

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



3-4 (вып. XIV)
Москва
2013

PROSCENIUM ВОПРОСЫ ТЕАТРА

К сведению авторов

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

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

К статье обязательно прилагаются:

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

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

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

Правила оформления статей и иллюстраций:

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

**С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.
Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.
Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».**

**Вопросы театра/
PROSCAENIUM.
M., 2013**

ISSN 0507-3952

© Институт
искусствознания,
2013
© Вопросы театра,
2013

Содержание

Про настоящее

После юбилея

- 6** **Римма КРЕЧЕТОВА** Станиславский и мы
13 **Римма КРЕЧЕТОВА** Не торопитесь с похоронами

Новый театр, старая сцена

- 19** **Вера МАКСИМОВА** «Всё в жертву памяти твоей...»
43 **Элла МИХАЛЕВА** Театр на Таганке.
Юбилейно–неюбилейное
52 **Алексей БИТОВ** Эсхил, Шекспир и Паниковский
62 **Екатерина КРЕТОВА** Стеб как способ выживания
(из себя) культуры
68 **Ольга НЕТУПСКАЯ** Бунт и ритуал
81 **Лев АННИНСКИЙ** Ленком в три касания

На Чеховском фестивале

- 84** **Марина ТИМАШЕВА** Антон Павлович и все-все-все
96 **Наталья ЗВЕНИГОРОДСКАЯ** О чем танцуем?
104 **Марина ТИМАШЕВА** Фрейд пакует чемоданы

Театральный дневник

- 112** **Вадим ЩЕРБАКОВ** Театр самообслуживания
115 **Дмитрий ТРУБОЧКИН** Две «Электры». Два театра.
Один мир
128 **Марина ТИМАШЕВА** Котильонный значок
135 **Вера СЕНЬКИНА** Совсем несмешная история
139 **Дмитрий ТРУБОЧКИН** «Илиада» в театре

Театральная провинция

- 149** **Александр А. ВИСЛОВ** Работа над набросками
157 **Виктория ПЕШКОВА** Его низложенное величество

Прощания

- 167** **Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА** Лилия
171 **Алексей БАРТОШЕВИЧ** Ольга Радищева

Главный редактор:

В.А. Максимова

Редакция:

А.А. Вислов
В.С. Сенькина
М.А. Тимашева
В.А. Щербаков

Редакционный совет:

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

Содержание

Pro memoria

Европа и Россия

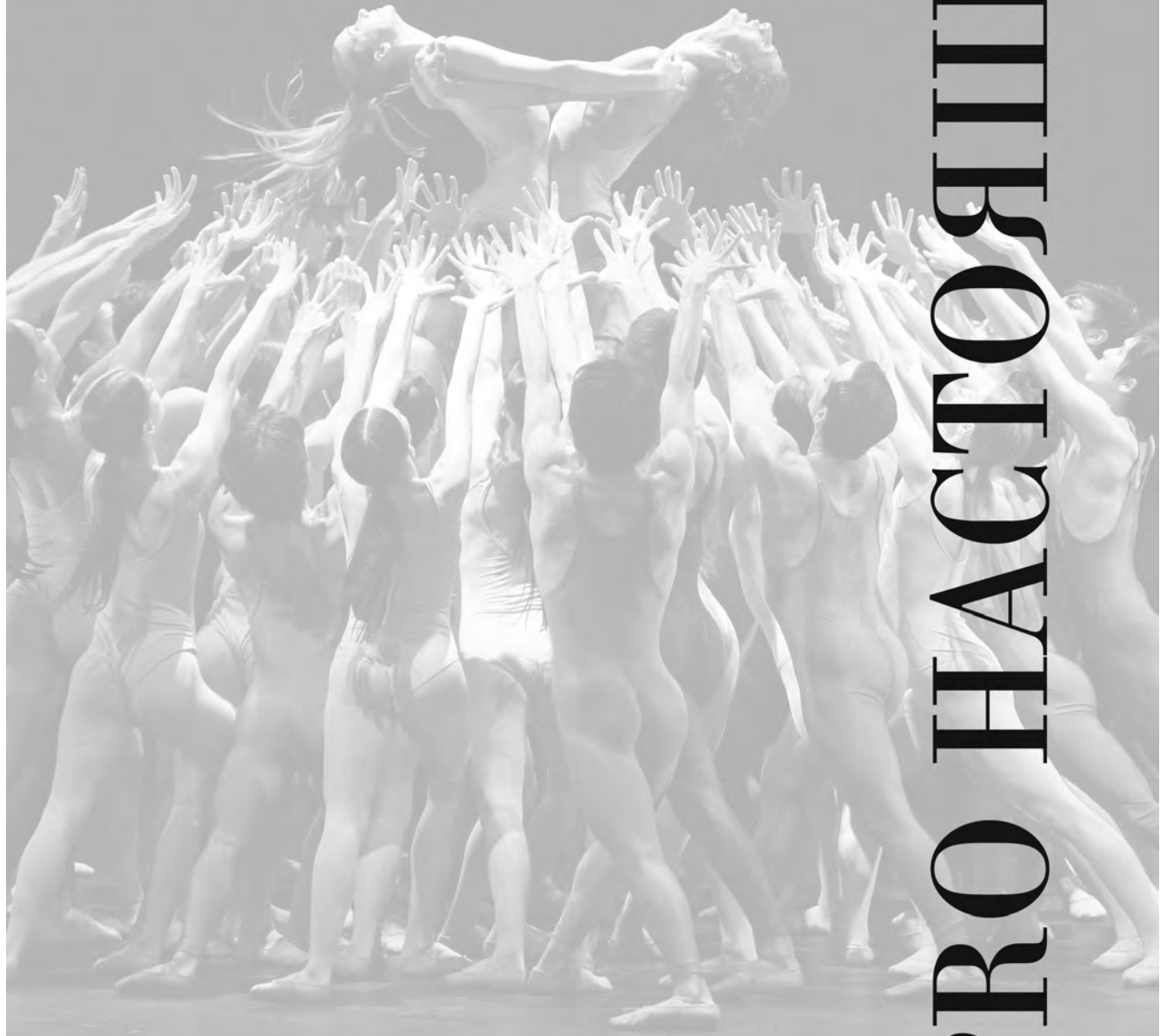
- 174** **Алексей БАРТОШЕВИЧ** Несколько фактов из истории русско-английских театральных связей (10-е годы XX века)
- 180** **Юлия БАЛДИНА** «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру
- 203** **Наталья СКОРОХОД** Скандинавский наследник: тропинка Бергмана в европейской драме
- 212** **Ирина КЛИМОВА** Ярмарка в нидерландской живописи XVI–XVII веков
- 229** **Галина ЖЕРНОВАЯ** Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Хоэфоры»)
- 242** **Сусанна ФИЛИПОВА** Воплощение зла или униженный сын?

Мастер-класс

- 254** **Олег ФЕЛЬДМАН** Мейерхольд репетирует «Самоубийцу»
- 289** **Вадим ЩЕРБАКОВ** «Лес» В.Э. Мейерхольда. Театр олицетворения
- 297** **Анна А. ГЛАВАЧОВА** Размышления о Годунове

Люди, годы, жизнь

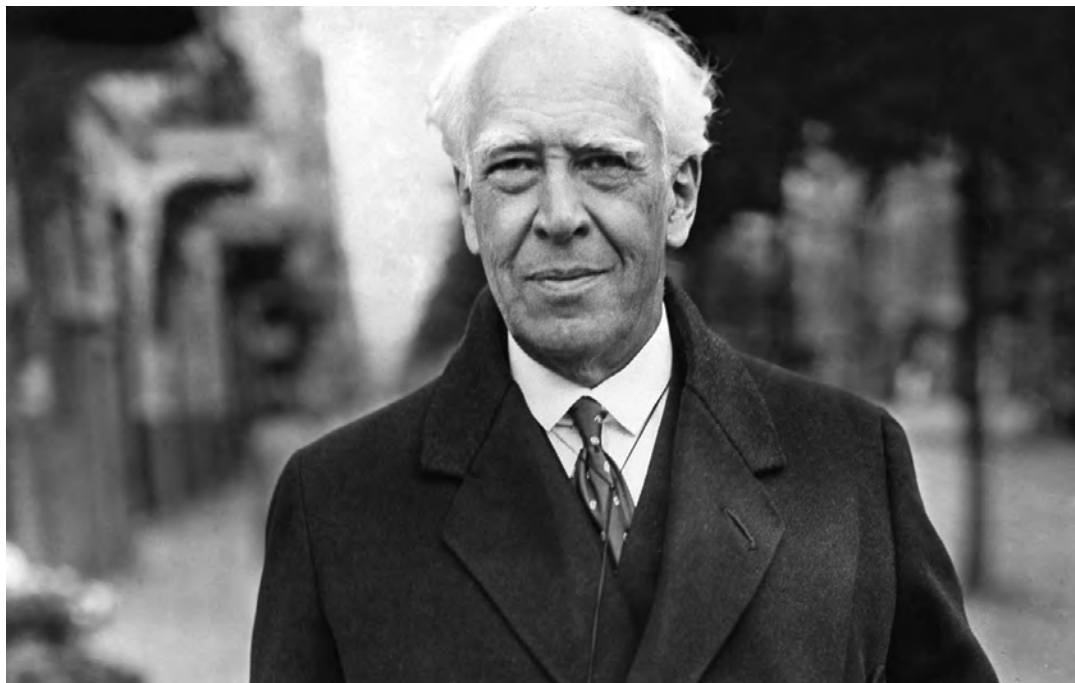
- 312** **Людмила ПОЛЯКОВА** Моя родословная
- 339** Наши авторы
- 344** Аннотации



PRO HACTORVILLE

Римма КРЕЧЕТОВА

СТАНИСЛАВСКИЙ И МЫ



Большая часть трудов по истории МХАТа появилась в годы господства советской идеологии. Именно тогда вышли самые главные книги, сборники воспоминаний, первое собрание сочинений К.С. Началась публикация писем. Были созданы обширные комментарии, позволяющие позднейшим исследователям ориентироваться в огромном материале, накопленном на протяжении столетия. Осуществлялась огромная работа по упорядочению и описанию безбрежных архивов. Поколения сотрудников Музея МХАТа десятилетиями соединяли разрозненные листки, создавали картотеки, куда вписаны теперь тысячи – тысяч опознанных и датированных документов.

Это – великий и по сей день продолжающийся труд, шаг за шагом расширяющий наше общее знание о громадном и таинственном мире, который скрыт за простой аббревиатурой МХТ (или, на определенный период, – МХАТ). Так когда-то, в пору Великих географических открытий, изумленному человечеству открывалась планета Земля с ее прежде неизвестными материками, диковинными обитателями, с поражающим разнообразием их быта, верований и культур. Оставаясь собой (ведь эти «новые» земли существовали и до появления у их берегов кораблей европейцев) земной мир тем не менее разительно менялся, обнаруживая себя в неизвестных прежде подробностях,

Отрывки из книги театрального критика и историка театра Риммы Кречетовой «Станиславский», которая выйдет в конце 2013 г. в серии ЖЗЛ в издательстве «Молодая гвардия». Вторая часть опубликована в «Литературной газете», №1, 2013.



которые становились реальностью, выходили за пределы категоричной формулы Фихте: «чего не вижу, не существует». В области философии – это, конечно, субъективный идеализм. Ленин достаточно остроумно-прямолинейно над этим утверждением потешился. Ну, а если отвлечься от философских споров о материи и сознании, и бесхитростно принять эту формулу в ее самом буквальном смысле? Разве в наших отношениях с прошлым это не так? Мы вообще не знаем, откуда для человечества все началось. Разве для нас существуют не сохранившиеся или пока еще не обнаруженные свидетельства событий, судеб, процессов? Разве воздействуют они, реально существовавшие, а значит – реально влиявшие, на наши сегодняшние суждения о прошлом? Можно как угодно относиться к современным экстравагантным историческим концепциям, но если вдуматься, они по природе своей не так уж и отличаются от концепций хрестоматийных, которыми с малых лет начинают наши беззащитные головы. Прошлое не существует, пока не подтверждено чем-то, дошедшим из него в нынешний день. Но ведь и это дошедшее, оно лишь малый фрагмент чего-то неохватного, непредставимо огромного. Крохотный пазл, которому мы должны найти место в гигантской, к тому же утраченной навсегда, картине. Занятие увлекательное, но...

Вот даже не такие уж далекие времена и события, как первые годы существования Художественного Общедоступного (не говоря уже о тех, что им предшествовали) погружены в плотный туман. Пазл «МХТ» всякий раз встраивается внутрь исторического движения русского театра на рубеже веков, но так до сих пор не может найти своего настоящего места в структуре театра мирового и остается лишь частью нашей «домашней» (и тоже, надо признаться, достаточно туманной) картинке.

Что мы знаем о его связях с мощнейшими социальными и культурными процессами, проявившимися в мировых масштабах на рубеже столетий, а начавшимися, конечно же, значительно раньше? С внезапно ускорившимся взаимовлиянием культур, на котором, как на абсолютно новом фундаменте,

строилась художественная цивилизация двадцатого века. Незнаемый мир культур далеких и экзотических стран в историческое одиночество открылся замкнутому миру Европы, как открывался ей когда-то американский континент, меняя представления о мире и человеке. Сегодня трудно представить, насколько сильными были эти влияния, переменявшие творческие ориентиры, даже само творческое состояние художников. Неразборчивость, стихийность, индивидуальность этих контактов легко опрокинула, казалось бы, устойчивую глыбу европейского реализма, который долго вызревал внутри классицизма, сентиментализма, романтизма, отталкивая от себя «незаконные» попытки модернистских деформаций. Музыка, изобразительные искусства, литература – все стало иным.

А театр... Его, разумеется, тоже захлестнули волны новых идей, порожденных новейшей информацией. Тем более, что как искусство синтетическое он испытывал сильнейший натиск со всех сторон. Обмен появившимися идеями в мире, все более объединяющемся с помощью технического прогресса, осуществлялся практически мгновенно. В этой ситуации конца девятнадцатого века Россия какое-то время занимала позицию стороннюю. Если ее музыка и литература постепенно выходили в большой европейский мир из национальной замкнутости, становились в нем влияющим фактором, то изобразительные искусства, а тем более театр оставались искусствами сугубо «домашними». И хотя актерское искусство России было на высоте, спектакли, как некое художественное целое, по-прежнему архаично составлялись из отдельных, не вступающих в живую художественную связь, элементов.

Режиссура делала свои первые, не особенно властные шаги. Правда Евтихий Карпов в Александринке (как показали интереснейшие наблюдения Александра Чепурова в его книге «Чехов и Александринский театр») пробовал уже использовать некоторые новейшие принципы европейской режиссерской работы, которые очень скоро и у нас станут привычным инструментом этой профессии. Гастроли Мейнингенцев, поразившие и расколовшие



российское культурное общество, обнажили истинные масштабы и характер европейских перемен, учитывать которые должен был любой национальный театр, чтобы не остаться на обочине все более глобальных художественных процессов. Иностранцы постоянно гастролировали в России и прежде. Но впервые критика прежде восторгавшаяся мастерством приезжих знаменитостей, обсуждавшая актерские трактовки отдельных сцен, теперь столкнулась с чем-то совершенно для себя новым: с актерским ансамблем, единством стиля, продуманным до мелочей построением сценической среды.

В эти годы в Европе уже работали не только Мейнингенцы, поразившие российских зрителей музейной культурой «обстановки», но в разных странах возникало множество сценических организмов, сосредоточенных на реформировании спектакля как целого. Тот факт, что театральная Россия не сразу включилась в этот процесс вполне объясним. Европейские постановщики и актеры раньше нас столкнулись с новейшей драматургией, которая требовала иных подходов к своему воплощению. В ней часто главенствовал уже не сюжет и ввергнутые в его хитросплетения персонажи, а некая общая атмосфера жизни, включающая в себя не только мир событийный и психологическое его наполнение, но и что-то выходящее за пределы просто жизни, не только отдельного человека, но и общества. В этих пьесах словно распахивалось пространство реальности, оно, проникая как во внутренний мир человека? так и в мир надчеловеческий, странным образом связывало их в многоуровневую картину бытия. Играть эти пьесы в павильонах с осыпавшимися красками, в бутафорских парках с потрепанными «кустами» и деревьями с бумажной листвой было уже невозможно. И даже самый гениальный актер, прежде силой своего искусства заставлявший публику забыть убожество сценического окружения, теперь не мог творить в гениальном своем одиночестве. Он должен был войти в общую художественную систему спектакля, слиться с ней осознанно и послушно. Провал «Чайки» в столичном Александринском театре

и торжество МХТ при ее постановке всего через два года в консервативной Москве, – результат решительно изменившегося понимания самой природы театрального зрелища. А вместе с тем и сместившегося социального статуса проводников европейских тенденций в Россию.

Станиславский всю свою жизнь не мог изжить изначальную кличку «купец». Само это слово в российском интеллигентном сознании порождало представления совсем не высокие. «Темное царство». «Страна купцов, погруженных в тяжелую плоть». А между тем именно благодаря своей принадлежности к презираемому сословию купцов и «чумазных» Станиславский органичнее, чем многие его театральные современники, был предрасположен и способен к пониманию и преобразованию европейского опыта. Мысль странная, но на самом деле – вполне, как мне представляется, верная. И дело не только в том, что он очень рано стал ездить в Европу и наблюдать за происходившими там культурными переменами. Он стал ездить туда иначе, чем другие. Не на отдых, не к европейским врачам, не туристом, отъединенным от реальной сегодняшней жизни «страны пребывания». Он ехал, как представитель большого, прогрессивно построенного фабричного дела, за новейшими технологиями, за современным управленческим опытом. Идея глобализации, становившаяся все влиятельней в сфере искусств, уже прежде была им воспринята, как идея технического прогресса, без учета которой невозможно завоевание иностранных рынков. И одной из самых вроде бы простых, но и самых, быть может, прогрессивных идей, которые очень скоро лягут в основу всей его творческой деятельности, стала идея связи сегодняшнего успеха с риском, предполагающим еще больший успех в завтрашнем дне. В одном из писем Немировичу-Данченко, в ответ на его очередной упрек, он, касаясь вроде бы частного случая, возражая против беспокойства о благополучии каждого данного момента в ущерб перспективе развития театра, сформулирует просто и точно практически основную формулу всей своей жизни

После юбилея

в искусстве. «Я не практичен для данного сезона и очень практичен для будущего дохода дела». (Станиславский К.С. В 9 т., М., 1988–199. Т. 8, С. 444)

И еще, уточняет чуть ниже в том же письме: «То, что выгодно для будущего, о котором я пекусь, то – в большинстве случаев невыгодно в настоящем». (Там же, С. 448–449)

Инвестиции в будущее, так это прозвучало бы сегодня.

Мог ли он предположить, насколько колоссальным окажется не только и не столько, для МХАТ, сколько для российского и мирового театра, этот «доход».

В мировом театре двадцатого века нет художника, чье влияние могло бы сравниться с тем, какое оказал и до сих пор оказывает на него Константин Станиславский. Это он вывел российский театр из провинциальной его отстраненности. Подобно Федору Достоевскому, Льву Толстому, Антону Чехову, Петру Чайковскому он стал символом русской культуры, ее узнаваемым «лицом».

Он прошел сквозь труднейшее из российских столетий, как великий театральный мыслитель и практик, чьи творческие идеи, сама личность, жизнь в искусстве и по сей день не ушли из театрального процесса.

Это был художник, который оставался самим собой в самые разные времена. Ничто (случайно частное или социально закономерное) не смогло поколебать в нем какого-то главного личностного фундамента, сбить с раз избранного пути. Ни успех, ни провал (а он знал провалы жестокие, как всякий, кто прокладывает новый путь, а не пользуется проторенными дорогами). Ни пугающие годы революционной разрухи, когда могло показаться, что культура России безвозвратно погибла. Ни большевистский террор тридцатых годов, который он со страхом, но и с редким достоинством пережил, не приблизившись, а, наоборот, по возможности, отдалившись от власти. Ни напряженность отношений с Немировичем-Данченко, обернувшаяся творческой трагедией во время работы над «Селом Степанчиковым», после чего он не сыграл ни одной новой роли. Ни семейные заботы, очень не простые, серьезно его

беспокоившие. Человек непрерывно ищущий, готовый пересматривать найденное, казавшееся ему еще вчера чуть ли ни истиной в последней инстанции, в основных своих творческих и жизненных установках Станиславский проявлял непреклонность. (Кому-то она казалась упрямством, кому-то – капризом). Этические принципы, которые он сформулировал в самом начале пути, оставались для него неизгладимыми, хотя и он, как любой человек, не всегда способен был удержаться на их высоте. И мучительно переживая срывы, заставлял себя в них признаваться.

Сегодня в нашем театре (шире – в нашей реальности) проблемы нравственные оттеснены на вторые планы, а вместе с ними – традиционный для нашей культуры интерес к человеку «внутреннему». Стремление непременно вписаться в жесткие условия рынка, доведенная до абсурда идеализация современного общества потребления приводит к тому, что этические ценности переходят в разряд патриархальных пережитков и все меньше влияют на ход повседневной и творческой жизни. Но это путь постепенной дегуманизации человечества, начало спуска с духовных вершин, на которые оно трудно, но упрямо взбиралось тысячелетиями. Потому сегодня особенно важными могут стать не только творческие, но и этические искания Станиславского, который первым у нас (или не только у нас?) обратил внимание на зависимость художественного результата в театре (коллективном творце) не только от таланта и метода, но еще и от этических норм, положенных в основу работы.

У него был сложный, совсем не мягкий, с годами не улучшившийся, скорее обострившийся, характер. Очевидно, в последнее время с ним, действительно, было не просто общаться. Он стал подозрительным (социальные обстоятельства только усиливали эту черту). Замкнутым. На репетициях мучил актеров эксцентричными заданиями. Придуманной Михаилом Булгаковым в его мстительно злом «Театральном романе» эпизод с велосипедом, на котором вдруг и вне связи с сюжетом пьесы режиссер предлагал проехать вполне солидному исполнителю, не так далек от



реальных репетиционных неожиданностей Станиславского. Впрочем, в практике сегодняшнего театра такая «неожиданность» оказалась бы вполне ожидаемой, почти что банальной...

Как свидетельствуют психологи, в старости у человека начинают более явственно проступать его генетические черты.

В речи тех, кто говорил без акцента на чужом языке, вдруг появятся его следы. В лицах явственнее проступают родовые и национальные признаки. Возможно, «генетические черты» Станиславского-режиссера, его «деспотизм» времен «Общества искусства и литературы», изживаемый в годы строительства МХТ и работы над системой, стал к нему возвращаться.

Но характер и личность – не одно и то же. Они связаны в человеке сложными, часто противоречивыми узлами. И сосредотачиваясь на характере, который лежит ближе к поверхности и более доступен для наблюдения, можно проглядеть более важное: стоящую за характером, но не вполне совпадающую с ним, личность. (Особенно когда речь идет о художнике такого масштаба)

Со Станиславским так и случилось.

И хотя, разумеется, не только творческие идеи К.С., но и сама его личность, жизнь в искусстве и вне искусства притягивают внимание театроведов, психологов, историков, по существу он до сих пор остается в нашей культуре великим неизвестным. Будто Константин Сергеевич Алексеев, взяв в молодости псевдоним «Станиславский», навсегда исчез под ним, спрятался в великолепном театральном его благозвучии, как улитка прячется в раковину.

Сегодня на радио и ТВ часто можно услышать или увидеть целые сериалы, безответственно и бестактно вторгающиеся в жизнь известных людей. На основании писем, воспоминаний, публикаций в прессе, документов, извлеченных из архива, выстраиваются претендующие на художественность композиции, которые якобы для самых широких масс выполняют роль проводников в культуру, по-своему «рекламируя» ее гениев, их достижения.

На Станиславского и тут не обратили внимания. Только в связи с юбилеем Анатолий

Смелянский на канале Культура провел цикл передач. Да и по-настоящему художественная литература, падкая в двадцатом веке на описания жизни великих, не заинтересовалась такой, казалось бы, заметной фигурой.

Что-то в К.С., действительно, останавливает на расстоянии.

Какая-то замкнутость, застегнутость на все пуговицы. Непроницаемость для нескромного взгляда. Или быть может кажущаяся «стерильность», не позволяющая создать историю «погорячее».

Вот и настоящих воспоминаний о Станиславском, человечески откровенных, теплых, дружеских не по театру, а по жизни, практически не существует. Все как-то коротко, фрагментарно. И ни о ком мы не можем сказать, что это – «друг Станиславского».

А между тем, круг общения К.С. на протяжении всей его жизни был велик и разнообразен, кажется, вся творческая (и не только творческая) Россия входила в него. Но, приходится признать: Станиславский был трагически одинок. Совсем не тем, социальным и эстетическим одиночеством, о котором потом будут рассуждать его оппоненты. Он был одинок естественным, неизбежным одиночеством гения. А еще тем, которое сопровождает жизнь людей, много требующих от себя и других и до такой степени сосредоточенных на деле, что со стороны производят впечатление абсолютно равнодушных к простым заботам окружающего мира и тех, кто этот мир населяет. Одиночество человека, который внешне кажется не одиноким, Станиславский узнал в полной мере. Выразив тенденции новейшего времени, он выпал из того, уходящего, времени, в котором продолжали жить люди, его окружающие...

Как ни странно, даже его собственная, уникальная по своей искренности «Моя жизнь в искусстве», не раскрывает какой-то самой существенной и манящей тайны личности и судьбы Станиславского. Дело, вроде, и не в нем, а в искусстве, которому он служит всю жизнь. Он кажется совершенно открытым, но, тем не менее, – ускользает. Он признается, что начинал писать книгу как личную биографию, следуя за логикой собственной жизни. Но это



показалось не интересным, да и глупо было повторять то, что до него много раз делали другие. И тогда он стал рассказывать историю поисков, не только своих, которые собственно и составляли дух и плоть его жизни, но и общегородского художественного движения новой театральной эпохи.

Возможно ли сегодня пробиться к нему, подлинному, сквозь самые разные наслоения времени? Сквозь все эти непонимания, обожествления, эти новые и новейшие свержения с пьедестала и новые попытки воздвижения надо всеми. А главное – сквозь собственные его умолчания, в которых отразились как его затаенная личность, так и не располагавшее к откровенности время.

У К.С. был врожденный театральный инстинкт, нечто более сущностное, глубокое, тайное, чем талант постановщика или актерский дар. Естественное, как дыхание, внерациональное предчувствие будущего. Непроизвольное угадывание направления развития. Способность творчески действовать в

одиночку именно так, как через какое-то время потребует ото всех еще не пришедшее, но уже подступающее театральное завтра. Подобно реке, которая натываясь на препятствия, все равно находит свой путь к океану, он упрямо двигался к угадываемой цели, какой бы странной ни казалась она окружающим.

Станиславского часто представляют человеком литературно слабо образованным, мало читавшим, знавшим драматургию в основном по тем пьесам, которые ставил или в которых играл. На самом деле все обстояло совершенно иначе. С самой юности К.С. читал много и постоянно. Это была естественная потребность, что и отразилось во многих его письмах. (Не только сам факт чтения, но и то удовольствие, которое это занятие ему доставляло).

Но кроме чтения у него был источник особенной, не вербальной информации (что дается лишь гению), своего рода высший инстинкт, позволявший видеть жизнь и искусство в иных ракурсах и измерениях, чем видели его современники. Впрочем, многое, что для него еще тогда было ясно «как простая гамма», до сих пор не могут понять сегодняшние (даже вполне успешные и весьма одаренные) его коллеги.

И потому вряд ли можно чего-то добиться, пойдя по биографическому, им самим отвергнутому пути. Его биография – в его творчестве. И можно попробовать (пока – только попробовать) взглянуть на его жизнь-творчество не сквозь все еще непреодолимое, буквальное отождествление с Художественным театром, от реальной практики которого он – в своем понимании природы сценического искусства – постепенно, но решительно отошел. А на гораздо более широком театральном пространстве, сквозь его же формулу: «очень практичен для будущего дохода дела». Ведь сегодня уже можно осознать, оценить и это пространство, и это будущее, и этот «доход»... И осознать, что привычная цепочка «тегов»: Станиславский, Система, МХАТ – всего лишь удобный исторический штамп. Хотя, надо признать, этот штамп (впрочем, такова природа любого штампа) до сих пор прекрасно работает, обеспечивая многим его сторонникам не только творческий, но и надежный финансовый успех.



PS. Увы, любой биограф, изучая жизнь, творчество и поступки своего героя «далекого по времени», сталкивается с проблемой вторичности собственных текстов. Ведь они неизбежно основываются на текстах, уже существующих, на документах, многие из которых прежде неоднократно использовались. В случае биографий театральных – вторичность эта становится вопиющей. Ведь спектакли, которые ставил, оформлял или в которых играл имярек – давно исчезли. Те, чья живая память еще хранила их постепенно стирающийся, но все же подлинный облик, сами уже стали тенями. Историк театра не может взять спектакль с полки, как литературовед книгу, не может увидеть его, как искусствовед – картину; как музыкальный критик прослушать симфонию или романс, чтобы множеству трактовок противопоставить свою, основанную на подлинном знакомстве с предметом. Историк театра вынужден заниматься интерпретацией интерпретаций; создавать свою версию, обрабатывая, сталкивая, сравнивая с ней чьи – то чужие. К их естественной субъективности добавляется еще и его субъективное восприятие, часто мучительно надуманное трактование. Впрочем, профессия наша – увлекательная, но странная, если честно – от настоящей науки бесконечно далекая. Можно отдаться игре фантазии, не слишком опасаясь, что тебя остановят факты.

Потому так много сомнительных легенд и нелепых вымыслов существует в театральной истории, которая перенасыщена слухами, сплетнями, возведенными в ранг непреложного факта. Потому она так зависима от субъективной точки зрения исследователя, так легко поддается осознанной официальной фальсификации, как это было в советские годы, когда из нее исчезали целые художественные материки, как это случилось с Мейерхольдом, МХАТом-2 и т.д.

История российского театра до сих пор еще не написана и по большей части – лишь мнимость. Но в ней есть фигуры, события, годы, которые особенно притягивают к себе вымыслы и спекуляции. И, как ни странно, Станиславский – из их числа. Стоит лишь чуть-чуть углубиться в реальные, лежащие в сфере открытого доступа, а не только в архивах, свидетельства его жизни

и творчества, как возникает желание «собрать все книги да и сжечь». Начинаешь ничему, кроме его собственных слов, не верить. Так много белого представлено черным; простое запутано, а сложное – опрощено и опошлено. И нет границ между неправдой, полуправдой и правдой. Все время возникает потребность дать слово самому КС, чтобы он говорил за себя, о себе, о своей знаменитой системе. И – о своих меняющихся во времени, и тем не менее в основе своей постоянных взглядах на мир, человека, жизнь и искусство.

Конечно, когда пишут о нем, и без того много цитируют. Но цитата – коварна. Она порой с осознанным лукавством вырывается из текста, который следовало бы довести до внимания читателя целиком. Может быть, стоит попробовать? И подтверждать свои рассуждения не кусочками, которыми так легко манипулировать, а целыми текстами? Вот я в своей книге о Станиславском и хочу использовать этот прием. Кто знает, может быть, и возникнет традиция биографий, авторы которых окажутся как бы под присмотром своих героев, в постоянном диалоге с ними...

Поэтому часть моей книги как приложения должны занять тексты К.С., которые кажутся мне важными. На них (по ходу собственного рассказа) я буду ссылаться. Читатель волен проигнорировать эти ссылки; они не навязываются ему, как навязываются цитаты. Но те, кто любопытен и недоверчив, к приложениям скорее всего обратится и тогда не без удивления откроет для себя подлинного Станиславского. А потом, быть может, заглянет в девять томов собрания его сочинений. Ведь, что греха таить, хотя тома эти стоят на книжных полках большинства театральных людей (профессионально или по свободному пристрастию), лишь немногие действительно их когда-то прочли.

А я верю, что вопреки всем несуразностям и неправдам, которые прилипли к имени Станиславского, его собственный голос способен пробиться сквозь время к сегодняшней живой человеческой душе... И тогда с его лица спадет нелепая социально-творчески-бытовая маска человека из давно утративших актуальность театральных анекдотов.



Римма КРЕЧЕТОВА

НЕ ТОРОПИТЕСЬ С ПОХОРОНАМИ

Система. Станиславский.

Любой интернет-поисковик непременно свяжет два эти понятия. Говорим Система, подразумеваем Станиславский. Говорим Станиславский, подразумеваем Система. Почти по Маяковскому. Гениальная догадка К.С. о существовании общих творческих правил в работе актера дала новое направление театральной мысли своего времени и прошла сквозь целый век (и какой век – насыщенный социальными, научными, художественными взлетами и катаклизмами), не потеряв практической актуальности. И не только в том дело, что в театрах на любом континенте можно встретить актеров, которые учились как раз «по системе» и целые армии педагогов, готовых по ней учить. Главный индикатор ее жизнестойкости – все еще не угасшая полемичность. Идеи и опыты Станиславского до сих пор вызывают споры среди представителей разных педагогических и исполнительских школ. А у нас до сих пор не могут забыть советские годы, когда система была так же обязательна к применению в театре, как диалектический материализм в науке. Стараясь изжить комплекс прежней зависимости до сих пор (а прошли уже целые десятилетия «раскрепощения») кидаются в крайности демонстративного непризнания. Никакой системы, мол, нет. Всего лишь отражение личной творческой практики самого Станиславского, возведенное в ранг высшей исполнительской истины. Частный случай, почему-то загипнотизировавший театральный мир. Трогательный аргумент. И лукавый. В искусстве ведь, действительно, ничего нет, кроме индивидуального опыта художника. На самых крутых эстетических поворотах мы непременно наталкиваемся на кем-то конкретным созданный образец, кем-то названным по имени угаданный путь. Совсем не случайно пушкинский «Божественный глагол», чтобы явить себя миру, должен был сначала «уха чуткого коснуться»,

превратиться «всего лишь» в личный опыт поэта. Важно, чей это опыт, гениального провидца, приоткрывающий будущее, или же – скромный труд творческого обывателя. Если вспомнить и вдуматься, тысячелетиями свободно ветвящееся великое древо театра (тут «высокий стиль» вполне уместен) бесконечно обязано «личному опыту» некоего античного драматурга, который вдруг решил вывести на оркестру трех актеров, вместо традиционных двух. И все задышало, усложнилось. Стало возможным. Действие, конфликт, структура драмы и т.д. и т.п. ... Так вот и Станиславский с его системой.

Хотя... В «несуществовании системы» доля печальной истины все-таки есть. Но в ином, от К.С. уже не зависящем, смысле. Ведь до сих пор не существует академического издания текстов Станиславского, а значит и множество документов, связанных с его работой над системой, остаются достоянием архивов. Всежизненный труд явлен миру лишь в той его части, которую (практически на пороге смерти) успел, смог собрать в книгу сам Станиславский. К тому же он вынужденный считается (но тут – тема особая, тоже ждущая своего профессионального исследователя) с тогдашними цензурными ограничениями в духе диалектического материализма.

Нам представляется, что К.С. пытался создать абсолютное руководство, учебник на все времена. Хотел довести его до последней правильности, словно это был учебник по арифметике, где дважды два всегда, на всех языках, в любом уголке земли будет четыре. Да, конечно, хотел. Но это хотение представляло собой непрерывный, живой и честный процесс, где радость находок то и дело сменялась отрицанием найденного. Он искал общие правила, но при этом больше всего боялся помешать ими великому непредсказуемому творчеству самой природы. «Приверженцы школ и правил в искусстве имеют только одну свою красоту и не признают



других. <...> Каждый убежден, что его красота правильная и единственная. Да, посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только линий и красок в них нет – правильных и вычурных, до которых еще не додумывались, и все они естественны и просты, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава Богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному». Так он писал. Так думал. И так работал. И не его вина, что нередко ложно был истолкован. Что его всеобъемлющее: «мир Божий», понятие, для К.С. сущностное и естественное, сводится к традиции бытового или бытово-психологического театра. И «жизнь человеческого духа» воспринимается как необходимость соблюдать реальные обстоятельства. Этот «дух» (якобы по-Станиславскому) непременно должен жить в достоверной бытовой или исторической среде, носить соответствующий времени и месту костюм и не иметь связи с реальным «человеческим духом» актера. Истолкователей, к сожалению, не выбирают.

В нынешнем мире, поработанном техническим прогрессом, с каждым годом все решительнее отъединяющим нас от живой материи бытия, стремление Станиславского к природному, естественно возникающему, независимо многообразному, наверное, как никогда актуально. Точнее сказать – неосознанно актуально. Ситуация исторической компрессии, возникшая где-то в середине девятнадцатого века, не исчерпана, она только лишь набирает силу. Реальность, нас окружающая, преобразуется все с большей стремительностью. Искусство, это тончайшее, уязвимое достояние человечества, испытывает на себе, как никогда прежде, жесточайшее иноприродное давление, заставляющее постепенно менять саму свою сущность. Неровен час его ждет судьба Старой дамы Дюрренматта, чье живое тело превратилось в коллекцию бесчувственно вещных протезов. Уже и теперь спектакли, сделанные по такому принципу, стали попадаться все чаще. Зараза, вроде свиного или птичьего гриппа,

искусственная, но непреодолимая. Так бывает в искусстве в сумеречные периоды, которые к Юрий Тынянов назвал «промежутком», временем, когда пишет не писатель, а литература. И диктатура уже созданного, усвоенного подавляет в зародыше индивидуальные устремления художника. И даже «новое слово» в эти периоды, «новое», лишь настолько и так, насколько и как (по какому-то негласному сговору) ему положено быть.

Конечно, даже на обозримом отрезке истории театр уже попадал в тупиковую ситуацию, но ведь сумел же из нее выбраться великолепно преображенным. Авось, выберемся и теперь. Но вспомним, за счет какого ресурса он выбрался-преобразился. Ответ, вроде, бы лежит на поверхности – конечно же благодаря спасительному появлению фигуры режиссера нового современного типа. Целый век не перестаем за него благодарить судьбу. Ведь это он создал спектакль, как единое художественное целое, он заключил союз с новой драматургией, позволивший сцене войти в резонанс с переменами жизни общественной и жизни частной. Он нашел поддержку в неустойчивом техническом обновлении мира, которое подстегивало, делая осуществимыми, самые дерзкие сценические поиски. Потому-то так смело и быстро произошли судьбоносные перемены в мировом театре на границе между девятнадцатым веком и веком двадцатым. Будто хорошо подготовленный к выполнению ответственного задания десант режиссеров-гениев был специально заслан кем-то откуда-то.

Смешно было бы отрицать, что представители первого режиссерского поколения, появившиеся вдруг и разом, были выдающимися художниками. Однако дело было еще и в другом. Вместе с убыстрением исторического процесса изменилось информационное мировое пространство. В поле зрения художников нового театрального времени теперь попала не ближайшая пространственно-временная реальность, а самые разные творческие системы, возникавшие в разные периоды в разных культурах, в разных уголках и углах шара земного. Как в эпоху Возрождения, когда Европе открылось великое наследие античности, только



еще глобальнее, у их ног оказался необозримый художественный мир. Надо было сделать лишь один, но, конечно же, гениальный, шаг, догадаться, осмелиться применить открывшиеся вдруг знания в современном театре. И будто расколдовались тысячелетние клады. Вдумайтесь, все сценические находки человечества вдруг оказались собственностью первых режиссерских поколений. Их творческая фантазия подключилась к мощной объединенной фантазии гениальных предков. Античный театр, средневековые миракли и мистерии, комедия дель арте, организация театрального пространства и строение спектакля в шекспировском «Глобусе». Древнейшие сценические традиции Японии и Китая, Шаманизм, Духовные практики Индии... Вот лишь часть (но какая) того культурного наследия, которое вдруг (по историческим меркам – в одночасье) пробудилось от сна на библиотечных полках и оказалось в зоне внимания и действия живого театра. Стоит ли удивляться, что сценическая революция, связанная с приходом режиссеров нового типа, совершилась так быстро и оказалась такой всеобъемлющей.

Но была ли она безболезненной для актера?

Ведь это на него обрушился поток новейших режиссерских решений. «Внутреннее пространство» актера (и его тело не в последнюю очередь) должно было творчески «переварить» нахлынувшую информацию, претворить режиссерские требования в реальное сценическое существование. Момент, истинный драматизм которого нам, давно уже вжившимся в ситуацию режиссерского театра, трудно представить. Мы и сегодня еще не поняли, какую серьезную цену театру пришлось заплатить за свое великое преобразование. Актер талантливый, прекрасно выученный, умеющий безупречно, с чувством собственного достоинства вписаться в режиссерский замысел, многое приобрел. Это у всех на виду, и повторяется большинством исследователей как исчерпывающая ситуация истина. Но другая сторона процесса при этом остается в глубокой научной тени. Психология коллективного творчества, увы, не та дисциплина, которая входит в круг обязательных интересов

театральных историков. Возможно, тут одна из причин, что эволюция театра двадцатого века рассматривается ими, в основном, через эволюцию режиссерских поисков, через смену (и накопление) различных режиссерских систем. Да, важно знать, чего требовал от актера тот или иной великий (и даже не очень великий) режиссер минувшего века. В общих чертах, в теории, мы это знаем. Но есть и другая сторона творческого процесса: выходящие за пределы режиссерских методик, и тоже постепенно (и необратимо) накапливающиеся перемены в искусстве актера, как результат новых отношений в процессе совместной репетиционной работы. Одна из таких перемен касается самых основ загадочного и уязвимого сценического искусства. Актер, все безусловней подчиняясь общему постановочному решению, художественной дисциплине режиссерского замысла, невольно стал терять связь с энергиями вышними, тайными, «уму не понятными», унаследованную еще от его предков-жрецов. Над ним уже почти не властвуют силы, которые неподвластны ни ему, ни его режиссеру. Ощутимый рациональный сдвиг в актерской профессии со временем так незаметно, так плавно изменил взаимоотношения зрительного зала и сцены. Теперь они приобрели более «официальный», тоже в большей степени рациональный характер.

Итак, в период великого выхода из тупика театр смог опереться на художественные ресурсы чуть ли не всего человечества. Нашел обновляющие эстетические идеи, так сказать, в «бабушкином сундуке». И – в новой драматургии, сумевшей отразить кардинальные перемены жизни общественной и жизни частной, и властно потребовать для своего воплощения в театре нового сценического языка.

Но сегодня ситуация совершенно иная.

Общечеловеческий художественный ресурс превратился уже в склад вещей второй свежести. Вот и постмодернизм, заложивший его по второму разу в свою «мясорубку», превративший чужое творческое добро в материал для собственных опытов, лишь на время создал атмосферу эстетического оживления. Но на втором витке запас оказался значительно



скромнее и истощился неожиданно быстро. Как термин постмодернизм пока еще сохраняет кое-какую остаточную энергию, но художественная реальность давно уже исчерпана.

Современная альтернативная драматургия на нынешнем этапе тоже не сумела помочь. Она же не обладает необходимым влиянием, чтобы действительно стать источником новых идей не в узком альтернативном кругу, а на общем пространстве театральной культуры. Что нет смелых и талантливых авторов? Они есть. Но само отношение к литературному тексту, как к изначальной основе спектакля, в современном театре стало иным. Театр уже не ждет с прежним доверием появления «своего драматурга». Он научился находить повод для спектакля в самых неожиданных местах, порой вообще не связанных с какой бы то ни было литературой. И, соответственно, разучился уважать авторский текст. И возникают детские интеллектуальные игры «для продвинутых взрослых». Постдраматический театр. Визуальный театр. Термины, под которые можно подвести все, что захочется. В основном то, что уже было не раз, либо как эстетическая теория, либо как художественная практика. И – исчезло, как исчезает любая сценическая реальность, едва закроется занавес. Но почему бы не поиграть? Все живое – играет.

Реально новое в театре сегодня – необычные технические возможности. Они колоссальны, конечно. И обладают диктующей волей. А потому часто обманчиво сходят за более сущностную, сугубо сценическую новизну. Вторжение непрерывно обновляющихся технологий воспринимается нами как обновление художественного языка. Но это пускай. Известно же: «Ах, обмануть меня не трудно, я сам обманываться рад». Хуже другое. Вторжение новейших технологий постепенно сглаживает принципиальное отличие театра, искусства сиюминутно живого, от других видов искусств, никогда не работавших в режиме «он лайн». Мертвое, виртуальное и на сцене все увереннее подменяет реально живое. Влияет и на теоретические конструкции критиков, пытающихся как-то овесть признаки «новой театральной реальности».

