the main rituals of human life. A special place in Brook’s works takes a production of Hamlet, that “main play of mankind”. It was shown on the stage of the theater Bouffes du Nord in Paris.

Keywords: P. Brook, Hamlet, An Orghast, A Mahabharata, A. Lester, Bouffes du Nord.

Nina Shalimova

Yuri Solomin: The art of self being

Yuri Solomin is presented in the article as the heir and the plenipotentiary of the art of The Maly Theater. The many facets of his theater work (artistic director of The Maly Theatre, directing and acting work, theatrical pedagogy) is seen in the unity of the person of this great artist. Parts of Russian intellectuals stand out as central in his work. The author sees the originality of Yuri Solomin’s art in the crossing of the two methods of creating an image, that are strong root system of acting in The Maly Theater and the precise psychology of acting cultivated in Moscow Art Theater.

Keywords: Y. Solomin, The Maly Theater, performing arts, intellectual

BOOKSHELF

Olga Egoshina

«Extract from the darkness of nothingness and restore in details».

Book review of Mnemosyne 5th Issue. Edited and compiled by V. V. Ivanov.

Collected together “heterogeneous” sections of the anthology provide the crucial sense of shared theatrical and historical space. The sections would be calling to each other, engage each other in debate. Change of “camera angles” gives the required volume of historical figures and events.

Keywords: Mnemosyne, K. S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, A. Tairov, A. Koonen, V.E. Meyerhold, V. Sakhnovskij, F. Komissarzhevsky, S. Mikhoels, Kamerny Theatre, Moscow Art Theatre, The State Theatre named after Meyerhold.

Ekaterina Belova, Andrey Galkin

Pages of Memory

Review of the almanac Mnemosyne, the part dedicated to the art of ballet. Highlighted articles and publications, revealing the “white spots” in the history of theater and choreography.

Keywords: Mnemosyne, ballet, choreography, A. Gorsky, M. Petipa, N. Sergeev

Lyubov’ Oves

Elena Strutinskaya. The Stage Designers of The Maly Theater. XX century

Review of the book, which reveals the significance and magnitude of the research undertaken by Elena Strutinskaya, and highlights the amazing breadth of

database sources, exceptional rarity and value of the collected materials.

Keywords: The Maly Theater, E. Strutinskaya, set design, costume, The Maly Theatre Museum

ON THE THEATER’S FRONTIER

Smolev Daniil

Dogme 95. Video as aesthetics of cinematograph’s new realism

Many films of Dogma 95 were pictorially based on aesthetics of video. Due to realistic positions, which the group’s manifest declared, aesthetics of video was powerfully cultivated in space of cinematographic language in 1990-2000-s. This article analyses ontology of video, characteristics of its perception by spectators and semantic value for realistic tendencies in cinematograph.

Keywords: Dogma 95, aesthetics of video, realism in cinematograph, ontology of cinematograph, Lars von Trier

PRO MEMORIA

«IN SEARCH OF THE LOST...»

Elena Gorfunkel

In Search of the Lost

The study focuses on career and personality of one of the greatest directors of the twentieth century – Georgy Tovstonogov. It shows in details the main stages of his activity and peculiarities of his ideology as well as the evolution of political philosophy of the director. The article also reveals the history of creation of the famous production – The Story of a Horse.

Keywords: G. Tovstonogov, BDT, N. Akimov, M. Rozovsky, The Story of a Horse, rhythm, genre, theatricality

THEATRE OLDEN

Nadezhda Efremova

The First Production of School Theatre in The Slavonic-Greek-Latin Academy, 1701

13th of November 1701 in the walls of the Slavonic-Greek-Latin Academy in Moscow the first in the history of Russian theatre “school” performance was played. The article makes an attempt of historical reconstruction. It tries to establish the exact date of the premiere, to reveal the features of a stage, to define the place of the author of the play in a theatrical performance. It shows some stylistic features of the Russian “school” theater, which combined the experience of the Jesuit theatre brought to the capital by scholars and monks from the Ukraine with the realities of Moscow life at the beginning of the XVIII century.

Keywords: The “school” performance, The Slavonic-Greek-Latin Academy, Jesuit theatre, realities of Moscow life at the beginning of the XVIII century

Antonina Lebedeva-Emelina**The Court Ball as a Mirror of Cultural and Political Processes of the Era**

This research is a detailed restoration of the Court festivities organized by Potemkin in the Tauride Palace on April 28, 1791 on the occasion of the capture by Russian troops the fortress of Izmail. Music, singing, poetry, dance, decoration of the Palace, and elements of dramatic performance are considered as components of the festival.