И «все-таки она вертится». У театра есть его исконный, скорее всего единственно реальный «ресурс» выживания – человеческий. То есть актер. Пусть это нестерпимо банально звучит для сегодняшнего уха, заласканного иными словами. Но именно в нем будущая «новая театральная реальность». И не надо бояться, что встав на подобную точку зрения вы можете заслужить обвинение в ретроградстве. Какое это имеет значение для истины. Я не пророк, могу ошибаться, но по-моему иного пути просто нет, если театр хочет оставаться собой, и выполнять в человеческом мире ту особенную работу, ради которой возник. Придет время и театр как способ скоротать вечерок, развлечься бездумно, насмотреться всяческих чудес-превращений, поразгадывать немудреные режиссерские загадки и хитрости – уже никому нужен не будет. Слишком велика конкуренция, и слишком уж агрессивна. А человечество достаточно лишь до определенных пределов и по возможности за чужой (в основном – многострадальной природы) счет. Мы заигрались. Пора возвращаться домой. Не надо стыдиться. Ведь многие уже возвращаются. Увлечение новейшими техническими возможностями сменяется робкой ностальгией по утраченным ценностям. Подлинные материалы уже стоят дороже еще не так давно восхищавшей синтетики. Вот и винил начинает отвоевывать какое-то пространство у всемогущих электронных носителей. И черно белое, даже немое кино потихонечку воскресает. И фотография не обязательно уже бывает цветная...

А у театра-то – такие возможности! Как личность и как «материал» актер не требует специального осовременивания, он пришел с сегодняшних улиц, из гущи сегодняшней жизни. Все, что он есть, – это нынешний день, записанный на самом живом и сложном «носителе» из возможных. Надо только освободить его «я», этого всемогущего джина, которому (почему-то мы боимся это признать) в последние десятилетия редко позволяли выбраться из бутылки.

Вспомним, как почти мгновенно преобразился театр, когда в середине минувшего века режиссура выпустила на волю человеческую сущность актера, увидела в нем не материал

После юбилея

для спектакля, не «карандаш», послушный чьим-то рукам, а соавтора-единомышленника. Без опоры на актера-личность, актера-художника, не было бы того поразительного обновления театрального языка, того влияния сцены на общественное сознание и нравственность. Так называемый «исповедальный способ игры» изменил отношения между залом и сценой. В театр пришли иные энергии, критики заговорили об актерской теме, о личной жизненной позиции участников спектакля.

Олег Ефремов, начиная «Современник», утверждал, что они – новая студия Художественного театра, что в основе их реформы – идеи системы Станиславского, воспринятые сквозь призму новых общественных и эстетических обстоятельств. Тогда многие восприняли эти его заявления как способ обмануть «око недреманное», чтобы выжить под официально одобряемым знаменем. Однако на самом-то деле Олег Николаевич, если и лукавил, то самую малость. Способы игры в «Современнике», на Таганке (да-да, и на Таганке, не случайно Любимов, причем один из немногих своих коллег, прилежно ходил в ВТО на занятия М.Н. Кедрова по системе), в какой-то мере – у Эфроса и Товстоногова были близки мечте Станиславского о сценической правде существования актера, за образом не теряющего самого себя. Конечно, все это разные театральные миры, но в их основе – единство фундамента, на котором они были построены. И у ранней Таганки при всей великолепной условности ее спектаклей, уникально открытый способ актерской игры, агрессивная, направленная в зал живая энергия были одним из существеннейших элементов эстетики Юрия Любимова. И совсем не для красного словца утверждал Ежи Гротовский, что самым лучшим учеником Станиславского был Мейерхольд.

Не знаю, как кому кажется, но я наблюдая за сегодняшними сценическими процессами, замечаю с надеждой все больше удачных попыток в нынешней «зациклившейся» театральной ситуации по-своему, по-новому опереться именно на великий актерский «ресурс». Стоит под этим углом зрения вспомнить известные спектакли сегодняшних впередсмотрящих

постановщиков (к сожалению, реже у нас, на родине Станиславского и его системы, чаще – за ее пределами). И тогда обнаружится, что они оказались бы лишь (пусть занятыми) упражнениями на фантазию, соревнованием в искусстве композиции, если бы не прекрасные актеры, отдающие спектаклю не только художественную, но и реально человеческую свою энергию.

У театра, этого странного вида искусства, которое делается людьми из людей же, вряд ли существует иной сценарий полноценного выживания, чем возвращение к пониманию того, что он (в этом всегда был уверен К.С.) все-таки «для актера».

А если нет, то зачем мне театр, если его актеры, словно докладчики равнодушно произносящие текст, всего лишь рабы чужого, часто им чуждого замысла. Я лучше пойду в ночной клуб на хороший джаз. Увижу свободных живых музыкантов, живую свободную публику. Пестрый, непредсказуемый танцпол напомнит про партер в шекспировском «Глобусе», про площадь, где играют актеры комедии дель арте, про социально и художественно возбужденный зрительный зал прежней Таганки.

Преувеличиваю?

Возможно. Но преувеличивая – уточняешь.



Вера МАКСИМОВА

«ВСЁ В ЖЕРТВУ ПАМЯТИ ТВОЕЙ...»





МАСТЕРСКОЙ ПЕТРА ФОМЕНКО ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

Непубличный, никогда не мелькавший в московской театральной тусовке, в толпе «ярких индивидуумов», он жил жизнью хоть и знаменитого, исключительного, но вполне нормального человека – со своими байками и анекдотами, гитарой, известной песенкой о «Моли», изящные непристойности которой купировал. Изредка, в кругу друзей и учеников-актеров рассказывал об озорной студийной юности, о немногих близких друзьях...

Вижу: белесый, ровный свет северной ночи над Балтийским морем, верхнюю палубу огромного парома на пути из Финляндии в Швецию. Полное безлюдье и Петр Наумович на скамейке. Не мерзнувший на ветру, с распахнутым воротом рубашки под легкой курткой (галстуков не любил), с вздыбленными ветром, уже не густыми, а поредевшими, совсем белыми волосами... С характерным профилем, неправильным и артистически выразительным, когда все, казалось, тянется вперед, – подбородок упрямяца, огромный лоб интеллектуала, внушительный нос, усы, под которыми прячется ехидство насмешника-парадоксалиста... К старости он стал красивей, чем в молодости.

В антракте одной из его премьер я обняла его, по видимости бодрого, в последние годы – неизменно веселого на людях, и вдруг ощутила под руками исхудавшее, почти бесплотное тело. Его привезли ненадолго из больницы поглядеться с актерами и друзьями. Молодой талантливый директор театра Андрей Воробьев, оберегая, закрывая Петра Наумовича от людей, вел его сквозь восторженную толпу, но он ухитрился шепнуть: «Ну что? Есть еще порох в пороховницах?»

Опасно было довериться его любезности, по-старомодному церемонно оказываемой приязни, комплинтам, произносимым шепотом, с придыханиями. (Казалось, что Фоменко смеется над тобой). Долгая жизнь тому послужила или множество пережитых слов его режиссерской судьбы? Расставаний, разрывов, больших и малых катастроф, собственных ошибок и грехов? Но двадцать последних лет живущий в абсолютном творческом счастье, всемерно обласканный и признанный людьми театра и людьми-зрителями, учениками и ревнивой, скрытно недоброжелательной «театральной общественностью», он сохранил свою

подозрительность и нервность, капризность баловня славы. Приветливый и родственный, мог по необъяснимой (им же придуманной) причине вдруг разобидевшись, рассердившись, замолчать, отстраниться, окружить себя «крещенским холодом». Именно так случилось в памятной финско-шведской поездке по морю, когда он ушел, не снисходя до объяснений, полусчез, завтракал и ужинал отдельно ото всех, гулял в одиночку, надолго затворялся в каюте.

А потом – вскоре – был летний залитый солнцем дворик прежнего ГИТИСа, еще не РАТИ, еще не в ограждении железным забором, с бюро пропусков и электронным слежением за «входящими». И Петр Наумович бросился навстречу – лучась улыбкой, очаровательный, доступный, добрый, с сердечной искренностью приглашая посмотреть спектакль своего выпускного курса 1993 года. Официально «Мастерская Петра Фоменко» еще не существовала. (Мастерской, как и у других известных режиссеров-педагогов – Гончарова, Эфроса, Захарова, Ремеза, – в ГИТИСе называли курс, которым они руководили). К тому времени он был знаменитым постановщиком многих спектаклей в Ленинграде и Москве. А слава его – педагога – ждала впереди. Но слухи росли и ширились. Что-то происходило за старинными желтыми институтскими стенами, в 39-й (как написано всеми биографами Фоменко), сегодня уничтоженной аудитории. Насколько судьбоносное для него и его «детей» (тогда еще не названных «фоменками») совершалось дело, никто предсказать не мог.

Незадолго до смерти он встретил свое восьмидесятилетие, то есть вступил в возраст мало располагающий к веселью. Как известно, юбилеи устраиваются не для виновников торжества (которые накануне и во время чествований тратят последнее здоровье), а, главным

Новый театр, старая сцена

образом, для «вспоминателей». До юбилейных празднеств он не дожил. И сейчас не знаем, позволил бы этот непредсказуемый, капризный, лукавый, обожаемый и невыносимый, опасно улыбочивый, невероятно обидчивый, озорной человек прилюдно на юбилейном торжестве говорить про себя. «Всевелитель», хозяин большого, великолепно налаженного театрального дела (теперь в глубине за углом Кутузовского у «фоменок» два Дома, новый и прежний) вполне мог и запретить чествование. Патетику и пафос как на сцене, в спектаклях, так и в жизни, в речах – он не переносил.

Обласканный всевозможной славой, народный артист России, многократно награжденный, Лауреат, он жил рядом с нами и поодаль от нас, человеком дистанции, отстраненный от собратьев по профессии и от «толпы», культ которой не менее опасен, чем все иные, плачевно известные.

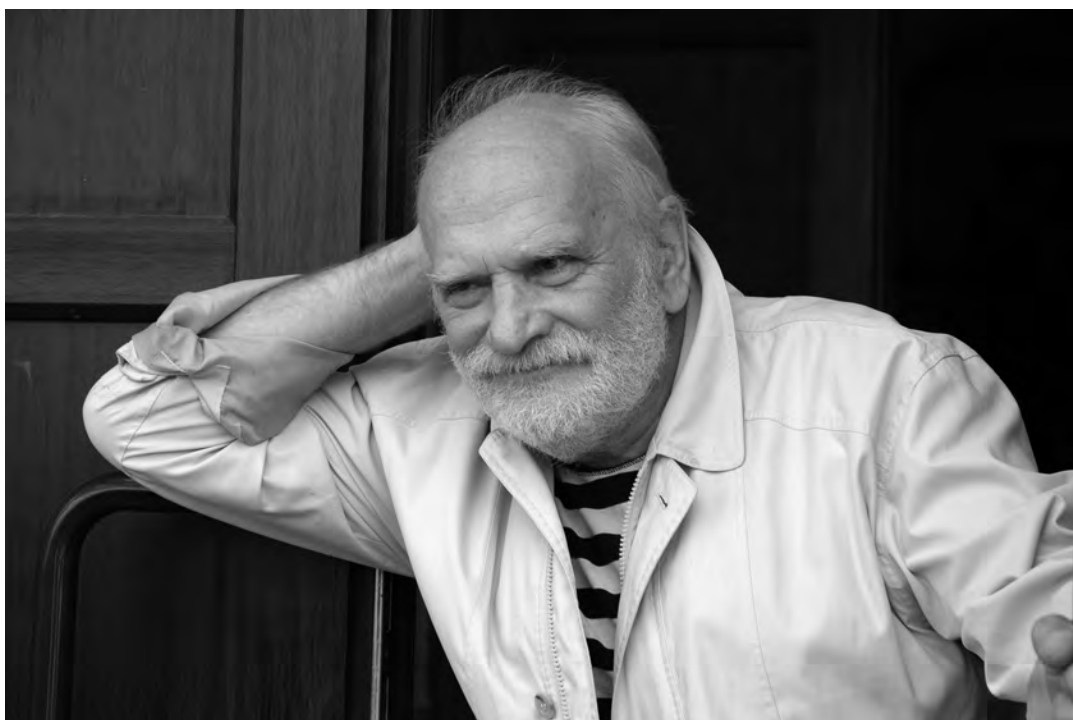
Закрытый, непубличный, – нес в себе язвительное несогласие со многим, что происходило вокруг него в жизни и в искусстве. Во времена,

когда на сцену агрессивно вторглись патология и грязь, он на деле отстаивал первородство эстетического начала, помнил и верил, что «безобразное не может быть плодотворно».

Публично высказывался редко. Не клялся в преданности новым «вождям», не участвовал в «группах поддержки» и в общественных «кампаниях». Как свидетельствуют его близкие, за очередной наградой отправлялся неохотно. Разговорить его было непросто. Но его тихая, ехидная, полная актерства, мимикрии, шутовства, иронических подтекстов речь доставляла наслаждение. По видимости смиренник, на самом деле он жил протестантом. Вкрадчиво и беспощадно успел-таки высказаться на Всероссийском Режиссерском Форуме:

«Хотелось бы не забывать наши главные до недавнего времени слова – работа, жизнь, вера, божий дар... Островский не боялся слова – товарищи». Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего.

Театр не способен что-либо переделать в мире, но имеет очень сильное влияние...





Режиссеры рождаются органично, но всегда вопреки времени. Режиссерская профессия возникла чуть больше века назад, но режиссер в театре существовал всегда. Дожить, пережить, выжить для режиссуры и актеров безумно трудно. Превысить «лимит» ошибок опасно.

«Империя сегодняшнего МХТ» всех под свои знамена подбирает, но – помнят ли об ответственности за тех, кто приходит?

Проект – противное слово, когда говорят о спектакле. Это значит, все наперед знать. Спектакль – это не проект. «Кастинги»!.. «Проекты»!.. Диффузия языков. А нам бы подумать о том, как сохранить связь с корнями русского театра.

Я ни в чью веру не вмешиваюсь... Но хорошо бы создать какой-то близкий круг возле себя. Горькое счастье – научиться учить, а не руководить... Жизнь покажет, кто чей ученик, кто учитель...

Ученики предадут или не предадут. М.А. Чехов уехал, его предали, это – трагедия. Великим педагогом он стал не в Англии и Америке, а раньше, дома, в России. В эмиграцию повез свои педагогические «наработки» и открытия. Но учил за рубежом, главным образом, «богатых стух».

Не надо тащить нас вперед. Это ведь означает стать ближе к смерти. Хорошо бы пятиться спиной, глядеть себе под ноги, помнить о корнях.

Зависти нет. Есть тревога.

Сегодня – меру жизни определяет успех. Все мы говорим о деньгах. Потом себе дороже станет...»

В молодости, в советские годы по всем приметам – «талантливый неудачник», он умудрялся жить так, как будто устрашающей «системы» не существовало, хотя гонениями, ущемлениями, запретами она о себе постоянно напоминала. Не то чтобы он был особенно гоним. (Ефремов, Эфрос и даже Товстоногов – притеснялись, оскорблялись чиновниками ничуть не меньше). Но не желательный власти – вызывал опасения. Они не понимали его, «отдельного человека», и чувствовали исходящую от него опасность. В его закрытости,

нарочитой чудаческой странности, в мистификационной театральности, в лукавстве и неумолимости, легкости игры – с самим собой, с людьми – партнерами и собеседниками, независимо от их положения и рангов, с классическими текстами, живыми актерами и мертвой материей аксессуаров на сцене; в обманной веселости, на дне которой таилась печаль шекспирова Жака Меланхолика, – пугала свобода. (Некто из пишущей братии весьма глупо назвал Петра Наумовича – театрального философа, скептика и поэта – самым жизнерадостным из всех его собратьев по профессии. Другие тут же поверили, «гуртом и стадом» подхватили...)

Что-то постоянно случалось в его жизни, – обрывы, падения, подъемы, теперь полубытые, оставшиеся в памяти немногих. На чужой территории, у Андрея Гончарова в Театре им. Маяковского громыхнул в 1960-х (и не имел продолжения) фантастический, устрашающий спектакль «Смерть Тарелкина» с Алексеем Эйбоженко, загнанным, вихревым, азартным в главной роли. Так не ставили и не играли в те годы. Гротеск находился под «подозрением». Балаган, лубок, бурлеск числились по разряду низких, сомнительных жанров. «Тарелкина» сняли после нескольких предствлений. Была запрещена его «Мистерия-буфф» (с переписанными, зло обновленными стихами Маяковского) в Театре Ленсовета. Был пленительный, иронический и сентиментальный, кружевной актерской техники спектакль «В этом милом старом доме» по пьесе А. Арбузова в «пост-акимовском» театре Комедии, и – не сложилось, не продлилось и в Ленинграде.

Но потерпев очередное театральное крушение, вернувшись в Москву, он начал заново.

Так, как в похожих случаях поступали его великие предшественники. (Михаил Чехов, полубезумный и несчастный, однажды убежал со сцены прямо во время спектакля, в костюме и гриме, но затем спасся, «вылечился» все тем же спектаклем.)

Отобрав юных конкурсантов, Фоменко у них – еще неумелых, но любящих, восторженных и верных, – нашел «лекарство» против отчаянья и одиночества. Он открыл и повел их. Они, навсегда восхитившись, пошли за ним.

Новый театр, старая сцена

Их увлечение Учителем, послушание и любовь послужили тому, что стало возможным теперь уже двадцатилетнее счастливое плавание его «театрального корабля». Вместе с ними он взошел на вершину и не устал, не захотел покоя. Кажется, и возраст не слишком его удручал. Великолепный юмор свидетельствовал о неизжитой молодости его души. У вахтанговцев, (где со знаменитыми актерами старшего и среднего поколения, с великой Юлией Борисовой в главной роли Кручининой он вел мучительные беспощадные репетиции своего будущего шедевра «Без вины виноватые», раздражаясь на «звезд», в отчаянье вздымая руки над головой, уходя из театра) считали, что к молодым Петр Наумович относится лучше – нежней, терпимей, снисходительней, чем к мастерам, которых язвил, испытывал невероятными мизансценами, укорял в слепом следовании догматам Станиславского и Вахтангова. Но более всего он обожал своих «фоменок». Так насмешливо и любовно станут называть их люди-зрители.

Почти не знаю, как он их выбирал – тот курс 1988–1993 годов, который сегодня называют «уникальным» и «легендарным», который стал ядром и основанием будущего театра (отчасти пополняясь из следующих наборов). Здесь каждое свидетельство драгоценно, в особенности – «первооснователей». Евгений Каменькович, принявший коллектив после смерти Учителя, написал, например, что самые эффектные и красивые девушки (двадцать красавиц) поступили к Анатолию Васильеву, уже обретшему большую славу, а у Фоменко девочек оказалось только три. Рыжеволосые сестры-двойняшки Полина и Ксения Кутеповы, из которых ему советовали взять одну, настолько они были похожи. Но своенравный Мэтр, любивший поступать не «благодаря», а «вопреки», принял обеих. Галина Тюнина, на экзамене «отвратительно» читавшая Цветаеву, впоследствии любимейшая и высоко ценяемая Мастером, рассказывала и смешно показывала, как, слушая, он шурился, отворачивался, страдальчески вздыхал. Высокая, крутолобая, худая, постарше других, – она не понравилась ему. Он хмуро попросил ее выучить к

следующему разу монолог Розалинды из «Как вам это понравится», а монолога-то у Шекспира и не было. Раздражившись на нескладную конкурсантку, Фоменко недобро над ней «пошутил», но она из слов и реплик все-таки собрала целостный текст и прочитала. Оценив смелость абитуриентки, Петр Наумович оставил ее у себя. Четвертая рядом с Кутеповыми и Тюниной – Мадлен Джабраилова, несмотря на уговоры педагогов, была зачислена условно, вольнослушательницей, только потому, что Мастер когда-то учился вместе с ее отцом, известным актером Таганки, и принять дочь приятеля показалось ему неэтичным. Все они – станут главными героинями театра. Воздушные розовые психеи Кутеповы – пантомимистки, танцовки и клоунессы, «госпожи и повелительницы» ритмов, с голосами редкой прелести и нежности. Интеллектуалка и умница, неутомимая и гибкая, изысканно стильная Тюнина, – комедиантка и потенциальная трагедийная актриса мощного темперамента, обладательница редчайшего (низкого, «виолончельного») тембра. Через несколько лет к ним присоединится Полина Агуреева, девочка-женщина в труппе «фоменок», уникам преображений и душевной тонкости, такая же «певунья», как Джабраилова, такая же музыкальная, способная играть страстно женственно и мягко женственно, объемно и полно даже «клочке» времени.

В наборе 1988 года оказался и Юрий Степанов, полноватый, неспешный, с круглым лицом комика, казалось рожденный, чтобы играть российских ленивцев, мечтателей-лежебок. В тот год держал вступительный экзамен Карен Бадалов – с его характерной восточной или кавказской внешностью, горбоносым профилем, худобой наездника-горца или жокея. Они все были не только разные, но – странные, специфические, забавные, далекие от канона, то есть от общепринятых качеств, дающих право на профессию. Были исключением, а не правилом; слишком «сами по себе», рассчитаны на «самое себя», «на свой рост, свой смех, свое лицо, свои слезы» (М. Цветаева).

Счастье, что их смотрел и выбирал Фоменко, у других они могли бы и не пройти.



У каждого из будущих «фоменко» имелась своя «манера». (То, чего не любил в актерах Станиславский.) Степанов – очень русский, с тихим голосом, размеренной речью, в которой слышался и не исчез с годами то ли волжский, то ли сибирский акцент, наверное, мог бы работать в Малом театре, но и потеряться, проиграть в сравнении с интенсивностью и яркостью актеров-щепкинцев, их «живописью крупными мазками». Необходим был Петр Наумович, чтобы открылся, возник этот артист невероятной естественности, покоряющей мягкости и умного юмора.

Специфическая внешность Бадалова не совпадала с требованиями русской актерской школы, где не то, чтобы не любили, но традиционно опасались ярко выраженных национальных черт, не зная как их применить в дальнейшем. Фоменко всех названных (и некоторых других) принял и с годами не сгладил, не умалил их особенности, напротив, усилил, «сконцентрировал» оригинальность и несхожесть, нашел назначение и место их странностям. Чуть свистящему, на придыханиях, носовому, «французскому» прононсу сестер Кутеповых; их лепету, пропеванию фраз, детскости, хрупкости, бестелесности в сочетании с силой. Экцентрической смелости, угловатой женственности, породе и стильности Тюниной. И южному колориту Бадалова, и флегме, эпическому покою Степанова... Кажется, и недостатки он перевел в ранг достоинств. А главное соединил молодых актеров в ансамблях своих спектаклей.

Ничего чрезвычайного не было в их начале. Просто-напросто приняли в 1988-м способных мальчиков и девочек на актерско-режиссерский курс. Они, вместе со своими сокурсниками-режиссерами, поступили в ГИТИС, и Мастер стал их учить, как желал, как умел, вместе с ними пробуя новое. Он и его молодые ученики предшествующего выпуска, тоже педагоги курса, репетировали, расходясь из института далеко за полночь.

Немногие любопытные счастливицы, которым удалось побывать на уроках (просочиться, проскользнуть), рассказывали, что Фоменко (когда он в настроении) работает весело, часто

учит с голоса, что явно против правил, подсказывает интонацию (уверенный, что на ней «подвешено» актерское искусство); в чужие придумки не лезет (помня, как ломали, старались «изменить», «превратить» его самого); разрешает студентам все; много и увлекательно говорит на занятиях. Передавали также, что он совершенно доступен, любит учеников, а они его; время от времени брюзжит, иногда взрывается, язвит неумелых, но когда в хорошем настроении, на уроках его – праздник, атмосфера – легкая, радостная от талантливых розыгрышей, непрекращаемой игры. (О том, как «учит» Фоменко, студенты соседних курсов ГИТИСа отлично знали и завидовали «по белому».)

Когда они начали думать о собственном театре? По свидетельству «основателей» – ко времени выпуска или вскоре после него. Он скромно начинался, этот по природе студийный театр. Без мессианства студий 1900-х, нравственной или гражданской проповеди 1960-х. В полемику с предшественниками и старшими коллегами не вступали. (Как было в «Современнике», на первых афишах которого значилось – «Студия молодых актеров».)

В их жизни не было ничего от аскетической строгости и монастырской замкнутости (которые практиковались и утверждались Вахтанговым, например). Эстетически родственный ему, Фоменко был начисто лишен вахтанговского «холода» – то есть абсолютов сосредоточенья на одном лишь театре (суждение и заковыченное слово – Марины Цветаевой).

За пять лет до самого выпуска и позже не озвучивалась ни одна программа. Не существовало и амбициозного стремления стать образцовыми, лучшими, «избранными» в жизни и в профессии людьми.

Рождение нового молодого театра в начале 1990-х было органически студийным и потому верным. Однако слово «студия» не употреблялось. В историю они вошли как «Мастерская Петра Фоменко». В самом названии читалось многое: верность счастливой студенческой поре возле Мастера, в стенах ГИТИСа, память о котором они хотели сохранить; любовь к Учителю и заявка «эксклюзивных прав» на него

Новый театр, старая сцена

(который в эти годы ставил спектакли в других коллективах); вера в неразрывность их связи в настоящем и будущем. Можно угадать и наивную попытку защититься именем и авторитетом Фоменко.

Годы шли, и название постепенно становилось «маркой», знаком качества, заявленного уже в первых студенческих спектаклях, поставленных Учителем и его учениками-режиссерами: знаменитые «Волки и овцы» Фоменко, родившиеся из завершенной Мастером курса учебной работы студентки из Китая Ма Чжен Хун, но и через двадцать лет не выпавшие из репертуара «Мастерской», очень долго сохранявшиеся в нем «Владимир III степени» Сергея Женовача и «Двенадцатая ночь» Евгения Каменьковича. А еще было «Приключение» студента из Македонии Ивана Поповски по маленькой пьесе Марины Цветаевой, «сказке о конце XVIII века», невиданный балет рук, ног, тел, исполненный в узком коридорчике на втором этаже ГИТИСа. В гармонии стиха, музыкальных созвучий, ритмов, пластики нежданно и счастливо найденная адекватность таинственному театру поэта.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ. СТУДИЙНОЕ И НЕСТУДИЙНОЕ.

«ВОЛКИ И ОВЦЫ»

Возникшие в учебных условиях, с премьерами на полу аудиторий (и в коридорчике-щели), полные молодого волнения, чистоты и замираний сердец, эти первые спектакли лишь отчасти были студийными. В них не чувствовалось робости и скованности, угловатости дебютантов, «интимной атмосферы» и «камерности», рассчитанной «на 5–6 шагов», «на 8–10 рядов стульев», (как в письме от 9 февраля 1917 года, после премьеры «Зеленого кольца», Вл. И. Немирович-Данченко объяснял автору – Зинаиде Гиппиус – разницу между игрой актера в студии и на большой сцене). Напротив, – была свобода, ликование, азарт увлеченности. Рано обретенное, неоспоримое мастерство ощущалось в том, как в «Волках и овцах» они овладели новыми летучими, стремительными ритмами, которые Фоменко решительно ввел в свою версию

старинной классической пьесы. Бесстрашный профессионализм заявлял о себе в «полетах» соблазнительницы Глафиры – Галины Тюниной на качелях, как будто над бездной, в предчувствии последнего шанса и выбора; в ее фривольно изящной, чувственной дуэли с Лыняевым – Юрием Степановым. В скользких, легких проходах персонажей, их внезапных исчезновениях и возвращениях из тьмы; в прикосновениях к «избраннику» пылкой и простодушной Купавиной – Полины Кутеповой, до смерти влюбленной в «волка» Беркутова – Карена Бадалова, умного, обольстительного, беспощадного; в кураже русского «хулигана», жизнерадостного циника Клавдия Горецкого – Кирилла Пирогова, и в том, как молодая, очаровательная Ксения Кутепова резвилась в роли в древней тетки Анфусы, которая, в забвении лет, пристает к мужчинам с поцелуями, грохается в обмороки, лезет в беседу со своими: «Да уж... Что уж...» под стон-причитание племянницы Купавиной: «Те-тя... те-тя... те-тя!..» – во всем был профессиональный блеск и безупречный вкус.

Выученные Мастером молодые артисты играли «не социально». Не было в «Волках и овцах» особенно виноватых и совершенно невинных, разделения на хищников и жертвы. Все – люди-человеки, все – со слабостями и грехами, а упоение жизнью, жажда жизни – в каждом. В не старой, а молодой еще Мурзавецкой, беззаветно любящей племянника. (Я видела в роли Мадлен Джабраилову). И в добродушном, пьющем, навсегда, изумленном хитроумием мира, недоросле-увальне Аполлоне Мурзавецком – Рустэм Юскаев.

Артистизм, прозрачность, неотягощенность отличали каждого из персонажей. Мелодическое начало (голосовое – романсовое, струнное, фортепьянное) определяло темпо-ритм спектаклей, рождало их атмосферу. Ансамбль становился «праздником актерского общения» и бушевало талантливое актерское и режиссерское озорство. Иначе и «Волки овцы», другие выпускные спектакли – не могли бы войти в репертуар Мастерской Петра Фоменко и два десятилетия оставаться в нем.



Они стали часто и надолго ездить в Европу. Допущенные в перестроенную Москву иностранные импресарио наперебой звали их на фестивали. Один из Авиньонских был специально посвящен работам Петра Фоменко. Едва ли не первыми из русских коллективов они побывали на престижном осеннем Парижском фестивале. Можно считать, что они стали европейцами в опережение коллег-профессионалов; в сравнении с другими – людьми большей культуры и осведомленности. Провинциализм, робость и заискивание перед заграницей миновали их изначально.

Последующие годы повысили в значимости слово «мастерская», как подтверждение того, что время учебы не окончилось, возвращение, сотворение себя молодыми актерами продолжается, а владение профессией есть основа их театра и обязательная составная не определимого словами «метода» Фоменко.

«Волки и овцы».
Г. Тюнина – Глафира,
А. Колубков – Лыняев.
Фото Л. Герасимчук

Выпуск 1993 г. был у Петра Наумовича вторым по счету. И только из него, как из «ядра» возник, родился театр (с некоторыми добавлениями из следующих курсов Фоменко и – как исключение – из других школ: вахтанговской, щепкинской). В 2001 году Мэтр закончил педагогическую карьеру. Значит так сложились обстоятельства, «звезды», судьба... А может быть, новые особые свойства были накоплены Мастером именно к этому времени: терпение, мудрость, доброта, бережность к юности, тяга к ней, естественная для человека 60-ти лет? Или дало себе знать подавляемое годами, а теперь созревшее желание собственного самостоятельного дела, театрального Дома (как у позднего трагического Эфроса, который, решившись



«взять» брошенную Любимовым Таганку, приблизил свою гибель)? Молодое рискованное начинание Фоменко начал почти стариком. И подлинная (а не обманная, не скоротечная, как у многих нынешних кумиров) слава, пришла к нему поздно, но, к счастью, не опоздав, и росла, не убывая, все последующие 20 лет. Феномен нашей театральной истории!

Магия имени, талант и авторитет Мастера, согласие Учителя и учеников; их артистические, личностные свойства (одаренность, подвижность, неутомимость), огромный успех выпускных спектаклей послужили тому, чтобы из веселого и счастливого содружества родился театр.

Нужно помнить, что и время с конца 1980 г. «посвободнело». Власти над культурой не осмелились пропустить, «опустить» в пустоту (как не раз случалось в советские годы) сенсационные спектакли актерско-режиссерского курса Петра Фоменко.

Но хоть и «стояло на дворе» другое время, одарили Мастера и его питомцев не шибко, попросту – скупо. Шесть лет им – бездомным и бесхозным – пришлось ждать, играть на случайных площадках, на полу в аудиториях родимого ГИТИСа. («Современник» получил свой полуразвалившийся особнячок на площади Маяковского уже через два года). Они терпели и не разбегались, не искали путей привычнее и проще, под чужими театральными крышами. Легендарная Маргарита Эскина отдала им комнатку в 9 метров в Доме Актера. Пока, наконец, за углом Кутузовского проспекта, в глубине переулочка-проезда в помещении бывшего кинотеатра «Киев» не возник их первый театральный Дом с зальчиками-пенальчиками. Очень скоро, «спорю», любовно они принялись обживать неудобное помещение. Эти узкие зальчики, где по одной стене (а не по обоим) в тесном ряду выстроились массивные, белые, псевдоклассические колонны. В недалеком времени Фоменко замечательно их приспособит, расположив на подвешенных между ними площадках мизансцены своего эпического многолюдного спектакля «Война и мир. Начало романа», тем самым добирая недостающее пространство.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ.

НАЧАЛО РОМАНА.

СЦЕНЫ...

Фоменко поставил «Войну и мир», работая тихо и быстро. (Последнее для него странно.) Без шума телеоповещений и пророчеств, без черного и белого пиара сделал то, о чем мечтали многие. И медлили, останавливались перед трудностью задачи. Немирович думал об этом и, кажется, Товстоногов... В «Современнике» и совсем недавно в Малом театре толстовская эпопея значилась в планах. Правда, в программке спектакля написано, что смотреть предстоит лишь «Начало романа. Сцены», то есть девять глав – до отъезда князя Андрея Болконского в армию, в первую европейскую кампанию против Наполеона, за семь лет до его нашествия в Россию. Как всегда у Фоменко, театральность, театральная игра, иронический подтекст, осмысленно и органично введены в трехчасовой спектакль. Чуть утрировано, с еле уловимыми комизмом, «играют» все. Хозяйка великосветского салона Анна Павловна Шерер – Галина Тюнина, тонкая, в черных траурных туниках-одеждах, с негнушейся подагрической ногой, с палкой-клюкой, похожая на сказочную фею Карабос из «Спящей красавицы». И проповедник, унылый предрекагель несчастий, посланец уничтоженного ножом гильотины роялистского времени, заграничный гость, виконт Мортемар – Карэн Бадалов. Во взрослую, с веером на балу, во влюбленную играет тринадцатилетняя девочка Наташа Ростова – Полина Агуреева, с вздыбленными черными кудрями, в детских панталончиках из-под платья. У одра умирающего екатерининского вельможи, графа Безухова разыгрывает интригу с завещанием в «мозаиковом портфеле» обедневшая княгиня, неистовая мать Друбецкая – Мадлен Джабраилова. В дружбу – до экстаза, до слез – играют княжна Марья Болконская (снова Галина Тюнина) и ее сентиментальная московская корреспондентка – подруга Жюли Курагина – Ксения Кутепова (она же великолепно изображает маленькую княгиню Болконскую – модуляциями – вибрациями голоса, изящной жестикуляцией рук, женственной неуклюжестью беременной, а в других



эпизодах – испуганную сироту-воспитанницу в доме Ростовых – Соню). И даже серьезный, без улыбки князь Андрей – Илья Любимов неуловимо, намеком, но кого-то «играет». Байрона, Чайльд Гарольда? Или Мальбрука, который «в поход собрался», песенка о котором то смешно, то грустно звучит в спектакле? Или русского «мученика правды», «узника совести», предтечу декабристов? В спектакле у многих актеров по две, по три роли. То ли в шутку, то ли всерьез, но Фоменко объяснил, что это – «по бедности». Труппа у него, действительно, небольшая, но такая соразмерная, разнообразная в индивидуальностях и талантах. За прошедшие годы бездомья, опасной усталости, повторяющихся триумфов, она стала одной из лучших в Москве. Поэтому не нужно повторять, что «фоменки» (в большинстве своем) играют хорошо – истово, мастерски, с увлечением. (Хотя оттого, что в молодом театре нет «стариков», чуть хуже получилось с возрастными ролями. Великие мхатовцы – Анатолий Кторов старый князь Болконский и Борис Смирнов – царедворец князь Василий из знаменитого фильма Сергея Бондарчука – в живом сравнении – неумолимы.)

Зато Пьер – Андрей Казаков – был естественный, свободный и даже похожий на Пьера в романе. Вот он, пожалуй, ничего не играл, разве что чуть-чуть – богатырскую удадь штатского человека в эпизоде у гусар, когда на ноге его повисает и корчится тщедушный англичанин Стивенс – Карэн Бадалов.

Взлетев по крутым узким лестницам на подвешенные между колоннами тесные площадки, актеры будут играть «в воздухе», в вышине с той же легкостью, непринужденностью, что и внизу, на полу. Но кроме них, живых, телесных, «играют» их тени, силуэты, как в сцене у Шерер, похожие на вырезанные из черной бумаги плоские фигурки (искусством вырезания профилей увлекались в аристократических салонах XIX века). «Играют» голоса, идеально произносимое слово, будь то французская, английская, русская речь. Четверо инсценировщиков – П. Фоменко, Э. Диксон, Г. Покровская, Е. Калинин – щедро допустили в спектакль тексты Толстого. Герои много, в стремительном темпе говорят,

исповедаются, спорят друг с другом. Даже императоры Александр и Наполеон, изображенные на портретах, вступают в беседу.

В петербургскую ночь ведут диалог о смысле жизни, о назначении человека князь Андрей и Пьер. Но в этой «реальной», драматической сцене, оба вполне «театрально» держат на руках: один – неподвижно застывшую, с клюкой и вытянутой ногой Шерер, а другой – столь же неподвижного, черного виконта Мортемара с косичкой. Живые люди держат манекенов, кукол. Кукольное, то есть притворное, марионеточное присутствует и оттеняет подлинное и живое. Идет «игра» сочиненных режиссером аттракционов, то печальных, даже мрачных, то смешных, настолько непредсказуемых, исполненных с такой свободой, что они кажутся плодом сиюминутных импровизаций.

«Играют», меняют свое назначение вещи. Медный таз, неожиданно надетый на голову князя Андрея, таит в себе грустную насмешку, намек на неизбежное разочарование. Но сотрясаемый тихой и четкой дробью пальцев, вдруг предстает военной каской, а князь Андрей – воином-знаменосцем, которым восхитится сам Наполеон. Актеры играют вещами. Вместо треуголки alexандровых времен князь Андрей нахлобучивает на голову подушку. И мы понимаем, как горько будет разочарование этого философа, деятеля, героя из поколения прадедов, его расставание с иллюзиями и мечтами о славе.

Намеренно отказавшись от объема, от полноты воплощения характеров, Фоменко использовал прием эскиза, столь модный сейчас и вызывающий сегодня столько шума в околотеатральных кругах, так же, как и неисчислимые режиссерские, актерские, литературные лаборатории-читки. В «Войне и мире» часть текстов тоже читают по книге, в основном, – повествовательные куски (изложение событий, сюжетных линий, самообъяснения и характеристики персонажей). Так что похоже – именно Петр Наумович «открыл поприще», положил начало «эскизам» и читкам прилюдно, в присутствии зрителей, но сделал это на высочайшем уровне, ответственно, безкоризненно точно отобразив необходимое, без любительской необязательности и «мазни»,

Новый театр, старая сцена



вера в человеческое воображения, в силу недосказанного, намек, части, – иногда большую, чем у художественного целого.

В костюмах персонажей тоже «работает» намек. К современной темной водолазке с коротковатыми рукавами прикреплен воротник с золотым шитьем, как у полковника, князя Андрея; у кого-то на плече пиджака – один, а не два погона, и кукольное платье пришпилено на груди еще не подростковой Наташи Ростовской.

В том, что режиссер каждому из исполнителей поручает не одну, а несколько больших, сложных, даже главных ролей, читаются не только «нужда» и «необходимость» театра, но и какой-то другой, важный, высший смысл, – сознание родственности, одноприродности, перетекаемости человеческих типов, их принадлежности к магическому понятию рода людского, то есть человечеству. В театральности и музыкальности спектакля Фоменко, в том, как играют актеры по «его системе», показывая, изображая характер и – проживая его, входя в образ и отстраняясь; на время или на мгновение исключая иронический подтекст и

«Война и мир. Начало романа».
И. Любимов – князь Андрей Болконский,
А. Казаков – Пьер Безухов.
Фото А. Бобровского

веселость, вводя драматические звучания (как в эпизоде прощания Андрея с княжной Марьей, которая вешает на шею брата образок) – объяснение великолепной емкости спектакля. Подвижные и легкие, «фоменки» на глазах у зрителя меняют правила игры, непринужденно переходят от чтения в третьем лице к диалогу, прямому общению с партнером (в иных постановках – к общению со зрителем через рампу, игнорируя «четвертую стену»); повествовательный кусок авторского текста превращают в монолог – исповедь о себе. Безгранично преданные своей Мастерской и Мастеру, они как будто бы демонстрируют со сцены иные типы театров и исполнений.

В целостности и многосоставности «Войны и мира» обнаруживает себя эпизм, природно свойственный Фоменко и большинству его работ, – особенный, независимый от масштаба и жанра литературного

первоисточника – романа-эпопеи, или короткого рассказа, или стиха. (Хотя не случайно Мастер больше любил ставить прозу, чем законченные пьесы, вольно монтируя ее, чувствовал себя свободней.)

Эпизм Фоменко не зависит от масштаба спектаклей. В «Войне и мире», в предзакатном, позднем «Триптихе» занято много исполнителей, а в «Совершенно счастливой деревне» – меньше. Размер зала и сцены, не имеют решающего значения. На премьере «Войны и мира» зальчик-пенальчик был так тесен, что сценографии (художник В. Максимов) и актерам пришлось буквально взбираться на стены. Лишь глубина и сила, смыслов, значимость художественного высказывания, задействованность не на миг злободневности, а на большое время без границ, – важны. Вот и в «Войне и мире» – этом, сложном, легком, летучем спектакле, манящем театральностью – встает золотой XIX век России, оживают наше историческое знание, память и любовь к минувшему.

Неоспоримо прекрасным, очевидно прекрасным, даже уникальным было место, где находился их первый театральный Дом. Поодаль от городского шума, машинных гонок по всегда загруженной магистрали, в глубине, за углом Кутузовского проспекта, плавно переходящего в Минское шоссе, неожиданно обнаружился кусочек свободного пространства (посреди тесноты многоэтажных домов, теперь уже и небоскребов). Близко к Москве-реке, к медленной воде за парашетом. Вход в театр – на углу огромного (в целый квартал) фундаментального здания сталинской архитектуры. В сумерках, после какого-нибудь дневного просмотра, хорошо было смотреть на него снизу, от подножия невысокого холма. На каменное ограждение реки ставилась четвертинка коньяка, закуска из плавленых сырков, чтобы отпраздновать увиденное, осознать в тишине и отдалении только что пережитую радость. Помню, что именно так случилось

Сцена из спектакля «Триптих».
Фото Л. Герасимчук



Новый театр, старая сцена

после «Одной абсолютно счастливой деревни». Матово светили фонари – шары у подъезда. Все больше людей «втекало» в бесшумные двери, а безбилетная молодежь кучковалась, скапливалась у хода в вождельный театральный «рай». Ее здесь никогда не обижали, не гнали прочь, любили и привечали; перед первым рядом ставили для юных безбилетников низкую скамью, раскидывали подушки; на самые недоступные спектакли пускали постоять. Глядя снизу вверх на двери маленького театра, не хотелось никуда уходить, видеть что-либо иное, чем у «фоменок».

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ.

О ЛЮБВИ. БЕЗНАДЕЖНО...

Какая неудобная сценическая площадка в театре у Петра Наумовича Фоменко! Узкая и длинная. Толстые «купеческие» колонны поставлены часто и отчего-то с одной стороны зала. Стоят себе и «давят». Между тем у Мастерской вторая премьера. После «Одной абсолютно счастливой деревни» – «Семейное счастье» по повести Льва Толстого. Две удачи подряд.

Наблюдая, как не любящий публичности, неохотно являющийся на самые бурные аплодисменты в финалах своих постановок, режиссер перед началом спектакля (не на подмостках, а на полу, у ног зрителей), появившись в зале, что-то передвигает, кого-то рассаживает, устраивает, вплоть до юных студентов – думалось о том, что вот бы «не экспериментатору» Фоменко дать нормальный зал и нормальную хорошую сцену в центре Москвы.

И когда начался новый спектакль, раз-другой возвращалась эта мысль о просторной, удобной для актеров сцене. Вот рыжая, как модель Ренуара, тоненькая, порхающая словно бабочка, вся – в прихотливой и капризной смене интонаций, Ксения Кутепова – Маша ударилась о край рояля, задела стул, покачнувшись на круто прислоненной к колонне лестнице. Вот упал, поскользнувшись на полу, Сергей Тарамаев – Сергей Михайлович, опасно и больно, то ли случайно, то ли нарочно вдребезги разбив посуду на подносе. А потом посторонние мысли (пожелания, сожаления) – уже не возвращались.



«Одна абсолютно счастливая деревня». П. Агуреева – Полина, И. Любимов – Франц. Фото Л. Герасимчук

Так подчинял себе этот спектакль, где слова ранней (не совершенной, не гениальной) повести Толстого о зарождении, расцвете и гибели любви были важны, но так же важны окazyвались звучания и движения, музыка голосов, их прерывания; недоговоренность как способ общения двух очень разных, по возрасту отстоящих друг от друга на целую жизнь, людей. К акварельной, пастельной, чуть манерной Ксении Кутеповой пришли сила и страсть. Неожиданная в драматическом представлении «балетность» (у Маши), общение героев поверх слов, вопреки их определенности, однозначности, а следовательно, и грубости, элементарности, стали в спектакле языком души героев, вбирая в себя все возрасты героини, все ее состояния – от подросткового озорства, летней скуки томленья и ожидания в глуши, в маленьком старом поместье, от желания любви и страха, от восторга петербургских



триумфов юной женщины – к уничтожению любви обстоятельствами суетными, обыденными и ничтожными, но оттого не менее грозными и роковыми. Пространство в спектакле Фоменко освоено, обжито, подчинено режиссеру. Оно расширено до предела. Буквальное пространство сценической площадки, где нашлось место всему – и российской провинциальной глуши Покровского, и блестящему Петербургу, и европейским Баден-Бадену и Гейдельбергу (сценограф – Владимир Максимов). И пространство смысла, времени, судьбы, человеческой жизни в вечном ее движении. Метафоры Фоменко просты. Над ними не нужно ломать голову, мудрить, как в иных опусах сегодняшней «авторской режиссуры», где режиссерские свобода и воля подменены своеволием. Рожденные вольной и талантливой фантазией, они человечны, полны ума и чувства.

«Семейное счастье».

К. Кутепова – Маша,
А. Клобуков – Сергей Михайлович.
Фото А. Сергеева

Всего лишь и нужно Маше, что повязать голову деревенским белым бумажным платочком (точь-в-точь как Наташа Ростова – желтым, в первую встречу с князем Андреем, когда, обознавшись, приняв гостя за своего, она бежит по траве навстречу его коляске к выездной аллее в Отрадном), повесить берестяной кузовок на шею, влезть на лестницу, и под жужжание шмеля лакомиться ягодами, угощать ими опекуна и без пяти минут жениха, чтоб ощутили мы поэзию и тишину, полуденный зной и истому срединной России. Только и нужно, что несколько шуршащих и пышных оборок, белый вуалевый шарф на голых плечах (костюмы – Марии Даниловой), два ловких (всего только два!) кавалера во вкрадчивом кружении танца, чтоб в

Новый театр, старая сцена

миражах и соблазнах, в холодном, опасном величии возник столичный город Петербург.

Достаточно присутствия великовозрастной леди Сазерленд (Людмила Аринина) и маркиза-итальянца с приятелем-французом (те же, что и в петербургских сценах, актеры – Илья Любимов и Андрей Щенников), чтобы переместить действие в Европу, нам, нынешним, столь же желанную и чуждую, как и россиянке-провинциалке прошлого века Маше.

В метафорах-аттракционах, метафорах-мизансценах Фоменко свободно дышится, хорошо играет актерам. У Сергея Тарамаева, казалось бы, столь знакомого по спектаклям Сергея Женовача, в двух последних премьерях Фоменко, иной (высший!) уровень и новое качество игры – более собранной и волевой, яркой, мужественной мужской.

Игровое начало, как и всегда у Фоменко, не добавлено в спектакль, а растворено в нем. Маша – «играет» сама с собой, рассматривает себя со стороны, собой любит, восторгается (еще одна параллель с Наташей Ростовской в безмятежной ее юности); «играет» со старшим, взрослым и умным Сергеем Михайловичем, до поры – «играет» и с жизнью. Игровое начало придает странность ситуации и персонажам, уничтожает вполне возможный сентиментализм спектакля. Маша и Сергей Михайлович поначалу обаятельно смешны, неловки, пугаются друг друга и собственного чувства. Немудреный эпизод, в котором Маша «прельщает» строгих иностранцев пением романса (тоненьким голоском, помогая себе отмахом руки), есть не что иное, как изящная и грустная карикатура на вечные российские претензии, на неискоренимое наше желание быть европейцами больше их самих.

В спектакле нет тяжести поучения, утверждения авторской позиции с характерным для Толстого – проповедника и моралиста – категоризмом. (Жить бы героям в излюбленной автором деревенской тиши, а не ездить бы в грешный Петербург и суетную Европу!)

В спектакле – непредсказуемость человеческого бытия. Метафоры допускают множество ассоциаций. Прежде всего – с самим Толстым. История семейных пар, женщин и

мужчин «Войны и мира» часто приходят на ум. Но есть и отсветы ужаса и трагизма, бесповоротности человеческих отторжений женоненавистнической «Крейцеровой сонаты». Режиссер выставляет на обозрение многие причины драмы, не выделяя и не подчеркивая ни одной из них.

Возможно, оба героя изначально не годились друг другу, путали любовь с желанием любви. Возможно, перенасыщенность чувством, идеальность и замкнутость деревенского рая их любви толкнула юную, не жившую еще героиню в опасный мир соблазнов. А может быть, здесь заявили о себе несвобода и фальшь самого брака, как «института человеческих отношений», что на собственном трагическом опыте познал Толстой. Или случай вмешался в семейное счастье Сергея Михайловича и Маши, малый и грозный случай. Драма выросла из ничтожного «сора жизни». Фоменко и его актеры в финале говорят об этом горестно и безнадежно. Все как будто бы так, как было, и так, как должно быть у семейных, многодетных героев (в спектакле дети лишь «обозначены» где-то, по краю или даже за краем сцены, проезжающей коляской). И скатерть на чайном столе по-прежнему бела, одна на двоих салфетка завязана ушками (или удавкой?) вокруг шеи мужа и жены. И он, как в утро их любви, снимает с кипящего чайника куклу-колпак и надевает себе на голову, чтобы повеселить Машу. Но Маша не смеется. Беззвучным, безумным, блаженным смехом смеется старая гувернантка Катерина Карловна (Людмила Аринина). Маша сидит отвернувшись. И он, Сергей Михайлович, плачет, сотрясается под своим колпаком.

Терпеливо и долго они будут ждать свой второй – Большой дом. Белый, широко распластанный, в сверкании стекла и то ли мрамора, то ли бетона, уходящий этажами вниз, по крутизне склона, «театральный храм». И добьются, чтобы поместить его рядом с первым, «напротив» друг от друга, через узкий проезд. (Неизвестно что думал хитроумный Петр Наумович по поводу этого каменного, начиненного техникой «архитектурного чуда», но однажды, отвечая



на вопрос, счастлив ли он, получив столь роскошное помещение, ответил: «Да, счастлив...» А через паузу загадочно прибавил: «Со слезами на глазах...») Свой первый маленький театр – обитель радости – он, безусловно, любил. Не пожелав разъединять большой и малый Дом, решился на то, чтобы строительство велось по склону к Москве-реке, под угрозой обвалов и оползней. Пережив немало конфликтов и скандалов, сохранил единое место обитания, берег обжитой, теплый театральный угол, куда по прежнему стремится вся Москва.

Сейчас, потеряв Фоменко, понимаем ли мы его лучше, чем тогда, прежде? Обманчиво доступного и высокомерно отстраненного, шествующего мимо всех. Не уязвленного, хоть и язвительного. Нервного, но не самолюбивого. Он ни в коем случае не был одним из многих собратьев по профессии. Был уникалом и иерархом, не размышлявшим о «лестнице славы».

Привыкшие к маленьким идеям, ничтожным целям, режиссерскому и актерскому самоутверждению на современной сцене, и у Фоменко пытались искать «царапающей» злободневности, «животрепещущей» актуальности. Критика, писавшая о «Триптихе», ухватилась за эффектную финальную фразу: «Всех утопить...» в «Сцене из Фауста», желая вывести из нее концепцию человеческой виновности и греховности. Напрасный труд. Единственной заботой режиссера в спектакле был Пушкин, на которого он «опрокинул» все богатства мирового театра, драматического, музыкального, пантомимы, балета, от тончайшей стилизации до площадного балагана, пробуя найти адекватность сценизму, ускользающей пушкинской театральности, чтобы выразить веселье и печаль, свет и поэтическую скуку, божественную краткость гения.

Однажды на пресс-конференции молодая критикесса спросила Фоменко, собирается ли он ставить современную драматургию? Улыбаясь в усы, только что вернувшийся из Парижа, где в Комеди Франсез выпустил «Лес» Островского, по всей видимости – довольный (рецензии – отличные, билеты на спектакль русского режиссера проданы на месяцы вперед), помолодевший и веселый, Петр Наумович ответил, что собирается. Тогда

критикесса – из устроительниц фестивалей «новой волны» – попросила уточнений: «С кем именно из современных авторов и над какой пьесой» Фоменко собирается работать?

Помолчав и посмотрев в зал, тишайшим и ядовитым голосом Мэтр ответил, что из «новых» драматургов его особенно интересуют Чехов и Островский. А так как ближайшей премьерой «Мастерской» объявлены «Белые ночи», то еще и Достоевский.

Доживший до невеселых времен, когда сплоченное плебейство наступает, а немногие единоверцы разобщены, «патриций» российской сцены, он крупно мыслил, ответственно выбирал литературу и ставил классиков-гигантов – Пушкина, Шекспира, Толстого, Мольера, Булгакова, но – прозаика, а не драматурга («Театральный роман»). Тех которые будучи «богатырскими горами все еще остаются на горизонте... И поколения – одно за другим – идут к ним, и жизни не хватает, чтобы добраться хоть до подножия» (Л. Зорин).

И своих учеников, соратников-режиссеров, он поощрял к сложности, а не элементарности и доступности, к большим формам, будь это «Венерин волос» («Самое важное» по роману М. Шишкина) или девятичасовой «Улисс» Дж. Джойса у Каменьковича).

На его спектаклях, не скрываемого, но не самодовлеющего, не элитарного эстетизма, забывалось, что Театр грубее литературы. Во времена тотальной деструкции, он оставался верен гармонии. В эпоху торжествующего дилетантизма – учил профессии. Тексты менял лишь отчасти, но не ломал их, а вчитываясь, «познавал заново». Изящество, грация, изысканность его спектаклей сочетались с мощной постановочной энергией. Они были опасны для других, невольно обесмысливая их, а великолепный театр, вопреки всему существующий вот уже двадцать лет, и сейчас служит укором тем, кто шарлатанствует неподалеку.

Зрители ловили шепоты, шелест и шорох на его сцене. Интонация значила для Фоменко бесконечно много. Он помнил, что Чехов стал Чеховым, когда нашел свою интонацию. В его спектаклях неизменно слышался «особый звук».

Новый театр, старая сцена

Принадлежа к тем «полным сил и таланта» людям, творческая энергия которых «передается вне времени, поверх времени и вопреки времени...», он прошел мимо «коллекции ужасов и страшилок», которые являет нынешняя российская, да и европейская сцена.

Высокомерные столичные интеллектуалы вот-вот примутся учить Евгения Каменьковича, как ему вести дело после Мастера, жестоко сравнивать его с умершим. Уже по полной мере «оттянулись» на неудавшемся «Даре» В. Набокова, который заслуживает уважения за неординарность выбора, серьезность целей, рискованность проб. Сопоставлениями с Фоменко могут запутать и напугать нового лидера, а в перемешку с сожалениями, уже звучат советы поставить что-нибудь задевающее, острое. Это значит – «новую российскую драму». Еще Каменьковича упрекают за отсутствие в репертуаре «Мастерской» трагедий. Впрочем, по этому поводу «доставали» и самого Петра Наумовича. А он трагедий не ставил. (Кто бы сегодня ни стонал, ни сокрушался по этому поводу.) Он смотрел на жизнь из отдаленья, с самого высокого высока. Наверное, чувствовал, что нынешнее российское время пошлости, стадности, «человеческих мнимостей» не допускает трагедий; ни исполнителей, ни публики, «перевоспитанной» за последние десятилетия для трагедии нет. На дне поставленного им пушкинского «Каменного гостя» (в «Триптихе»), в «Сцене из Фауста» – насмешка и горечь.

У него было пушкинское мировидение – свет, ясность, веселье, печаль. Никак не мог расстаться с Гением – по несколько раз обращаясь к «Пиковой даме», к «Борису Годунову». Один из учеников сказал, что если бы Фоменко позволили, он одного Пушкина только бы и ставил.

ОТСТУПЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ.

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ».

ПОЭТ ИДЕТ...

Так много всего в этих «Египетских ночах» – зеркал, прозрачных занавесей, канделябров с зажженными свечами, подушек на скамье и на округлом массивном дубовом столе, который по мере надобности мгновенно превращается

в маленькую сцену. И можно только удивляться, что в это малое пространство и в щель между столом и зеркалами, актеры, прежде всего актрисы, умудряются проскользнуть с легкостью пушкинских Психей; бежать по тесной площадке, никого не задевая пышными кринолинами. Так бежит под черной воздушной вуалью Полина Кутепова, играющая в спектакле загадочную вдову Зинаиду Вольскую и еще более загадочную египетскую царицу Клеопатру.

Впечатление второе – до чего же красиво! Колебание, дробление живого огня свечей в зеркалах, тайна зеркальных удвоений. И этот серый дым, мираж, туман – серебряный цвет женских костюмов, и черно-белый цвет мужских. Тускло-золотой плащ Клеопатры, тяжелый, как у идола, увешанный слепками фаллосов и маленькими человечьими масками-скальпами. (Не в память ли о казненных возлюбленных жестокой царицы?) Торжественная цитата древности и варварства, распятый на вешалке плащ висит словно в утрашение, пока не накинёт его на свои хрупкие плечи Клеопатра. И тут же снимет, как и золотой царский шлем из сцепленных человечьих ладоней (Художник по костюмам Мария Данилова, художник – Владимир Максимов).

Впечатление третье, главное и окончательное. Насколько объемлен, многовариантен в смыслах этот двухчасовой спектакль Петра Фоменко; как он причудлив, подвижен в прихотливой и вольной игре режиссерских фантазий.

В программке добросовестно перечислено, какие именно тексты в спектакль включены. Пушкинские – повесть и неоконченная поэма «Египетские ночи», прозаические наброски – «Мы проводили вечер на даче», «Гости съезжались на дачу», «Отрывок», стихотворения разных лет, а также фрагменты поэмы В.Я. Брюсова «Египетские ночи».

Одни – большие, другие малые словно «молекулы»; не фразы, а обрывки, замирания фраз. «Шум и гомон» пушкинского времени стоит в спектакле. Сливаются и спорят между собой голоса далекого века. Из лепета, шепота, шороха, воркования пронзительно и нежно вдруг возникает узнаваемое: «Поговорим о странностях любви...» (фраза – лейтмотив тоскующей

Pro настоящее



«Египетская марка».
П. Кутепова –
Клеопатра,
П. Баршак –
«Мой мальчик».
Фото Л. Герасимчук

«Египетская марка».
Н. Курдюбова – «Молва»,
П. Агуреева – «Такая
Дрянь».
Фото Л. Герасимчук

Вольской), или – «Когда, любовь и негой упоенный...», или – «Пора, мой друг, пора...», или – «Мне не спится, нет огня...», «Если жизнь тебя обманет...», «Дар напрасный, дар случайный...» И повторяется, перелетает тихий и всеми слышимый вздох: «Ах, Пушкин, Пушкин!» – непереносимой утраты, вечной нашей любви к Поэту.

Режиссер упоенно сочиняет спектакль. В программке обозначен жанр – «опыт театрального сочинения». Удавшийся, если таким законченным и цельным ощущается странный коллаж, где Брюсов добавлен к Пушкину, а Паганини – к русскому композитору начала XIX века Титову; где звучит еще и музыка Россини, Листа, Сука, Оранского; где отдельные слова, фрагменты и цитаты из стихов и прозы, соседствуют с цельными игровыми эпизодами (три любовные ночи Клеопатры – по Брюсову, встреча великосветского поэта Чарского с нищим импровизатором-итальянцем – по Пушкину). Введены пробеги, кружения, шумы, пение скрипки, хоровое – под оркестр – и романсовое, сольное.

Фоменко и его актеры (некоторые исполнители мужских ролей – совсем юные), свободны в своем «сочинительстве». Почти все играют по две роли. И рыжекудрая, хрупкая, с «голосом ручья по камням» Полина Кутепова.



И Наталья Курдюбова (Княгиня Д., хозяйка салона, и «Молва»). И Павел Баршак – Алексей Иванович и безымянный, самый молодой из несчастных любовников Клеопатры. И Алексей Колубков – генерал Сорохтин и римский военачальник Флавий. А ставшая любимицей Москвы – Полина Агуреева, исполняет даже три роли. Молоденькую, хорошенькую графиню К., которая в процессе наблюдения и переживания морщит розовый гладкий лобик;

Новый театр, старая сцена

«Такую Дрянь» – то есть материализовавшаяся «вдохновение» поэта Чарского; – пушкинскую Чернильницу – «подругу думы праздной», в которую перевоплощается, воткнув гусиные перья в прическу, дирижируя и отбивая поэтический ритм пером, сменив застенчивость и скованность графини на лукавство и озорство. Артистичные, легкие, скрупулезно точные преобразования эти не только служат украшением спектакля, но и таят в себе нештучную мысль – о повторности характеров, судеб, любви во времени.

Весь спектакль построен на одолении – малого и неудобного пространства; контрастной, диссонансной литературной основы; сложных мизансцен, пластических и внутренних задач режиссера, и наконец, – самих себя. У Кутеповой, Агуреевой – роли не просто следующие в списке сыгранных, но новые и другие. Разумеется, спектакль о легендарной любви и любовном томлении, о недостаточности чувств, об умирании великих страстей в человеке. Любовные сцены сыграны разнообразно и жизненно. То, что происходит под алыми шелковыми полотнищами предоставлено вообразить зрителю. Смешное обильно присутствует в спектакле. Мозучий римлянин Флавий, насытившись Царицей, храпит на ее ложе и отказывается от дальнейших ласк. Эстет Критон мучит ее лекциями по античной истории, чем утомляет и Клеопатру, но и хор, изнемогающий от словоговора. Лишь одна ночь любви – с самым юным и прекрасным (Павел Баршак) – сыграна в лирическом и трагедийном ключе.

Однако спектакль Фоменко прежде всего о Поэте, поэтах, поэзии. Невидимый Пушкин присутствует, его тоска и легкость, его душевное веселье и несравненный юмор. Им осеняется поэтическое братство, в которое допущен и Чарский, даром что стесняется собственных бездарных стихов. Здесь и нищий итальянский импровизатор, который за миг до вдохновения читает прохудившиеся штаны.

Карэн Бадалов – Синьор Пиндемонти, подобно акробату-канатоходцу спускается с высоты, и в круге света прильнув к стене, пребывает в трансе замедленных экзотических

движений под музыку Паганини. Похожий на скрипача-виртуоза худобой, длинноносый, острым профилем, из ритма и «духа музыки» увлекает рождающийся стих.

Он никогда не знал мучительной гонки за временем и модой. Сам того не ведая, иногда ее зачинал. (Кажется, именно у Фоменко актеры первыми на сцене стали читать ремарки, общаться и объясняться с помощью повествовательных, прозаических текстов и пр.) Улыбался под усами (наверное, улыбается и сейчас из нынешнего своего запредельного далека), наблюдая за тем, как некоторые его театральные собратья, изо всей мочи стараются «поспеть и удивить».

Увлекательно всматриваться в мерцающую, меняющуюся «плоть» его спектаклей, когда простые предметы и звуки, «дотошные» детали, краски, свет вдруг обретают новый смысл или вечные смыслы. Он овладел пространствами, волшебю превращая малое в большое.

В «Триптихе» показал свою власть постановщика – зодчего. Ощущение бесконечности, воздуха, космоса, мироздания возникало не только потому, что была убрана стена, отделяющая камерную площадку от лестниц и переходов фойе, но еще и достигалось игрой света и тьмы, белого и черного, эхом повторяющихся звучаний – пением Лауры, треском кастаньет невидимой уличной плясуньи, стуком деревянных сабо Доны Анны по каменным ступеням, контрастами масштабов: креста и огромной его тени на каменной стене; величественной статуи и реального, убитого на дуэли Командора, который в спектакле представлен маленьким человечком, вертявым и суетливым, у подножия собственного монумента в рыцарских доспехах.

Телевидение, при всей его технической оснащенности, не справлялось с его творениями, их утонченностью, живой подвижностью, игрой интонаций, музыкальностью. Снимая на видео работы Фоменко, ТВ их искажало, огрубляло.

Иногда являлась странная (некорпоративная) мысль о том, что было бы хорошо, если бы о Фоменко писали не критики, а талантливые писатели. Его спектакли требуют особенных,



единственных слов не для объяснения смыслов (у Фоменко многовариантных, не допускающих окончательной определенности, мерцающих, текучих), а хотя бы для запечатления на будущее.

Какой соблазн, какое наслаждение записывать их, буквально и неотступно, по свежей памяти, по горячему следу вести нечто вроде дневника, театрального «подневника» или «повечерника».

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЯТОЕ.

ЖИЗНЬ ОСТАЕТСЯ ВСЕ ТА ЖЕ...

Странная фигура – узкий, в длинном пальто, чуть согбенный человек, за пюпитром, со свечой, в углу сцены, похожий на последние фотографии Чехова в котелке и пенсне. Зануда? Педант? Уподобленный Чехову чеховед? Негромко и назойливо на протяжении спектакля подсказывает актерам: «Пауза... Пауза...Пауза...» На него оглядываются. Его слушают. Потом не слушают. Раздражаются. Самая сердитая из всех Маша – Полина Кутепова машет на него рукой, бросает в него подушкой-думкой. Кто-то в досаде чуть ли не плюет в его сторону. На Чехова – не плюнешь и подушку в него не бросишь. Значит – не он. Чеховский фантом? Мираж? «Человек в футляре», «человек-регламент», трактующий о своем создателе? Олицетворенная ирония по поводу окостеневших штампов, стереотипных представлений о том, как надо ставить Чехова.

За пеленой полупрозрачного шелка – растущая в контурах картина. Все – в дымке, в тумане, в смутности. Настроение рождается от интонаций не слушания, не общения друг с другом. Вроде бы и не ново. Смысл произносимых слов не более важен, чем их звучание.

Зима... Мороз на берегу большой холодной реки, в провинциальном городе, который опостылел, обрыдл сестрам, но кажется привлекательным с его здоровым климатом, чистым воздухом, глубокой рекой недавнему москвичу Вершинину. Чеховская вариация на тему: «из Керчи – в Вологду и обратно». Одних тянет туда, другие с удовольствием уезжают оттуда, из Москвы, в город Н. Потому, что «жизнь

езде одна и та же...» И какое дело сестрам Прозоровым, что в городе кто-то избрал чуть ли не паровоз! Они – от этого не стали счастливей. Как не стали счастливее мы от изобретения атомного реактора или компьютерных систем. Влекомый мечтой, тоской, томлением по другой, не здешней жизни, в счастье и несчастье человек не всегда зависит от внешних обстоятельств. Но – от себя, своей кармы, случая, «рока», судьбы. Чеховское вечное – «среда заела», видимо, в полной мере исчерпало себя. ...

А государственная дума – та же самая, что нынешняя, со своими Лужковыми и Платоновыми, новыми Протопоповыми или бывшими Ельциными. (Который в уходе за очередной очаровательницей, подобной Наталии Ивановне, помнится, грохнулся в дождевую канаву. Едва выудили.)

Ничего особенного неизвестно о Михаиле Ивановиче Протопопове, кроме того, что он влюблен в Наташу, катает по саду коляску с младенцем и слушает в глубине покинутого сестрами дома трогательный романс о Деве. Во время пожара Андрей вполне может играть-пиликовать на скрипке и тосковать. Одежду погорельцам пусть таскают сестры и сторож Феропонт. У них на это есть силы, а у Андрея нет, и у старой няньки – тоже нет. Тринадцать человек не сидят за именным столом. Только двенадцать. Чехов ошибся.

Замерзшие на морозе сестры с головой обмотаны платками. У младшей Ирины еще и белоснежный платочек повязан под теплой шалью – ситцевый или батистовый, чтобы уши не продуло. Так совсем еще недавно укутывали детей. Теперь уже не укутывают. У Маши – зеленый, с буфами и баской зимний на вате жакет.

«Оля...Оля...Оля...»

«Маша...Маша...Маша...»

Уговаривают друг друга не сердиться, не раздражаться и не реветь, как старшая. Но здесь и эхо – напоминание о чужой, другой жизни и времени, которое далеко, но почти такое же как сегодня ...

В персонажах отсутствует чрезвычайное. Наталья Ивановна – вовсе не шершавое

*Новый театр, старая сцена**ВМ*

«Три сестры».
Г. Тюнина – Ольга,
П. Кутепова – Маша,
К. Кутепова – Ирина.
Фото В. Баженова



животное. Миленькая мещаночка в бордовом платье. И не орет, увидев вилку в коляске Софочки, а горько рыдает... Испугалась за дочку, а вовсе не оттого, что решила раз и навсегда навести порядок в прозоровском, покинутом хозяйками, доме. Ничем особенно она не виновата. Ошиблась, выбирая мужа. И Андрей ошибся. Его унылая скрипка, одышка и вялость, и рыхлость, ей, ловкой, кругленькой, ладной, не годятся. Она, конечно, любит своих Бобика и Софочку и печется о них, но надо было бы ей за Протопопова выходить.

«Пауза... Пауза... Пауза...» подсказывает похожий на Чехова очкарик. Все за столом. Звон бокалов, металлический стук вилок и ножей. Колокольчик звенит. Бьют мамыны старинные часы. По ремарке они должны бить. Но – «Бом – бом – бом...» произносят действующие актеры. Бом – Маша... Бом – Ольга... Бом – Ирина... Часы бьют человеческим голосам. В них – и в сестрах, и во всех остальных людях – время. Барон – Бом... Соленый – Бом...

Слышится знакомое – «Не свисти, Маша...» А она сидит в мерихлюндии, надвинув маленькую шляпку на лоб, чтобы никого не видеть. «Москва... Москва... Москва...», или «Здоровая сильная буря...», или Машино «Яйду... Яйду...» Повторы, удвоения знакомых реплик. Они звучат по-другому чем прежде. Причитанием-уговариванием себя или других... И важны – не слова, а звучания, сочетание звуков... Весь спектакль Фоменко – на интонациях...

«Как вы постарели...» – еще одна знакомая фраза. Слышим и видим Вершинина – Рустэма Юскаева, огузлого, расплывшего, без талии, без выправки. Единственно примечательное в нем, бесформенно мягком, без погон, с отчетливо видимым брюшком, стертой речью, – это то, что он приехал из Москвы. Так пожелал режиссер. Вывести на сцену подполковника русской армии, в котором особенно только то, что он – из Москвы. Он не видный, заурадный. Она его «выдумала». Но влюблены они оба по-настоящему. Украдкой, замирая от тайны, держатся за руки, сидя на маленьком диванчике в рождественскую ночь. И как нежно, трепетно он смотрит, когда Маша, с ладошки, по-детски ест пирог, не рассыпая

сдобного теста и капустной начинки. Фраза такого Вершинина – о квартирных кочевьях с сумасшедшей женой и двумя девочками, о железных кроватях и постоянно дымящей печке – она ведь и об офицерах нашей нынешней разоренной армии.

Гранатовые четки в тонких пальцах Соленого – Карена Бадалова. Нисколько не претенциозен, умен. Искренне видит себя – Лермонтовым, таким же одиноким, невыносимым для людей, нелюбимым. Чудовищную фразу о «зажаренном и съеденном младенце» произносит намеренно, понимая, что именно происходит в доме Прозоровых, с желанием довести до истерики самозванку – хозяйку Наташу. Истинно, глубоко, страстно любит Ирину и нелюбим. Оттого опасен.

«Низенькие люди». Чебутыкин – первый из них.

Снова вслушиваемся в повторы имен, угаривания: «Маша... Маша... Маша...», «Оля... Оля... Оля...» Заикающийся смех Тузенбаха – молодого, некрасивого, с прекрасными глазами, который может широко, всем ртом, улыбаться и не умеет смеяться. После слов о перелетных птицах – смех, как гусиное скрипучее кряканье. Всклип в себя и заиканье. Не получается у барона смеяться.

Шинель отца-генерала на Ольге – Галине Тюниной. С первого же акта, как прикосновение к теплу прошлого, осязание умершего отца. Ходит в шинели, как в домашнем халате. В последнем акте, когда появляется начальницей гимназии, вся в синем, немедленно берет за шинель – последнюю связь с жизнью, которой в этом доме уже не будет...

Наташа, обиженная, плачет, спрятавшись под шубами и пальто в прихожей. Все остальные цепочкой обходят сцену по дальнему плану – за прозрачными занавесами. Цепочка людей, цепочка свечей. Взвываясь за руки, они Наташу минуют с осторожностью. Они все – свои, родные, любимые. Она – чужая. Цитата из «Синей птицы». Цитата из прошлого МХТ, а не нынешнего, у которого нет памяти... Идут за Синей птицей счастья – бесшумно, на цыпочках, представляясь и от Художественного театра, и от чеховского времени. Все свои, тогда как Наташа – чужая...

Новый театр, старая сцена

Итальянский язык Ирины – музыка чужого языка и ненужность, бесполезность его. Переступает по спинкам стульев, опираясь на руку восторженного Тузенбаха. Шагает выше и выше, а кажется, что она идет по воздуху... Его любовь – в том, как он расшнуровывает ей, озябшей, с мороза, – тонкие ботинки, как греет ее ступни в ладонях и натягивает на них шерстяные теплые варежки.

Кулыгин деловито и озабоченно говорит о персидском порошке для ковра и зимних занавесках, которые нужно поменять на летние. Скатывает и перегнув пополам, прислонив к колонне, усаживает ковер, как человека.

Фоменки – творение Мастера. Их тоже ни с кем не спутаешь, даже тогда, когда в соответствии с изменившейся ныне структурой театров-стационаров, более открытой, чем прежде, они играют в чужих спектаклях.

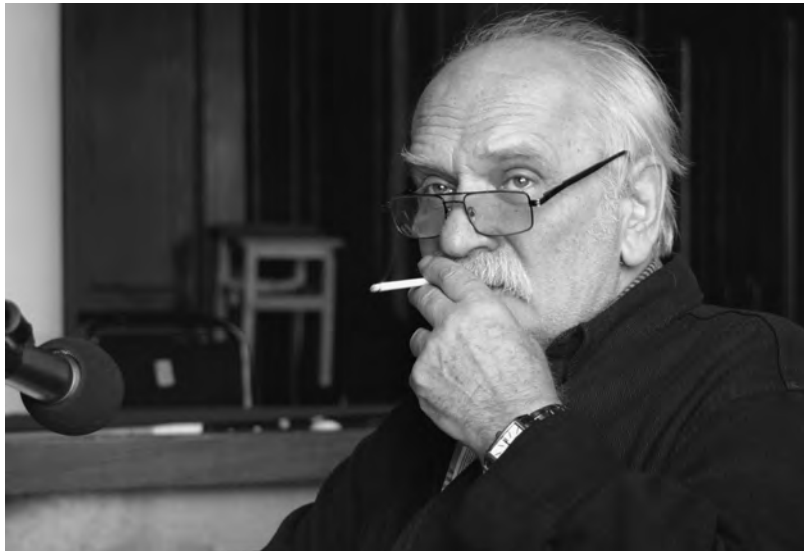
Вместе с Мастером они искали и воплощали поэзию на сцене, зная, что и проза не прозвучит, если не найдены нужная интонация и ритм. Не только модуляции их голоса, но и гибкие тренированные тела музыкальны: несут «знак» и «мету» Фоменко, его легкость. Предшествующий труд спрятан, усилие неощутимо. На больших и малых, сложных, ломаных сценических площадках, на горизонтальных и вертикалях пространства они способны выполнять любые задания. Живут, растворяются в той световоздушной среде, в симфонии звуков, которую творил на сцене их режиссер. Постепенно, выборочно дополняясь – за два десятилетия сложилась большая семья художественных «единоверцев».

В составе мастерства «фоменок» – каскад, фейерверк, сверкание импровизаций в границах режиссерского замысла; недосказанность зримого и звукового намека. В актрисах – неутомимость и хрупкость, незащищенность и выносливость, странность, нежность и дерзость. Уверенные в своем мастерстве, они способны естественно и достоверно дать ощущение реальности (что и делают на экране, востребованные в кино, участники исканий новой российской кинорежиссуры), но и пережитой внутренней гротеск, гипербола доступны им.

С годами мужчины почти сравнялись с блистательными женщинами труппы. Их сегодня порядочное количество. (Даже нелепая, страшная для коллектива гибель талантливого Юрия Степанова, погибшего в ночной автомобильной катастрофе, не разрушила единства.) Что касается актрис, то «великолепная четверка» – Галина Тюнина, сестры Кутеповы, Мадлен Джабраилова, участвуя даже не в спектакле, а в одном из последних, традиционных для «Мастерской», весело-грустных капустников, грацией кружений, поворотов, синхронном ритмов, искусством реплик, переменчивостью интонаций, виртуозным словоговорением, сыграв «дам приятных во всех отношениях», произвели сенсацию. Вступая в общение (борение) с молодежью (группой стажеров, которую Фоменко дважды успел набрать), которая слитным множеством присутствовала тут же на сцене; насмешничая, укоряя, отстаивая себя под натиском времени и новых пришельцев, четыре исполнительницы произвели «потрясение» не только в публике, допущенной на праздник, но и в «холодных критических умах» (тех, кто в закатные годы Мастера не без удовольствия «покусывал» театр и стареющего льва – Петра Наумовича). Итог общего совместного двадцатилетнего труда – открытие новых сфер актерской свободы.

Откуда в нем, восьмидесятилетнем, была эта сила страстей, нескончаемость больших и малых фантазмов, рожденных талантом и тайной подсознания, возникающих «из воздуха»; пугающая ленивцев неутомимость? Так теперь не работают режиссеры, имея в своих рядах множество мнимостей. Так в недавнем прошлом работали Товстоногов, Эфрос, Ефремов, едва завершив спектакль, начинали новый, тянули нить, ткали полотно судьбы – своей и своих актеров.

Театральные гении умерли. Почти все и, кажется, что сразу. В этом мы несчастливей людей двадцатых годов, столь же переломных, смутных. Тогда шестидесятилетние, сорокалетние великаны были живы. Даже умиривший Вахтангов успел «взметнуть», богато одарил учеников-артистов и режиссеров на десятилетия вперед. В эпоху революционного

Pro настоящее


катаклизма гиганты продолжали «линию», а не рвали ее. Великая культура России была в них самих. И ниспровергатель Мейерхольд, перелистав мировую театральную историю, практически освоив ее, являлся человеком культуры, а не разрушения.

Теперь ушел и Петр Наумович Фоменко. Он был им ровня. Быть может, последний – до следующего духовного подъема нации и страны, неразличимого в тумане грядущих лет. Если греческое слово «*aristos*» означает «лучший», то Фоменко был Аристократом нашего театра.

Он не обвинял время российской смуты во всех грехах, и не оправдывал им себя. Ощущение конца света (как это бывает на сломе веков) его не посетило. Он избегал борьбы. Наверное, в нем жило сознание, что любая борьба художника уничтожает, даже борьба с самим собой.

Ученики стали мастерами. Как и все сегодняшнее актерство, участвуют в антрепризах, иногда даже появляются в сериалах, но редко и лишь по строгому выбору (при жизни Мэтра, под его скептическим, ехидным, «контрольным», взглядом иное было бы невозможно). Но дело его жизни, непрерываемое, непререкаемое, – продолжается здесь, на Кутузовском.

Научившись у Петра Фоменко неукоснительному соблюдению своего человеческого

и артистического достоинства, на телеэкране и в СМИ они не рассказывают автобиографий, не делятся интимными подробностями, впечатлениями от увлекательных (и завидных) гастролей в Японии или в Европе. За рубежом они и сегодня ездят часто, вероятно – больше всех московских театров, надолго и без всяких стараний великолепной администрации. Не публичные, как их Фома, не разглагольствуют о «высоком», не участвуют в дилетантских спорах о судьбах русского стационарного театра, например. Они в таком именно работают, в театре не декларируемой, но ощутимой художественной «идеи»; избранного, осмысленного репертуара; со своим (а не случайным) зрителем, которого, кажется, не коснулась чумная порча последних лет. Они заняты делом, и если говорят (не часто), то с подкупающей искренностью, теперь – с печалью и болью о том, как долго были-жили бок о бок Мастером – счастливые, счастливейшие.

(Окончание следует)

Даны фамилии актеров, которых в спектаклях видел автор статьи, хотя некоторые из них не были заняты в премьерных показах.



Элла МИХАЛЕВА

ТЕАТР НА ТАГАНКЕ. ЮБИЛЕЙНО–НЕЮБИЛЕЙНОЕ

«Чешскому скандалу» (как окрестили конфликт труппы Театра на Таганке с Ю.П. Любимовым, после которого режиссер оставил театр) предшествовала статья Марины Токаревой «На осадном положении» («Новая газета» 05. 06.2011).

Именно в этом материале впервые оказались прямо названы своими именами вещи, о которых все знали, но старались молчать: возраст и выдающиеся профессиональные заслуги Ю.П. Любимова служили надежной гарантией соблюдения негласного табу на публичное обсуждение внутренней ситуации в руководимом им театре.

Две выдержки из материала М. Токаревой.

«Воздух “Таганки” за десятилетия менялся много раз. Все за кулисами сегодня пронизано настороженностью и страхом – с одной стороны, подозрительностью и неприязнью – с другой. Труппа, которую покинули почти все знаменитые ученики Юрия Петровича, состоит из усталых людей, заточенных на оборону, а не на творчество. Это и определяет участь сегодняшней “Таганки”».

...«Сама была свидетелем удивительной сцены. Когда перед премьерой спектакля «Маска и душа», на которую съезжались «випы», вошла в фойе с завлитом театра Еленой Соловьевой, на нас вихрем налетела Каталин Любимова, бросив моей спутнице: «А вас я не просила тут находиться!» Конфликты, унижения – привычный фон жизни сегодняшней «Таганки». Только за последние полтора года на счету театра 15 судебных разбирательств, некоторые – с подлогом документов. Выплата суммы ущерба составила 800 000 рублей. Стало практикой не отдавать трудовые книжки людям, уволенным конфликтно. Таких набралось 30 человек – предмет отдельного судебного разбирательства.

Легендарный театр стал полигоном множества ничтожных скандалов; главное обвинение

администрации коллективу – лентяи и корыстолюбцы, главная составляющая атмосферы – запах плесени. Но все-таки – к чести труппы, в которой больше почти нет звезд, но еще есть ученики Ю.П., – ни одного подметного письма не было направлено в “инстанции” против Любимова».

Менее чем через два месяца после публикации, 25 июня 2011 года в новостных лентах СМИ появилась информация об инциденте между труппой и художественным руководителем на гастролях в Праге. Театр возил в Чехию единственный спектакль – «Добрый человек из Сезуана», который был показан в двух городах – Градец Кралове в рамках международного фестиваля, посвященного пьесе Б. Брехта, и в Праге на новой сцене Национального театра. Перед репетицией спектакля в Праге, на которую были приглашены чешские коллеги, артисты потребовали выплатить гонорар и суточные за сыгранный спектакль в городе Градец Кралове. Сугубо внутритеатральный финансово-административный конфликт перешел в тональность громкого публичного скандала, деньги были выплачены, но Юрий Любимов заявил о своей отставке.

1.

Внутренняя жизнь Таганки к моменту отставки мастера стала взрывоопасной, конфликтной и многократно перевешивала жизнь творческую. По сути, она и стала главным содержанием существования театра, его «профильным» занятием. Спектакли, репетиции, творчество постепенно превратились в тусклый второстепенный фон, декорирующий скрытые и далекие от искусства процессы.

Никаких писем, касавшихся проблем внутренней жизни и взаимоотношений труппы и сотрудников с Любимовым, актеры действительно не писали, сор из избы старались не выносить, но ожидание «последней капли»



или «последней соломинки», готовой переломить хребет театру, превратилось в составную часть повседневного существования. Время от времени искры тлевого внутреннего пожара все-таки вырывались из-под спуда молчания. Не официально через обращения или СМИ. Спонтанно и стихийно. В основном, в локальное Интернет-пространство немногочисленных форумов, посвященных Таганке. Поводы всегда оказывались схожими: частные трудовые споры кого-то из сотрудников с администрацией театра, нередко завершавшиеся судебными разбирательствами. Суды по вопросам трудовых отношений чаще разрешались в пользу сотрудников.

Один из самых мрачных и тягостных эпизодов этого ряда случился за три года до чешского инцидента. Ушел из жизни артист Таганки Владимир Черняев. Смерть трагическая – самоубийство. Ранним утром 5 июля 2008 года, когда информация о случившемся достигла театра, в Сеть выплеснулось немало гнева, страсти, адресных и безадресных обвинений, черных эмоций и – кое-как, из последних сил, скрываемых от мира слез.

Владимир Черняев проработал в театре всего шесть лет – с 2002 по 2008 год. Актер, принадлежавший к поколению, которому киносценарист Илья Рубинштейн дал меткое определение – «поколение фальстарта». Это люди, минимально присутствующие в современном творческом пространстве. Родившиеся в первой половине 1960-х годов и получавшие дипломы во второй половине 1980-х. Их вхождение в профессию совпало с периодом самых сокрушительных социально-экономических преобразований новейшей истории России. Первый профессиональный шаг для тех из них, кто вынужденно не ушел из профессии под давлением экономической и банальной житейской необходимости, зачастую оказывался отложенным на многие годы. Актеров этого поколения в труппе Театра на Таганке практически нет.

Владимир Черняев окончил Щукинское училище, курс Е.Р. Симонова и М.А. Пантелеевой. Работал в разных местах, не оставляя актерской профессии. Везде, где оказалось возможным

применить специальность. Кроме театра. Около десяти лет вел литературную программу на «Радио Россия» «Черновики господина Че».

В 2002 году его однокурсница, актриса Таганки Анна Агапова, убедила В. Черняева показаться Ю.П. Любимову, и он оказался принятым в труппу. Среди значительных сценических работ актера – Пилат в «Мастере и Маргарите», Молодой Фауст в постановке по «Фаусту» Гете, Землемер в «Замке» по роману Ф. Кафки, Введенский в «Идите и остановите прогресс» по поэзии обэриутов и др.

Играл интересно, глубоко и с трезвым пониманием качества спектаклей, в которых участвовал: лучшие времена Театра на Таганке Черняев застал школьником и студентом, ему было с чем сравнивать.

Летом 2008 года, когда до закрытия сезона оставались считанные дни, Ю.П. Любимов уволил В. Черняева за неоднократные нарушения трудовой дисциплины (они действительно имели место). Мера старая, испытанная, применявшаяся мастером в педагогических целях с незапамятных времен и лишь в исключительных случаях носившая характер окончательного разрыва отношений с артистами. С советских лет Юрий Петрович привык использовать отлучение от сцены, как крайний и неизменно действенный способ морального наказания. Дождавшись чистосердечного раскаяния и явки с повинной, он, как правило, принимал нарушителя обратно: сначала на договор, а потом на постоянную ставку «согласно штатному расписанию». Так было во времена социализма, когда коренным социальным принципом целеполагалось отсутствие безработицы, а уволенные актеры теряли не столько заработок и постоянное место работы, сколько идеальный творческий мир, которым была Таганка времен легенды. Так оставалось в наступившие времена ипотек и кредитов и нараставшей творческой инфляции Театра на Таганке современной поры. Поправок на реальность, изменившую предлагаемые обстоятельства и иерархию ценностей, Юрий Петрович не делает.

Добровольный уход из жизни – тема, требующая огромной деликатности и осторожности суждений. Связывать прямой логической



связью трагически непоправимый акт, ставший результатом личного выбора с каким-то единственным внешним событием, не имея на то достаточных и неопровержимых оснований, немислимо. Однако, молва, во все века склонная к выстраиванию простейших схем, связала увольнение и гибель артиста, как прямую причину и следствие.