Keywords: G. Potemkin, Catherine II, G. Derzhavin, O. Kozlovsky, C. Le Peak, O. Mitrofanov, Tauride Palace

LERMONTOV'S KNOT

Alexandra Tuchinskaya**«The Romantics» by D. Merezhkovsky in Vs. Meyerhold's directing. Alexandrinsky Theatre**

The article is dedicated to Vsevolod Meyerhold's work on «Romantics», drama by Dmitry Merezhkovsky in Alexandrinsky Theatre in 1916. Together with this play Meyerhold penetrated into a host of the ideological and aesthetic problems which concerned him during these pre-revolutionary years. The search for a new ideological and creative community of young people on the basis of new prospects in all spheres of life was the actual motive of many art initiatives of 1910-ies.

Keywords: V. Meyerhold, D. Merezhkovsky, «The Romantics», Alexandrinsky Theatre, M. Bakunin, Yu. Rakitin, A. Golovin.

AT THE TURN OF THE CENTURY

Carina Vengerova**The theory principles of Russian formal method (1910–1920 years) in comparison with the russian avant-garde.**

The article focuses on the philosophy in Formal method research. Today is the obvious impact of the formalists (whose innovative research activities focused mainly in the research and literature), also in the field theory of performing arts. Text is about parallels the plot and dialogue between formalism and representatives of avant-garde theater.

Keywords: OPOYAZ, formal method, avant-garde, theater of the beginning of XX century

FROM KAMERNY THEATRE'S HERITAGE

Elena Strutinskaya**A. Tairov and V. Ryndin. In Search of Style of the Era**

The article devoted to those reflections of The Era styles (Expressionism and Art Deco), what one can found in productions of the Kamerny Theatre. Expressionism of Salome and The Pathetique Sonata had been changed by the style of Art Deco, manifested in The Optimistic tragedy.

Keywords: A. Tairov, V. Ryndin, Kamerny Theatre, Expressionism, Art Deco

Vadim Shcherbakov.**The Magic of Trick (on poetics of Kamerny Theatre's capriccio A Princess Brambilla)**

Exploring the poetics of the work of Alexander Tairov on the short story by E. T. A. Hoffmann, the author comes to the conclusion that its molecule was a theatrical metamorphosis. Therefore, the performance was a triumph of theatrical demonstration of a stage trick.

Keywords: Kamerny Theatre, Alexander Tairov, E.T.A. Hoffmann, A Princess Brambilla, grotesque, theatrical trick

AN ANTIQUE VESTIGE

Galina Zhernovaya**Chorus and hero as a problem of character in Aeschylus' late tragedies ("Choephoroi")**

The article reviews the subsystem "chorus – hero" in Aeschylus' tragedy "Choephoroi". It analyses functions of the chorus in the protagonist's character formation, reveals the aspect of the chorus' symbolic comments on the hero's behavior. It also exposes effectual opposition of the chorus characters – Ata (Deception) and Dika (Truth).

Keywords: character, ethos, pathos, chorus, man-god, fate, chorus character

CHOREOGRAPHY

Galkin Andrey**Classical dance in the performances of Marius Petipa and Lev Ivanov in 1890's and the turn of 1900's.**

The article is devoted to classical dance particularity in St.Petersburg Imperial theatre in 1890's–1900's.

The author analyses particularities of techniques and aesthetics classical dance art of the specified period with reference to materials of Stepanov dance notation scores and other sources.

Keywords: classical dance, St. Petersburg's ballet of 1890–1900, Stepanov dance notation system

PEOPLE, YEARS, LIFE

Anatoly Adoskin**«My highly estimated wardrobe!..»**

The publication presents excerpts from the memoirs of actor Anatoly Adoskin devoted to the years of his studies in the studios of K. N. Voinov and Yu. A. Zavadskiy, meetings with young Anatoly Efras. The actor recalls his teachers Elizabeth Efron and Dmitry Zhuravlev, The State Academic Theatre named after Mossovet, with which he had linked the most of his creative life. On the pages of his memoirs we meet with Rostislav Plyatt, Osip Abdulov, Faina Ranevskaya, Serafima Birman.

Keywords: K. Voinov, A. Efras, Yu. Zavadsky, R. Plyatt, F. Ranevskaya, S. Birman, The State Academic Theatre named after Mossovet, V. Kyuhelbeker.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

1–2. (вып. XVII) 2015

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 г. 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 театальной 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 по распространению зарубежных изданий ОАО «АРЗИ»:

e-mail: info@arzi.ru

Департаменте распространения печати:

тел. +7(495)680-89-87

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

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