Интернет, помимо эмоций, плача и соболезнований, мгновенно заполнился рассказами о систематических увольнениях сотрудников, угодивших «под настроение» администрации. И жалобами на творческий процесс: ставшие нормой непродуманные (имевшие вид немотивированно и стихийно принятых решений) вводы артистов на роли фактически без репетиций, постоянные технические накладки на спектаклях, вызванные перманентной «ротацией» помрежей и технического персонала (иногда в разгар сезона и целыми цехами, как это случалось с осветительским цехом). Не поддается исчислению, сколько раз за последние годы, привыкшие к спартанским условиям работы, актеры Таганки были вынуждены на спектаклях, при зрителях, давать указания тем же осветителям, работавшим в театре без году неделя и не успевавшим выучить по-прежнему, «по-старотагански» сложные световые партитуры любимовских постановок. Просьбы «дать наконец свет на меня» или «светить сейчас туда, а не сюда» превратились в рефрен и дополняли канонические тексты ролей. Монолог, прочитанный в крошечной темноте, и свет, не дающий артистам незаметно уйти за кулисы – символически-визуализированное выражение творческого и закулисного положения дел.

Странно и необъяснимо, почему на Таганке не рвануло открытым конфликтом в те дни, в начале июля 2008 года. Казалось, что внутренняя драма театра вышла-таки из берегов и ринется наружу все сметающей волной. Однако, обошлось.

От самого Юрия Петровича, которому шел тогда девяносто первый год, трагедию решили скрыть – опасались за его здоровье.

Хоронили Володю Черняева почти тайно, без положенного ритуала прощания в театре,

без официальных церемоний, на скромном отдаленном подмосковном кладбище.

Начало следующего сезона, 2008/2009 года, оказалось окрашено в мрачные тона летней трагедии. Вернувшийся из Италии после отпуска Любимов счел, что наказание В. Черняеву достаточно и потребовал вернуть его в театр. Говорить правду режиссеру не рискнули и осенью. Сочиняли, скрепя сердце, небылицы, решив постепенно подготовить мастера к скорбному известию. На одной из репетиций Юрий Петрович, все еще не подозревавший о случившемся, едва не поверг присутствующих в массовый обморок, в очередной раз потребовав «немедленно разыскать Черняева», потому что «он нужен» и привести в театр «в любом состоянии», «остав хоть из-под земли».

2.

Смыслообразующая идея театра за годы руководства у Ю.П. Любимова эволюционировала. Начав с декларации суровой правды и вольнолюбиво-озорной концепции «театра улиц», он постепенно дошел до утопической мысли о «театре без актеров».

Усталость от ремесла, от ответственности, от сложной системы взаимоотношений с большим количеством людей – факторы, сыгравшие не последнюю роль в вызревании этой экстравагантной мысли. В одном из телеинтервью режиссер полушутливо-полусерьезно говорил о том, что завидует художнику-аниматору: у того рисованные персонажи и нет артистов, а в театре, увы, актера никуда не денешь.

Внутренний разлад Любимова, изнемогавшего под бременем художественного руководства, и его разлад с труппой становились все более очевидны.

Одним из манифестов Таганки «периода легенды» был объявлен отказ от грима на актерских лицах, – как противодействие театральной «лжи», как утверждение нового, прямого, без посредников общения исполнителей и зрителей. Во времена поздней, «второй», «другой» Таганки (после шестилетнего отсутствия Любимова и переезда его в Россию из-за границы) грим возвратился и приобрел особый



смысл. В некоторых постановках – например, в спектакле по поэзии Серебряного века «До и после» – он более похож на цирковой (по типу рисованной маски), чем на театральный. Необходимость в «подлинном», открытом актерском лице отпала. В конфликтных обстоятельствах коллектива это стало еще одним свидетельством намеренного и принципиального отчуждения режиссера от актеров.

Вне сцены идея «театра без актера» выразилась в упорном стремлении Ю.П. Любимова реорганизовать Таганку. Его реформаторские планы колебались от «мягких», «гуманных» до самых радикальных и кардинальных.

В качестве компромиссной формы предлагалась идея контракта, главным содержанием которой Ю.П. Любимов полагал и полагает облегченный и ускоренный механизм расставания с артистом. Тема срочного трудового договора во всех публичных высказываниях режиссера неизменно сопряжена с темой увольнений (Юрий Петрович использовал куда более категорический глагол – «избавиться», потому что без введения контракта «ни от кого нельзя избавиться»). О том, что контракт – это, в первую очередь, система строго зафиксированных взаимных обязательств, режиссер не говорил никогда.

В качестве жесткого варианта была выдвинута идея создания на базе театра Центра творческого наследия Ю.П. Любимова. Место собственно театра в этой конструкции определено достаточно туманно. На первый план выходит понятие «наследие», которое, по всей вероятности, предполагает большую или меньшую музеефикацию пространства, архивов и документального материала по истории Театра на Таганке. А также тема коммерческого использования площадей.

Обе модели переустройства для Таганки не новы ни в одном пункте и не скрывают главного смысла: освобождения театра от актера.

Контракт, или как его называли «договор», являлся одной из форм взаимоотношений театра и сотрудника еще с советских времен. Им пользовались на Таганке, как уже сказано выше, чаще в воспитательных целях, аж с конца 1960-х годов. Первопричина появления

контракта весьма гуманная и благая: через систему договоров театр пытался повысить выплаты артистам – зарплаты в Театре на Таганке были рекордно низкими в театральной Москве, несмотря на то, что театр, работавший на ежевечерних аншлагах и дававший в выходные и праздничные дни не один, а два-три спектакля, зарабатывал суммы, сопоставимые с выручкой залов КДС и ГАБТа. Однако, на фонд заработной платы этот фактор в советские плановые времена не влиял. По каким-то причинам в качестве поощрительной прогрессивной системы договор не прижился и использовался лишь в качестве исправительной меры.

Идея театрального центра на базе Театра на Таганке тоже имеет давние корни и принадлежит бывшему директору театра Н.Л. Дупаку. Рожден был проект в период поздней «перестройки» в горбачевские времена. Появление возможности экономического маневра и частной инициативы в рамках социалистического хозяйствования и дух надежд и свободы подвигли фантазию директора на смелый проект. Дупак задумал создание театрального квартала, под который предполагалось получить часть прилегавших зданий по Верхне-Радищевской улице.

Театральный центр должен был включать:

- Международную театральную школу (предприятие с частично коммерческими целями). «Привык Юрий Петрович получать гонорары в валюте за время эмиграции – пожалуйста! Принимай иностранных студентов и учи», – рассказывал позднее Дупак.

- Киностудию, которая была призвана решать и застарелую проблему видеофиксации спектаклей Любимова. «Не пускал Юрий Петрович снимать чужих – снимали бы спектакли сами, в труппе на тот момент было полно профессиональных кинорежиссеров», – это опять пояснения Дупака.

- Концертный зал, который предполагалось разместить в здании не действовавшего на тот момент и не принадлежавшего РПЦ храма Николая Чудотворца на Болванах.

- Наконец, собственно театр с несколькими площадками и многое другое.

Новый театр, старая сцена

Часть Верхне-Радищевской улицы предполагалось сделать пешеходной зоной. В комплексе предусматривались и сугубо коммерческие объекты – в частности, небольшая гостиница и несколько кафе.

Материалы по этому нереализованному проекту сохранились в архивах. (Но лишь в наши дни в Москве появились аналоги ему: центр и квартал Евгения Миронова при Театре Наций, при «Табакерке» Олега Табакова).

Реализации амбициозных и масштабных планов директора Таганки помешали внешние и внутренние обстоятельства.

Внешние пришли с изменениями социально-экономического устройства страны. В период первичного накопления капитала, пробудившего хищного интереса к городской земле и недвижимости, мысль о создании театрального квартала превратилась в наивную утопию.

Внутренней преградой для реализации замысла стал сам Любимов. Создатель Таганки всегда тяготел к камерным площадкам и по этой причине не любил новое здание театра, ныне занимаемое «Содружеством актеров Таганки». «Размахали орясину», – повторял он в период строительства, глядя на растущее сооружение. Становиться на склоне дней ответственным и управляющим огромным театрально-зрелищным концерном Любимов желания не выразил, а грандиозные планы Дупака с самого начала счел враждебными своему видению театрального будущего.

Однако, пропылившись несколько лет в архивах, через некоторое время идея Центра, благополучно воскресла, забыв своего автора. Возродилась в более скромных масштабах, наполненная новым содержанием. Изначальная идея большого театрального дела уступила место планам по устройству многофункционального пространства, где непосредственно театральным задачам отведена только часть.

Мастерская «Меганом» и архитектор Юрий Григорян, проектировавший, в частности, несколько домов в районе «Золотой мили» на Остоженке, разработали проект нового здания.

Интернет-ресурс www.postcash.ru 10.02.2012 года опубликовал материал, посвященный

проекту: «...Новое здание станет центром для фестивалей, вероятно, отчасти напоминающих театральные олимпиады, одна из которых проходила в Москве (Любимов – один из организаторов олимпийского движения в театре).

Пространство для игры в новом здании чрезвычайно разнообразно и может трансформироваться, то есть в принципе играть можно в любой точке здания. Кроме того, играть спектакли можно и на свежем воздухе, на террасе и в большом саду, где, зная интерес Любимова к древним традициям, Григорян построил пространство, похожее на древнегреческий амфитеатр. Еще одна любопытная деталь: благодаря стеклянным стенам и выходу нового здания на оживленную улицу, зрители в фойе станут для прохожих персонажами некоего воображаемого представления. Несмотря на кризис, архитектор считает, что реализация проекта возможна в течение ближайших лет. Сейчас он находится на стадии разработки проектной документации». (<http://postcash.ru/1226-novyie-formyi-teatr-na-taganke-gotovitsya-k-rasshireniyu.html>).

В верхнем фойе театра был выставлен макет. Будущее большое здание, без окон, проемов и выступов, напоминало черепаху, изваянную скульптором-кубистом, в котором самым поражающим воображение элементом оказалось его «подбрюшие» – полое пространство под цокольным этажом то ли гаража, то ли тоннеля с макетами фур и грузовиков.

Макет, служивший подтверждением серьезности намерений, стоял в фойе несколько сезонов. Но разговоры о его реализации (похоже, что к великому счастью всей Москвы) пока остаются разговорами.

Синхронно с хлопотами, связанными с проектом Театрального центра, Ю.П. Любимов не оставлял надежд на введение в театре контрактной системы. Темперамент и врожденные свойства характера режиссера неизменно диктовали ему единственный способ разрешения проблем: острый конфликт. Требование, высказанное в ультимативной форме, – главный и фактически единственный прием и инструмент Ю.П. Любимова, применяемый для достижения поставленных целей. Увы, к успеху подобные



стратегия и тактика приводили крайне редко. Как правило, выход из трудных, иногда даже безвыходных обстоятельств, в далекие годы находили благодаря дипломатичным усилиям директора Н.Л. Дупака. Новейшая история Таганки (в нынешние свободные и бесцензурные времена) казалось бы, не требовала ни противостояний, ни жесткого отстаивания позиций.

Однако, добиваться особых полномочий в управлении труппой Юрий Петрович стал все теми же ультимативными, внешне чрезвычайно эффектными, но малорезультативными методами. За несколько месяцев до пражского инцидента, 8 декабря 2010 года режиссер громко и шумно подал в отставку. Свое решение он объяснил тем, что не в состоянии управлять труппой.

Через несколько дней, 22 декабря, патриарха отечественной сцены по его личной просьбе принял В.В. Путин, исполнявший в тот период обязанности премьер-министра страны.

Одной из основополагающих проблем, обсуждавшихся на той встрече, стала проблема контрактов. В итоге беседы В.В. Путин дал поручение мэрии Москвы (Таганка – театр городского подчинения) решить ситуацию мирным путем с учетом требований Любимова, и Юрий Петрович остался на посту художественного руководителя.

Поскольку введение срочного контракта в одном отдельно взятом театре означало нарушение действующего ТК, Департамент культуры города в качестве компромиссной меры предложил Любимову перевести Театр на Таганке в статус автономного учреждения культуры.

В интервью 31 января 2011 года представитель московской мэрии Людмила Швецова сказала: «Юрий Петрович поставил вопрос о том, чтобы Театр на Таганке из городского учреждения стал автономным. Желание понятное и вполне современное. Но пока на уровне города не приняты все необходимые нормативные документы. Кроме того, по правилам нужно провести инвентаризацию всего, что есть в театре – от вешалки до вазы, оформить необходимые бумаги, и после всех процедур можно получить заветный статус. Сейчас документ об

автономии для Театра на Таганке подготовлен и будет принят».

Похоже, что в законе об автономии театров, руководителя Таганки привлекло не столько его реальное содержание, сколько само слово «автономия». Режиссеру слышалась в нем надежда на обретение «вольной» и от государства, и от артистов. Параллельно с переходом на автономный режим существования, Любимов готовил план по реорганизации театра, сразу, в качестве первоочередной меры, предполагавший увольнение двух третей актеров и сотрудников.

Изменение статуса требовало не только инвентаризации, но и – согласно действовавшему Уставу – одобрение данного перехода членами коллектива.

За несколько недель до гастролей в Чехии, 31 мая 2011 года, состоялось общее собрание, которое не поддержало инициативу перехода на автономию и параллельную реорганизацию театра. Против проголосовало 112 человек из 186 принимавших участие в голосовании.

А вскоре вышла статья Марины Токаревой в «Новой газете», где впервые за многие годы ситуация внутренней жизни Таганки была рассмотрена с учетом позиции труппы. И где также впервые оказались публично названы проблемы, связанные с активным вмешательством во все сферы жизни театра жены Юрия Петровича – Каталин.

Итогом тяжелого, невероятно нервного сезона и стал «чешский скандал».

В своей глубинной сути он содержал единственное объяснение: усталые издерганные актеры, возмущенные очередной несправедливостью, случайно «подарили» Любимову повод для яркого, ослепительно театрального и не очень эффективного маневра в его стиле. Любимов не был бы Любимовым, если бы не использовал мелкий финансовый повод для грандиозной акции. Частный случай обыденного для Таганки закулисного произвола обрел мощь и силу крупного международного скандала, где режиссеру была отведена лучистая роль борца и страдальца.

Рассчитывать, что Юрий Петрович когда-либо примет тактику маленьких шагов, ведущих



к цели, дипломатических переговоров и упорных действий, абсурдно.

Только эпатажный, броский, великолепно срежиссированный жест, мгновенно приносящий желаемый результат в виде солидной бумаги с подписями и печатями и дающий право на то-то и то-то!..

В советское время таким способом он иногда добивался премьер запрещавшихся спектаклей. Обещание визита на «самый верх» или публичная угроза «дойти до Политбюро» заставляли советских чиновников, не любивших скандалов, скрепя сердце, решать вопрос в пользу театра.

Отчасти, это была игра. Жестокая, кровавая, на выживание, но – игра. Выдержав долгую паузу запретов и показав таким образом, кто в доме хозяин, советский аппарат шел на очередной «прогиб», прекрасно понимая, что 650-местный зрительный зал Таганки в сравнении с 250-миллионным населением СССР даже не капля в море и не молекула, а величина, сравнимая с величиной атомного ядра: пусть играют и пусть зрители смотрят.

Времена изменились. Неизменными остались характер Любимова и его темперамент. Собрав пресс-конференцию и сделав несколько громких заявлений для СМИ, которые выставили актеров в самом отвратительном свете, Юрий Петрович, вероятнее всего, рассчитывал, что московское городское руководство, наконец, выполнит без оговорок и ограничений его основное условие: пожертвует «пешками», «очистит театр от всех» ради него – великого режиссера с мировым именем.

Однако, после длительного и крайне неприятного для репутации обеих сторон конфликта и шума в СМИ, где труппа Таганки удостоивалась самых сакраментальных эпитетов, а Юрия Петровича настойчиво сравнивали с королем Лиром, департамент культуры города Москвы принял отставку режиссера.

3.

Народный артист России Валерий Золотухин узнал о пражском инциденте, находясь на Алтае. В Чехию выезжал лишь состав спектакля «Добрый человек из Сезуана». Давно

не занятый в этой постановке актер, когда-то блистательно игравший в брехтовской постановке роль Водноса, никакого отношения к этим гастролям не имел.

Развивавшаяся ситуация конфликта, который был для самого Золотухина, как снег на голову, через некоторое время обернулась просьбой труппы возглавить театр. Решение логически обоснованное и органичное. Валерий Сергеевич являлся на тот момент самым именитым артистом Таганки, стоял у ее истоков, неоднократно и успешно исполнял административные обязанности во время отсутствия Любимова и по его же просьбе.

Последние сезоны перед отставкой Юрия Петровича Золотухин занимал должность председателя профкома театра. Эта работа, призванная защищать права сотрудников, не могла не испортить отношений между старейшим артистом труппы и режиссером. Следует подчеркнуть, отчуждение возникло одностороннее: только со стороны Любимова.

Лишенный лидерских амбиций Золотухин согласился взвалить на себя тяжкий таганковский крест.

Период его руководства театром нельзя оценивать с точки зрения качества выпущенных спектаклей: оно невысокое, и это упрек не театру, а работавшим на Таганке режиссерам. Но сугубо актерской, сумбурной или безвекторной деятельностью нового руководителя отнюдь не оказалась. Все его шаги были свершены с тихой достойной мудростью, их еще предстоит оценить. Действовать так мог лишь человек, досконально понимающий внутреннюю ситуацию театра.

С уходом Любимова Таганка осталась не только без лидера, но деморализованной и пораженной множеством фобий. Главная из фобий касалась не административно-бытовых драм, а сферы творческой. При немалом количестве молодых способных и талантливых людей в своем составе, все последние годы (более десятилетия) коллектив не имел серьезного художественного успеха (как в «легендарные» времена Таганки) и жил в полном неверии в собственные силы. По внутреннему самоощущению напоминал человека, никогда не



сидившегося за руль настоящего автомобиля, не видевшего дороги, изучавшего вождение лишь на тренажерах.

Постановки любимовской Таганки поздней поры (если их оценивать с точки зрения актерского опыта) напоминали бесконечные упражнения и гаммы. Тренинг ради тренинга, муштра ради муштры, овладение ремесленными навыками... Артисты били степ, вставляли на пуанты, играли на всех музыкальных инструментах, пели хором и сольно, читали стихи, совершали акробатические трюки, занимались голосом и пластикой, но практически не играли ролей, мерилом которых является осмысленное и одухотворенное сценическое существование. «Мы работали только с Юрием Петровичем, много не умеем», – эта самоуничижительная фраза часто звучала за кулисами. Некоторые, перепугав расположение телеги и лошади, шепотом в закулисы и во всеуслышание говорили о «растренированности» любимовской труппы.

Комплекс профессиональной несостоятельности (о чем неустанно заявлял худрук, полностью снимая с себя ответственность за актеров, которые им же были выбраны и приглашены) дополнялся страхом «реорганизации с последующим увольнением».

Валерий Сергеевич Золотухин незамедлительно предпринял ряд мер по интенсивной терапии театра. В кратчайшие сроки были решены две административно-организационные проблемы: принят Коллективный договор, защищавший творческий состав и сотрудников от необоснованных увольнений, и создан Художественный совет, которому были переданы функции руководства театром. В действовавший Устав были внесены соответствующие поправки. Для ускорения процесса юридического оформления принятых документов В.С. Золотухин обратился с письмом к мэру Москвы Сергею Собянину.

«Теперь вас никто не уволит. Буду я или кто-то другой, Худсовет или новый художественный руководитель – вы защищены», – сказал Золотухин труппе, получив на руки заверенные подписями и печатями бумаги.

Параллельно он искал режиссеров на постановки. С этим следовало спешить по двум

причинам. Первая – психологическое состояние труппы. Вторая – Юрий Петрович сразу после чешского конфликта пригрозил снять свой репертуар, оставив Таганку без спектаклей.

В первый постлюбимовский сезон никто из режиссеров идти в бывший театр Любимова не захотел. Согласие ставить спектакли выразили пермяк Сергей Федотов, осуществивший постановку пьесы «Калека с Инишмана» М. Макдонаха и два зарубежных постановщика – итальянец Паоло Ланди и поляк Кшиштоф Занусси.

Рассуждать о спектаклях (в первый «постлюбимовский» сезон их оказалось больше, чем предполагали планы и отпущенные городом средства) – неблагодарное дело. Не блестяще получилось все. Поскольку репутация таганковской площадки и память о давних шедеврах Любимова до конца еще не растрачены, художественные промахи на легендарной сцене видны, как через увеличительное стекло.

Однако, работа в далеко не идеальных спектаклях (не получивших, кажется, ни одной положительной рецензии), разных по творческим принципам и профессиональному статусу режиссеров, принесли театру и некоторое искомое благо. Труппа поняла, что может работать не с одним только Юрием Петровичем. Актеры постепенно начали осознавать свой реальный нереализованный потенциал.

Принимая экстренные меры по приглашению постановщиков, Золотухин руководствовался «мягким» прагматизмом и здравым смыслом, убежденный в том, что не испытал себя в работе с режиссерами разных убеждений и направлений, Таганка никогда не найдет себе нового художественного лидера. Коллективное управление силами Худсовета изначально рассматривалось, лишь как вынужденная, антикризисная и временная мера.

Намеченные планы простирались до сезона 2013/14 годов, который является для Таганки юбилейным. Предполагалось, что 50-летие театр встретит в отремонтированном помещении (начать и завершить ремонт предполагали в течении весны-осени 2013 года, чуть раньше закрыв текущий сезон и чуть позже начав юбилейный). Однако, в разумный график

Новый театр, старая сцена

жизнедеятельности театра вмешалась драма: неожиданно для всех Валерий Сергеевич Золотухин ушел из жизни, проведя в должности директора всего полтора года.

Очень поспешно на Таганку был назначен новый директор – Владимир Натанович Флейшер, руководивший до этого Центром им. Вс.Э. Мейерхольда. Вместе с ним, еще более неожиданно, из недр того же ЦИМа была прислана команда выпускников Школы театрального лидера, в задачи которой входит несколько странная миссия: отметить юбилей театра, к которому никто из приглашенных не имеет никакого отношения.

Под самый финал сезона 2012/13 годов Ю.П. Любимов сообщил о том, что запрещает театру прокат своих постановок. Таким образом, в афише театра осталось пять наименований на основной сцене (это спектакли, премьеры которых состоялись при Золотухине) и несколько экспериментальных работ, осуществленных на Малой сцене в тот же период. Юбилейный сезон таким образом приобрел весьма спорный смысл. Основатель театра покинул свое детище, его репертуар снят, а артисты, имевшие отношение к Таганке времен ее начала и расцвета (те из них, которые ныне живы и здоровы), пребывают вне таганковских стен (в нынешней труппе из ветранов работают всего несколько человек).

5 сентября на пресс-конференции, посвященной началу сезона, были представлены планы театра на ближайшие, предвещающие круглую дату месяцы. Это – намеченная Золотухиным линия планового выпуска спектаклей, осуществляемых приглашенными режиссерами. Другой вектор – мероприятия, посвященные непосредственно юбилею.

В пресс-релизе это выглядит так:

«Премьера октября – спектакль “Гедда Габлер” Г. Ибсена, режиссер Г. Галавинская. В ближайшее время к репетициям приступит режиссер Игорь Коняев (спектакль “Голос отца” по мотивам пьесы А. Платонова) и начнет репетиции по своей пьесе драматург и режиссер Сергей Глущенко (спектакль “Гроза двенадцатого года”). На второе полугодие запланирована постановка провинциального режиссера Романа Феодори по пьесе

Дмитрия Быкова “Шереметьево-3”, специально написанной для Театра на Таганке. Будет также осуществлен проект команды выпускников Школы Театрального Лидера, объединяющий мероприятия, связанные с историей Театра на Таганке. В его рамках откроется выставка “Попытка альтернативы”; затем последует серия спектаклей (режиссеров Семена Александровского, Дмитрия Волкострелова и Андрея Стадникова), «фестиваль» коллективных читок пьес, созданных на основе архивных документов театра».

Кроме того, стало известно, что вскоре после юбилейных торжеств Театр на Таганке закрывается на ремонт, который продлится не менее года.

В прозвучавшем списке проектов и планов есть пара моментов, вызывающих особое недоумение.

Первый из них: почему ремонт здания перенесен на время после юбилейных торжеств? Куда логичнее было бы праздновать события в прибранном доме.

Второй момент – это отсутствие в планах публикаций и изданий, подготовленных к полувековой дате. Буклеты, сборники статей, документы, фотоальбомы – тот минимум, который необходим в подобных случаях. 50 лет жизни легендарного театра – большая тема для разговора. Особенно с учетом того, что опыт театра – очень разнообразный, не равноценный в разные периоды его жизни – систематизирован только в самом первом приближении. Но даже в минимальном количестве не обозначены обсуждения, научные конференции, «круглые столы».

Вопросов, несогласий, недоумений в адрес нынешней «юбилейной» (или «не юбилейной») Таганки больше, чем хотелось бы. Остается лишь ждать ответов, которые предложит сама жизнь.

Алексей БИТОВ

ЭСХИЛ, ШЕКСПИР И ПАНИКОВСКИЙ

Можно подумать, что современная драматургия мертва, потому что о ней – хорошо или ничего. Правда, раз в год (примерно) «Литературная Россия» публикует чью-нибудь не особенно ласковую статью об этой самой современной драматургии; «обиженные» реагируют бурно и не очень адекватно, но вскоре тишь да гладь восстанавливаются – до следующего всплеска.

Бывают урожайные времена, а бывают и неурожайные, причем намного чаще. Появление Шекспира или Чехова – исключение, а не правило (а то человечество давно было бы завалено грудой шедевров). Количество качественных авторов не может возрасти в одночасье, и чем больше появляется кандидатов в драматурги, тем меньшую долю среди них составляют недугие величины, средний уровень неизбежно падает, а отыскать живое дерево в необъятном мертвом лесу куда сложнее, чем в небольшой, но полуживой рощице.

Другое дело, что у современного драматургического безрыбья есть и объективные причины: общее состояние театра, режиссуры, актерских умений и, конечно, зрительско-читательского сообщества. Аппетит на театральный «фаствуд» возрос, а спрос рождает предложение.

Что нынче востребовано? Банально и при-
скорбно: темп нашей жизни вырос за последнее время весьма существенно, а возможности восприятия не изменились. Зритель/читатель не имеет времени на «погружение» и способен воспринять лишь то, что можно усвоить на бегу: фрагменты, клипы, комиксы... Остановиться и оглядеться ему попросту некогда. Полагаю, со временем люди привыкнут к новым скоростям (такое не раз уже бывало в истории), но пока им трудно. Жаль, но многие боятся признаться в этих трудностях даже самим себе, к тому же появилось при театре дурацкое новообразование – институт «кураторов», сознательно



А. Битов
Фото И. Казакова

играющих на понижение, поскольку «пластмассовые» конструкции недолговечны, требуют постоянной замены и, таким образом, обеспечивают «товарооборот».

Но это, как говорили в старину, лишь одна сторона рампы, а есть и другая. Для того, чтобы показать серьезную пьесу, нужны актеры; в последнее время их число кошмарно возросло, а средний уровень, понятное дело, упал. Игра на сцене для многих перестала быть основным занятием, деньги они зарабатывают в другом месте (а это, не будем ханжами, очень важно). Мало того, если раньше драматические артисты делали себе имя в театре, и статус их соответствовал уровню исполнения, гарантировал успех (не случайно театральных знаменитостей стремился заполучить кинематограф), то теперь ситуация резко изменилась. Имена и деньги приобретаются даже не в кино, а в «мыльных операх», где нужны не профессиональные артисты, а всего лишь типаж. Остальное симитирует монтаж. Нынешние «звезды» (и просто узнаваемые персоны) зачастую не умеют ни ходить, ни говорить; о разнообразии вообще нет речи. Зато медийные неумехи «делают»



театральную кассу. Дать такому роль Гамлета? М-м-м, лучше не надо! Сгодится то, что попроще. Серьезная драматургия ни к чему. С ней и прогореть недолго, шаблоны и «блочные» подделки всегда надежнее.

А для солидности нужно как можно громче кричать: «Какие хорошие пьесы есть! И сколько! Начнешь играть, в двадцать лет не переиграешь! Зачем же тревожиться и сочинять другие?». (Примечательно, что лидеры радикального направления, режиссеры Кирилл Серебренников, еще недавно возглавлявший: «Тех, кто ставит классику, нужно расстрелять!», и Константин Богомолов с «новой драмой» почти не работают, трудятся на ниве классики, «преображая» ее, ставят спектакли по знаменитым иностранным и отечественным сценариям, по пьесам знаменитых драматургов советского времени – Розова, Володина, Вампилова).

Работу со смыслами вытеснили режиссерские эффекты и выкрутасы, а цельные тексты зачастую рассыпаются на отдельные номера (в стиле капустников). Режиссерское «прочтение», изредка даже интересное, искажает текст до полной неузнаваемости (не остается ничего, кроме фамилии автора на афише, да имен некоторых персонажей). Пару лет назад нынешний худрук БДТ Андрей Могучий (а его, в отличие от ряда других, не отнесли к театральным имитаторам) посетовал: надоели ему «опусы», которые нужно переделывать, переиначивать, а то и переписывать от начала и до конца, а хочется хорошей пьесы, которую можно просто-напросто ставить. Кажется, что в «переиначивании» литературы и состоит сегодня режиссерская профессия. Тогда и Георгий Александрович Товстоногов – никакой не режиссер, потому что поначалу вчитывался, погружался в текст, искал ритм, темп, музыку, «природу чувств» в той или иной пьесе, а потом уже выстраивал здания своих спектаклей. Нынче режиссеры-дирижеры то ли исчезли как класс, то ли спрятались где-то на задворках. Вспоминаются стихотворные строчки:

*«Не вдаваясь в детали,
осмелюсь тебе доложить:
Ремесло дирижера –
искусство прочтения пауз».*

Понятно, к режиссерам это относится в не меньшей степени; того же Товстоногова однажды спросили, почему он взял для постановки достаточно слабую пьесу современного (в ту пору) автора, и режиссер ответил: там замечательные паузы. А в «современной драматургии» с паузами (и полутонами) плохо, во главу угла ставится олимпийский принцип «Быстрее! Выше! Сильнее!», вот и получается набор эпизодов – осколков... Иногда за этим скрывается простое неумение, а некоторые откровенно стремятся попасть в «тренд».

Процитирую одного относительно известного современного автора: «Я самостоятельно сочиняю пьесы, а потом приходит режиссер и говорит: *«Пойдем писать тексты»*. Фактически человек честно признал, что ставят не его творения, а спектакли «по мотивам», и основой для сценического переложения может послужить все, что угодно, не обязательно пьеса. Когда на виду оказывается приличная проза (заявленная как пьеса), театры ее охотно берут и приспособливают к своим сценам (скажем, «Убийца» А. Молчанова в МТЮЗе). С пьесами как таковыми, к сожалению, все обстоит иначе.

Похоже, что сегодняшнему драматургу писать и не для кого, он рискует не найти ни режиссера, ни актеров, ни зрителей. Остаются одни «кураторы», которые «руководят» и «направляют» весьма оригинально. На полном серьезе ими озвучен шикарный тезис, что любой текст – это пьеса, если автор назвал, посчитал ее таковой.

Чем-то это напоминает советский Общепит – «Что же в Вашей ухе нет никаких признаков рыбы? – спрашивал озадаченный посетитель и слышал в ответ: Жри, что дают, в меню все написано».

Периодическая ругань по адресу «ХСП», то есть хорошо сделанных пьес, стала правилом и привычкой. Получается, что хорошо, талантливо написанная пьеса – это плохо, а сделанная примитивно и бездарно – это отлично.

Понятно, что «кураторам» нужна не драматургия, а ее «пластмассовое» подобие. Что угодно, лишь бы было куда наклеить этикетку «драматургия». А на вопрос, почему у вас уха



без рыбы, всегда можно дать уверенный ответ: «А это – новая уха, мы меняемся, и она меняется вместе с нами. Вы отстали от жизни!.. В Париже, Лондоне, Авиньоне давно едят только такую». (Кстати, если называть рыбой что попало, количество рыб в наших морях сразу возрастет, и можно будет с «цифрами» в руках говорить о небывалом подъеме отечественного рыбоводства).

В нынешней, условно говоря, драматургии практически нет персонажей. Уйти от этого «дефицита» пытаются двумя нехитрыми способами. Главным становится вопрос – «что произошло?», а не «с кем произошло?». Хотя вопрос «что?» – основной для журналистики, но не для литературы (включая, естественно, и драматургию). Таким образом, происходит подмена понятий. Понятно, кто-то должен передвигаться по условной сцене, и эта роль отводится картонным фигуркам. Конечно, как «фиговое» прикрытие можно использовать постмодернистское слово «симулякр», но еще надежнее выпускать на сцену псевдо-персонажей, о которых зритель (или читатель) не знает ничего и готов поверить, что у каждого из обитателей неведомого мира – по восемь ног, полтора уха и, как ни крути, никаких признаков головы. Об «инопланетянах» можно гнать любую «пургу» без всякого риска разоблачения, а «элита» с ее непреходящим чувством собственного превосходства всегда готова взирать на жизнь некоего «плебса», «быдла». Тем, кто о «низших» формах жизни ничего не знает (и не хочет знать), любые нелепости по барабану. Они все равно не увидят подвоха и охотно поверят в существование восьминогого полторауха.

Казалось бы, если нет своего героя, можно воспользоваться приемом, хорошо известным мировой драматургии: взять (как бы напрокат) «раскрученного» чужого. Такие попытки порой предпринимаются, но герои умирают сразу же после появления, потому что для жизни нужна еще и атмосфера (как говорится, трудно плыть в серной кислоте), а атмосферу эту надо создать. К сожалению, действие чаще всего совершается в некоем универсальном безвоздушном пространстве, хотя в ремарке могут быть обозначены Северный полюс или

пустыня Сахара. Повторяются и сами персонажи: мир восьминогих симулякров представляют условные «бомжи», «проститутки», «менты» и «урки»; с ними привычно соседствуют менеджеры, журналисты, компьютерщики, музыканты, которые хотя бы изредка музицируют, тогда как все прочие занимаются непонятно чем.

Вспоминается эпизод из «Травы забвения» В. Катаева: *«К числу мелких литературных штампов Бунин также относил, например, привычку ремесленников-беллетристов того времени своего молодого героя непременно называть «студент первого курса», что давало как бы некое жизненное правдоподобие этого молодого человека и даже его внешний вид...*

Я тут же дал себе страшную клятву, что у меня в рассказах никогда не будет ни одного студента первого курса. Для того чтобы поскорее на практике исполнить эту клятву, я в тот же день начал писать рассказ о некоем молодом человеке, но ни в коем случае не студенте, и тут же я сразу запнулся, потому что никак не мог придумать, кто же будет мой молодой человек?..

И вот я уже сижу за круглым лаковым столом, разложив возле турецкой пепельницы рукопись нового рассказа. Кашляя от волнения, я предвкушаю одобрение Буниным того факта, что мой молодой человек не студент первого курса и даже не подпоручик, а – вообразите себе! – декоратор: и шикарно, и вполне соответствует жизненной правде...

Когда же я дошел до коронного места с розовыми от зари голубьями, которые должны были, по моим соображениям, особенно понравиться Бунину, и не без некоторого скромного самодовольства провозгласил заключительную фразу рассказа, то Бунин некоторое время молчал, повернув ко мне злое лицо со страшными, грозно вопрошающими глазами, а затем ледяным голосом спросил:

– И это все?

– Все, – сказал я.

– Вот тебе и раз. Так какого же вы черта, – вдруг заорал Бунин, стукнув кулаком по столу с такой силой, что подпрыгнула пепельница, – так какого же вы черта битых сорок пять минут морочили нам голову! Мы с Верой сидим

Новый театр, старая сцена

как на иголках и ждем, когда же ваш декоратор наконец начнет писать декорации, а, оказываясь, ничего подобного...»

«Новую драматургию» часто обвиняют в «чернушности», но тут я, пожалуй, не соглашусь. Конфликт «хорошего» с «еще лучшим» – это мы уже проходили, а в чернухе можно обвинить Гоголя или Чехова... А наши драмо-журналисты – не гоголи и чеховы, они тяготеют скорее не к черному, а к желтому цвету. И вот, поскольку «желтуха» пользуется спросом, нашу, так сказать, драматургию сверх всякой меры заполнили секс, кровь, моча с калом и мат на уровне детского сада. Стоит ли искать чернуху в желтой комнате? Ее там нет, как в «Белом солнце пустыни» нет Джаведета в Сухом Ручье...

Зато очевидно еще одно свойство картонных персонажей: перемещаться самостоятельно они, естественно, не могут, а таскать их по сцене тяжело, и автора, как и следовало ожидать, надолго не хватает. Но и останавливаться нельзя, а то бездыханность героев, того гляди, станет слишком заметной. Выход находится самый простой – «сцены» начинают мелькать, как картинки в калейдоскопе; протянуть одну сцену на 5–10 страниц – непосильная задача для большинства кандидатов в современные драматургии.

Понятно, авторов сбивают с толку кино и телевидение; там полно крупных планов: раз! – и все уже видно. А в театре крупных планов нет, только средний план, то есть необходимо присмотреться, поймать правильный «фокус». А эпизодики, занимающие полстранички текста, слишком скоротечны, чтобы зритель смог «настроиться». Понятно, что исключения возможны, но это – именно исключения. Умиляют длинные, подробные (как у больших, настоящих драматургов) описания места действия, с массой всякого реквизита, якобы необходимого для половины странички основного (диалогического) текста. Ради малюсенькой сценки сложные конструкции сменяют одна другую на бешеных скоростях. Декорации-трансформеры присутствуют на подмостках весь спектакль, не оставляя места актерам.

Кажется, что все это мелочи, детали, но именно они мешают тексту стать пьесой – давно

отшлифованной формой, которая дает возможность показать человека крупным планом с помощью среднего плана.

На мой взгляд, об уровне драматурга – и языковом, и сценическом – проще всего судить по ремаркам. Это персонаж может быть косноязычным, но ремарки выдают именно автора.

Несколько наиболее красноречивых отыскал в своих «закромах».

«Она пытается подняться, но ничего не видит. Постепенно ее глаза привыкают к темноте».

«Ангел поднимает ногу, которая оказывается в солдатском сапоге».

«С высоты они похожи на двух толстолобиков, которые выпали при падении из ведра».

«Только сейчас мы видим, что у него за спиной смятые крылья». (Это – ремарка в конце пятой картины действия, при неизменном присутствии персонажа на сцене).

«Падая в бессознание, [он] почувствовал, что волос у него совсем не осталось».

«Устроившись поудобнее возле окна, она подумала о том, что прежде чем идти в лес, надо будет сразу купить билет на обратную дорогу».

Продолжать можно до бесконечности, мучительно борясь с желанием напомнить знаменитую чеховскую фразу: «Подъезжая к станции, с меня слетела шляпа».

А вот еще один образец «ремарок» из шорт-листа:

«Она убийственно грустная, это видно невооруженным глазом»; «рассматривает витрину, медленно прохаживаясь у прилавка: взгляд натывается на лыжную мазь, панталоны, заварные пирожные, бечевку, ковши, суповые смеси, блоки спичек, деревянные игрушки, пятикилограммовые пачки макарон, средства для гигиены и многое другое».

Авторы разные, большинство из них отмечено конкурсными наградами и регалиями. Фамилии называть не буду, у многих можно найти и более «красноречивые» высказывания. А вот Павла Пряжко, «живописателя» неживых существ, назову персонально, как и его пьесу, которая называется «Солдат». «Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было



идти обратно в армию, он в армию не пошел». Больше в ней ничего нет, но «кураторы» захлебываются от восторга.

Другие его тексты подлиннее, однако пьесами их никак не назовешь. Не случайно один критик, сравнивая две постановки «Жизнь удалась» того же автора, прямо написала: плохая – это там, где на сцене пытаются что-то сыграть, а хорошая – где исполнители просто сидят и читают вслух. В самом деле, как сыграть, к примеру, такое: «Вадим кончает. Лена не кончает вообще никогда?»

Ладно, о читках – успеется, а пока – еще несколько «ремарок» из других «пьес» Пряжко.

«Город вокруг них шумно и со смаком трахается» («Труссы»).

«Марине нравится музыка, которую она слушает. Эта музыка будит в ней светлые чувства». «На Павла в очередной раз накачивает осознание, что все это видимо галлюцинация, потому что машин не может быть такое количество. Он закрывает ладонями лицо. В этот момент пролетающая полевая птица кулик срет ему на голову» («Поле»).

«Ольга отворачивается от Оксаны, она собирается потребить относительно чистый воздух парка». «Глаза ее заспаны, мыться она не собирается». «Ольга делает такую гримасу, типа простите, но я по-другому вести себя не могу, это моя работа, и одновременно еще конечно, она испытывает чувство вины». «Сергей понимает, что Оксана не нуждается особо в разговоре и первое нахлынувшее чувство пообщаться быстро прошло у него, хотя в принципе Сергей такой человек, который всегда готов к общению». («Легкое дыхание»)

«Этот факт не проходит мимо Оли». «Глядя на нее, становится понятно, что вроде она больше не обижается». («Запертая дверь»).

«Диван стоит у стены, полстены которой занимает длинное вытянутое окно. На подоконнике с улицы возле окна сидят голуби». «В пятницу Денис съел три килограмма мандарин». «Гантель создает давление на мышцы, мышцы растут». («Злая девушка»)

Повторяю: это речь не персонажей, а самые что ни на есть авторские ремарки. И это тоже ремарка: «За десять, двадцать, пятьдесят

и сто рублей ничего не купишь. Это мусор. Эти деньги можно найти в городе на земле. Однажды друг Димы срал на Дружной напротив «Экомедсервиса» на Толстого, срал и подтирался сторублевыми купюрами. Три по сто, одна пятидесятка и одна десятка. Дима поднимает любые деньги, если находит. Даже десятки, даже если они мокрые. Он кладет их в карман куртки, они высыхают, и он рассчитывается ими с кассиршами в магазине». («Три дня в аду»)

Попробуйте, смеха ради, представить все это на сцене...

Персонажи Пряжко (если их можно назвать таковыми) говорят мало, а действуют еще меньше... И все это предназначено для воплощения и называется – «новая драматургия». А «дыр бул щыл убешщур скум вы со б у р л эз», надо полагать, новая «органическая химия». Наука не может стоять на месте, она развивается вместе с нами, прогресс не остановить.

Кстати, один из апологетов «новой драмы» недавно оповестил: «У Пряжко, кроме прочего, еще и поразительный драматургический язык. Ремарка теряет у него свое значение и становится частью театральной игры, не столько объясняя артисту его поведение на сцене, сколько пародируя его усилия в области имитации человеческих свойств. Текст пьесы демонстрирует глубокий тупик коммуникации: язык как средство передачи смыслов от человека к человеку отмирает, лексикон небогат, сознание через язык демонстрирует свое мерцание, нестабильность». (Выделено редакцией)¹. (Руднев П. Новая пьеса в России // «Знамя», 2013, № 4. <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html>)

С тем, что лексикон у Пряжко небогат, спорить не приходится, а для того, чтобы продемонстрировать мифическое «отмирание языка», достаточно выйти на сцену и сказать «Бэ-э-э». Драматургия тут, понятно, не при чем, что, однако, не мешает очередному «куратору» (тоже на «отмирающем», как у Павла Руднева, языке) написать о «новом слове» в драматургии, о том, что платье голого короля роскошно, только не все способны это понять.

О драматургических конкурсах я упомянул вскользь, а надо бы подробнее – тем более, их сейчас до странности много. Дают ли эти



конкурсы возможность судить о «состоянии отрасли» – не факт, а вот о работе «кураторов» – безусловно. В сущности, речь идет о целой индустрии, скрытой от глаз театрального зрителя, где «производство» поставлено на поток. В 2009 году автор этих строк подсчитал цифры по 4 конкурсам («Свободный театр», «Евразия», «Действующие лица» и «Премьера»). Минимальное количество текстов (247) поступило на «Действующие лица», где действует ограничение: «1 автор – 1 пьеса». На конкурсах, где такое ограничение не предусмотрено, соискателей оказалось еще больше. Вроде бы, организаторы («кураторы») тут не при чем, но, скажем честно, именно они провоцируют этот «девятый вал». Изрядное количество соискателей отбирается в лонг- и шорт-листы, что стимулирует, вдохновляет их самих – отмеченных наградами («Аффтар, пиши ишшо!»), и всех прочих («Я так тоже могу!»). Что ж, ограничимся «избранными», – возьмем 4 лонг-листа и добавим к ним 2 шорт-листа за тот же 2009 год (Володинский фестиваль и «Любимовка»). Цифры говорят сами за себя – отобраны 138 (!) человек (178 текстов). И каждый год к этому списку добавляется чуть ли не по сотне новых «признанных драматургов»... «Кризис пере-производства», однако, возник отнюдь не сам по себе.

Интересно, сколько потребовалось времени, чтобы прочитать несколько сотен конкурсных текстов? Разве что просмотреть бегло? Но глаз «замыливается», и с одной пьесы на другую (похожую) на бегу не перескочишь. Как же в таком случае отбирают будущих лауреатов? Не знаю, мне это неизвестно.

Особый разговор – о качестве письма «лауреатов». Вот, скажем, М. Машинская – «Это правда» (2011 г., лонг-лист «Евразии» и шорт-лист премии «Дебют» в номинации «Драматургия»). Ограничусь пересказом сюжета. У Лены («девушка 22, потом 27 лет») муж-алкаш и двое детей, а третий должен вот-вот родиться. Увы, трех детей у нашей сладкой парочки не будет: старший мальчик утонет в ванной (сцена 2). Потом, уже после того, как Лена разродится, в той же ванне потонет и пьяный муж (сцена 5). Лену после роддома никто

не встречает. Муж в запое, свекровь сидит с еще одним ребенком, других родственников нет, а куда подевалась пара подруг, обозначенных в списке действующих лиц, – спросите у автора. И вот стоит Лена со своим свертком на остановке, а в автобус зайти боится – давка там, память могут. Но незнакомый шофер Коля ситуацию просек, велел Лене подождать у ближайшего светофора, всех пассажиров высадил (сказал, что поломка), а мамочку с младенцем довез с комфортом. Возникает любовь с первого взгляда. Лена к Коле уходит, и у них рождается еще сколько-то детишек (пятеро, кажется). В финале Лену «разводят» на 380 тысяч рубликов, но Коля все равно ее любит и очень рад, что мужик, которого он встретил в дверях, – всего-навсего мошенник, а не любовник. Чтобы развеять остатки подозрений, Коля просит Лену ответить на один вопрос на детекторе лжи, который кто-то (на удивление кстати) забыл в салоне автобуса: «Лена, если тебе сейчас встретится красивый мужчина – миллионер, который сможет обеспечивать тебя и всю твою семью, всех твоих детей, этот мужчина влюбится в тебя. Скажи, Лена, ты уйдешь от меня к нему?» (Похоже на вопросы референдума в марте 1991 года).

«Лена (без промедления). Нет.

Коля подбегает к детектору, смотрит в листы, изучает графики.

Лена (обнимает его сзади). Ну что там?

Коля. Это правда.

(Целуются)

Занавес.

Что это? Пародия? «Дамский роман»? «Комедия с ребенком», утонувшим, смеха ради, в ванне? Без комментариев.

В том же 2011 году победителем «Дебюта» стала Е. Васильева: «зачетный» текст – «Люби меня сильно» (кроме первенства в «Дебюте», еще и 3-е место на конкурсе «Свободный театр»). По жанру, скорее всего, сценарий, а в общем, очередная псевдонатуралистическая страшилка, типа «умереть, не встать». Подросток Оля живет с матерью и отчимом; отчим пьет и явно имеет виды на падчерицу. Он терпелив, ждал, пока 5-летняя девочка дорастет до 14 лет. Семейство «оригинальное»: отчим



читал «Пышку» Мопассана; надо полагать, имел дело с видеком; говорит, что покупал «кассеты», на которых «девочки любят друг друга». Дура-мамаша играет с супругом в сексуальные игры (пароль: «Как звать тебя, лошадь потная?», отзыв: «Непотеюшка»), но по наивности не догадывается о видах муженька на подрастающую дочь. Сама девочка упорно называет компьютер компостером. С «компостером» знакомится в гостях у богатенькой ровесницы Марианны, которая, не знает кто ее родители («Оля: А почему ты со своей мамой на Вы разговариваешь? Марианна: У-у, какая ты назойливая! От тебя устать не долго. Потому что так меня научили, с рождения. Потому что они там, типа, интеллигенция, учителя или фиг их там разберешь, кто они»). Действие перепрыгивает с места на место и завершается прохождением героев по дворам. Ремарки: «Оля уходит в комнату, ложится на кровать в позе звездочки, долго и неподвижно смотрит в потолок. Даже не моргает. На кухне раздаются крики родителей. Оля закрывает глаза и одна слеза медленно скатывается по щеке, капает на подушку. Оля садится, и слеза уже стекает прямо ей в рот». Или так: «Оля попыталась выдернуть свою руку из руки отца, но он держал ее крепко, так что рука начала уже синеть». (Попробуйте представить на сцене эту синюю руку!) Еще одна ремарка: «Отец берет Олю, **садит** (Выделено редакцией) ее к себе на колени». Вот такой драматург-лауреат!

Жизнь не стоит на месте, в сравнении с 2009 годом какие-то перемены произошли: одни конкурсы захирели, им на смену появились новые. Прежде всего – «Конкурс конкурсов», претендующий на звание самого главного по итогам очередного драматургического года, «Партнерский проект “Золотой Маски” и Театра.doc» (если кто не знает, Театр.doc – столп той самой «новой драмы»), а из анонса на сайте «Золотой маски» можно узнать: «Конкурс в рамках «Новой пьесы» опирается на шорт-листы важнейших конкурсов и премий русскоязычной драматургии – от «Евразии» до «Любимовки»².

(² <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=964>)

В основном, разумеется, он опирается на «Любимовку» – оттуда в дюжину номинантов

2013 года попали сразу пять конкурсных текстов: Д. Богославский – «Тихий шорох уходящих шагов»; М. Зелинская – «Как живые»; М. Крапивина – «Болото»; Л. Стрижак – «Кеды»; В. Шергин – «Концлагеристы», П. Пряжко (из внеконкурсной программы) – «Три дня в аду». В шорт-листе «Евразии» отборщикам глянулись лишь три текста, причем, два из них представлены и в списках «Любимовки» («Как живые» и «Концлагеристы»); к ним добавился «Молдаванин» А. Бикетова. Из семи финалистов конкурса «Текстура», возникшего в 2010 году, четыре («Болото», «Кеды», «Концлагеристы», «Три дня в аду») соревновались в «Любимовке», и все четыре попали в финал «Конкурса конкурсов». Для полноты картины назову еще двух участников «партнерского проекта»: М. Дурненков («Закон») и М. Курочкин («Травоядные»), тоже накрепко связанные именно с «Любимовкой». (Их тексты, возможно, были в каких-то других шорт-листах, но установить в каких именно, я не смог).

Справедливости ради, назовем еще трех номинантов из других конкурсов. П. Бородин («Здесь живет Нина») и М. Хейфец («Спасти камер-юнкера Пушкина») представляли «Действующие лица», а Т. Юргелов («На солнечной стороне норы») – омскую «Лабораторию современной драматургии». В итоге среди 12 соискателей оказалось 8 «любимовцев».

Может быть, в «Любимовке» действительно собраны лучшие силы? Вряд ли. На конкурсе «Баденвайлер», например, первый приз получила пьеса А. Березы «Зеленое озеро. Красная вода».

Ее текст более или менее экспериментален, далек от стандартов «новой драмы» и потому заслуживает внимания. Но у «отборщиков» своя логика.

В итоге Гран-при «Конкурса конкурсов» получил «чужой» – не из «любимовского» набора – номинант М. Хейфец. Такое решение вызвало большое недовольство авторов-лидеров и «сопутствующих» им «преданных» критиков. Промолчать те и другие не пожелали и предали анафеме членов жюри: «Как посмели?! Пошто нашего Пряжко обидели?! Почему Дурненкову-младшему ничего не дали?!»

Новый театр, старая сцена

Несколько слов о победителе М. Хейфеце. «Спасти камер-юнкера Пушкина» – не кино-сценарий. Если очень грубо, то в манере Гришковца нам излагают некую историю, не бытовую, а скорее литературную. Автор – человек явно театральный, пробует приспособить ее к сцене, но временами сбивается на прозу. Будущий постановщик, возможно, захочет отойти от моножанра и вывести на сцену других персонажей, которые рассказчиком лишь упоминаются. В общем, эксперимент особо удачным мне не показался. Читал я у Хейфеца тексты и получше. Но приглядеться к этому автору, думаю, стоит.

Понятно, что творцы «новой драмы» хоть и схожи, но не одинаковы. Нельзя, однако, не отметить, что в пяти из восьми «окололюбимовских» текстов, отобранных на «Конкурс конкурсов», в роли героев выступают «инопланетяне», восьминогие полутораухи и пр., а всерьез авторы воспринимают лишь самих себя. Драматургическая форма (новая ли, старая ли) остается для них чужой. Даже для Богославского, несомненно, способного, но все же скорее прозаика, чем театрального писателя.

Хотелось бы подробнее остановиться на некоторых текстах, приглянувшихся отборщикам. К примеру, «Концлагеристы» В. Шергина попали в шорт-листы трех конкурсов («Любимовка», «Текстура», «Евразия»). Возможно, что дело в ремарке, перед которой не смогло устоять ни одно жюри: *«Он не успевает доматериться. Автоматная очередь заглушила его слова, а прошедшие навывлет пули тридцать девятого калибра вообще снесли его голову...»*

И еще: *«Каратель замахивается, и цепь его пилы врезается в голову Акчаруд! Кровавые куски черепа тут же раскидало по периметру, забрызгав дорогу кровью. Один жирный кусок черепа попал в открытый от шока и ужаса рот Татьяны... Но, так как, она давно ничего не ела, то ее и не стошнило».*

И далее: *«Он смотрел на тело Акчаруд сквозь слезы, пытаясь вспомнить хоть что-то хорошее, что могло бы унять сейчас его боль. Но мысль тупая врезалась в голову: "Почему кровь соленая, а пахнет так сладко?"»*

Особенно впечатляет: *«Убитое лопатой тело карателя падает на землю».* (Правильно, убили ведь не карателя, а только его тело, ибо душа карателя бессмертна, и она не упала, но воспарила ввысь).

В тексте, кроме Татьяны, присутствуют еще Федот, Сталкер и девица с загадочным именем Акчаруд, которая немая и объясняется жестами, которые никто не понимает. Она *«их [родителей] дочь. На самом деле, молодой парень. Но по бумагам, он – дочь...»*

Томышев. Говно-человек, и этим все сказано.

Татьяна. Подлинно известно, что она женщина. Все остальное, загадка... В женщине должна быть она». «Она» – это загадка, но написано явно не по-русски: типа, *«шаги останавливаются».*

«Болото» М. Крапивина о жизни насекомых, которые трахаются (или собираются трахаться), квасят и убивают по пьяни. Автор брезгливо наблюдает за этим со своего «облака». Перечень персонажей специфичен и типичен: тут полицаи при немцах и современный отечественный полицай, который еще хуже, и, конечно, священник, который и вовсе хуже всех. А для комплекта – работяги-алкаши и «персонажи издалека». Поступки у всех странновато-жутковатые. Отецственный, российский полицейский Олег проверяет на трассе тачки и расследует убийство собственной дочери. Он же сам, оказывается, ее и убил, но заставляет некоего Василия, только что на наших глазах по пьяни зарезавшего своего брата, взять вину на себя. Перед этим (и тоже на наших глазах) священник Отец Леонтий (который хуже всех) заставил Олега стать раком и засунул ему в задницу – нет, не бутылку от шампанского, – а нечто иное. В ремарке обозначено: *«пинцетом запикивает в анус Полицейскому личинку».* Наверное, личинка во всем и виновата. Или радиация черныбыльская. Или гены немецких пособников. Или все вместе, не исключено.

Сам автор Крапивин сидит на своем условном облаке, на дальнем плане. *«По трассе едет тонированная дорогая черная иномарка последней модели, скорее всего джип Лексус»*, но приблизиться к происходящему страшно. Иногда у персонажа (чаще всего у Олега,



но не обязательно) «голова откидывается, как крышка сундука. Из шеи вылезает личинка, похожая на огромного опарыша». Личинка эрудированная, она произносит тексты из классиков. «В пьесе цитируются материалы из Интернета, произведения: Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.С. Пушкина, И.-В. Гете, Библии, Рене Жирара «Насилие и священное», – поясняет очередная ремарка. Какая-то история про папуасских каннибалов, к которым лучше не приближаться! Автор на всякий случай и не приближается.

Знаковая фигура «новой драмы» – М. Курочкин с его «Травоядными». Представьте себе повара, который, вроде бы, умеет готовить, но никаких продуктов у него нет, одних приправ осталось немного. И вот приносят вам из кухни тарелку, а на тарелке – капля приправы, щепотка другой и больше ничего. Сможете пообедать? Приятного аппетита!

Аналогия ясна: то, что ранее в «Кухне» того же автора было маленькими порциями приправ, теперь становится самостоятельным блюдом. Без шуток на уровне начальных классов школы тоже не обошлось: «Монголоид выпил, окосел». А больше и говорить не о чем.

А вот о тексте Л. Стрижак («Кеды») не скажешь, что персонажи автора не интересуют, что выделяет этот текст среди «любимовских» номинантов. Но и тут все неоднозначно: первые две трети текста вызывают откровенную скуку, постоянно мелькают предшественники по «новой драме» – то Ю. Клавдиев, то В. Сигарев, а иногда и неизменный Пряжко (картонные монстры, они же «взрослые»). Да и энергетики в тексте не ощущается никакой. Кстати, герои – музыканты, те же, условно говоря, бунинские «студенты первого курса», но музыкальные темы проскальзывают мимоходом и не цепляют. Зато потом – любопытный кусок: редкий случай, «новые» персонажи пытаются понять и объяснить что-то в самих себе, причем, что называется, без дураков. Вот, к примеру, главный герой, Гриша.

«Я боюсь будущего. Глядя на наших родителей, я вижу, какое оно будет, и я его таким не хочу. А вдруг оно таким не будет – этого я тоже боюсь. И оттягиваю момент до последнего,

все равно будет конец света, так я лучше повеселюсь».

«Самовыражаться – это интересно. Правда иногда мне кажется, мне нечего добавить этому миру, не потому что уже все есть, а потому что я пуст. Скажете, комплексы и страхи? А иногда мне кажется, что все это просто не поймут, да и кому это надо.

Быть понятным, конечно, не самоцель. Но очень бы хотелось.

Быть кем-то нереально. Прикладывание усилий не стоит того...»

«А чувствовать я боюсь, вдруг все окажется не так, как я знал?».

«Страхи. Да, страхи. Боюсь не понравиться. Боюсь понравиться, создав не то впечатление. А че мне нравится? Я обычный, я даже хуже многих. Боюсь оказаться лучше, чем есть.

Боюсь соответствовать, начать оправдывать ожидания – это адская гонка. Боюсь не оправдать. Окажется, что все были правы».

«Я боюсь одиночества. Один я ничего не смогу, ведь я ничего не умею. Я не умею жить. Как-то все просто получается. Смысл жизни в том, чтобы ее прожить. В борьбе за свои права, за комфортные условия, за то, чтобы делать то, что я хочу. А я уже делаю то, что хочу».

Это – такая специальная врезка, «Интервью». Сценически, на мой взгляд, не структурировано никак, но инсценировать при желании вполне возможно.

В картине (сцене, эпизоде 22) второй герой Миша, в роняет фразу «вся проблема в том, что я не могу быть один», а тут Гриша подхватывает: «Я понял ночью, почему мы все ведем такой образ жизни. Не можем без других людей. Вот почему лучше тусить, чем нет».

Увы, Стрижакхватило ненадолго, концовка съехала на актуальный парафраз «очень своевременной книги» «Мать» (Миша попадает под ОМОНовскую «раздачу», и Гриша не может остаться в стороне), и кадры опять замелькали с нетеатральной быстротой. Какая уж тут «лучшая пьеса года», если о пьесе как таковой говорить трудно?

В том-то и беда, что среди конкурсных номинантов на лучшую пьесу года пьес практически нет.



В последней публикации «Литературной России» о современной драматургии автор Т. Дрозд повторяет известную истину о том, что *«пьеса изначально является текстом не столько для чтения, сколько для исполнения»*³.

(³ Дрозд Т., «Предлагаю расставить точки» // «Литературная Россия», 2013 №27, 05.07. <http://litrossia.ru/2013/27/08144.html>)

Далее он пишет: *«Предлагаю драматургическому сообществу в определении сочинений разделять их, что несложно, на пьесы и драматургические тексты. Либо пьесы как тексты в диалогах и пьесы как произведения драматургии»*. Не совсем понятно, что такое «тексты в диалогах». Ели речь идет о прозе с вставками «под драматургию» – то прием, в принципе, не новый и не мешающий прозе оставаться прозой. Никто, кажется, не считает драматургом Платона, хотя он и написал «Диалоги». Никто не ставит философа в один ряд с великими драматургами античности – Эсхилом, Софоклом, Аристофаном. Не стоит изобретать велосипед: «текст в диалогах» не является определением жанра, в подобной форме могут быть написаны и рассказ, и повесть, и философский трактат.

Присылаемые на конкурс тексты автор «Литературной России» определил как *«фантазии в диалогах о взаимоотношениях полов, о нелепых условиях бытия»*, назвал *«чередой оригинальных ситуаций, в которые попадает в основном героиня»*. Свои наблюдения Дрозд почему-то относит лишь к женщинам. Я же позволю себе решительно выступить против «сексизма»: с мужчинами (героями и авторами) наблюдается то же самое.

Наряду с прозой (иногда, на мой взгляд, достойной, хотя и не часто), всякими кино- и телесценариями (которые я оценивать не возьмусь) и откровенным хрен-знает-чем (разного уровня старательности) в текстовых залежах иногда обнаруживается и пьесы. Как положено, большинство из них не заслуживает разговора, но бывают, разумеется, приятные исключения. Скажем, Дрозд, хотя и достаточно своеобразно, похвалил К. Драгунскую, к чему я не только охотно присоединюсь, но еще и добавлю, что, наряду с небезынтересными «фантазиями в диалогах и ремарках», есть у нее, по крайней

мере, одна очень неплохая, уверен, пьеса – «Яблочный вор».

Кто еще, кроме уже названных?

Нужно бы, конечно, вспомнить Н. Коляду. Полагаю, что он – не «солнце русской драматургии»: слишком противоречивая фигура. Он театральный человек, покровительствующий вторжению на сцену откровенных киношников, и профессиональный драматург, переписывающий на разные лады одну и ту же пьесу (впрочем, обратите внимание на длину сцен: вот уж, кто не дает ни малейшего основания для упреков в клиповости).

Отдельно надо говорить и о М. Волохове. Энергетика у него – через край, но есть и свои сложности; говорить о них здесь, наверное, не стоит, но тот, кто читал, поймет сразу.

Еще несколько имен. Вполне сложилась профессиональная репутация Т. Москвиной, П. Гладилина, С. Носова (двух последних «новая драма» в упор не видит, а Москвина для наших «кураторов» – персона нот грата). Заслуживают, на мой взгляд, внимания А. Егоров (непривычный, но интересный автор), В. Жеребцов, В. Калитвянский («Возчик»), С. Киров, Г. Нагорный, О. Пантюхин. Можно продолжать, но, с сожалением, повторю еще раз: средний уровень зависит от них в незначительной степени, ведь «двоечников» увы, больше... А если количество «двоечников» зашкаливает... И если они, стараниями агрономов-мичуринцев, вкопаны в землю на первые пять рядов...

Почти по Честертону: *«Где умный человек прячет лист? В лесу... Если нет леса, он его сажает. И, если ему надо спрятать мертвый лист, он сажает мертвый лес... Страшный грех»*.

Классика.



Ольга НЕТУПСКАЯ

БУНТ И РИТУАЛ

В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ ПРОШЕЛ ФЕСТИВАЛЬ «ВЕК “ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” – ВЕК МОДЕРНИЗМА»

Этой весной вопрос встал о «Весне»... О «Весне священной».

И это вполне закономерно: в этом году – сто лет со дня знаменитой, надевавшей много шума парижской премьеры. Причем сразу несколько крупных проектов предложили к осмыслению даты 1913/2013. Такова сегодняшняя потребность в самоидентификации: искусство сто лет назад и современное художественное пространство, Россия и Европа, традиция и эксперимент.

Большой театр тоже решил подвести итоги и одновременно сделать на их основе некий «вывод», проверить классику современным прочтением. В Москве прошел Международный фестиваль балета «Век “Весны священной” – век модернизма», куратором которого выступил Павел Гершензон. Длился он без малого месяц: с последних чисел марта по вторую треть апреля. В программу вошли постановки Вацлава Нижинского (1913), Мориса Бежара (1959) и Пины Бауш (1975). Каждая из этих версий была центрообразующей для своего времени, в каждой отразились противоречия и большие вопросы эпохи, в каждой – свой «сакральный» смысл. Также в рамках фестиваля состоялась столичная премьера «Весны священной» (2013) – собственная версия Большого театра, сделанная Татьяной Багановой, хореографом и танцовщицей екатеринбургского театра «Провинциальные танцы».

Фестиваль дал уникальную возможность увидеть на Новой сцене Большого «Весну свявленную» в оригинальном исполнении *Béjart Ballet Lausanne* – компании, которую создал Морис Бежар, и *Tanztheater Wuppertal* Пины Бауш. Серьезную работу – реконструкцию балета Нижинского – проделал Финский Национальный балет.

Кроме балета, вынесенного в название фестиваля, в программу вошли премьерный спектакль «Квартира»: шведский хореограф Матс Эк сделал его с артистами Большого театра. Правда, и здесь есть отсылка к балету Стравинского: Эк – автор значимой версии «Весны священной» 80-х. И еще фестивальная афиша включила несколько одноактных балетов. Швейцарская компания показала балеты Бежара «Кантата 51» и «Приношение Стравинскому» и постановку Жюль Романа «Синкопа». Финны представили балет Иржи Килиана «*Bella Figura*» и балет Йормы Эло «*Double Evil*». Но все же основной интерес оказался сосредоточен вокруг сценической истории партитуры Стравинского.

Концепция балетного фестиваля Большого театра – ретроспектива выдающихся постановок. Казалось бы, перед нами те знаковые примеры театральных, культурных, социальных явлений XX века – не единожды виденные, о которых уже все сказано-пересказано и написано.

Но в данном случае весь смысл события как раз в этой его

Новый театр, старая сцена



ретроспективности – возможности посмотреть сегодня, уже на расстоянии, назад. Присмотреться, к чему же в итоге вели все эти пути и направления, на что указывали векторы и к чему подводила отмеченная заданность: «век модернизма».

Парижская премьера «Русских сезонов» в театре Елисейских полей обернулась грандиозным скандалом. В буквальном смысле битва,

которая развернулась в зрительном зале, в то время как на сцене шел спектакль, давно стала одной из хрестоматийных глав истории культуры. Освистанные артисты; музыка, которую заглушали крики зрителей; Дягилев, дававший приказание осветителям то зажигать, то тушить свет в зале; публика, озверевшая от нестерпимых неблагоприятных и тяжких ритмов...

«Квартира».
Большой театр.
Сцена из спектакля

Мария Александрова,
Александр
Смолянинов.
«Квартира».
Большой театр

Диана Вишнева,
Денис Савин.
«Квартира».
Большой театр

Pro настоящее

Интересно, что 1913-й вообще оказался отмечен таким «варварством»: в этом же году, на месяц раньше премьеры «Весны священной» концерт Шенберга в Золотом зале венского «Музикферайна» закончился настоящим публичным мордобоем. Видимо, витавшие в воздухе непривычные диссонансы пробуждали в благополучной буржуазной и светской публике, господах во фраках и дамах в кринолинах какие-то потаенные животные инстинкты. Вспоминая премьеру «Весны», Николай Рерих предположил, что в этот самый момент люди находились в состоянии внутренней экзальтации и выражали свои чувства, как самые примитивные дикари из племен. Правда, с точки зрения Рериха, этот дикий примитивизм не имел ничего общего с утонченным примитивизмом наших предков, для которых ритм, священный символ и утонченность жеста были великими и святыми понятиями.

И действительно, этот «утонченный примитивизм» виделся художникам иначе – острое ощущение необходимости обратиться к «первоосновам» определяло время. Например, в эти годы Дягилев очень увлекался Гогеном, его сильным и красочным примитивизмом¹. И такой же «примитивный» балет, положенный на русский, славянский фольклор он мечтал создать.

Важен не только факт вопиющего происшествия на премьере – но и его роль во всем последующем движении искусства. Премьера «Весны священной» 1913-го года обозначила наступление некалендарного XX века. «*Le sacre du printemps*» – французское название постановки – оказалась «сакральной» и знаковой

партитурой и моделью театрального спектакля. Созданный в рамках русской антрепризы в Европе проект кардинально изменил привычную европейскую художественную структуру. Конечно, нужно учитывать, что возник он не на пустом месте, да и параллельно шли схожие процессы в искусстве, музыке, театре и танце. Таковым был рубеж веков – слом эпох и культур, смена менталитетов и ментальности – время любования сумеречным «упадком» и вместе с тем в России и Европе небывалое возрождения всех искусств для «новой жизни». Дягилев почувствовал эти подземные вибрации и толчки.

В «Весне священной» удивительно совпали многие слагаемые, притом, что у каждого из авторов была собственная творческая предыстория. Для Стравинского эта работа стала последовательным продолжением «русской темы». После сказочной «Жар-птицы» и ярмарочного «Петрушки» – ритуал весеннего жертвоприношения, который совершается в условновымышленном языческом мире. Сюжет то ли приснившийся, то ли придуманный – в воспоминаниях есть разные версии. Сам Стравинский революционность «Весны» отрицал: для него понятия «революционного» и «разрушительного» были тождественны. Его партитура не разрушает, не порывает с традицией – а продолжает ее, пусть даже и языком, «грубым в своей новизне»². Работа над балетом шла вместе с художником и одновременно соавтором либретто Николаем Рерихом. Рерих, с его интересом к Востоку и мистике, определил внешнюю форму диссоциирующей и странно-ритмической реальности Стравинского. Все это

¹ Лифарь С.М. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 320.

² Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2012. С. 175.

Новый театр, старая сцена

совпало с планами Дягилева: чуть ранее – одновременно с премьерой «Послеполуденного отдыха фавна» – он решает изменить вектор «Русских сезонов». Во-первых, несмотря на сумасшедшую популярность антрепризы в Европе, он понимает исчерпанность романтического балета Фокина, его мирискуснического импрессионизма. Во-вторых, он принимает решение сделать из Нижинского, гениального танцовщика фокинских балетов – хореографа. Превратить своего фаворита в художника, в автора; при этом важно учитывать, что роль Дягилева в качестве «соавтора» балетов Нижинского может быть значительной – во многих воспоминаниях речь идет о тех смелых мыслях, «которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно внушал»³ Нижинскому. Притом, что сам Дягилев был даже не дилетант, а просто несведущ в вопросах танцевальной техники. Но пришло время разогнать застоявшуюся кровь: хореография «Весны» с ее отсылками к фокинским экспериментам – гротескным сценам «Жар-птицы» и пантомиме «Петрушки» – сказала «новое слово».

На смену импрессионистическому, романтическому театру пришел век экспрессионизма, с его причудливыми и яркими красками, «некрасивой» выразительностью «мазков» и «движений» – сведенные носки, тяжелые и рваные ритмы, приземленность. Все это стало приметам нового ритуала: театр обратился к первоосновам человеческого бытия, и они оказались темными, неизведанными. Художник столкнулся со своей «тенево́й» стороной – той, которую

раздирают жуткие внутренние противоречия. Танцоры в напряженном ритме совершаемого обряда утаптывали сцену, а вместе с ней и землю... Пришло время искусства художественного, личного, эмоционального откровения и диссонанса. На сцене творился «деструктивный» с точки зрения традиционного театра мир – и законы, по которым он создавался, были определены исключительно мировосприятием художника и творца, его душевными травмами и психическими контрастами, причудливыми образами его и общечеловеческого «скрытого» бытия.

Совпало многое: фольклор, миф, язычество, русское искусство, ритуал; «психоделическое» визуальное решение Рериха и новая музыкальная структура Стравинского; ритмопластика Нижинского и дерзкий ход импресарио Дягилева – скандал как механизм для создания успешного и громкого проекта. Образная структура «Весны священной» заключит в себе основные, смысловые коды культуры XX века: жертва; агрессивное сообщество, среда; агрессия, разрастающаяся до обобщающего символа, особенно в сочетании агрессия и секс; противостояние полов; прозябание, одряхление, чувство приближающейся смерти и одновременно пробивающийся через промерзлую зимнюю почву «весенний росток», предчувствие обновления; индивидуум и социум – в их конкретном или предельно условном противопоставлении. Темы и образы романтизма, переосмысленные символизмом и модерном, легли в основу фундамента того языка, на котором будет говорить искусство следующего столетия. При этом, в нем кардинально изменится

³ Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 41.



значение обозначенных тем и образов: искусство никогда больше не будет антропоцентричным, а человек – «венцом всех творений». Дягилев уловил этот кризисный момент слома эпох и культур: и на его руинах и осколках начал строительство нового здания. Декаданс и одновременно ренессанс «*fin de siècle*», конца века, распахнули двери в пространство нерегламентированного эксперимента. «В точности то, чего я хотел», – сразу после премьеры сказал Дягилев⁴.

После парижской премьеры спектакль вошел в репертуар «Русских сезонов». В начале 1920-х балет начал идти в возобновленной версии Леонида Мясина – хореограф сообщил балету большую танцевальность. Но в целом этому времени отвечали совершенно иные театральные поиски: совместные опыты Мясина и Пикассо, интерес к классическому балету

и характерным, народным танцам одного и искусство абстрагировать, преобразовать и упростить другого. И о «Весне» забыли почти на сорок лет.

О ней вспомнили в 1959-м, на «Весне священной» бельгийского Королевского театра *La Monnaie*. Постановка стала первой премьерой, сделанной только что возглавившим труппу хореографом Морисом Бежаром. Впоследствии труппа, принявшая вскоре после премьеры название «Балет XX века», полностью свое название оправдала. «Весна» Бежара оказалась спектаклем совершенно иной природы и эстетики, чем спектакль Нижинского. Правда, есть одна любопытная примета преемственности – совпадения такого рода часто встречаются в истории искусств. Известно, что Бежар решил посвятить себя балету, вдохновленный увиденной им постановкой Сержа

«Весна священная». Большой театр. Сцена из спектакля

⁴ Стравинский И.Ф. Диалоги. С. 70.

Новый театр, старая сцена

Лифаря, первого солиста «Русских сезонов», балетмейстера, с середины двадцатых и до последнего года существования антрепризы Дягилева. В 1959-м постановочное решение Бежара имело большую привязанность к классической традиции, чем кажется нам сегодня. Классические корни вообще важны для этого сокрушителя традиций, даже для «передового» искусства его, бежаровского периода «бури и натиска». К тому времени музыка Стравинского считается уже «классикой авангарда». Художник-постановщик Пьер Кэй создает на сцене лаконичное, лишённое примет времени, быта, этнографической принадлежности «мифопоэтическое» пространство. Причем, та часть определения, которая отвечает за «миф», несет совершенно иной сюжетный смысл и метафору. «В миг, когда частности человеческого восприятия отступают, мы должны полностью откатиться от фольклора и сосредоточиться на том, что едино для всех континентов, на всех широтах, во все эпохи: животворном человеческом начале»⁵. В спектакле Бежара речь больше не идет о том, как древние славяне приносят в жертву весне молодую девушку. Он рассказывает об акте любви. Так, в самом конце пятидесятых, в тон разгоравшейся сексуальной революции, раскрепощению и изживанию привычных нравственных устоев звучит гимн плотской «любви», физическому соитию мужского и женского начал. Но решена эта тема все же средствами театра романтического, поэтического. В спектакле Бежара нет физиологии полового акта, он наполнен чувственностью и Эросом, той «могучей первобытной силой»⁶, которая просыпается

весной. С его точки зрения «человеческая любовь в ее физическом аспекте символизирует акт творения, через который Бог создал вселенную, и радость, которую Он при этом испытал»⁷. Действие по-прежнему лишено определенной сюжетной линии. То ли весна, то ли «заря рода человеческого», пластика танцоров напоминает пластику... диких животных. Бежара вдохновлял короткометражный фильм об оленях, наблюдение за их брачными играми совпало у хореографа с ритмами Стравинского. При этом Бежар использует геометрические построения, располагает танцовщиков в четкие линии, круги и прочие фигуры. В этом отношении «Весна...» Бежара продолжает традиции романтического балета XIX века с их упорядоченностью и строгим хореографическим рисунком. Кульминация «Весны» – обряд жертвоприношения – превращается из очистительной крови, смерти во имя жизни в слияние плоти Мужчины и Женщины, «союз неба и земли, танец жизни и смерти, вечный, как весна!»⁸. Становится ясно, что открывается дверь в новый, светлый, чувственный, наполненный животворящими энергиями плоти и любви мир. И в этом бежаровский балет чувствовал свое время и передавал его глубинные толчки, пульсацию.

В Москву приехал спектакль компании *Béjart Ballet Lausanne*. В 1987-м «Балет XX века» закончил свое существование: Бежар оставил Брюссель и обосновался в Швейцарии. Сегодня коллективом руководит Жиль Роман – последний танцовщик «Балета XX века» и первый танцовщик *Béjart Ballet Lausanne*. Его Бежар определил своим преемником. Роман

⁵ Международный фестиваль балета «Век “Весны священной” – Век модернизма». Буклет фестиваля.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Pro настоящее

возглавляет труппу уже несколько лет и прилагает все усилия к сохранению наследия Бежара. «Весна священная» – один из прекрасных тому примеров. Спектакль не утратил своей «первичности», в нем сохранены бежаровские рисунок и решение. Но, что самое главное, в нем течет кровь по венам, у зрителя начинает стучать сердце в ритме «сердцебиения» «Весны священной». Обряд соития мужского и женского начал покоряет чувственностью и в то же время красотой и техническим совершенством театрального приема.

Но если пространство спектакля Бежара – это Эрос, то «Весна священная» Пины Бауш – Танатос. Свою «Весну священную» (уже приехавшую в Москву двадцать лет назад) Пина Бауш поставила в 1975-м, будучи всего как два года руководителем труппы театра современного танца в немецком городе Вуппертале. В этом смысле балет Стравинского опять оказался манифестом нового художественного стиля того времени – в нем сочетание театра и танца было совершенно иным. Перед зрителем действительно разыгрывается «жертвоприношение», но этот акт не имеет ничего общего ни с фольклором, ни с ритуалом. Бауш обращается к первоосновам – и это не язычество и не эротическая чувственность. Она говорит о первоосновах психического, физического и физиологического бытия человека. Агрессия, жестокость, насилие; секс как акт жестокости и насилия – вот смысловой и эмоциональный ряд спектакля. Физиология и натурализм в этом театральном бытии становятся метафорой человеческого бытия как такового: торф, толстым слоем

покрывающий сцену; актеры в тоненьких полупрозрачных туниках; запах человеческого тела; перепачканные потом и торфом ноги, спины (декорации и костюмы – Рольф Борцик). Человеческое тело показано как оно есть: маленькие груди азиатских танцовщиц, обнаженные пожилые торсы или наоборот, напряженные грудные мышцы молодых мужчин. Впрочем, для «Весны священной» Бауш характерна определенная андрогинность: мужчины сильнее, мощнее, они, кажется, привычно, отвоевывают основное пространство, но при этом женщины не уступают им в проявлении агрессии и жестокости, так что мужское и женское начала стираются – и возникает единое поле напряжения и предвкушения. Здесь есть стремление к близости – слишком уж тотальное и давящее чувство незащищенности рождается в этом «социуме», но так как защиты искать не у кого и негде – потенциальная близость заведомо обречена или невозможна. Кажется, хореография этой «Весны...» отпустила человеческое тело на свободу, и ты оказываешься лицом к лицу с первозданным движением, которое выражает похоть и страх. Приношение жертвы – не искупительный и очистительный акт, это заданность и неизбежность. Ты погружаешься в пространство абсолютной деструкции, так что смерть оказывается единственной возможностью вырваться за его пределы.

Для немецкого и мирового театра середины семидесятых такой художественный образ, с его экспрессионистическим радикализмом, оказался настоящим вызовом. Казалось бы, на тот момент повидали на сцене и не такое. Но Бауш и



ее *Tanztheater Wuppertal* открыли тот новый предел свободы, который будет определять и реформировать искусства танца и театра в течение не одного десятилетия. И сегодня «Весна священная» Пины Бауш – спектакль, который говорит со зрителем о настоящем и первичном, он соотносится с сегодняшним миром и открывает потаенное и бессознательное.

Хронологически последней версией балета Стравинского стала премьера Большого театра, которая состоялась в рамках этого фестиваля. «Весна священная» в постановке Татьяны Багановой, открыла форум, посвященный «Веку модернизма». Нужно сказать о том, что имя Багановой в качестве режиссера этого балета возникло

случайно. Партитуру Стравинского должен был ставить известный британский «хореограф XXI века» Уэйн МакГрегор.

Но в последний момент, по причинам, не имеющим к этой работе отношения, англичанин в Москву не приехал. Так возникли кандидатуры Багановой – хореографа и Александра Шишкина – художника-постановщика. Баганова – один из пионеров современного танца в России; несколько лет стажировалась в Соединенных Штатах; основатель и художественный руководитель «Провинциальных танцев». Этот коллектив – обладатель нескольких престижных наград в категории «*contemporary dance*». Причем, одну из «Золотых Масок» Баганова получила за «Свадебку»

«Весна священная».
Большой театр.
Сцена из спектакля



Стравинского. Вообще же это третье обращение хореографа к творчеству Стравинского – тем более странно то решение, которое Баганова предложила для постановки Большого театра. На сцене полупустое пространство – то ли зона, то ли лагерь, концентрационный лагерь, то ли какие-то задворки цивилизации... Задник – белая стена, в которую вбиты большие гвозди-крючки, на которых висит роба «заключенных», каждый крючок отмечен номером, расположены номера, правда, вне какой бы то ни было последовательности. Странные бутафорские образы населяют эту территорию отчуждения – огромные головы из папье-маше с гигантскими пустыми глазами навывкате. Такие постиндустриальные, техногенные «останки человечества», ну или

чего-либо там еще другого... Кто его знает, что может привидеться.

А видения и галлюцинации явно наполняют это пространство: то спускается шарж – лицо Стравинского с округленным в крике, вырезанным ртом; то из огромного крана, приделанного к левому portalу, выползает странная зеленая жижа; то начинает работать какой-то конвейер – прямо как в компьютерном квесте. Замкнутое пространство, мир на пустыре, после и вне цивилизации. Мрачные, грязные цвета – все в духе такой модной недавно в сети «безысходности». Впрочем, внятный театральный образ все эти приспособления не создают: сценическое пространство оказывается бессмысленно загроможденным, идея и рабочие функции каждого из упомянутых художественных

«Весна священная».
Большой театр.
Сцена из спектакля

Новый театр, старая сцена

приемов и образов остаются неясными. Вместо пластической формальной структуры возникло загроможденное, бессмысленно «избыточное» пространство. В интервью Шишкин отметил тенденции сегодняшних постановочных методов: «жанры перестали фиксироваться, границы девальвируются»⁹. Каждый сегодня может стать художником и любое самовыражение самоценно – постиндустриальное общество любит тешить себя этой иллюзией и активно ее использует и навязывает. Но в данном случае идея сама себя разоблачила: профанацией оказалась она сама, партитура Стравинского в этом художественном решении, балет «Весна священная».

Спектакль Большого как будто бы и не балет, и не танец вовсе – эту мысль подчеркивают и Баганова, и Шишкин. Партитура и музыка в данном случае вторичны, являются поводом и фоном, музыка перестает быть иллюстрацией к происходящему на сцене пластическому действию, по мысли Шишкина, «эмоциональные иллюстративные связи полностью разрываются и сшиваются на других, более сложных планах»¹⁰. Это такой своеобразный мир в себе. Действие на сцене происходит без привязки к партитуре – но контрапункта не возникает. Парафраз в духе сегодняшнего времени: обозначить контекст, цитатность, игру со смыслами – эдакий постпостмодерн, а на самом деле – плохо продуманное и образно, и функционально театральное пространство; в хореографии масса параллелей со спектаклем Бауш, и отсутствие собственного внятного пластического образа. Цитаты из спектакля Бауш даже на уровне «физики»: у Бауш танцовщицы

утапывают торф, у Багановой – окунают волосы в корыто с пылью. Баганова делала свою «Весну» о тотальном чувстве жажды, напряженном поиске воды – из спектакля это не понятно, так что остается обращаться за подсказками к интервью. Спектакль Багановой не о ритуале, не о романтизированной плотской любви, в нем нет места ни потаенным состояниям человеческой психики, нет ни жестокости, ни агрессии полового акта – он бесчувственен и стерилен. Такая компьютерная игра, новостная лента социальной сети с иллюзией участия и сопричастности, диалога и эмоционального отклика. В итоге, ты растеряно разводишь руками – это и не скандал, и не новое слово. Но, безусловно, это примета времени и сегодняшнего театрального мейнстрима и художественной и зрительской ментальности.

Идея Багановой и Шишкина создать самодостаточный мир, существующий по собственным законам танца, ритма, пластики, действительно, вписывается в традицию «модернистских», радикальных предшествующих версий балета. И Нижинский, и Бежар, и Бауш создавали «Весну священную» вне привычных жанров и стилистических категорий: речь шла не только о разрушении незыблемых дотоле общественных устоев, но и привычной театральной структуры. Художественный мир этих балетов оказывался новой самодовлеющей, универсальной системой, которая детерминировала последующие идеи и поиски в искусстве балета и танца и других, смежных видах и родах искусства. Эти реформы каждый раз совершались людьми, только что вступившими на путь режиссерских

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Pro настоящее

поисков: так было и в случае с Нижинским, и с Бежаром, и с Бауш. Они разрушали жанровые границы балета, пантомимы, драматического театра, привычных категорий ритма, пластики, экспрессии и эмоциональной выразительности. И возникало новое. Постановочная история «Весны священной» – вот удивительный отголосок лежащей в ее основе сюжетной линии – это история смерти и возрождения. Возрождения через смерть. Но для этого нужно было все же обратиться к первоосновам.

Баганова и Шишкин в «Весне» сделать этого не смогли. Но очень хотели – и в этом возможно, главная проблема театра такого типа. Все заведомо известно: вот оно, новое, радикальное, концептуальное – ярлык привешен заранее. И здесь хочется процитировать, фрагмент лекции Стравинского для гарвардских студентов. К понятию «модернизм» композитор относился крайне настороженно: «Что же такое модернизм? Когда-то это слово не употреблялось, было даже неизвестным. А наши предшественники были не глупее нас. Не оказывается ли появление этого слова признаком упадка нравов и вкуса? В данном случае я считаю, что нужно ответить утвердительно»¹¹. Понятия «модернизм» и «снобизм» смыкаются с точки зрения Стравинского – и эта мысль отвечает сегодняшней ситуации: «Было бы значительно проще перестать лгать и признать, что мы называем модернизмом все, что льстит нашему снобизму. Но стоит ли льстить своему снобизму?»¹². В ситуации последней премьеры «Весны священной» и тенденций сегодняшних театральных высказываний, ориентированных на «современные»

язык, метафору, Стравинский оказывается более чем прав. В итоге эти поиски оборачиваются «провинциализмом» того театрального языка, на котором художник разговаривает со зрителем. А ведь с точки зрения Стравинского и всего мирисуснического круга не может быть ничего хуже «возврата к провинциальной ограниченности русского искусства»¹³.

Проблемы с багановской «Весной...» становятся особенно очевидными на фоне другой премьеры Большого театра – балета «Квартира», который поставил шведский режиссер Матс Эк. Это перенос знаменитого спектакля «Appartment», сделанного Эком для *l'Opéra de Paris* в 2000-м году.

В Москве премьера состоялась также в рамках фестиваля «Век “Весны священной” – Век модернизма» и давалась в один день с премьерным спектаклем Багановой. Балет положен на бессюжетную основу, которую составляют «овеществленные эпизоды»: биде, телевизор, плита, пылесосы, дверь – бытовые предметы, приметы повседневной жизни. Рядовые, типические ситуации становятся поводом для странного, фантазийного действия: ритуал повседневной жизни человека, с его бесконечными повторами, алогизмом, заданностью и непредсказуемостью. При этом абсурд и ирония формируют эти предлагаемые обстоятельства. Из бытовых обрывков возникает сакральное повествование. Каждая сцена – человеческая история, не буквальная, но ментальная, это мечта, сон – о любви, одиночестве, покинутости, страсти... Размышление об иллюзиях и иллюзорности жизни, обозначенное такими доступными,

¹¹ Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 210.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 248.

Новый театр, старая сцена

«пошлыми» – в том смысле, что не поэтически-возвышенными – вещами, становится современным театральным высказыванием. Здесь соединяются ритуал и конкретный момент, частное и мимолетное, эмоция и просветленность. Отсюда и «произрастает» идея весеннего пробуждения, очищения, положенная в основу «Весны священной». В «Квартире» блистательно играют этуали Большого – все без исключения. Они искренне, так по-настоящему говорят на непривычном для них языке современного танца: это не только сильная техническая работа, но и настоящий драматический театр, подлинный, эмоциональный, затрагивающий. В балете два сильных «па-де-де». Танец

страсти разыгрывается у дымящейся плиты, дуэт исполняют Кристина Кретова и Александр Смольянинов. Вспыхивает искра влечения, чувства, но в этом опустошенном, выхолощенном мире она так же быстро гаснет – остается чадящая плита и синяя кукла, младенец, которую в финале дуэта герой достает из духовки, мрачное видение, символ обреченности любви в этом покинутом мире. Вот оно – то самое жертвоприношение. Сцена у двери – блестящий дуэт Марины Рыжкиной и Дениса Савина, где дверь обозначает некий рубеж, предел влечения и разлуки, момента близости и последующего долгого, неизбежного одиночества. Вот она – «Весна священная»,

Béjart Ballet Lausanne.
«Весна священная».
Сцена из спектакля.



Pro настоящее

оставленная на заброшенном пустыре современной цивилизации.

Фестиваль закрывала первая «Весна священная».

Постановка Вацлава Нижинского в реконструкции Финского национального балета. Это третья труппа в мире, представившая на своей сцене возрожденную «Весну священную». Спектакль увидел свет в 1994 году. Видимо, неслучайно, что на этот раз к дягилевскому балету обратился финский коллектив: в 1898 году Дягилев устраивал в Петербурге выставку работ финских и русских художников. Проект был одним из его первых, и стал событием в культурной жизни столицы: впервые было представлено такое полное собрание работ художников-импрессионистов, новое направление в искусстве было обозначено. А значит, направление и журнал «Мир искусства» могли открывать «окно в Европу» и в новую художественную международную реальность.

Работа, продланная финским коллективом, а точнее американкой, историком танца и хореографом Милисент Ходсон и британским историком искусств Кеннетом Арчером, исследователями творчества Рериха и, уже как следствие, отдельных спектаклей «Русских сезонов», оказалась впечатляющей: все то, о чем столько сказано и написано ожило на сцене. Причем, всегда думаешь о том, что сегодня все то «великое, реформаторское» превратилось бы в невероятно скучное музейное зрелище. Только не в случае с этой «Весной» – давно не доводилось видеть ничего более живого, интересного, необычного. Музыка и ритуал захватывали. Все, конечно, прошло без скандала, вполне себе чинно. Важно, что, как

выяснилось, художественный мир, созданный сто лет назад, оказался не объектом для кунсткамеры, а живым и созвучным сегодняшнему дню, искусству, зрительскому восприятию театральным экспериментом. Оказалось, что сегодня следить за совершающимся ритуалом ничуть не менее интересно. И, более того, восприятие расширяет знание последующих кодов и систем в культуре, направлений. «Век модернизма» как игра со смыслами и значениями. Художественное решение Рериха оказалось образцом психоделического искусства – в его декорациях и сценическом оформлении из странных, причудливых образов природы возникала настоящая космогония мира. Авторы реконструкции Ходсон и Арчер отметили в интервью интересную параллель: сведенные ступни танцоров в хореографии Нижинского – это поза Твигги. С их точки зрения параллели между эстетикой балета Нижинского и стилем американских хиппи 1960–1970-х очевидна. Пространство языческого ритуала распахивалось в пространство общемировой культуры. И, кто знает, какую еще «Весну священную» нам предстоит однажды увидеть.



Екатерина КРЕТОВА

СТЕБ КАК СПОСОБ ВЫЖИВАНИЯ (ИЗ СЕБЯ) КУЛЬТУРЫ

Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П.Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройки платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» – обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему.

Ю.М. Лотман, «Текст и структура аудитории»

Мы живем в эпоху интертекстуальности. Причем уже давно – сам термин возник в структуралистском литературоведении в середине 1960-х, благодаря филологу, семиотику, последовательнице Ролана Барта и Михаила Бахтина Юлии Кристевой. Понятно, что термин лишь сертифицировал вполне развитое художественное явление. Сейчас, когда на смену постмодернизму пришел некий, ну, скажем, постпостмодернизм (понятие употребляемое, но уже почти ничего не означающее), интертекстуальность становится доминирующим методом художественного творчества. Феномен диалога текста с другими текстами и жанрами – предшествующими или существующими одновременно, взаимодействие вновь создаваемого текста со знаковым контекстом в условиях постпостмодернистской ментальности превращается в фундаментальное условие смыслообразования.

Этот процесс очевиден во всех видах художественного творчества: литературе, драматургии, театре, кино, изобразительном искусстве. Даже в музыке, которая по справедливому мнению композитора Владимира Дашкевича является не столько видом искусства, сколько средством коммуникации (прежде всего, коммуникации человека с космосом), это явление, реализующееся в виде полистилистики и интонационной вторичности, подрывает видовые свойства музыки как удивительного и не

имеющего аналога феномена и превращает музыку в банальную «форму общественного сознания». В этой связи показательны выступления современного музыкального авангарда. Возникший в первой четверти XX века, как отражение или даже неотъемлемая часть объективных планетарных процессов, он очень быстро «стопорнулся», затормозил, забуксовал и мумифицировался. Безнадежно утратив свои изначальные смыслы и коды, музыкальный авангард всего за сто лет превратился в нафталиновую бессмыслицу, прикрывающую профессиональными композиторскими техниками творческую импотенцию.

КАКОЙ УДАР СО СТОРОНЫ КЛАССИКА (ИЛЬФ И ПЕТРОВ)

Как написано у Ролана Барта: «основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки» (Р. Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*). Таким образом, текст – не что иное, как «воплощение множества других текстов, бесконечных или утраченных кодов». Говоря об утраченных кодах, великий структуралист имеет в виду то, что коды эти растеряли информацию об их происхождении и, что уж совсем печально, первичные смыслы. Этот процесс, вероятно, начавшийся в древние времена (точно так же, как процесс умирания начинается с первых секунд жизни младенца), где-то в начале XX века стал сильно бросаться в



глаза. Именно тогда Гуго фон Гофмансталь написал пророческое стихотворение «Вселенская тайна», в котором раскрыл метафизический секрет сегодняшнего культурного вакуума:

*Да, глубь колодца знает то,
Что каждый знает когда-то мог,
Безмолвен и глубок.
Теперь невнятен смысл и суть,
Но, как заклятье, все подряд
Давно забытое твердят.
Да, глубь колодца знает то,
Что знал склонявшийся над ней –
И утерял с течением дней.
Был смутный лепет, песнь была.
К зеркальной темной глубине
Дитя склонится, как во сне,
И вырастет, забыв себя,
И станет женщиной, и вновь
Родится в ком-нибудь любовь.
Как много познает любовь!
Что смутно брезжило из тьмы,
Целую, прозреваем мы.
Оно лежит в словах, внутри...
Так нищий топчет самоцвет,
Что коркой тусклою одет.
Да, глубь колодца знает то,
Что знали все... Оно сейчас
Лишь сном витает среди нас*

С грустью надо признать, что если во времена Гофмансталя «ОНО» хотя бы «витало сном среди людей», то нынче уж и сна того нет. «ОНО» – то есть смыслы, некогда существовавшие и определявшие законы жизни человечества (и не только человечества) уже нигде не витает и мало кто из художников пытается его выудить, услышать, прочитать. Каждый вновь создаваемый текст представляет собой сегодня новую ткань, скроенную из старых цитат, фрагментов, отрывков, смыслы которых потеряны или уничтожены путем бесконечного наложения новых смыслов – с каждым слоем все более плоских, мелких, убогих. Уж точно не извлеченных со дна того волшебного гофманстальевского колодца.

Автор нового текста (бедняга!), даже если старается создать реально новый текст, все равно рано или поздно обнаруживает, что до него это уже кто-то написал. (Помните,

как Остап Бендер, всю ночь сочинявший стихотворение «Я помню чудное мгновенье», только на рассвете сообразил, что его уже написал А. Пушкин. «Какой удар со стороны классика!» – воскликнул Великий Комбинатор). Наиболее принципиальные творцы, дабы избежать подобных ударов со стороны ввремя застолбивших места в истории культуры предшественников, поступают проще и честнее: они не скрывают, что создают свои тексты по моделям. Они творят свои палимпсесты (иногда даже очень занятные), наслаивая их на чужие, не стертые или слегка подтертые изображения. Современный автор ничего не сочиняет на чистом листе. Более того, многослойная семантика чужих текстов не отпускает свеженанесенный смысловый пласт ни на минуту, и то здесь, то там вылезает на поверхность. Драматург Максим Курочкин пишет пьесу под названием «Кандид Вольтера», Михаил Угаров – «Маскарад Маскарад», композитор Валентин Сильвестров сочиняет шесть пьес для скрипки, виолончели и фортепиано «Мгновенья Моцарта», Антон Батагов представляет публике фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова», кино завалено ремейками старых фильмов.

Будучи арт-директором Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица», я каждый год читаю поток пьес, в котором вышеописанные тенденции реализуются в полной мере. Множественность поступающих на рассмотрение текстов (в разные годы от 300 до 500) позволяет считывать актуальные тенденции как в театральном, так и в широком социокультурном контексте. «ДЛ» – некий срез социальной психологии, который тем более объективен, чем менее талантливо написано произведение. Парадокс? Нисколько. Невозможно построить модель жизни петербуржцев XIX века по романам Достоевского: созданный им мир отражает эпоху через сознание гения, то есть в крайне субъективном варианте. По романам Крестовского – уже лучше. А по очеркам рядового журналиста «Северной пчелы» – вообще замечательно. Потому что печать авторского сознания в этих очерках незначительна.



Вот и сегодня в потоке текстов, зачастую графоманских, иногда просто заурядных, можно считать знаки времени. И понять характерные особенности современного искусства. Есть авторы – «девственные»: они игнорируют XX век и ваяют свои сочинения на структурах А.Н. Островского, А.П. Чехова и даже Уильяма нашего Шекспира. Есть «классики», предпочитающие советские модели Евгения Шварца, Александра Володина или Александра Вампилова. О таких, кстати, один известный современный драматург, сказал: «Когда я вижу в первой ремарке: загородный дом, посреди стол, над ним – абажур, то дальше уже не читаю». Есть «продвинутые» – ориентирующиеся на новую драму, Николая Коляду, реже на хорошую современную литературу типа Виктора Пелевина или Владимира Сорокина, что трудно: требует слишком высокого интеллекта. Наиболее оригинальные тексты вообще отказываются от признаков литературного текста. Таковы последние драматургические опысы Павла Пряжко («Солдат», «Я свободен»).

НЕ УКРАДИ (ЗАПОВЕДЬ)

Вторичность в искусстве так или иначе проявлялась всегда. В конце концов, создание литературных, живописных или музыкальных произведений на основе мифов – тоже своего рода интертекстуальность. Многие пьесы Шекспира основаны на значительно переосмысленных чужих сюжетах и темах. К примеру, считается, что прототип Гамлета упоминался в еще исландской саге Снорри Стурлусона, откуда он перекочевал в историю, записанную датским летописцем Саксоном Грамматиком, а уж потом был увековечен гением, скрывавшимся за именем Шекспир. Но Шекспиру не было никакой нужды указать своему читателю или зрителю на авторство Саксона Грамматика. Более того, информированность об этом знании вряд ли обеспечит нам большую глубину понимания того совершенно оригинального образа, который создал Шекспир.

Петр Ильич Чайковский сильно грешил заимствованиями. Знарок его творчества без труда и не без смущения укажет целый ряд фрагментов его партитур, которые имеют опасное

сходство с музыкой некоторых немецких романтиков или итальянских оперных классиков. Но это не цитаты. И даже не аллюзии. Это могло бы стать предметом судебного разбирательства в сфере авторского права, если бы не одно важное обстоятельство: Чайковский создал свой собственный стиль – настолько яркий и узнаваемый, что он поглощает любые заимствования, перекрашивая их в оригинальный, абсолютно индивидуальный авторский колер и снимая все подозрения в плагиате. Алиби Чайковского – его творческий гений, позволивший великому композитору, не открывшему новых путей и форм музыкального языка, проявить свою неповторимость в бесконечной вторичности (такой вот оксюморон получился!)

Современная вторичность предполагает обязательный отсыл к предыдущим слоям. Собственно, именно в этом отсыле – весь смысл. Ради него все и затевается. Авторы так боятся, что используемые ими источники окажутся не считанными (в силу малограмотности потребителя), что спешат указать весь список «цитируемых» первичных производителей своего постпостмодернистского продукта. Делается это различными способами, в том числе через прямые ссылки. Так Людмила Улицкая называет свою пьесу «Русское варенье» и обозначает жанр: *afterchekhov*. Можно ли смотреть спектакль по этой пьесе человеку, не читавшему «Вишневый сад»? Конечно, можно. Более того, такой публики сейчас большинство – именно она обеспечивает аншлаги на спектакле по этой пьесе, идущем, скажем, в театре «Школа современной пьесы». Но какой сюжет, какое послание, какую идею считывает для себя эта часть зрителей – можно только догадываться. Во всяком случае – чему-то смеются.

Вторичность в режиссуре проявляется по-разному. Самое забавное – это амбиции режиссеров, которые ничтоже сумняшеся пытаются выдать свои приемы за нечто новое и современное. Пользуясь тем, что видеозапись спектаклей как распространенная практика – дело буквально последних 5–6 десятилетий, представители радикального режиссерского театра на полном серьезе манифестируют свои методы как авангардные. Приведу только два



примера описания спектаклей, которые доказывают: ребята, вы далеко не первые!

«В одном спектакле он (режиссер – **Е.К.**) сооружает грандиозный базар в Вене, пускает по сцене настоящий вагон электрического трамвая и воздвигает помпезный военный лагерь с марширующими войсками. В другом спектакле поражает публику пляжем и морским купаньем в Биаррице с десятками обнаженных женщин в трико и показывает средствами кинематографа настоящий бой быков. “Ударное” место третьего спектакля – танец живота полуодетых персонажей. Далее мы можем увидеть в качестве основных трюков настоящую яхту с дымящейся трубой, движущиеся лифты, танцы апашей, опять морские купанья во всех подробностях, откровеннейшие матчиши и ки-ка-пу, обещание показа на сцене настоящих одалисок и евнухов, серпантин и конфетти, швыряемые в зал, дуэты на фоне неизвестно почему появляющегося балета, аккомпанирующего пению хлопучками и колокольчиками...

В “Веселой вдове” в финале любовного объяснения вдруг выезжает на сцену велосипедист. Как? Что? Почему? Откуда? Пока зритель успеет задать себе эти вопросы, появляется группа женщин в трико телесного цвета. Сверху падает куча конфетти. “Она” ставит ногу “ему” на колени, показывая при этом настоящие лионские кружева. Сзади начинает бить фонтан. В оркестре гром и молния. И занавес падает под ахи и охи ошеломленной толпы». (М. Янковский. *Солнечный жанр*. 1935 г.)

«Другой режиссер в подходе к “Прекрасной Елене” исходил из той точки зрения, что сатира, заложенная в этой оперетте, никак не ограничена эпохой Второй империи, а, напротив, является равнозначущей для всех времен, для всех народов. Поэтому первый акт спектакля протекал в обстановке античности, второй – в эпоху Людовика XIV, а третий – в современности и, вместо древнегреческого курорта, в русском Кисловодске. Так, на протяжении трех актов, переноса зрителя из эпохи в эпоху, воскрешается «травестированная» история Прекрасной Елены, переименованной в новом варианте в Елену Прекрасную. Новый постановочный вызвал не только перетрактовку оформления, но

и коренную переделку текста. Актеры неожиданно цитируют Фета, Некрасова, ссылаются на Гамсуна, оперируют строками из модных русских поэтов». (М. Янковский. *Солнечный жанр*. 1935 г.)

В первом случае речь идет о режиссере Александре Брянском и его спектаклях, поставленных в 1905–1906 годах, во втором – о Константине Марджанове и его постановках 1913 года. Как говорится, *no comment*.

СМЕЯТЬСЯ, ПРАВО НЕ ГРЕШНО?.. (КАРАМЗИН)

NB. В этом разделе я буду применять термин «стеб», который может вызвать нарекания со стороны ревнителей чистоты русского языка, ибо он заимствован из современного сленга. Однако по аналогии с тем, как мы употребляем иностранные слова, не умея их ничем заменить (например, слово «месседж», которое лично я никак не могу заменить словами «послание» или «сообщение»), вполне приемлемо применение сленга. Я действительно не знаю, как полноценно перевести на литературный русский слово «стеб». Простите!

На современном этапе явление интертекстуальности вышло на некий уровень, которое я обозначаю емким термином «стеб». На этом уровне новый текст не столько вступает в сложные отношения с другими текстами, сколько начинает пародировать их, иронизировать над ними, травестировать, буффонировать, словом – стебаться.

Вменяемый автор, мотивируемый в своем творчестве не весенним (осенним) обострением психического заболевания, а реальной интенцией к созданию нового художественного произведения не может не понимать, что он загнан в рамки вторичности. И поскольку, благодаря Гегелю, мы знаем, что история повторяется дважды – один раз в виде трагедии, второй – в виде фарса, наш автор просто обречен на стеб. Потому что нельзя же всерьез в миллионный раз поведать историю про «Евгения Онегина». Поэтому появляется очень смешная литературная мистификация Брэйна Дауна «Код Онегина», в котором использованы как минимум два источника – роман Дэна Брауна

Новый театр, старая сцена



И. Дель – Ленька
Пантелеев.
«Ленька Пантелеев.
Мюзикл».
ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Санкт-Петербург

Ч. Уоркмен – Финн.
«Руслан и Людмила».
Большой Театр



«Код Да Винчи» и «наше все» «Евгений Онегин» Пушкина. Налицо откровенный стеб интеллигента Дмитрия Быкова, рассчитанный на людей если не столь же, то хотя бы сколько-то интеллигентных и с чувством юмора.

Стеб звучит отовсюду: из радиоприемника, из Интернета, из газет. Нет стеба разве что в новостях государственных телеканалов, поэтому и смотреть их невозможно. Во всяком случае, тот небольшой круг российской аудитории,



который способен адекватно воспринимать культурные явления, официальное ТВ давно не смотрит. Правда, его смотрит народ, чуждый и даже враждебный этому интеллигентскому стебу. Но и для него имеется свой стиб – Иван Ургант, КВН, «Большая разница». Пародия и травестирование становится основной формой подачи любого текста, основанного на чужих текстах. И это логично: если ты выдаешь чужое за свое на полном серьезе – это плагиат, если стибаясь – демонстрация недюжинного остроумия.

Стеб хорош еще и тем, что он отстраняет автора от транслируемого сообщения (в данном случае – вот именно не месседжа), каким бы серьезным оно ни было изначально. Даже информация о трагических событиях популярными радиоведущими подается с иронической интонацией. Как ни парадоксально, это – прием, позволяющий быть услышанным. Потому что если прочесть трагическую новость серьезно, то в ней легко можно будет услышать нечто левитановское, типа: «От советского информбюро»... Чтобы избежать комического эффекта, ведущий включает собственную авторскую стибную интонацию. Другой он просто не владеет.

Для того, чтобы не стать посмешищем – не дай бог впасть в пафос или хотя бы обнаружить свой «респект» (вот именно респект, а не уважение) в адрес оригинала, – режиссер способен подвергнуть травестированию и любой жанр классического произведения, Поэтому, например, Дмитрий Черняков, превращает эпическую оперу Глинки «Руслан и Людмила» в сценарий корпоративного мероприятия. Ведь по его глубокому убеждению, невозможно всерьез сегодня рассказывать о Черноморе и Наине! Да и вообще, представьте себе кота, который «идет направо – песнь заводит, налево – сказку говорит...». Бред наркомана, да и только...

Доминирование стеба неразрывно связано с культом самодеятельности. КВН в широкой трактовке этой аббревиатуры стал мощной движущей силой современной эстетики. Как-то случилось, что фраза героя Евгения Евстигнеева из фильма «Берегись автомобиля»

(«Насколько лучше бы играла Ермолова вечером, если бы днем стояла у шлифовального станка...») стала пророческой. Высокий рейтинг всевозможных «минут славы», «танцев со звездами», «голосов» и пр. говорит о том, что публике гораздо интереснее смотреть, как что-то выделывают участники самодеятельности (порой, на самом деле весьма неплохо) нежели восхищаться мастерством профессионала. Хай-тек в искусстве не интересен. Интересен – еще одно жаргонное слово – прикол.

На последнем фестивале «Золотая Маска» в Москве показали спектакль Санкт-Петербургского ТЮЗа «Ленька Пантелеев. Мюзикл». Спектакль, который при колоссальном юморе и иронии его молодых создателей, подкупает искренностью, горячностью и серьезностью высказывания на тему нашей сегодняшней несправедливой жизни. Показ вызвал огромный резонанс и волну обсуждений в социальных сетях. Симптоматичен один из комментариев: автор радуется, что в первом действии спектакль был наполнен иронией, но затем – ...ничего от этого иронического ракурса не осталось во втором акте, попер какой-то ужасный серьез и моралите...

Вот так: серьезу – категорически отказать! Серьез нынче – неформат. Сегодня наступила эпоха стеба, когда все предыдущие классические и не совсем классические тексты прочитываются через кривое стекло. И чем прикольнее изгиб этой кривизны, тем больше шансов на признание. Стебные тексты по образу и подобию своему формируют аудиторию, которая, в свою очередь выдает социокультурный заказ на новые стебные тексты. Похоже, что у человечества есть шанс погибнуть от смеха...

PS. Кстати... Эта статья – тоже абсолютно вторична. Она напицкана цитатами, чужими мыслями, стебом и с головой выдает в авторе человека, грешащего самодеятельностью и опасаящегося, что кто-то может уличить его в склонности к серьезу.

Лев АННИНСКИЙ

ЛЕНКОМ В ТРИ КАСАНИЯ

Уникальный театр.

Уникальная судьба.

Уникальная ситуация. Великий режиссер.

И все-таки насчет трех касаний я должен объяснить. Как это так: за полтора десятка лет прилежного посещения театров и не менее прилежного ведения зрительского дневника – с публикацией впечатлений в прессе – из пятисот с лишним моих этюдов только три посвящены Ленкому, одному из ярчайших театров страны, остающемуся в центре событий все эти полтора десятка лет. Не говоря уже о полной его родословной, которой я не свидетель.

Не звали? Да. Не звали – не ходил, не видел, не писал. Но в том, почему не звали, улавливается (со стороны театра) догадка о некоторой отчужденности (с моей стороны), имевшей под собой некоторую почву.

Толи доносились оттуда, толи чудились мне звуки перестройки, или «переломки», которые обескураживали. Конечно, чешотка переименований после аннулирования Советской власти чувствовалась повсюду: переименовывались города и регионы, не то, что какие-то там официальные наклейки, из которых вымарывалось все «советское», «социалистическое» и «большевистское». На мой взгляд, это было унижительно, но, наверное, неизбежно, и далеко не во всех случаях так уж ликующе демонстративно. Ни «Современник», ни «Малый», ни «Художественный» не содержали в своих названиях таких заклеиваемых слов, как «Советская культура» или «Московский комсомолец», каковые если не исчезали, то прятались в малый шрифт и в сокращения. А уж «Ленинский комсомол» торчал так нескрываяемо, что запихать его в «Ленком» следовало или тихо, в надежде, что «стерпится – слюбится», или громко, в расчете на политический резонанс и соответствующую и рекламную выгоду.



Вот этого я и боялся. Тем более, что признаки такой скандальной демонстрации были. Например, публичное сожжение партбилета. Я-то твердо знаю, что никто никому не обязан давать отчет в том, почему он вступает в партию или покидает ее, тем более это фальшиво, когда делается на публику. Меня подобное представление покорило.

Я понимал, что «Ленком» на театр не с неба упал; тут и место обязывает, и имя – хочешь, не хочешь а надо от чужих следов отмываться. То есть переживать и озвучивать разницу между ситуацией, когда вождь зовет учиться и учиться, а так же ситуацией, когда он зовет уничтожать, чтобы другим не повадно было. Вот пусть это уясняют и объясняют историки. Или литераторы, одержимые солоухинской идеей. Но Захаров!.. Ярчайший независимый художник! Нет, при всем моем уважении к

нему, как к художнику, – мне казалось, что он просто попал ситуации в капкан.

Слишком многое вставало на кон в момент очередной всенародно объявленной «перестройки» душ. Разумеется, все это не помешало мне в 1997 году пойти в Ленком на «Игрока» Достоевского, когда меня «позвали».

И не пожалел. Впечатление было пронзительное. В самую точку ударил вопрос: сможет ли Россия привыкнуть к власти денег? Феерический спектакль: ужас покрыт смехом. Я не о сценографии, я о деньгах.

Деньги как бесовское, дьявольское, западное наваждение – это чисто русский взгляд на «ихнюю» растленную реальность. А для «них» деньги – просто числовой эквивалент жизненных усилий. Нужна именно наша одержимость – так мистически относиться к деньгам. Поэтому, чтобы как-то вписаться в «их» жизнь, наш человек вынужден заявлять о себе «там», что он варвар и еретик (спектакль называется «Варвар и Еретик»).

Если при этом в кошельке действительно имеются деньги, да еще и огромные, – тогда можно сказать «им всем» в старобарском стиле времен матушки Екатерины:

– Ну, чего глаза-то повыкатили? Просвистались, поди? Молчите, дураки! Нешто в деньгах счастье?

Ну, а если в кошельке – ветер?

Тогда – классическая ситуация для «русского игрока»: он играет без денег.

И тогда у меня один вопрос: что же на кону? Пустой карман, или то, что ни в какой карман не вместить?

Десяток лет спустя ответы, вроде бы поменялись. Но вопросы остались. Чем жить? Как спасти душу? Как сохранить самоуважение?

Первым делом Марк Захаров выпускает на просцениум... семерых Гоголей. Это, собственно, оркестрик, сопровождающий спектакль. Но это и заявка на вольную интерпретацию классика. Гоголь в «Женитьбе» отталкивался от современной ему реальности. А мы в театре «Ленком» отталкиваемся как от реальности – от гоголевского текста. Семь раз оттолкнемся, и все по-разному.

На языке постмодернизма это называется игрой с цитатами. Реплики отскакивают от губ, уводя смысл в лихую непредсказуемость. Публика ложится от хохота.

Например. Все так скверно вокруг, что хочется дать под зад начальству. За неимением близкого начальства Подколесин дает под зад своему лакею Степану. Мы начинаем следить не за тем, женится или не женится, а за тем, что все это значит. На языке постмодернизма это называется гиперсмысл.

В гиперпространстве идут выборы идеального героя. Кабы нос одного (нос – символ



М. Захаров
на репетиции



харизмы, а если вы читали комментарии литературоведов к одноименной повести Гоголя, то это символ еще и мужской мощи) приставить к губам другого (надо думать, символ красноречия), да добавить дородности третьего (то есть финансовой состоятельности) то... «я бы тотчас решилась». Кто «я»? Агафья Тихоновна? Выше берите! Россия, сограждане! Это она перебирает кандидатов на роль национального лидера.

Кандидаты – все узнаваемые актеры, само появление которых публика встречает аплодисментами. Их трое. Вместе с главным претендентом – четверо. Интересно, как Гоголь догадался, что фракций в Думе будет четыре?

Чтобы мы не сомневались, о чем речь, нам подсказывают:

– До чего же смелый наш русский народ!

После чего носитель народной смелости в полном соответствии с гоголевским финалом сигает в окно, покидая таким образом место голосования.

Прочие кандидаты остаются ни с чем? Отнюдь. Им тоже сказано, что делать:

– Главное – схватить кураж!

Яркий спектакль. Злободневный. Даже жаль, думал я, что злободневность эта уйдет вместе с последней избирательной кампанией. Так я думал в 2007 году.

Впрочем, она, к счастью, оказалась не последняя.

Прошел еще один избирательный срок, и птички оперились. «Небесные странники» по Аристофану, 2013 год.

Герои грека Аристофана, плывущие по волнам древности, не ведают, куда их занесло и куда несет дальше. На вопрос: какого лешего они оставили Афины, следует ответ: там все плохо, ничего ни к чему не приладишь, остается только протестовать. Против чего конкретно? Не знаем, решим потом. А пока протестуем.

Кажется, это подслушано не древним греком две с половиной тысячи лет назад, а сегодня на митинге нашего московского Болота.

Обратившись в птиц, «Небесные странники» (как и надлежит им по названию

спектакля), долетают до наших осин, передеваются из перьев в пиджаки и задают каверзные вопросы, на которые у нас нет ответов, кроме самоубийственных шуточек. Феерия мешается со злободневностью, сценические ауры чередуются (может быть, поэтому в постановке Марку Захарову сопутствует Сергей Грицай). Александре Захаровой есть что играть в точках пересечения разумного великодушия и дурной невменяемости, хотя ответы подсказывают вполне вменяемые классики. Немножко – Горький, с его припевом: «реет буревестник... грянет буря...». Но в основном – Чехов. По принципу: «она думает, что она птица, а она всего лишь попрыгунья».

А Дымов?! В роли Дымова – невозмутимо великодушный Александр Балувев. Точка отсчета всех прыжков, кувырков и полетов.

Автор «Попрыгуньи», «Хористки» и «Черного монаха» здесь – не загадочно-осведомленный тайновидец, как мы привыкли, а загадочно-осведомленный попуститель человеческих слабостей, дразнящий ими нас и себя. От притягательных страхов до бесстрашных галлюцинаций. При неожиданных взлетах фантазии.

Раз фантазия разрешена, то и я, простите, даю волю воображению. А что, если всемогущий птичий вождь учредит для своих подданных общий билет в светлое будущее, а потом на глазах у всех этот билет театрально сожжет, – что все остальные сделают? Выпадут из дружного протеста в дружный восторг?

А Дымов?

Ах, да, Дымов. Так ведь дыма без огня не бывает.

Спасительная самоирония! Знаковое состояние героев театра «Ленком».

Простите нас, Писфетер и Эвельпид. Можете возвращаться в свои Афины. Вдруг протестующим грекам уже простились долги?

Простите и вы меня, Марк Анатольевич, за мои придирки. Я ваш верный зритель. Иногда воспринимающий касания как ожоги.

Марина ТИМАШЕВА

АНТОН ПАВЛОВИЧ И ВСЕ-ВСЕ-ВСЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА
НА ТЕАТРАЛЬНОЙ КАРТЕ РОССИИ И МИРА

Чеховский фестиваль появился на свет в ту самую эпоху перемен, которую китайцы считают вовсе неподходящей для человеческого существования, – в 1992 году. Судьбы отраслей и творческих цехов складывались тогда по-разному, где-то произошел безнадежный распад, так что теперь их приходится восстанавливать заново, как города после землетрясения, а где-то, с разрушением традиционных структур, сама жизнь порожидала заместительные механизмы. Поддерживать единое театральное пространство взялись фестивали, заявлявшие о себе в разных городах — там, где энтузиастам удавалось обеспечить минимум средств и сочувствие начальства.

Один из первых – московский Международный имени Чехова.

Перечисляю основных конкурентов: не оценивая содержание, только географию и хронологию.

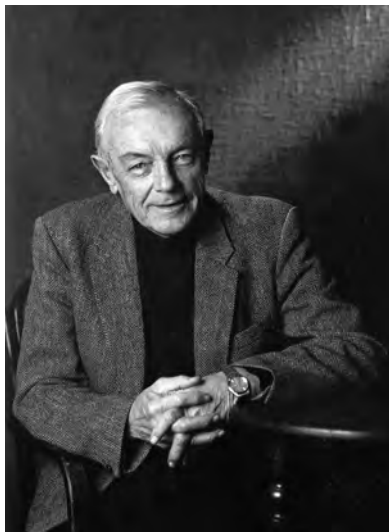
Фестиваль NET (Новый Европейский Театр) – с 1998 г.

Международный театральный фестиваль «Сезон Станиславского» – с 2004 года.

Международный фестиваль «Александринский» – с 2005 года.

Международный фестиваль-школа «Территория» – с 2006 года.

Российская национальная театральная премия и фестиваль «Золотая Маска» – учреждена в 1993 году, сначала только для московских театров, затем – для российских,



О. Ефремов

К. Лавров

На Чеховском фестивале

последние 6 лет включает международные программы.

Старшинство мог бы оспаривать у Чеховского фестиваля только «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге, который отсчитывает свою биографию с самого 1991 года¹. Однако здесь есть тонкость. «Балтийский дом» – продолжение советской «Прибалтийской театральной весны» в новых политических обстоятельствах, а Международный фестиваль имени А.П. Чехова – явление принципиально новое.

Он был основан с благословения великих актеров (Кирилл Лаврова и Олега Ефремова) на не очень-то надежной базе под названием Международная конфедерация театральных союзов. Звучит солидно.

Этой организацией актеры и режиссеры в феврале 1992 г. пытались заменить СТД СССР, чтобы хоть как-то противостоять феодальной раздробленности. Естественным символом объединения поверх новых государственных границ стало имя Антона Павловича Чехова. Много тогда возникало эфемерных сообществ, которые никого ни к чему не обязывали и не привязывали, поэтому канули в Лету: конфедерация вообще структура не слишком жизнеспособная. Но у нашей конфедерации сразу нашлось реальное дело. Чеховский фестиваль – главная миссия и историческая заслуга МКТС, сегодня это один из важнейших театральных форумов не для узкого круга бывших советских республик, а для всей планеты. За 20 лет он эволюционировал очень интересным образом, и сегодня не только представляет готовые спектакли с разных континентов, но и производит собственные. Заметим на полях, что это не изобретение

нашей конфедерации. Практика, когда спектакль ставят совместно театр и фестиваль, широко распространена в Западной Европе, наши ее просто заимствовали (вместе со словом «копродукция», по-моему, не слишком благозвучным). Но она позволяла объединять в одной постановке творческие силы разных стран и разных школ. Результаты получались иногда убедительные («Орестея» и «Гамлет» Петера Штайна или «Буря» Деклана Доннеллана с русскими артистами), иногда не очень. Но к этому вопросу мы еще вернемся. А пока констатируем: продюсерское дело под портретом Чехова оказалось в целом настолько успешным, что теперь уже не фестиваль существует при конфедерации, а скорее наоборот: страничка МКТС в Сети открывается через фестивальный сайт².

Однако, два десятилетия тому назад, когда никаких интернет-сайтов не существовало в природе, да и обычное электричество поступало с перебоями, Кирилл Лавров напутствовал товарищей словами о «нашей решимости существовать в открытом, не знающем границ пространстве культуры»³. Пространство было открытым в теории. А на практике – нищета, охраняемая голодными таможенниками (которые не хотели пропускать декорации, надеясь и от них что-нибудь урвать), общее разложение, а по окраинам – настоящая война. И спустя некоторое время тот же Лавров признавал: «Все было не так просто. Вы вспомните то время, труднейшие годы в истории России, когда мы были все нищие, ничего, кроме жара в груди, у нас не было, но тем не менее мы все-таки перешагнули через

¹ Международный театральный фестиваль «Балтийский дом» http://www.baltic-house.ru/festivals/festivals/baltic_house/

² Международный союз общественных объединений «Международная конфедерация театральных союзов» <http://www.chekhovfest.ru/mkts/>

³ История фестиваля. <http://www.chekhovfest.ru/fest/>

все эти трудности, напряглись, достигли того положения, когда наш, чеховский фестиваль встал в ряду с самыми престижными международными театральными фестивалями»⁴.

Главный организатор чуда – не магистр эффективного менеджмента, завезенный к нам откуда-нибудь из Йеля в порядке гуманитарной помощи, а бывший начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома Валерий Иванович Шадрин⁵. Бессменный генеральный директор фестиваля имени Чехова, личность невероятного масштаба и живописности.

Однажды увидев, как общается Валерий Иванович с лучшими режиссерами и актерами мира, вы вообще рискуете надолго потерять дар речи. Ну, кто не знает, что к ним приблизиться можно только на расстояние вытянутой руки? Но Валерию Шадрину заморские законы не писаны. Он своих гостей может и приобнять – ласковой, но очень крепкой мужской рукой, может ею же похлопать по плечу – да так, что изнеженные гости тихо сползают под стол. Русский медведь, и все тут. Совместив один из чеховских фестивалей (четвертый по счету, 2001 года) со Всемирной театральной Олимпиадой, он убедил московские власти разрешить бразильскому карнавалу – снотням полуобнаженных красавиц в перьях и плюмаже – пройти по холodu с оркестром главной улицей города.

Генеральный директор обладает развитым чувством прекрасного. Ни для кого не секрет, что большинством спектаклей, отобранных в афишу фестиваля, мы обязаны именно ему, а не группе экспертов. И если Шадрину понравился



какой-то спектакль, никаких преград для него не существует. Он их проломит. В разгар очередного российско-грузинского обострения отношений он сказал, что привезет на фестиваль спектакли Тбилисского театра. На мой вопрос, как он собирается это сделать, если грузинам не дают визы, ответил: «Не знаю, как, но сделаю, обещаю». Шадрин свои обещания выполняет. Театр имени Шота Руставели появился в Москве со спектаклями «Сладковато-печальный запах ванили» и «Невзгоды Дариспана»⁶.

По идее, Чеховский фестиваль следовало проводить каждые два года, но ритм несколько раз сбивался, капитанский хронометр то отставал, то забегал вперед, так что на сегодня отчет перед Антоном Павловичем о проделанной работе должен выглядеть так:

1992 – 1996 – 1998 – 2001 – 2003 – 2005 – 2007 – 2009 – 2010 – 2011 – 2013.

Фестивальный корабль сразу взял курс в открытый океан, на широкие международные просторы, причем именно тогда, когда расходы на культуру не рассматривались как первостепенные (и даже как второстепенные: «а задним уж что Бог послал, из репы и свеклы...»).

1992 г. – 11 спектаклей из 9 стран

В. Шадрин

⁴Цит. по: В саду «Аквариум» открылся московский международный фестиваль имени Чехова. Радио Свобода, 02.06.2005.

⁵Личная страница члена Общественного совета. Шадрин Валерий Иванович http://people.culture.ru/community_council/?eid=61

⁶<http://www.chekhovfest.ru/fest/2007/>

На Чеховском фестивале

1996 г. – 38 спектаклей из 18 стран
1998 г. – 51 спектакль из 19 стран

Поначалу такой внешнеполитический курс не все одобряли: «Почему не приехал на Первый международный фестиваль имени Чехова ни один российский спектакль с чеховской постановкой?.. А могли, следовательно, совсем обойтись без Чехова, если бы Штайн, Крейча, Щербан привезли другие свои спектакли. Этакий фестиваль для узкого театрального круга, потребовавший наверняка больших расходов, в то время, как русский театр в провинции еле сводит концы с концами»⁷. Но благодаря Чеховскому фестивалю наша аудитория (причем, не «узкий круг», а самый широкий) познакомилась с искусством таких мастеров как Питер Брук, Ариана Мнушкина, Джорджо Стреллер, Петер Штайн, Отомар Крейча, Пина Бауш, Карен Райд, Теодор Терзопулос, Роберт Уилсон, Деклан Доннеллан, Тадаси Судзуки, Ежи Яроцкий, Патрис Шеро, Андрей Щербан, Жак Лассаль, Эймунтас Някрошюс, Хайнер Геббельс, Матиас Лангхофф, Александр Морфов, Петр Лебл, Кристоф Марталер, Кристиан Люпа, Маги Марэн, Робер Лепаж, Мэтью Боурн, Мария Пахес, Сильви Гиллем и многими-многими другими.

Финансирование этой деятельности, как водится в постсоветской России, осуществлялось по двум основным каналам: из бюджета (федерального и московского) и от спонсоров, среди которых мы видим крупные корпорации тоже международного масштаба. Плюс доходы от продажи билетов. Такой опытный администратор как Шадрин (сам из высокой номенклатуры) вместе со всенародным

кумиром Кириллом Лавровым составили тандем, почти идеально приспособленный для добывания положенных денег даже из пустой казны. Мы не можем представить бухгалтерских отчетов, да это и не входит в наши задачи. Обращаем внимание на то, что механизм все равно давал сбои, и корабль приходилось снимать с финансовых мелей подручными средствами в авральном режиме.

«Отчего спектаклей “Зингаро” на пять меньше, чем было обещано? Ну, один, утренний, отменили французы: лошадь самого Бартабаса повредила ноги, пришлось делать операцию, а без своей лошади Бартабас не выступает, ни на какую другую ее не меняет.

“Теперь, – говорит, – я пеший всадник”. Но куда подевались еще четыре спектакля? Валерий Шадрин отвечает:

– Честно говоря, это и для Бартабаса был удар, он просто не говорит об этом. К сожалению, новое Министерство культуры Российской Федерации, даже ни о чем нас не спрашивая, за месяц до начала спектакля сократило нам финансирование на 15 миллионов. При этом мы, конечно, из-за валютной разницы потеряли еще 15 миллионов, мы должны были купить валюту дороже, чем планировали раньше. Таким образом, потери составили приблизительно 30 миллионов рублей, это около миллиона долларов. И мы обратились к Бартабасу с просьбой сократить пять спектаклей. Бартабас – наш друг, он поныл-поныл и согласился. Несмотря на это, мы еще сегодня имеем 16 миллионов дефицита. Выход у нас только один – продажа максимального количества

⁷ Алевтина Кузичева. *Играем Чехова или в Чехова? // Вечерний клуб, 24.10. 1992.*

Pro настоящее

билетов. Не знаю, насколько нам удастся вылезти из этой долговой ямы. Я знаю, что были в городе тоже настроения сократить нам бюджет. Но пока Юрий Михайлович Лужков оставил все, как есть, от начала до конца. Это нам очень здорово помогло...

Слушайте, мы вынуждены брать кредит у банка под большие проценты, а эти проценты-то нам никто не возместит... мы из своих средств все в это дело вкладываем...

В этот момент Бартабас по-французски добавил: «Чтобы вас утешить, скажу, что во Франции то же самое» (2009)⁸.

В данном случае речь идет о том, чтобы получить максимальный доход от продажи билетов. Но для ценовой политики Чеховского фестиваля дороговизна совсем не характерна. Вот самые свежие примеры. В июле 2013 года билеты на «чеховского» Робера Лепаж (а это мировая знаменитость) стоили 1,5–2 тысячи рублей. Для сравнения: осень того же года, спектакль Льва Додина, привезенный в Москву из Санкт-Петербурга «Золотой Маской», билеты продаются по 6–10 тысяч. Не будем строить закулисно-конспирологических версий, отметим очевидные причины, почему у Шадрина билеты дешевле. Во-первых, он старается привозить заграничные труппы не на один вечер, а на полноценные гастроли (что резко снижает себестоимость отдельно взятого представления). Во-вторых, он не поклонник «малого формата» – того, что Марк Захаров когда-то окрестил «спектаклями в лифте» (для нескольких десятков личных друзей и критиков, которые за билеты все равно не платят). Программа Чеховского фестиваля рассчитана

на нормальную, то есть большую или даже очень большую (уличную и площадную) аудиторию. В этом организаторы честно следуют завету Дж. Стрелера, украшающему их сайт. Они стараются обращаться «к самой широкой театральной публике... Театральная жизнь в этом случае предстает перед нами, – я имею в виду, как людей театра, так и самую широкую публику – как единая и неделимая»⁹. Год за годом фестиваль опровергает распространное заблуждение: там, где деньги, якобы нет творчества и наоборот. Оказывается, более, чем успешные коммерческие проекты – в то же время и замечательные произведения искусства.

Исходя из всего сказанного выше, можно было ожидать непрерывного роста количественных показателей, тем более, что «нулевые» годы для нашего государства оказались во всех отношениях благоприятнее 1990-х. Однако максимум был достигнут в «кризисном» 1998 году и продержался (с вариациями) до 2003-го.

2001 – фестиваль, совмещенный со Всемирной театральной олимпиадой, 25 иностранных спектаклей из 17 стран + 40 уличных театров и 6 клоунов

2003 – 40 спектаклей из 20 стран (без учета «московской программы», то есть постановок местных театров, которые шли своим чередом на родных сценах).

Потом отмечается снижение обоих показателей (количество спектаклей и стран-участниц) и новая стабилизация:

2005 г. – 34 из 16
2007 г. – 25 из 9
2009 г. – 22 из 14
2010 г. – 18 из 12
2011 г. – 17 из 10

⁸Цит. по: Чеховский фестиваль скупает деньги <http://www.svoboda.org/articleprintview/1737883.html>

⁹Валерий Шадрин: «В нашу страну, оказывается, нельзя ввозить грим и бутафорию» // *Время МН*, 30 июня 2001 года http://www.smotr.ru/olimp/olimp_mn_shadrin.htm

На Чеховском фестивале

2013 г. – 19 из 12

Как это объяснить?

Может быть, тем, что в новом столетии Чеховский фестиваль активно обрастает предприятиями смежными и побочными – по отношению к основной деятельности, с которой (и ради которой) все начиналось? Непрофильные (точнее, не совсем профильные) активы оттягивают на себя силы и средства. Подобное характерно для большинства отечественных фестивалей: «Золотую маску» бывает трудно разглядеть под нагромождением семинаров, «Масок плюс», «Новых пьес», каких-то непонятных «сторителлингов»¹⁰, навевающих воспоминания о комедии Фонвизина «Бригадир». Но если в море обрастание корабля – явление безусловно вредное, то в нашем случае все совсем не однозначно. Некоторые дополнения к обычному меню не вызывают возражений. Например, региональные программы, то есть постановки фестивальных спектаклей из Москвы в другие города: Липецк, Воронеж, Рязань, Тамбов, Самару, Екатеринбург, Ялту, Санкт-Петербург, Новосибирск, Ханты-Мансийск, Ригу. Можно только приветствовать и «*российские сезоны*» в разных странах, вплоть до далеких Японии, Колумбии, Бразилии. Как уже отмечалось выше, собственные постановки украсили несколько фестивальных афиш. Развивая успех, в юбилейном 2010 году именно на них сделали ставку. И к 150-летию А.П. Чехова заказали разным режиссерам целых 15 штук. Увы, некоторые оказались похожи на т.н. «датские» спектакли советского времени – то есть, поставленные к дате (а не по зову души). И здесь режиссеры, получив

заказ, работу выполнили, Антона Павловича почтили, как могли. Но возникает вопрос к организаторам: почему они обратились, например, к Франку Капуре? Какие были основания надеяться, что он поставит хороший спектакль по Чехову? А Жозеф Надж соединил Чехова с Мандельштамом и Шаламовым с таким «постмодернистским» изяществом, что зрители из зала бежали. У меня же возникло предположение: Наджу хотелось поставить спектакль о Мандельштаме, Чехов ему куда менее интересен. Однако деньги давали под Чехова, поэтому пришлось второпях запрягать в одни сани сразу троих деятелей далекой русской культуры¹¹.

В 2001 году в афише появилась отдельная рубрика «Экспериментальная программа» (вариант: «экспериментальная и молодежная»), лично мне ее смысл не очень понятен. Всякое творчество, по определению, экспериментальное. И если труппа в профессиональном отношении достаточно состоятельна, чтобы возить ее за тридевять земель, стоит ли потом отселять взрослых актеров и режиссеров в лягушатник?

Словно соревнуясь с «Маской» и «Территорией» в многоборье, фестиваль занимался лабораториями, круглыми столами «Насилие и театр», «Табу в театре» (очень оригинальные темы, не правда ли?), «школами» и даже «читками» – весьма неубедительная форма общения с публикой, при которой пьеса не разыгрывается актерами, а зачитывается вслух.

А если мы вернемся к тому главному, ради чего люди приходят в театр, то в чеховских афишах за 20 лет обнаружатся интересные закономерности. На первых двух

¹⁰ Золотая маска: проекты <http://www.goldenmask.ru/proj.php>

¹¹ Фестиваль имени Чехова – не юбилейное <http://www.svoboda.org/articleprintview/2120591.html>

Pro настоящее

фестивалях широко представлены бывшие советские республики: половина стран-участниц, не считая России. Причем в 1992 г. их могло быть еще больше, если бы политические причины не помешали добраться до Москвы грузинским театрам имени К. Марджанишвили и имени Ш. Руставели¹². В 1998 году интерес к недавним соотечественникам падает (до трети списочного состава), а в новом десятилетии он минимален: по 2–3 спектакля, а под конец и вовсе по одному. Причем спектакли эти, против «чеховских» традиций, часто оказываются малоформатными, то есть ставка сделана явно не на них.

Теперь посмотрим, как представлены разные жанры. Имя А.П. Чехова привычно ассоциируется с драматическим спектаклем по хорошей литературе. Поначалу репертуар именно так и складывался. 1992 год: сплошь традиционный драматический театр (за исключением, может быть, таджикской постановки «Иосиф Потерянный вновь вернется в Ханаан...», в которой звучали стихи поэтов-суфиев, и эстетика восходила к соответствующим древним обрядам). 1996 год – примерно та же картина. Одного Чехова – 12 постановок. Некоторое разнообразие внесли 2 хореографических спектакля. Но дальше драматический театр постепенно уступает место какому-то другому. К этому театру искусствоведы пытались приспособить разные ученые прилагательные, одно другого некорректнее: «постдраматический», «визионерский», «визуальный» – как будто у Станиславского был не визуальный. Еще на Втором Чеховском в 1996 году Питер Брук говорил: «искусство театра должно выходить за зону, где все можно

объяснить словами»¹³. Между тем, определяющий признак спектаклей «нового образца» довольно прост и очевиден даже для непрофессионала. В них сводится к минимуму литературная составляющая. Понятно и то, почему такие постановки популярны на международных фестивалях: они не требуют (или почти не требуют) перевода.

Сознавая, насколько условны и неустойчивы границы новых, толком еще не осмысленных и даже не определенных явлений, стараюсь показать, как менялось со временем соотношение жанров в афише.

1998 г. – традиционных драматических спектаклей 43 из 51

2001 г. – 12 из 25

2003 г. – 25 из 36 (без учета отдельных «Детской» и «Московской программы»)

2005 г. – 19 из 33

2007 г. – 10 из 25

2009 г. – 3 (три!) из 22

2010 г. – юбилейный чеховский. Формально почти все спектакли по Чехову, на самом деле больше половины (10 из 18) представляют собой вольные последовательности живых картинок, связь которых с произведениями Чехова (и других авторов, призванных усилить Антона Павловича) – весьма условная.

2011 г. – 6 из 17

2013 г. – 5 из 19

Из комментария к статистике можно сделать вывод, что «живые картинки» мне не нравятся. Ничего подобного. Воспроизвожу вкратце собственную рецензию на спектакль «выдающегося французского режиссера Филиппа Жантти “Болилок”». «Слово, вынесенное в название спектакля, не имеет никакого смысла. Жанр: сновидение.

¹² Тимашева М. Как я стала патриотом. Театральное единство против политики гражданской войны. // *Солидарность*, 1992, № 28, с. 6.

¹³ Цит. по: Елена Губайдуллина. Питер Брук в Москве // *Что делать*, 1 – 31 мая 1996 г.

На Чеховском фестивале

Жанти умеет сделать его явью, представляя происходящее фантазиями девочки Алисы (привет от Кэрролла). Исполнительница роли на наших глазах оживляет кукол и разговаривает их голосами. Для такого случая актриса выучила текст по-русски. И не стоит мучительно разгадывать, как все это сделано. Волшебство – не в технологии, а в мастерстве, с которым выполнен трюк. Жанти смешивает все виды искусства: цирковую клоунату и акробатику с пантомимой, кукольный театр с современным танцем, кино со скульптурой. Вот кукольная головка размером с кулак; а через несколько секунд – уже с человеческую голову и с человеческим лицом; а еще через секунду появляется лицо живого актера – похожее на кукольное, как две капли воды. Заметить момент подмены невозможно: живое неотлично от неживого до тех пор, пока этого не захочет режиссер»¹⁴.

Спектакли Филиппа Жанти, Роберта Уилсона, Робера Лепаж, Сюзан Анрейд, Даниэле Финци Паски, Матюрена Болза, Бартабаса (три последние фамилии проходят по ведомству «новый цирк») – замечательные произведения, уже вписанные в историю мирового искусства.

Если в последнем «чеховском» спектакле Робера Лепаж «Карты 1: пики» «текст – плод вдохновения восьми артистов труппы, включая самого режиссера»¹⁵, это не значит, что спектакль примитивный: напротив, в нем, кроме изысканных «картинок», присутствует и мораль, и социальная критика, и знание людей. Более того: я могу понять актеров, которые именно сегодня предпочитают

традиционной модели («драматург сочинил – режиссер инсценировал – артист сыграл») клоунату, модерн-данс и компьютерные эффекты. Невозможно ставить по кругу бесконечно одну и ту же классику, что же до современной словесности, то лучше уж импровизировать как в комедии дель арте, чем калечить собственную психику (и психику зрителей) патологическими фантазиями Марка Равенхилла или Эльфриды Елинек. В быту слово «цирк» часто произносится с пренебрежением. О какой-нибудь непотребной ситуации в политике говорят: «клоуны собрались». Как же это несправедливо! Ведь сегодня именно цирк выделяется профессионализмом на фоне прочих видов искусства, стремительно теряющих не только высокое мастерство, но элементарные ремесленные навыки.

Но европейская театральная культура в своем развитии неотделима от литературы. Писатель с античных времен был полноправным соавтором спектакля. Если его роль по той или иной (даже самой уважительной) причине сводится к минимуму, другие участники творческого коллектива (режиссер, актер, художник, конструктор сценических механизмов) могут поднапрячься и компенсировать «потерю бойца» – но работает ли это на обогащение и умножение общего дела? Или наоборот? Почему и вызывает сомнение термин «постдраматический театр». Он предполагает некий новый этап развития, в то время как есть серьезные основания рассматривать «освобождение» театра от литературы не как движение вперед, а в качестве одного из примеров архаизации европейской культуры.

¹⁴ Жанти, соперник Жанти. <http://www.svoboda.org/articleprintview/1746529.html>

¹⁵ Лейла Гучмазова. Карты, пики и война. // Ваш Досуг №23 (19 – 30 июня 2013) <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/70697/>

Pro настоящее

Другой пример – рок-музыка, в которой глубокая (почти первобытная) архаика выступила во всеоружии новейших технологий. Но победоносное шествие шаманов с электрогитарами продолжалось недолго. Рок начал растворяться (и практически растворился) в шоу-бизнесе. Сколько продержится наш высокотехнологичный, а по сути очень-очень древний театр без драматурга?

Вот мнение Оксаны Кушляевой из «Петербургского театрального журнала»:

«Выразительные средства, которыми пользуется Виктория Чаплин, как всегда неизменны, и посмотрев спектакля три, начинаешь понимать, что их не так уж и много. Одна и та же главная героиня, вернее, одна и та же маска, мужчины-резонеры вокруг нее, знакомый набор фокусов и шуток. И с этим, пожалуй, надо смириться. Хотя все-таки испытываешь легкое разочарование. Ведь то, что казалось при первом знакомстве волшебством, сном, стильной и умной фантазией, от спектакля к спектаклю начинает все больше походить на обычное цирковое ремесло, передающееся из поколения в поколение»¹⁶.

Примерно те же претензии предъявляют и любимцу фестиваля Роберу Лепажу в связи с последним его спектаклем.

«...Замысел очевидно сильнее воплощения. Шоковые приемы, как широкое использование голого тела, давно выглядят штампами. Да и сама мысль Лепажу о соотношении греха и возмездия удивляет элементарностью...» «Никто никогда не подвергал сомнению визуальное волшебство спектаклей Лепажу...» – говорится в тексте

«Гардиан», приведенном в программе. Данный случай, видимо, первый. Спектакль предсказуем и растянут. Визуальные эффекты живут отдельно от актеров. Тот Лепаж, который пленил своей «Трилогией драконов», «Обратной стороной луны», а также виденным не в Москве «Эльсинором», здесь мало узнаваем...» (Марина Токарева)¹⁷.

Не будем сейчас спорить о том, насколько обосновано каждое из критических замечаний. Но не могу не признать: когда эмоциональный эффект от первого столкновения с новым типом зрелища проходит, неизбежно начинают проявляться присущие ему слабости и штампы. Их ничуть не меньше, чем у старого доброго психологически-реалистического театра, который в сотый раз ставит в исторических декорациях «Бориса Годунова». И если писателю трудно каждые два года выдавать в свет что-то новое оригинальное, то почему это должно легче получаться у режиссера?

Хуже другое. По пути, указанному Лепажем, устремляются люди, не обремененные его образованием, талантом и интеллектом. Они обращают театр в балаган самого низкого пошиба. И этот жанр, именуемый в рекламных рецензиях «скандальным», «провокативным» и «ломающим табу», к сожалению, тоже иногда появляется в афишах Чеховского фестиваля.

Как заметил М.Е. Швыдкой, «фестиваль, как и современный мировой театр, вместил в себя почти все пласты театральной практики: от спектакля ритуала (...) до спектакля-провокации... Фестиваль обнаружил абсолютную толерантность мирового художественного пространства

¹⁶ Оксана Кушляева. Старый новый цирк <http://ptj.spb.ru/blog/staryj-novyj-cirk/>

¹⁷ Марина Токарева. Голый король Пук. // Новая газета, 1.07. 2013. <http://www.novayagazeta.ru/arts/58843.html>

На Чеховском фестивале

и всеядность публики, точнее, наличие публики для любой постановки»¹⁸.

Конечно, «спектакль – провокация» – все равно что «детский сад – пивная» или «обеденный унитаз». Искусство и провокации – разные виды деятельности, ими занимаются разные люди в разных ведомствах. Но М.Е. Швыдкой ошибся и в главном. По-моему, он напрасно зачислил организаторов чеховского фестиваля в единомышленники. Да, они подстраивались под генеральную линию, включая в афишу соответствующую продукцию. «Проект J. O концепции Лика Сына Божьего» состоял в том, что персонаж полтора часа мучился поносом на фоне увеличенного в размерах полотна Антонелло да Мессины «Христос Спаситель»¹⁹. Надеюсь, взрослым людям не нужно объяснять, что такие «фиги из дерьма»²⁰ складываются в определенном направлении не сами по себе, не ветер носит их из страны в страну как нечто обязательное к просмотру, и не марсиане оплачивают рекламу, сопоставимую с рекламой крупных банков. Это часть определенной пропагандистской кампании. А чтобы оставаться «своим» в глобальном истеблишменте, нужно демонстрировать лояльность (мы не выделяемся, показываем, что положено) – так же, как в СССР ее демонстрировали инсценировками мемуаров Л.И. Брежнева. Подобная продукция никогда не занимала в «чеховской» афише главного места. Она каждый раз оттеснялась на обочину чем-то другим, более интересным. Не знаю, насколько сознательно это делали Шадрин и его команда – может быть, идеологическому давлению безотчетно противился их

художественный вкус – но я вижу результат. Апологеты «абсолютной толерантности» хоронят русский психологический театр, чтобы на его месте вырастить клоны западноевропейского, причем не абы какого, а очень определенно-го (см. чуть выше). Вроде бы, фестиваль идет на уступки. Как мы с вами уже подсчитали, привычных для России драматических спектаклей становится все меньше. Но кому достаются освободившиеся места? Пытаясь дать на этот вопрос точный ответ, мы видим, как настойчиво Запад уравнивается Востоком, а глобализация традицией. Средневековый японский театр Но и Бунраку, китайская опера, этническая хореография, а из Америки – госпелз, то есть «евангельская музыка», театрализованный вариант богослужения в церкви пятидесятников. Резкий поворот к такого рода «экзотике» в 2003 году не встретил общего понимания: Андрей Якубовский сетовал, что зрителям трудно «проникнуть в смысл спектакля, не говоря уже об эмоциональном восприятии»²¹. Но вот любопытная «сдвоенная» рецензия в том же старом (под редакцией В. Семеновского) журнале «Театр». В ней сопоставляются центральные женские образы двух спектаклей Чеховского фестиваля, немецкого (из г. Штутгарта) и китайского, причем второй – то самое «Сказание о Му Квей-Инг, воительнице с нежным сердцем», которое показалось Якубовскому «чисто этнографическим».

«Суммируя впечатления, получаем два феминизма. Китайский феминизм: женщина может быть лучше даже самых лучших мужчин. Немецкий феминизм: мужчины такое дерьмо, что это может

¹⁸ М. Швыдкой <http://www.chekhovfest.ru/fest/1996/>

¹⁹ Драматические спектакли на международном фестивале имени Чехова <http://www.svoboda.org/articleprintview/24294379.html>

²⁰ Ольга Егошина. Экология веры. // Новые Известия, 2.06.2011. <http://www.newizv.ru/culture/2011-06-02/145524-ekologija-very.html>

²¹ Андрей Якубовский. Три проблемы чеховского фестиваля. // Театр, 2003, № 4, с. 102.

Pro настоящее

служить оправданием гнуснейшей из женщин...

Может быть, свет с Востока поможет разогнать тени, в которых прячутся привидения старушки-Европы»²².

Как видите, смысл (и мораль) не так уж надежно скрыты от российского зрителя в экзотических формах. И этот смысл вступает в прямую конфронтацию с идеологией глобальной «толерантности», принципиально не различающей добра и зла и отказывающей человеку в каком бы то ни было достоинстве.

Тот же эффект отмечен на спектакле «Госпел в Колоне». *«Мэбоу Майнс» взяла классическую трагедию, соединил ее с современной христианской музыкой и показал, что два вида искусства роднит тема страдания и спасения... "Долой импотентное европейское искусство!" – воскликнул, выходя из зала, один из лучших российских режиссеров»²³.*

Надеюсь, вы понимаете, что дело здесь не в национальности актеров, не в «Востоке» и «Западе», последний пример – вообще из США. Наверное, от мировой истории можно спрятаться в подвал и гордо ставить там спектакли для 15 друзей. Хотя сейчас в Москве без денег и связей даже подвала не арендуешь. Тем более, международный фестиваль. У него нет никакой возможности отделиться от экономики, политики и идеологии. Как Мольер зависел от королевского двора, так и современные театры – от финансово-бюрократической элиты, которая распоряжается ресурсами и раздает их не просто так. Есть понятие: социальный заказ. Определенного типа зрелища, которые навязываются в качестве обязательного стандарта для всего

человечества, как искусственные помидоры в супермаркетах и бритый «английский» газон вместо травы и цветов во дворах. Но дальше глобальное действие встречает противодействие на местах со стороны суверенных (пока еще) государств, опирающихся на местные традиции (японские, швейцарские, русские, американские) и здравый смысл граждан, которые предпочитают воспитывать детей на старых сказках Андерсена или Чуковского, а не на креативно-продвинутом учебном пособии «Кто накакал на кротика». Однако традиция традиции рознь. Насмотревшись «Монологов вагины»²⁴, можно с перепугу поверить их рекламе: что это и есть настоящий современный театр, и окуклиться в мертвом консерватизме или, того хуже, в национальных комплексах и религиозном фундаментализме. Тот, кто закрывается, демонстрирует слабость и обрекает себя на поражение (советский опыт это показал). Но эйфория от «открытого культурного пространства» закономерно сменяется осознанием того, что глобализация – это не только свобода перемещений по планете, «она сегодня здесь, а завтра будет в Осло», но и новые, более изощренные методы укрощения муз. Каждому – и художнику, и организатору – приходится выбирать собственный путь между искушениями и миражами, но для этого необходимо ясное представление о целях и ценностях: куда и зачем ты идешь.

Применительно к судьбе Чеховского фестиваля возникает ряд вопросов, на которые я не требую немедленного ответа, просто предлагаю для свободного и честного обсуждения.

²² *Илья Смирнов. Два феминизма // Театр, 2003, № 3.*

²³ *Марина Тимашева. Эдип нашел дорогу в рай. // Коммерсант, 12.05.1998.*

²⁴ «Монологи вагины», И.Енслер <http://www.chekhovfest.ru/fest/2003/>

На Чеховском фестивале

Если Международный Чеховский – зеркало театрального мира, в нем должно отражаться все, что специалисты признают за театр, награждают премиями и рекомендуют к просмотру. Так? Или предусмотрены какие-то ограничения?

Нужно учитывать социальный заказ, иначе не дадут денег. Но до какого предела? Мало ли что завтра взбредет в голову политикам и финансистам. И в каком количестве их заказ должен быть представлен? Одним пунктом в программе, чтобы засвидетельствовать почтение, или россыпью стандартного «креатива» из разных стран?

Понимаю, что здесь возникнут возражения: мол, «Голая пионерка» или вышеупомянутые «Монологи...» возникли в программе не корысти ради, а токмо благодаря своим высоким художественным достоинствам. При всем уважении к коллегам, которые эти достоинства разглядели, возникает сомнение: неужели во всех республиках СНГ и Прибалтики не нашлось тогда спектаклей, более достойных представлять современный театр перед лицом А.П. Чехова и более соответствующих чеховской традиции? А ведь урезали почти до нуля именно «ближнее зарубежье».

Замечательно, что в этом году «Московская программа» фестиваля посвящена памяти П.Н. Фоменко. Но если просмотреть с карандашом в руке «Московские программы» за те годы, когда Петр Наумович был жив, может выясниться, что его вклад в искусство Мельпомены по количеству отобранных спектаклей вполне сопоставим с вкладом другого режиссера. И даже чуть меньше, чем у этого другого – К. Серебренникова.

Кстати, в бывшем театре имени Гоголя, ныне «Гоголь – центре» удовлетворены таким результатом все равно не будут, потому что постановщик «Голой пионерки» в чеховской табели о рангах не на первом месте. Он уступил не только Ю.П. Любимову, но и М. Карбаускису. В любом случае Серебренников, в честном соревновании опережающий Фоменко – это даже не смешно. А если не смешно, то зачем? Ради плюрализма? Но на монологи голых пионерок и так работает огромная пропагандистская машина. Пристало ли серьезной организации плестись в хвосте у конкурирующих фирм, которые специально «созданы ради того, чтобы прославившиеся на всех других фестивалях скандалисты могли произвести шок в российской столице»²⁵?

Может быть, настоящий плюрализм состоял бы как раз в том, чтобы отдельно взятый фестиваль вдруг оказался от них свободен... Нет, не будем утопиями. Полностью освободиться нельзя (по объективным причинам, указанным выше), но, наверное, удастся свести к минимуму?

Чеховский фестиваль, безусловно, состоялся как мировой и как самый масштабный и престижный в РФ. Дальнейшие его перспективы, на мой взгляд, зависят от того, насколько ему удастся сохранить собственное лицо.

²⁵ Наталья Якубова. Открытое письмо организаторам фестиваля НЕТ. // *Temp*, 2003, № 5, с. 35.



Наталья ЗВЕНИГОРОДСКАЯ

О ЧЕМ ТАНЦУЕМ?

**ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ
ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА 2013**

Чеховский фестиваль-2013 вновь представил в высшей степени качественную танцевальную программу. Выбирали из лучших. Кого-то (как Жозефа Наджа или Мэтью Боурна) в Москве хорошо знают и любят, кто-то (как хореограф из Тайваня Лин Ли-Чен) приехала впервые. Постклассический танец за столетие триумфального шествия по свету породил множество школ, разнообразие техник, выработал собственные законы. Сегодня это – богатейший мир со своей философией, вернее многоцветьем философий. Незаметно прошли те времена, когда на спектакле современного танца в Москве можно было услышать демонстративный стук хлопнувшего сидения и негодующее: «И это – в стране Улановой!!!». Искусство, родившееся как реакция на многовековой диктат канона, с трудом поддающееся классификации, представляющее безграничные возможности для самовыражения, многим людям трудно было принять. Они, возможно, и не приняли. Просто перестали ходить в театр. Между тем, интерес к неклассической хореографии растет, залы переполнены, и немалую роль в том, что современный танец перестал быть для широкой публики экзотикой, сыграл Чеховский фестиваль. В его афише соседствуют гости с Запада и с Востока (Ближнего и Дальнего), с несхожим мировоззрением и темпераментом, но с общей болью, мыслями о сущностном и насущном.

К 65-летию государства Израиль приурочила свое выступление «Батшева Данс Компани» из Тель-Авива (название в честь баронессы Батшевы де Ротшильд, которая в 1964 году основала труппу вместе с легендарной Мартой Грэм). Нынешний ее руководитель Охад Наарин с середины семидесятых танцевал и учился в Школе Американского Балета, в Джульярдской школе, у Марты Грэм в Нью-Йорке, у Мориса Бежара в Брюсселе. Свою первую компанию

организовал в 1980-м. Хореограф принимал приглашения от многих известных балетных театров мира, в том числе от «Батшевы», которую и возглавил в 1990 году.

Получив помимо хореографического еще и музыкальное образование, Наарин говорит: «Нам не нужна музыка. Нам нужно только пространство и время». Он не поддерживает мнение о подчиненной роли танца по отношению к музыке: «Музыка и танец очень красиво сосуществуют. Но танец – не для того, чтобы просто иллюстрировать музыку. Музыка – больше атмосфера. Порождает эмоции. В этом смысле музыка и танец похожи». Нередко хореограф выступает как композитор (псевдоним Максим Варатт), в саундтреках к некоторым своим спектаклям крошит в пикантный винегрет разную музыку – западную и восточную, классическую и современную, этно и рок. Впрочем, танцевать можно (как следует из отдельных эпизодов) и под простой счет.

Израильского хореографа называют создателем особого стиля – «гага». Сам же он утверждает, что хочет быть выше стиля. Важны профессионализм, страсть и сила воображения. Его интересует исследование внутреннего мира человека и поиск новых решений для адаптации в мире внешнем. А «гага» (так и кажется, что словечко было выплюнуто ироничным Наарином в ответ на постоянные домогательства пишущей братии) – его собственный, индивидуальный и самобытный подход к решению извечной проблемы синтеза телесной, духовной и душевной выразительности. Его система, с одной стороны, свидетельствует об изменениях антропологических параметров человека, а с другой, этим изменениям прямо способствует (по крайней мере, в одной отдельно взятой труппе). Он вкладывает усилия отнюдь не только в физическое развитие своих танцовщиков.

На Чеховском фестивале



«Sadeh 21».
Хореограф Ошад
Наарин.
«Батшева Данс
Компани».
Тель-Авив, Израиль

Есть у Наарина идея-фикс, миссия – убедить коллег разбить все зеркала в балетном классе: «Это ошибка. Такое наследие нам не нужно». В этом хореограф, впрочем, не одинок. В конце девяностых приезжал в Москву японский танцевальный коллектив «Санкайдзюку» – четверо исполнителей будто с завораживающе красивым действием «Унэцу». Руководитель ансамбля Усио Амагацу тоже рассказывал, что во время репетиций не использует зеркал: себя исправлять не хочет, а для танцовщиков он сам – лучшее зеркало. Вспомнилась эта история потому, что результат, которого добивался Амагацу, безусловно, требует такой степени концентрации, какая возможна лишь при устремленном внутрь себя взгляде. Зеркало тут лишнее. Сценический результат работы Наарина, хотя он ни в чем, кажется, не схож с опытом «Санкайдзюку», тоже возможен лишь при сосредоточенном внимании к внутреннему состоянию. Закрепить не рисунок, не внешнее проявление, а душевное и телесное ощущение, внутренний посыл, импульс, их порождающий. И тогда всякий раз воплощение этого чувства будет живым, сиюминутным, не сдерживаемым формальным шаблоном.

Наарин показал в Москве нарезку из постановок разных лет «Deca Dance» и одноактный балет «Sadeh 21». Трудно представить, как он

добивается такой отдачи, точности формы и такой потрясающей слаженности, которая становится элементом поэтики, средством художественной выразительности. При этом здесь нет присущего современному танцу нивелирования индивидуальности. Ноу хау Наарина – ансамбль уникалов.

В его абстрактных опусах нет литературных сюжетов, есть сюжеты эмоциональные, ритмические, пространственные. Пространство здесь поглощают жадно, большими глотками (когда видно, как ходит кадык). За широкой амплитудой движений не упускают чувственных нюансов – вкуса, осязания, формы, фактуры, текстуры этого пространства, ощущаемого зрителем как его собственное – жизненное. С легкостью проделывая анатомически и физически, кажется, невозможное, артисты не становятся спортсменами. Соло, дуэты, трио, большие и малые ансамбли. Зритель поддается мощной экспрессии, мышечной, а за ней и душевной радостью откликается на это истощающее движение, приходит к катарсису. Образный язык Наарина не требует перевода на язык слов, он подразумевает и провоцирует внутреннее раскрепощение, открытость миру. Хоровод в одном из эпизодов «Sadeh 21» начинается пятью участниками, постепенно включает всех исполнителей, и воспринимается

Pro настоящее



«Sho-Bo-Gen-Zo».
Хореограф Жозеф
Надж.
Национальный
хореографический
центр, Орлеан.
Фото Н. Герасимовой

как аллегория расширения сознания, как путь к чувственному и духовному обогащению. Внутренняя сосредоточенность исполнителей не отгораживает сцену от зала, наоборот, крепко привязывает, делает показ – диалогом. Разговором о самобытности и универсальности, терпимости и ксенофобии, свободе и насилии, любви и непонимании.

О том же размышляет в своих постановках французский хореограф Жозеф Надж. В отличие от Охада Наарина он частый гость Чеховского фестиваля. В этот раз руководимый им Национальный хореографический центр Орлеана представил перформанс «Sho-Bo-Gen-Zo». В переводе с японского это означает «Настоящий закон, сокровенный взгляд». Так называется главный труд мыслителя 13 века, патриарха дзен-буддизма Учителя Догэна. Но спектакль не о древней Японии. Вдохновляют ли Наджа Борхес или Кафка, Чехов или Мандельштам, Бюхнер или Шаламов, идеи польского философа Бруно Шульца или стихи венгерского поэта Отто Толнаи, – его боль о современном человеке. По словам постановщика, больше всего его беспокоит то, что люди становятся агрессивными и не слышат друг друга.

Агрессия, насилие, ломающее человеческое существо – сквозная тема в творчестве Наджа. Сын плотника-венгра, вырвавшийся когда-то

из югославской глубинки, он не изжил синдром среднеевропейца, болезненное чувство незащищенности жителя Центральной Европы, затесавшегося между Балканами и Берлинской стеной. И в новой постановке он, на первый взгляд, в своем амплуа. Ширмы-трансформеры. Двое исполнителей – сам Надж и Сесиль Луайе. Двое босых музыкантов – Акош Селевени и Жоэль Леандр – виртуозно извлекают из саксофона и контрабаса визгливые, скрежещущие звуки. Видавшая виды, будто слепленная из того, что было, перкуссионная установка. Доминирующие тона – выцветший черный и все виды серого, от светло-мышинного до темно-асфальтового. Привычная мрачная атмосфера. Две маски – оннагата и самурай. Кимоно и доспехи. Кроткая улыбка традиционно воспитанной покорной японки. Повседневная жестокость: хозяин смахивает с ее крошечной ладони черный шарик смятой бумаги – похоже, единственное, что оставалось у нее сокровенного, своего.

На экранах так любимого Наджем театра теней будто бы растворяются таблетки активированного угля, только очень большие. Но абсорбции не происходит. От современного мира нет антидота. От интоксикации не излечиться. И вот они уже без масок, босиком, в черных замусоленных костюмах (тоже фирменный знак Наджа). Скрюченные тела, конвульсивные

На Чеховском фестивале



«Deca Dance».
Хореограф Охад
Наарин.
«Батшева Данс
Компани».
Тель-Авив, Израиль

«Десять песен».
Хореограф Лин
Хвай-Мин.
Театр Танца Тайваня
«Клауд Гейт», Тайбей.
Фото YU Hui-hung

жесты. Глаза закрыты, они пытаются закрыть лица еще и руками, и одновременно нащупать друг друга. Пытаются то ли сорвать, то ли стереть с себя что-то, а когда открывают глаза, в них – либо безумие, либо пустота. Музыканты ожесточенно переплываются. Саксофон кричит, как мужчина в отчаянии. Это страшнее, чем женский крик. Герои рвут и бросают на пол красные и черные бумажки. На сцену летят деревянные палочки, мешки для мусора, солома. Натянутые на головы белые пакеты оборачиваются маской Ку-клукс-клана. Скомканная солома – это, оказывается, сеть. Не дай Бог поймать кого-нибудь этим ловцам человеков...

Представление Наджа – всегда театр в театре. Он вывозит на авансцену маленькую копию выгородки и играет на этой мини-сцене одними руками. Лепит из глины: вот была некая форма, а вот ее нет. Так просто и быстро. В этот момент он – Творец. По крайней мере, по отношению к куску глины. Вылепил некое подобие человечка, сыплет что-то белое, может быть, манну небесную. По крайней мере, маленький, несовершенный, наскоро слепленный человек, наверное, так думает. Он не видит, что «большие» уже готовы швыряться стульями. Ее пята на его горле. Но ... Сели. Взались за руки. Встали, скрюченные и с милейшими улыбками. Бог знает, о чем говорит эта улыбка. Вот так, понимаешь, и живем.

Поначалу, как будто бы снова окунув зрителя в атмосферу душевного ада, вслед за японским мудрецом, Надж неожиданно выходит на совсем другой уровень. Привычно депрессивный настрой его спектаклей впервые уступает место ясному, умиротворяющему взгляду.

Раздираемый противоречиями, истощенный кризисами, в поисках утраченной гармонии, целостности сознания, Запад то и дело примеряет на себя древние восточные одежды. Западный человек либо целиком принимал доселе незнакомый ему мир, либо пленялся его экзотикой и декоративностью, порой создавал шедевры стилизации. Восток же долго влияниям не поддавался, был традиционно замкнут, герметичен, самодостаточен. Но времена меняются, и вот уже проблемы сохранения идентичности встают и здесь. Потрясающей красоты и энергии спектакль тайваньского хореографа Лин Ли-Чен «Песня задумчивого созерцания» – пример того, как сам Восток ищет рецепты в прошлом.

Выпускница кафедры танца Китайского университета культуры Лин Ли-Чен получила признание еще в семидесятых. Педагог и хореограф, обладательница престижных наград, на пике карьеры она внезапно оставила работу, полностью посвятив себя семье. Но в девятых заметный рост интереса к западной культуре заставил ее вернуться.



«Песнь задумчивого созерцания».
Хореограф Лин Ли-Чен.
Леджент Лин Данс Театр, Тайбэй.
Фото Н. Герасимовой

В 1995 году она основала «Леджент Лин Данс Театр», чтобы создавать масштабные постановки, отражающие дух и культуру Тайваня. «Песня задумчивого созерцания» – финальная часть триптиха, в котором хореограф воздает должное Небесам, Земле и Человеку. Она стремится воплотить на сцене притчу, заставить задуматься о невозможном ущербе, который алчность наносит окружающей среде. Изучив племенные традиции народностей Мяо и Донг, в соавторстве с художником Тимом Йипом («Оскар» 2001 за фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон») Лин представила широкой публике редкой глубины и силы ритуал.

Из противоположных кулис выходят двое, в руках плошки с огнем. Он и она садятся справа и слева на авансцене, медленно расправляют юбки, медленно бьют в барабаны. Так же тягуче медленно из глубины к авансцене

друг за другом движутся женщины. (С самого начала ловишь себя на том, что все время чего-то ждешь. Ждешь результата. А тут важен процесс. Надо отдаться замедленному ритму, задумчивому созерцанию так же, как отдавался сумасшедшим энергиям в спектаклях Наарина). Женщины не просто ступают. Их поступь – вживание, вчувствование в ощущение земной тверди. Смотрящий начинает вместе с ними ощущать эту землю, со-чувствовать через зримое осязание. Ногю ставят сначала осторожно, а потом решительно, уверенно, с сознанием права ступить по земле, ценности этого права и этого дара. Звон колокольцев. Магия барабанов. Традиционные духовые, издающие какой-то пра-звук. Традиционное горловое пение. Женские тела выбелены, мужские в красной глине. Пальмовые листья. Перья райских птиц. Черная галька. Невесомый шелк. Чистые цвета. Центральный любовный дуэт, поединок воинов, соло смерти-возрождения – шедевры. В этом безупречного стиля зрелище нет ничего



случайного, ничего приблизительного. Наряду с высочайшего уровня профессиональной подготовкой важна внутренняя концентрация (перед спектаклем его участники проводят сеанс медитации), точная поза, отточенный жест – от локтя и пальцев до приопущенной головы. Точный угол кисти к предплечью, расположение согнутого определенным образом локтя относительно корпуса и головы.

Легенды островных народов, на которых основывается спектакль, его конкретные эзотерические смыслы нам, непосвященным, могут быть неизвестны. Но степень погружения и обобщения такова, что объединяет пониманием, постижением основополагающих смыслов.

Совсем другой взгляд на мир представляет еще один завсегда и любимец Чеховского фестиваля – Мэтью Боурн. Собственно, благодаря этому фестивалю экстравагантный англичанин и прославился в России. В разные годы Москва рукоплескала его изысканной «Пьесе без слов», «Лебединому озеру»

(лебеди – мужчины), «Дориану Грейю» (лорд Генри – женщина) и «Золушке», нашедшей свое счастье в разбомбленном нацистами Лондоне.

На этот раз Боурн и его труппа «*New Adventures Production*» привезли в Москву свежеспроснувшуюся (постановка 2012 года) «Спящую красавицу». Спектакль, как уверяет автор, родился также благодаря Чеховскому фестивалю: в прошлый приезд Боурну устроили экскурсию в Клин. Здесь в музее великого русского композитора и пришло окончательное решение (через много лет после «Щелкунчика» и «Лебединого озера») завершить трилогию балетов Чайковского.

Смещение во времени из некогда эпатажного приема превратилось в традицию. Действие четырехактной «Спящей красавицы» происходит в 1890-м (год постановки в Мариинском театре спектакля Мариуса Петипа), в 1911-м (празднование совершеннолетия Авроры) и сто лет спустя – в 2011-м, как указано в либретто, «вчера». Сказке Шарля Перро и в классическом балете, по словам Боурна, недостает любовной интриги и драматизма. В его пересказе бездетной королевской чете Аврору дарит Карабос (виртуозно ведомая невидимыми кукловодами марионетка-младенец – один из эффектных аттракционов спектакля), а все несчастья происходят от того, что мстительную старуху забыли поблагодарить. Ко дню совершеннолетия героини злая фея успевает умереть, но ее знамя подхватывает не менее коварный сын по имени Карадок. Вместо веретена – черная роза, вместо феи Сирени – граф Сирень. Вместо принца – садовник Лео. Их роман с Авророй завязывается еще до рокового укула, и чтобы жить ему сто лет (а лучше вечно), Лео кусает оказавшийся вампиром Сирень (его графский – как у Дракулы – титул явно не случаен). Поцелуй любимого пробуждает принцессу, но лишь для того, чтобы этим могли воспользоваться сладострастный Карадок и его готическая свита, после чего бедняжку ждет страшная смерть. Граф Сирень, однако, не дремлет и уготованным Авроре жертвенным ножом поражает злодея. Садовнику приходится второй раз поцеловать упавшую без чувств возлюбленную, которая окончательно просыпается в его



объятиях. Так и видится надпись «*The end*» на финальном крупном плане.

Если французского сказочника Боурн потренировал основательно, то с русским композитором не все так просто. С одной стороны, купюры и перестановки в партитуре кого-то могут возмутить. С другой, английского гостя есть за что поблагодарить. В отличие от «балетных» композиторов Чайковский не писал «под ноги». Но несколько поколений исполнителей требовали упрощать ритмы, замедлять темпы, зачастую лишая музыку выразительности и многообразия настроений. Боурн вернул балету первоначальные темпы, а с ними – драматизм и экспрессию. Выдерживать эти темпы действительно сложно. Но труппа выходит из испытания с честью, то есть с видимой легкостью, не только полной мерой оттанцовывая, но и отыгрывая музыку Чайковского. Никто ни на миг не выпадает из роли, из действия, из жанра. Ни одно движение не исполнено формально, ни одна пластическая реплика не упущена, ни одна «интонация» не смазана.

Постоянный соавтор Боурна и виновник шумного успеха его постановок, сценограф и художник по костюмам Лез Бразерстон при всей изобретательности, колористической и стилистической изысканности остается в кругу визуальных образов, понятных поклонникам неоготических романов и голливудских фэнтези. Благородно потертое золото, пожелтые и оттого особо красивые краски костюмов фей-мужчин, Карабос в платье винного цвета, ее свита, похожая на персонажей компьютерных игр, колдовские чащи, синтезированные электронные вопли, бал вампиров. И тут же загримированный то ли под Георга, то ли под Николая II король, вылитая Алекс – королева и Карадок – эдакий Распутин из комиксов, разбитной, черноволосый, демонический. И когда, наблюдая за медленно затворяющимися воротами уснувшего дворцового сада, думаешь «Вот он, железный занавес. Россия спит», на воротах появляется надпись «*Private property*». Правда, когда сто лет спустя Лео в поисках суженной откроет ворота, зритель увидит зачарованный лес из красноречиво белеющих березок...

Кавалер ордена Британской империи, обладатель премии «Тони», пяти премий Оливье и множества международных наград, Боурн ставит танцы в мюзиклах у себя дома и на Бродвее, выступает как режиссер, в том числе в Королевском Шекспировском театре. К нему применяют эпитет «успешный». Он возглавляет свою компанию больше десяти лет и полностью отдает себе отчет в том, что главная его роль – худрук, а главная забота – благополучие труппы. Фанат кинематографа, он хорошо изучил особенности восприятия и вкусы широкой публики. Боурна называют хореографом, потому что он ставит пьесы без слов. Но танец (далеко не самый изобретательный) – лишь один из элементов (далеко не главный) его шоу. Его спектакли зрелищны, энергичны, он не вскрывает социальные язвы и не углубляется в психологию. Здравомыслящий Боурн выбирает динамику и стереотипы масскульта. Мудрый Боурн делает это с высочайшим качеством и лукавым юмором, так что язык не поворачивается назвать его шоу попсой.

А все же и он в эпилоге либретто заговаривает о наболевшем: «Аврора и Лео не могут жить в современном мире. Они удаляются в лес и живут там простой жизнью в окружении фей, которые сегодня тоже стали изгнанниками».

Любопытная тенденция очевидна в современном театре. Если в драме все чаще отказываются от слова, создатели танцевальных опусов все настойчивее к нему прибегают. Как будто опасаются не быть понятыми. А говорить хочется о важном. Один из самых красноречивых в этом смысле спектаклей под названием «*Play*» показал недавно во время другого московского фестиваля, «Территория», дуэт из Антверпена. Мэтр современного танца Сиди Ларби Шеркауи и его партнерша, популяризатор классического индийского стиля кучипуди, Шантала Шивалингаппа под аккомпанемент необыкновенной красоты живой музыки и вокала вели замысловатую игру – диалог пластики и ритма, сложный для исполнителей, легкий для восприятия, многослойный по смыслам. Диалог или его невозможность – одна из ведущих тем современного танца. Каждый раскрывает ее по-своему. Шеркауи и Шантала

На Чеховском фестивале

избрали принцип нераздельности-неслиянности. Движения в унисон, но разная стилистическая окраска – кучипуды и *contemporary*. Канонизированные, доведенные до определенной точки, с жестко фиксированным финалом жесты и позы Шанталы, и вразброс, без конца и без начала, повторяющие общий рисунок ее танца, движения партнера. Гармония и хаос. Медитативный Восток и невротичный Запад. Теряя национальную самобытность, движения индийского танца избавляются вместе с тем и от эзотерической герметичности, обретая не только индивидуальную интонацию, но и универсальные смыслы. Метафорой человеческой общности и взаимопонимания становится сцена, где чудесную мелодию танцовщицы и музыканты исполняют на одной клавиатуре в одиннадцать рук. Метафоричного и изощренного пластического языка бельгийцам мало, и Шантала с авансцены, как с трибуны, обращается в зал с попыткой принуждения к миру хотя бы этой небольшой части человечества, горячо агитирует против гнева, зависти и нетерпимости, за милосердие и доброжелательность.

Заговорила на Чеховском фестивале два года назад и первая балерина мира Сильви Гиллем. Тогда в «Эоннагате» Робера Лепажя и Рассела Малифанта она, к разочарованию собравшихся посмотреть на редкое чудо, практически не танцевала. Весь мир был ареной ее триумфа, а Москва все ждала визита великой танцовщицы. За год до «Эоннагаты» столичных балетоманов «подсадили» на Гиллем, когда «Золотая маска» в рамках проекта «Легендарные спектакли и имена XX века» представила четыре хореографические миниатюры с ее участием, вошедшие в программу *PUSH*. Это слово очень подходит Гиллем. Рыжая девчонка ногой открывает любую дверь. И хлопнуть дверью, когда надо, сумеет. Юная гимнастка, кандидат в олимпийскую сборную Франции, в 11 лет она поступила в школу Парижской оперы, в 16 – в прославленную труппу, а в 19 стала самой молодой в истории обладательницей высшего звания – «этуаль». Так захотел Рудольф Нуреев. Всесильный глава Оперы ставил на нее спектакли, вознес на пьедестал и, наверное, посчитал собственностью. Сильви хлопнула дверью

в разгар головокружительной карьеры. Позже она – приглашенная прима Королевского балета Великобритании – оставила и эту знаменитую труппу. Долгожданный гость на величайших мировых сценах, Гиллем – безусловный гений. Речь даже не о мере одаренности (она, похоже, безмерна), а о полноте воплощения самого духа и сути искусства, называемого танцем. Совершенная техника, феноменальная гибкость, но главное – интеллект и ультрасовременное (раскрепощенное) сознание. Лучшая классическая балерина конца тысячелетия стала непревзойденной исполнительницей балетов Мориса Бежара и музой Матса Эка и Уильяма Форсайта, тогда еще считавшихся радикалами. Теперь они – всемирно признанные корифеи. Их постановки – наслаждение балетомана. И это наслаждение летом 2013 года москвичам доставил Чеховский фестиваль. Спектакль состоит из трех новелл трех мэтров современной хореографии – Иржи Килиана, Уильяма Форсайта и Матса Эка. В двух последних танцует Сильви Гиллем. Она тоже интересуется культурой Востока, особенно любит Японию. В Лондоне, во время репетиций узнала о разрушительном землетрясении и цунами в стране, отделенной от британской столицы шестью тысячами миль. Так спектакль получил название «За 6000 миль».

Сегодня Гиллем под пятьдесят. В этот раз ушло жгучее сожаление, что мы не увидим ее в классике. Гиллем – совершенство. Совершенство – это потолок. Дальнейшее развитие невозможно. Но Гиллем парадоксальна. Ее совершенство не имеет пределов. Есть ощущение вершины, а над ней – небеса. И аналитику Форсайту, который умеет разъять классику на первоэлементы и сложить из них абсолютно новую целостную картину мира, и лирику Эку, высекающему внутреннюю красоту из внешней некрасивости, повезло, что есть Сильви Гиллем. О таком воплощении в другом человеке можно только мечтать. Одна ее стопа красноречивее целого па-де-де. И нет нужды переводить танец на язык слов.

Марина ТИМАШЕВА

ФРЕЙД ПАКУЕТ ЧЕМОДАНЫ

«ШЕПОТ СТЕН» НА ФЕСТИВАЛЕ ИМ. А.П. ЧЕХОВА

В 2009 году Международный фестиваль им.Чехова открыл России направление «новый цирк», в Москву прибыли его посланцы, в том числе, три труппы из Франции: «Невидимый цирк» Виктории Чаплин и Жана Батиста Тьерре (их считают основоположниками жанра), а за названиями «Компания майского жука» и «Маленькие часы» стоят имена их детей – брата и сестры, Джеймса Тьерре и Аурелии Чаплин.

«Новый цирк» сродни перекрестку дорог, на котором повстречались бродячие комедианты, актеры и клоуны, гимнасты и фокусники, танцоры и мимы. Каждый обучил других своему мастерству, и они стали создавать весьма необычные представления, жанр которых точному определению не поддается. Цирк словно бы вставлен в другую рамку (зрелище более камерное, трюки подаются без помпы, помещены в необычный антураж или контекст, появляется лирический герой), но собой от этого быть не перестает.

Позволим себе небольшое путешествие в историю жанра, а гидом нашим будет режиссер, лауреат множества премий международных конкурсов Александр Гримайло. Он считает: «новый цирк» родился не в Канаде и не во Франции, а в Советском Союзе.

«Если говорить о цирке как таковом, то это, по правильному, профессиональному определению, “цирк на сцене”. Был когда-то такой в Советском Союзе, сейчас почти

умерший, хотя организация такая существует до сих пор – “Цирк на сцене”. Она существует в Москве, в некоторых городах, как бы филиалами, и много гастролей делают цирковые артисты по сценам. И делают спектакли и делали много лет назад, в советское время. Это не изобретение швейцарцев, немцев и канадцев. Родилось это в Советском Союзе. Зарождалось

Аурелия Чаплин в спектакле «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова



На Чеховском фестивале



такое направление еще до войны, оно было политизированным, но было. После войны его практически не было, был чистый цирк. А начиная с конца 1970-х, особенно в 1980-е, это направление стало развиваться. Оно родилось у нас, оно развилось здесь, и оно здесь же было и затоптано. Потому что все работы, которые лично я делал со своими партнерами, друзьями, их никто здесь не принимал, абсолютно никто. То, что вы видите на чеховском фестивале, мы здесь делали в 70-х–80-х, в Москве, в России, в Советском Союзе. Можно поднять прессу и можно найти, как топтали ногами подобные произведения. Я еще тогда говорил, что пройдет лет 20–25, и вы с распростертыми руками встретите из-за границы то же самое, может быть, даже в худшем качестве, и скажете: “Шедевр! Вот, как надо делать!”. Не было видеокамер, мы даже заснять это не могли, хотя есть эпизодики некоторые, которые мы все-таки снимали какими-то камерами. А те, кто еще жив, сегодня приходят и говорят: “О, так это то, что у нас было 30 лет назад!”. Уточняем одно историческое обстоятельство, принципиально важное для правильного понимания того, о чем пойдет речь дальше: 30 лет назад у спектаклей была литературная основа?

Александр Гримайло: “Она есть, она существует в архивах, она существует в “Росгосцирке”. Был такой огромный литературный отдел при “Росгосцирке” нынешнем (бывший “Союзосцирк”), в нем работали уникальные специалисты, и писались, поверьте мне, уникальные сценарии. Но я рад, что увидел хотя бы, что наше дело все-таки не умерло, а развилось. Как

обычно, пророков нет в отечестве своем. ...Для меня всю жизнь важна была именно драматургия. Не только в шоу, а в самом номере. Это еще сложнее. Потому что вы объедините в шоу на два часа несколько номеров, и свою линию драматургическую вы проследите. А в номере на 4–6 минут проследить ту же самую линию, поверьте мне, я занимаюсь этим около 40 лет, это очень тяжело. Но меня именно это всегда и прельщало. Почему я занимался этими работами? Они все замешаны были еще тогда, в 70-е–80-е годы, когда я начинал это делать, на драматургии. Я выпускаю номера, многие за границей просто живут, а здесь они никому не нужны. Россия живет по принципу: зачем создавать? Заметьте, я говорю Россия, а не Советский Союз, когда государство давало деньги на эксперименты, и мы экспериментировали, оно было нас за это со страшной силой, но мы все равно обманывали и делали. Да поверните вы голову, здесь талантов немеряно, я готов здесь работать, но у меня лично нет денег, чтобы это делать. Паша Брюн приехал из Лас-Вегаса, он вернулся, из “Дю Солей” давно ушел, здесь Валя Гнеушев, я могу еще перечислять людей, которые способны работать. Это – принцип, закон России: все, что привезли оттуда – все хорошо, а все, что свое – никакое. Вот это – парадокс России. Он был всегда”¹.

Что ж, не найдя пророков в своем Отечестве, мы обнаружили их во Франции. Первым встречаем с «новым цирком» мы обязаны Чеховскому фестивалю и потомкам Чарли Чаплина.

Как известно, четвертым браком величайший актер всех времен

¹Новое, как хорошо забытое старое – Александр Гримайло о “новом цирке” <http://www.svoboda.org/content/transcript/1876924.html>



и народов в 1943-м сочетался с дочерью драматурга Юджина О'Нила – Уной О'Нил. Ей было 18, Чаплину – 54 года. Они прожили вместе более тридцати лет. У них было восемь детей. Четверо старших родились в Голливуде, остальные – в Швейцарии, куда Чаплин вынужденно эмигрировал в 1952-м: его обвинили в антиамериканской деятельности. Его супруга, в свою очередь, отказалась от американского гражданства.

У Чаплина и Уны было три сына (Кристофер, Эжен и Майкл) и пять дочерей (Джеральдина, Джозефина, Джоана, Виктория, Анна-Эмиль). Джеральдина стала знаменитой киноактрисой. Эжен Чаплин окончил Королевскую академию драматического искусства в Лондоне, ставил спектакли на сцене Большого театра Женевы, затем возглавил старейший швейцарский цирк

«Нокк». Сестра Эжена – Виктория – вместе с супругом Жаном-Батистом Тьерре (французский актер, снимался в фильмах у Алена Рене и Федерико Феллини) в конце 1970-х годов основала компанию *Le Cirque Invisible*.

«История моей матери, Виктории – говорит Джеймс Тьерре, – очень романтична. Ей было восемнадцать, она жила с моими бабушкой и дедушкой, Чарли и Уной, в Веве, недалеко от Лозанны и брала уроки танцев. Мой дед планировал снять в ее новом фильме *The Freak*. Ее фотографию опубликовали в журнале, сопроводив словами, что она хочет стать клоуном в цирке. Мой отец (*Жан-Батист Тьерре*) увидел эту публикацию и написал ей, что собирается создать новый тип цирка. Мама ответила ему. Он отправился в Лозанну, и они встретились тайно,

Сцена из спектакля «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова

На Чеховском фестивале

потому что она знала, что Чарли и Уна будут против него (кстати, О'Нил тоже возражал против брака дочери с Чаплиным – **М.Т.**) Потом она сбежала с моим отцом. Тогда ей было примерно столько же лет, сколько Уне, когда она вышла замуж за Чарли... А *The Freak* так никогда и не сняли»².

Зато Федерико Феллини снял телефильм «Клоуны», в котором занял и Жана-Батиста Тьерре, и Викторию. Сам же Чарли Чаплин, как все помнят, сыграл бродяжку, случайно прибывшего к путешествующему цирку («Цирк», 1928 г.).

Именно такие, путешествующие или бродячие цирковые труппы («*Le cirque bonjour*», «*Le cirque imaginaire*» и, наконец, «*Le cirque invisible*») создали Викторией Чаплин и Жан-Батист Тьерре. Немудрено, что их дети колесили вместе с ними и участвовали в представлениях. В четыре года Джеймс вместе с трехлетней Аурелией изображал в шоу чемоданчик на ножках. Чемоданы, сумки, коробки – все, что необходимо при переездах, – играют весьма существенную роль в спектаклях потомков Чаплина.

Внуков Чаплина и правнуков О'Нила поначалу обучали на дому, затем 12-летнего Джеймса отправили в американскую школу в Париж. Позже он прошел актерскую стажировку в *Piccolo Teatro di Milano*, учился в Гарвардской театральной школе и в Национальной Консерватории драматического искусства в Париже. В 15 лет Тьерре сыграл шекспировского Ариэля в «Книгах Просперо» Питера Гринуэя. Некоторое время снимался в кино (в фильме «Ватель» – герцог де Лонгвиль, в картине «Сам по себе» – цыган Талош), и в 1998 году основал собственную компанию,

где поставил четыре спектакля, два из которых мы видели на фестивале им. Чехова – «До свидания, зонтик» (2009) и «Рауль» (2013).

У Аурелии Чаплин тоже своя компания, называется «Маленькие часы». В Москву она также приезжала дважды – с «Ораторией Аурелии» в 2009-м и с «Шепотом стен» в 2013-м. Если Джеймс ставит спектакли сам, а его мать Виктория в программах значится как художник, то для Аурелии она – режиссер. В постановках собственной компании «Невидимый цирк» Виктория вместе с Жаном-Батистом исследует подсознание традиционного цирка, то есть действие построено на старых добрых трюках, овеванных любовной ностальгией по этому великому искусству, а вместе со своими детьми она изучает (при помощи тех же приемов) подсознание персонажей. То есть представления с ее собственным участием атмосферой больше напоминают фильмы Федерико Феллини, а с участием Джеймса и, особенно, Аурелии – последние работы Филиппа Жанти. Принципиальное отличие состоит в том, что Жанти охотно и жадно использует современные технологии, а в работах семьи Чаплиных их фактически нет, все сделано «дедовским» методом.

Скажем несколько слов о великом французском режиссере старшего поколения. Биография Жанти началась с кукольного театра. В середине 1990-х годов в Москве показали его «Неподвижного путника», по словам самого режиссера, «о путешествии в подсознание» (в несколько измененном виде и под названием «Неподвижные пассажиры» чеховский фестиваль привез его еще и в 2011). «*Артисты говорят о том, что Филипп Жанти*

²Цит. по: *Son of a Clown* by Lillian Ross // *The New Yorker*, January 7, 2008 http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta_talk_ross

Pro настоящее

видел сны, на темы которых каждый из участников сочинял какие-то свои сюжеты» (Дина Годер)³. Похоже, что психоаналитическая составляющая спектаклей Аурелии берет свое начало именно здесь. Как и игра с куклой.

Дина Годер цитирует фрагмент спектакля Жантти «Проделки Зигмунда»: «Сегодня я поймал свои ботинки на лестнице, и знает, что я в них нашел? Мои ноги! Я давно понял, что у вещей есть душа»⁴. Во всех спектаклях новых цирков дело обстоит именно так.

«Шепот стен» начинается с того, что героиня готовится к переезду, пакует вещи по картонным коробкам и чемоданам. Она снимает красные туфельки на высоченном каблуке и на наших глазах прячет их в картонную коробку. Садится на стул на противоположной стороне

сцены, и ровно через минуту туфли сами собой оказываются на ее ногах. Девушка идет к коробке, перетряхивает содержимое, туфель нет как не было. Видимо, они не хотят расставаться с хозяйскими ножками или вообще возражают против переезда.

Слово «кукла» в случае «нового цирка» не стоит толковать буквально, ее место могут занимать разные вещи из повседневного обихода, однако, взаимодействие актера и предмета – оживление неодушевленной материи – отсылает нас именно к приемам кукольного театра.

В «Шепоте стен» роль куклы играет нечто вроде стремянки, обернутой в упаковочный полиэтилен. Наверху, благодаря прорезям и вставкам другого материала, образуется нечто, отдаленно напоминающее голову терьера:

³ Годер Дина. *Художники, визионеры, циркачи*. М.: НЛО, 2012, с. 23.

⁴ Там же, с. 22.

Сцена из спектакля «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция. Фото Н. Герасимова



На Чеховском фестивале

с маленькими темными глазками и короткой квадратной бородкой. Однако, сперва мы видим в этой конструкции инопланетного монстра, как будто вышедшего из нового американского фильма «Война миров». Постепенно он преобразуется в лающую домашнюю собачонку, но в конце «заглатывает» доверившуюся ему героиню (актриса исчезает в пасти монстра). Чудовищем (с помощью относительно скрытых от глаз рычагов), как марионеткой, управляет сама Аурелия.

Кстати, такие оборотни облюбованы многими прославленными труппами, работающими на стыке жанров. В спектакле Жанти «На краю земли» ужасное насекомое-мутант, марионетка с человеческой головой пляшет по сцене с женщиной, словно поглощая ее. В «Ботанике» Мозеса Пендлтона («Момикс») по сцене пробирается скелет невиданного, допотопного огромного зверя, будто сбежавший из Дарвиновского музея. На хребте «динозавра» сидит нежная дева. Она очарована спящим юношей, но тут в прежде мирном и дружелюбном, по-кошачьи помахивающим огромным костлявым хвостом, существе, рождается ревность, и оно «пожирает» неверную прелестницу. Чудища пожирают женщин в десятках спектаклей: такова, видимо, дань театра фрейдистскому психоанализу.

Молоденьким барышням часто снится, что они падают с высоты или что за ними гонится неведомое и опасное «нечто». Фрейд толковал подобные сны в контексте сексуальных комплексов и детских травм. Жанти всегда объясняет свои спектакли тем же способом, как истовый фрейдист.

Героиню спектакля Жанти «На краю земли» зовут Элис. Хотел этого великий Мастер или нет, но имя отсылает нас к книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Аурелия из «Шепота стен», как и Элис, как и Алиса, попадает в парадоксальный, вывернутый наизнанку, мир. Все, что было ей знакомо, лишается привычных свойств и очертаний. *«В жизни так много всяких перевертышей, в которых мы даже не отдаем себе отчета. В жизни так много всего сюрреалистического, но мы считаем, что это нормально»*, – говорит Аурелия Чаплин⁵.

Так и не совладав с красными туфельками, но в целом подготовившись к переезду, наша героиня засыпает и попадает в небольшой город, средневековый, французский не то итальянский: желтоватые стены «махрятся» от древности и сырости, между домами натянуты бельевые веревки, на которых сохнут вещи. Аурелия «вдевается» в пальто и висит в нем вниз головой, вроде, тоже сушится.

(Роль пальто в спектаклях современных, жанрово-неопределенных театров, трудно переоценить: вспомним, как оно оживало на вешалке в шоу «Лицедеев», а потом – в «Сноушоу» Славы Полунина; как спрятав в них голову и усевшись на корточки, безголовыми всадниками-лилипутами перемещались по сцене танцоры в постановках Геннадия Абрамова; как в «Проделках Зигмунда» Жанти герой оказывался пленником собственного пальто... Заметим, что в самых сюрреалистических, условных, абсурдистских представлениях «новых цирков» обычные бытовые предметы играют весьма существенную роль.)

⁵ Девочка из комода. Аурелия Чаплин: «Меня не раздражают фильмы о дедушке». Интервью М. Райкиной <http://www.mk.ru/culture/interview/2009/06/23/306262-devochka-iz-komoda.html>

Pro настоящее

Два дома, словно перешедшие в спектакль из неореалистических фильмов, нарисованы на ширмах-полотнах, которые висят по обе стороны сцены. В них, как выяснится, прорезаны окна и двери, и наша героиня, уйдя за ширму, уже через несколько секунд (что кажется чудом) выглядывает из окна, расположенного весьма высоко от пола. Плоские ширмы, таким образом, представляются зрителям объемными. Лестница, которая выглядела как нарисованная, оказалась настоящей, именно на ней разворачивается один из самых эффектных эпизодов спектакля: сначала актер – молодой, полный энергии, мужчина отбивает чечетку на потолке (головой вниз), а вот он уже – пожилой, укутанный пледом, с трудом поднимается по лестнице, и он же – совсем старик, умирая, ползет по ней вверх.

То, что дом – желтый, тоже обыграно: по сцене бродят мужчины в белых халатах, они вывозят из анатомической заиндевший труп, но он оживает и лезет к девушке с непристойными намерениями. «Санитары» не торопятся окоротить подопечного, напротив, норовят изловить Аурелию и поместить ее в психлечебницу, а одному пациенту они зафиксировали руку его же ремнем, и он никак не может надеть на голову кепку, которую этой обездвиженной рукой держит. Попытки как-то «поднести» голову к кепке обречены на провал, клоунская по сути реприза продолжается до тех пор, пока «больной» не изыщет простейший вариант, то есть не перехватит кепку второй, свободной рукой. Самое замечательное, что зрителям, пять минут наблюдавшим бесплодные, смешные и

изобретательные усилия, этот выход тоже не приходит в голову.

С одним из мужчин, преследующих героиню, у нее сложатся лирические отношения: в финале пара танцует на столе, по всему периметру которого горят свечи, а потом – не замечая, что твердая почва ушла из-под ног – в воздухе. Они парят над сценой, как влюбленные на картинах Марка Шагала или в фильме Андрея Тарковского, и какая сила поддерживает эту левитацию, определить невозможно. Аурелия Чаплин права, когда говорит: «Спектакль, основанный на оптических иллюзиях ... на визуальных сюрпризах, их трудно описать словами»⁶.

Оптическая иллюзия – обман зрения, впечатление о видимом предмете или явлении, несоответствующее действительности. В переводе с латыни слово «иллюзия» означает «ошибка, заблуждение». На этом «заблуждении» основаны самые эффектные эпизоды «Шепота стен».

«Новый цирк» так не похож на «старый» и, тем не менее, очень похож. Как и в «старом», каждое его представление про одно и то же. Если раньше это было торжество человеческой силы, ловкости вперемешку со всяческой невидалью – медведи, ходящие на задних лапах, бородатые женщины, глотатели шпага, – то теперь главное – сюр, сон а иногда и кошмар, изготовленный средствами цирка»⁷.

«Шепот стен» – развернутое до полного метра сновидение. Только во сне происходят необыкновенные вещи, которые могут быть перенесены на сцену с помощью приемов кукольного театра и старинных цирковых дисциплин: иллюзиона, гуттаперчи, контактного жонгляжа, эквилибра,

⁶ Там же.

⁷ Оксана Кушляева. Старый новый цирк. <http://ptj.spb.ru/blog/staryj-novyj-cirk/>

акробатики...Этот ход отменяет все возможные вопросы о сюжете, последовательности событий, логике поведения персонажей, причинно-следственных связях: глупо требовать подобного от сна или галлюцинации.

Странно, что новые цирки пренебрегают литературными сюжетами Кэррола, Гауфа, Гофмана, Андерсена (как будто специально для них написанными), и вместо них выдумывают свои истории. Драматически они беспомощны, и по прошествии некоторого времени полностью стираются из памяти. А остаются в ней отдельные эффектные номера, аттракцион, как и в представлениях традиционных цирков.

Впрочем, занимательная интрига, внятная фабула, стройный сюжет нынче вообще не в чести. Не столько цирк движется в сторону театра, сколько театр – в сторону цирка. Иными словами, «новый цирк» (каким мы его знаем) тяготеет не к традиционному драматическому театру, но к тому, которым заполнены афиши европейских фестивалей. Запоминается он тоже «картинками», а если попробовать изыскать и перевести смысл визуальных образов на язык слов, мы получим банальность: гармонии в мире нет, все разобщены, мужчине и женщине не суждено стать парой, человек одинок, он – кукла в руках неведомого кукловода, окружающее непознаваемо и опасно.

Хотя одно отличие у новых цирков есть, и оно принципиально. Истории о страхах и комплексах разыгрывают люди бесстрашные и свободные.

Цирковое искусство по природе своей жизнеутверждающее, оно



славит возможности человека, в нем сила разума и богатство воображения помножены на совершенное владение телом и невероятную работоспособность. Само их ремесло сопротивляется античеловеческой идеологии. После средневропейского спектакля, проходящего по ведомству новейших течений, зритель чувствует себя подавленным, после любого спектакля «нового цирка» – окрыленным. Пусть почва уходит из-под ног, пусть все летит в тар-тарары, пусть мир идет на нас войной: если цирковые артисты в состоянии творить такие чудеса, значит, мы справимся, мы уцелеем.

Аурелия Чаплин в спектакле «Шепот стен». «Маленькие часы», Франция.
Фото Н. Герасимова

Вадим ЩЕРБАКОВ

ТЕАТР САМООБСЛУЖИВАНИЯ

Спектакль «Три дня в аду», поставленный режиссером Д. Волкостреловым и художником К. Перетрухиной в Театре Наций, мог бы стать мечтой антрепренера. А что – компактный, недорогой, актеров возить не надо (один раз записали голоса и все). Однако этим его антрепризные достоинства исчерпываются. Боюсь, что продавать его публике окажется адски трудно.

Зрителей рассаживают по трем одинаковым армейским палаткам. Авторы спектакля по пьесе П. Пряжко утверждают, что из каждой виден разный спектакль. Мой отчет – об увиденном из первого ряда центральной палатки.

Внутри шатра перед публикой расставлены советские табуретки из ДСП, кухонная мойка и хлипкий складной стол, на котором нехитрый набор для спартанского чаевничания – так выглядели «уголки отдыха» персонала в кооперативных автомастерских и подобных им заведениях эпохи прощания с марксистско-ленинскими идеалами. Позади этой скромной «инсталляции», от места, где должна была висеть четвертая стена палатки,

плохоструганные доски пола покрыты белой тканью, которая через пару метров резко забирает вверх, образуя задник. Сделан он из чертовски удачного материала, способного так принимать в себя цвет театральных фонарей, что образуется очень красивое, матовое, но насыщенное светом пространство. Как будто сияние в тумане.

На границе этого пространства будут временами мотаться два безгласных (до самого финала) мужика, совершая простые бытовые действия – протирать стаканы, инспектировать

Сцена из спектакля «Три дня в аду». Театр Наций. Фото С. Петрова





слив старой раковины, перебирать картошку. Ребятам скучно, украдкой они разглядывают публику (что, кажется, не входит в ряд поставленных перед ними задач).

Текст пьесы сообщается через динамики. Два с лишком десятка голосов на записи читают слова сухо, без эмоций, совсем их не раскрашивая. Пресловутое «представление текста» в почти чистом виде.

Пьеса г. Пряжко не содержит диалога. Это сплошная «ремарка» (раз уж текст имеет драматургическое жанровое определение, буду пользоваться соответствующими терминами), которая описывает поступки и мысли каких-то тоскливых лиц, обитающих на окраинах Минска в 2012 году. Подробно рассказывается о маршрутах общественного транспорта и с особой, подчеркнутой дотошностью сообщаются стремительно взлетающие из-за гиперинфляции цены. Мильены, тыщи и сотни бухают по ушам публики как топот экономической Немезиды. Из осколков пересекающихся в маршрутах жизней должно, по мысли автора, сложиться событие: персонаж по имени Дима отправляется отбывать срок в ЛТП.

В финале спектакля один из мужиков, вдруг обретя голос, объяснит высидившей до конца публике, что ЛТП – это лечебно-трудоустройственной профилакторий. Была в эпоху «застоя» такая форма безуспешной борьбы советской власти с тунеядствующими и сильнопьющими контингентами граждан. В нынешней Белоруссии – это (если верить автору) принудительная изоляция в разбитые посреди леса неотопливаемые палатки тех, кого власти считают людьми, бессмысленно обременяющими подконтрольную им землю.

По всему тексту обильно расставлены приметы диктатуры: контроль интернета, перлюстрация почты, поголовный отбор отпечатков пальцев у населения, тотальная слежка и проч. Тираноборческие приметы легко наводят читающих пьесу на мысль, что ад, указанный местом действия в заглавии, есть Белоруссия при Лукашенко.

Более общие намерения автора таким образом оказываются подавлены конкретным социально-политическим протестом.

Словосочетание «квантовая нелокальная корреляция» (понятие из области физики) Пряжко проводит рефреном через всю пьесу. В какой-то момент его персонаж трактует эту ученую абракадабру как порчу, поражающую клубни картофеля. И шутка, по-моему, побеждает намерение автора указать посредством квантовой заковыки на разъединенность наполненного и бессмысленного бытия. Редкий читатель текста г. Пряжко дает себе труд понять, что ад – это пустота жизни, существование без цели и смысла.

Постсоветский человек в массе своей глубоко несчастен. Грядущий коммунизм у него отняли, а к иным формам веры он с детства не приучен. Либеральных ценностей он не приемлет, поскольку для их исповедания надобно быть независимым (то есть, материально обеспеченным или на худой конец энергичным). Да и сама по себе идея обогащения в качестве смысла жизни представляется ему несимпатичной. Необходимость выживать и жвачка попкультуры отбили у этого человека всякое любопытство, которое в иные времена способно было давать пинки в направлении развития...

Положим, для того, чтобы усвоить эту истину, не обязательно читать г. Пряжко. Она очевидна как часовые пояса. Не спорю. Но в наши дни что-то явно происходит с очевидностью. Фундаментальные понятия меняют привычный статус, обретая в иных головах зыбкость и неопределенность.

Коль скоро на просторах бывшего СССР есть многочисленный отряд театральных людей, видящих в этом авторе лидера своего движения, то и Пряжко им в руки. Однако, на мой взгляд, пьеса «Три дня в аду» не стоит потраченных на нее постановщиками усилий.

В 1913 году Юлий Айхенвальд потряс российскую культуру лекцией, в которой отрицал, что театр может что-то добавить к пьесе. Происходило это, напомним, в эпоху бурного развития режиссуры и высочайшего в отечественной истории подъема сценического искусства.

Ничем подобным сейчас – увы! – не пахнет в наших палестинах. А вспомнился мне этот



исторический пример исключительно потому, что спектакль в Театре Наций оказался, по моему, больше и значительнее пьесы. То есть, режиссер и художник смогли найти такую форму ее подачи, которая не только уверенно прибавляет сочинению г. Пряжко смыслы, но и переводит ее на другой уровень обобщения.

Легко могу себе представить, каким идиотизмом обернулась бы попытка что-нибудь в этой пьесе сыграть. Думаю, что процесс поиска сценического существования для актеров, много раз вынужденных читать слова литературного упражнения нового драматурга, скорее всего потерпел бы фиаско. Поэтому разовая запись читки оказывается очень удачным решением.

Сидишь ты в этой палатке, слушаешь запись... Скука, признаться, смертная! И понимаешь довольно скоро, что так тебя погружают в существо жизни несчастного постсоветского человека.

Всплывают, конечно, в памяти возмущения Мейерхольда, который верхом падения искусства МХТ 1900-х годов считал использование натурального бывшего церковного певчего в роли церковного певчего.

Где же искусство, когда нет преобразования материала, когда явление репрезентирует само себя?

Подобное лечится подобным, как известно, только в случае тяжелого похмелья. Впрочем, в этом спектакле никого «лечить» не желают по принципиальным соображениям.

Сидишь, значит, скучаешь, слушаешь, плялишься на дивный светящийся задник и от скуки начинаешь истолковывать. Это, раскидываешь умом, показывают неслиянность миров: поближе располагаются реалии псевдобытия недочеловека, а позади – незамечаемый им и к нему равнодушный мир красоты. Да так хитро поставлен свет (то сине-голубой, то холодные оттенки красного цвета), что посреди видимого тебе горизонта образуется что-то вроде темнеющего угла. Это тупик, смекаешь, так больше жить нельзя!

Истолкование явленных знаков – единственное развлечение спектакля. Зрителя (тем более того, которому об этом надо писать)

авторы произведения вынуждают приискивать оправдание своей затее. Самому задавать вопросы и пытаться самому же на них отвечать. Вот множество голосов, наезжающих друг на друга в записи читки – это что значит? Не символ ли разладившегося хора, в который превратилось некогда монолитное общество? И так далее в том же роде.

Происходит нечто похожее на попытки общения с современным изобразительным искусством. Актуальные художники давно уже перевели свою публику на самообслуживание: вот тебе груда досок, истыканных ржавыми гвоздями, – трактуй их, как пожелаешь! Поэтому на выставках инсталляций важнейшим произведением часто оказывается картонка с кураторским текстом, многословно и намеренно путанно разъясняющая представленное.

«Три дня в аду» – попытка следовать такому идеалу. Это театр самообслуживания, в котором полуфабрикаты смыслов расположены во времени и пространстве. Только тут пояснением (или указанием направления поиска смысла) являются почти истаявшие следы зримых и звуковых метафор, некогда рожденных театром XX века.

Спектакль оказывается, таким образом, всего лишь некоторым сообщением, адресованным собравшейся в театральных стенах публике. Сделан он, правда, вовсе не бездарными людьми. Они что-то чувствуют, понимают, умеют это понимание выразить. Я не ставлю вопрос – театр ли это? Раз это называется театром и продается как спектакль, то, по заветам Марселя Дюшана и Энди Уорхолла, он таковым и является. Мне важнее узнать – почему они, способные режиссер и художник, предпочитают заниматься именно таким, нудным театром?

Ведь, право, не менее постсоветского человека несчастен современный зритель. Чтобы увлечься этим театром и полюбить его, надо извлечь из домашнего обращения прорву чувства и энтузиазма. А такое немногим под силу.



Дмитрий ТРУБОЧКИН

ДВЕ «ЭЛЕКТРЫ». ДВА ТЕАТРА. ОДИН МИР

В сезоне 2012–2013 года почти одновременно, с разницей всего в два месяца были выпущены два спектакля на основе одного и того же античного мифа об Электре: «Участь Электры» по Юджину О’Нилу в Российском академическом молодежном театре (постановка – А. Бородин, художник-постановщик С. Бенедиктов) и «Электра» по Еврипиду в Театре Наций (постановка – Т. Кулябин, художник-постановщик О. Головки).

Две «Электры» стали для меня поводом вновь задуматься о двух художественных системах, противостояние которых, как мне кажется, определяет сущность современного театра. пытаюсь подобрать слова для их описания, я заметил, что в одном случае использую термины традиционные, давно привычные в русском языке, а в другом, желая того или нет – новояз и термины нового чекана. Как в детской игре: на странице рассыпана груда букв, и все они в целом кажутся бессмысленными; чтобы вычитать связный текст, надо наложить на страницу ключ – картонку с вырезанными окошками. Сколько ключей, столько и прочтений. Так и область искусства под названием «театр», которая перестала быть самопонятной (как страница с рассыпанными буквами), освоена двумя неодинаковыми ключами.

Одна художественная система («Электра» в РАМТе) относится очевидно к «искусству»; в этой системе создаются «произведения». Вторая система («Электра» в Театре Наций) относится, скорее, к «арту»; в ней есть место «художественным предметам», или «арт-объектам».

В одной системе (РАМТ) пространство действия «сотворено» в прямом смысле этого слова. Здесь доминирует принцип творчества, всюду ощутимо присутствие художника, потому что все придумано его воображением, исходя из темы и образов сюжета Юджина О’Нила. Это пространство – уникальное, не имеющее прямых аналогов в жизни – можно

назвать «художественным пространством», или сценографией.

В другой системе (Театр Наций) пространство не «сотворено», а, скорее, «найденно», помечено в жизни как соответствующее замыслу спектакля, интерпретировано как театр и перенесено на сцену практически без изменения. Здесь нет и намека на его художественные качества: оно похоже на прямой снимок с повседневности (недаром в качестве реквизита здесь используются только настоящие повседневные вещи – флаконы с технической жидкостью, тележки, памперсы в фирменном пакете «MotherCare», игрушки, детское питание и пр.). Поэтому для описания этого пространства уместен термин «дизайн», а не «сценография». Я, конечно, отдаю отчет в том, что греческое *scenography* и английское *stage design* переводятся друг в друга почти напрямую. Но русский язык играет здесь в свою игру: разница между сценографией и дизайном такая же, как между искусством и артом.

В пространстве художественной сценографии мы даже в трагедии ощущаем, по выражению Гадамера, «праздничность театра», то есть небудничный антураж, уместность разнообразных художественных удовольствий, наслаждение красотой, умным замыслом, высоким качеством вновь созданного уникального произведения. В пространстве фактографического (или фотографического) дизайна уместна другая характеристика – та, что была сформулирована М. Угаровым в его «Манифесте новой драмы»: «надо быть чужими на этом празднике театра». И если в пространстве сценографии доминирует принцип творчества, то в пространстве дизайна доминирует принцип интерпретации (мы размышляем об уместности арт-объектов, о том, какие смыслы они «актуализируют», попав из жизни в театральный павильон, превратившись в обстановку сценического действия).

Pro настоящее



Я. Соколовская –
Кристина,
М. Рыщенко –
Лавиния.
«Участь Электры».
Российский академи-
ческий молодежный
театр.
Фото с официального
сайта РАМТ.

Я. Соколовская – Кри-
стина,
А. Веселкин – Адам
Брант.
«Участь Электры».
Российский академи-
ческий молодежный
театр.
Фото И. Лагойской.



Е. Редько – Орин,
М. Рыщенко –
Лавиния.
«Участь Электры».
Российский академи-
ческий молодежный
театр.
Фото С. Петрова.

«Участь Электры».
Российский академи-
ческий молодежный
театр.
Фото Е. Люлюкина.



Однако пойду по порядку, начав с драматургической основы.

В обоих спектаклях используются сильно сокращенные драматические тексты. Огромная трилогия Юджина О'Нила (если поставить ее всю, получится спектакль на весь день) превращена в РАМТе в трехчасовое действие в трех актах. В трагедии Еврипида в Театре Наций ощущимо сокращены монологи и совершенно убраны хоры. Важное различие заключено в том, как режиссеры достигают новизны драматургической основы, необходимой сегодня в интерпретации мифа столь древнего и знаменитого.

«Участь Электры» в РАМТе нова для русской аудитории по всем признакам: на сцене РАМТа состоялась всероссийская премьера. Трагедия О'Нила, представляющая собою переработку эсхиливской «Орестеи», была впервые переведена на русский язык и впервые поставлена в России (автор перевода и сценической редакции – Сергей Таск). (На английском трилогия Юджина О'Нила называется: *Mourning Becomes Electra* – буквально, «Скорбь становится Электрой», или «Скорбью становится Электра», в переводе Сергея Таска: «Траур Электре клицу». О'Нил хочет сохранить ощущение близости к Эсхилу не только в сюжете, но и в именах, созвучных древнегреческим: Эзра Мэннон – Агамемнон, Кристина – Клитемнестра, Электра – Лавиния, Орин – Орест. – **Д.Т.**)

Здесь даже в сокращенном тексте доминирует взгляд автора трагедии, ибо практически все основные события, сюжетные линии и характеристики персонажей сохранены.

Еврипидова «Электра» известна русскому читателю как литературный текст еще с начала XX века благодаря переводу И. Анненского, но практически не известна как спектакль. В Европе, напротив, образ царевны Электры, насильно отданной в жены крестьянину и остригшей свои красивые волосы в знак траура по отцу, не только известен, но и знаменит благодаря множеству театральных постановок, а главное – благодаря фильму Михалиса Какояниса «Электра» (1961) с Ирене Паппас в главной роли.

Новизна «Электры» в Театре Наций заключается не в новой интерпретации старого текста, а

в том, что здесь создано новое повествование на основе нескольких текстов: (а) сильно сокращенной еврипидовой трагедии в переводе Анненского – истории двойного убийства, в том числе убийства матери, совершенного молодыми еще людьми ради цели «благородной и правильной» (как им казалось); (б) истории о человеке, чья семья погибла в авиакатастрофе; (в) высказываний ученых – нобелевских лауреатов о Боге и религии; (г) списка научных терминов, с помощью которых в физике описываются фундаментальные явления, связанные с происхождением, устройством и развитием Вселенной – «Черная дыра», «Бозон Хиггса» и пр. Слова Еврипида исполняют артисты; привнесенные тексты транслируются на большой экран на заднике или бегут по бегущей строке, опоясывающей павильон сцены; комментарий к терминам физики дан в программке к спектаклю. В итоге весь этот пестрый и сложный текст служит общим сценарием действия, которое то разыгрывается актерами, то превращается в молчаливую видеопрезентацию в затемненном павильоне.

Итак, в одном случае имеется текст «авторский», адаптированный для конкретной постановки (РАМТ); в другом – текст «деконструированный» и «актуализированный», то есть не просто сокращенный, но расчлененный и насыщенный современными текстами (Театр Наций).

Желание довериться авторскому вымыслу Юджина О'Нила влечет за собой перенесение действия в историю (РАМТ). У художника спектакля С. Бенедиктова не было цели точно воспроизвести костюмы американцев середины XIX века, но он все же дал ясные указания на историческую эпоху, всюду соблюдая стилистическую цельность: джинсовые комбинезоны для простолоудинов, платья со шлейфами и шляпки для аристократок и пр. В современном театре точность исторического костюма давно перестали воспринимать как художественную необходимость: историзм теперь не в моде, и сознательных его ценителей (не говорю уже, знатоков) среди зрителей почти не осталось. Но даже такой условно-исторический костюм неизбежно налагает на актеров ограничения по движению и подсказывает нетипичную для



нашего времени осанку и манеру поведения. Поэтому в спектакле РАМТа чувствуется культура исторического костюма – по крайней мере, здесь не возникает ощущения, что на сцене действуют современные люди, только одетые в странные костюмы, к которым они так и не привыкли.

В спектакле по «актуализированному» тексту (Театр Наций) действие помещено, как и следовало ожидать, в условной современности. Поэтому наряды используются тоже современные, притом не праздничные, а повседневные. Разве что для персонажей высокого социального статуса (Орест, Электра, Клитемнестра) используются костюмы с более выраженными признаками дизайнерской одежды для массовой моды. Такова негласная условность этой художественной системы: на сцене обязательно должны быть люди, похожие на нас и одетые так же, как мы – без признаков театральности, без вектора в художественный мир, но наоборот, с ощущением безыскусности происходящего. Особое качество существования этих людей надо искать исключительно в истории, в которой они участвуют, в событиях, которые выпали на их долю, в реакции на эти события.

В центре спектакля «Участь Электры» в РАМТе образ фамильного дома Мэннонов, «дома, построенного на зле», всегда напоминавшего Кристине (Клитемнестре) то могильный склеп, то сам Ад. Этот жуткий дом, удачно придуманный и мастерски сконструированный С. Бенедиктовым в доминирующей гамме черного и оттенков серого, вращаясь по кругу и двигая стенами, способен к бесконечным трансформациям. Дом превращается то в злобный лабиринт комнат и коридоров, то в сумеречные ряды галерей, то «захлопывается» совсем, давая место узкому дворику с качелями или узкой улочке перед тяжелым фасадом. Однажды он превращается даже в причал, у которого пришвартован корабль, а потом, чуть повернувшись, открывает корабельную каюту, где Орин (Орест) убьет капитана Адама Бранта (Эгисфа).

При очередном вращении то тут, то там в стене открывается ранее незамеченная дверь, поэтому внутренние покои кажутся

неустойчивыми, ненадежными, предательски-зыбкими, несмотря на тяжесть и основательность стен; темные эти стены гнетут, навевая страх и скорбь. Тяжелый потолок опускается, как пресс, когда действие перемещается внутрь дома, и медленно поднимается, когда герои трагедии выходят на улицу. Жуткий этот дом подобен адской машине со стенами-лопастями; он как будто перемалывает всех, кто застрял в нем, связав себя с родом Мэннонов.

В доме и вокруг него почти всегда царит сумрак. Но и есть то, что блестит: острия граней больших темных колонн, в поперечном разрезе напоминающих крест. Колонны идут по внешней стороне вдоль галерей и часто оказываются на переднем плане параллельно рампе. Есть мрачная торжественность в этом белом блеске посреди черноты: он наводит на мысль не о солнце или звездах, а о лезвиях огромных ножей, зловеще равномерно расставленных снаружи вдоль стен. Однако даже в этом пространстве есть постоянный источник света: это луна, висящая на высоте ближе к заднику. Луна – таинственный и молчаливый наблюдатель трагических событий: все здесь совершается ночью или в сумерках.

Дом Мэннонов полон призраков прошлого, которые обозначены портретами предков, висящими на стенах. Портреты намеренно вытянуты в высоту, и оттого выглядят еще суше и строже. При каждом новом повороте стен открывается новая конфигурация этих портретов, как будто призраки мистически передвигаются по комнатам. Когда в третьем акте Лавиния (Электра) и Орин возвращаются домой из путешествия, они короткое время разговаривают друг с другом, выглядывая из передних окон дома. Форма и величина этих окон точно воспроизводит узкие прямоугольники портретов; как только в них показываются лица брата и сестры – последних живых в роду Мэннонов – мы замечаем, что даже в эту негорестную минуту они похожи на призраков своего дома, потому что они уже успели совершить тяжкое преступление, следуя роковой традиции их рода.

Лишь однажды – перед финалом – дом Мэннонов распаивает свои стены полностью,

Театральный дневник



Е. Николаева – Электра.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

О. Савцов – Орест.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

Сцена из спектакля
«Электра».
Государственный Театр
Наций



М. Видякин –
Танцующий.
«Электра».
Государственный Театр
Наций

Фото В. Родман.



обнажая гигантский зал с длинными окнами под самые падуги, через которые пробивается свет. Но насмотреться в эти окна, вдохнуть поглубже воздух в большом пространстве зрителям все-таки не удастся, потому что, лишь открывшись, окна тут же затягиваются плотными портьерами, а за спиной уходящей в глубь зала Лавинии опускается тяжелая стена, чтобы наглухо закрыть сцену. Дом уже буквально превращается в склеп, который похоронит в себе молодую Лавинию: она добровольно отрекается от жизни, чтобы навсегда соединиться с душами своих преступных предков.

С. Бенедиктов регулярно применяет вращающийся круг в спектаклях РАМТа (разумеется, в этом он далеко не единственный – современные художники все чаще используют этот элемент), и понимает его не просто как техническое приспособление, но как сцениграфический образ. Во-первых, вращение дома – это, как сказано, вращение лопастей адской машины. Во-вторых, каждый поворот круга, соответствующий перемене мизансцены, подобен перемене кадра в черно-белом кино. Доминирующие в спектакле оттенки серого (единственное яркое пятно: зеленое платье Кристины и – в конце – Лавинии) еще больше убеждают в том, что именно черно-белое кино подсказало художнику его стилистические ориентиры.

В итоге сцениграфия и костюмы спектакля в РАМТе представляют собой цельную, сложно устроенную, но легко читаемую художественную систему, глубоко осмысленную и мастерски сконструированную художником, богатую сценическими возможностями, доставляющую удовольствие даже от простого ее созерцания и питательную для зрительских ассоциаций.

В павильоне малой сцены Театра Наций воссоздана часть аэропорта со множеством дисплеев: на них в самом начале спектакля загораются сведения об очередных рейсах в стандартном формате, привычном любому путешественнику. Спереди багажная лента, замыкающая по переднему краю пространство сцены, отсекающая его от зрителей и создающая впечатление закупоренности; шлифованный пол, пластиковая облицовка стен, кругом холодные блестящие поверхности; по линии

задника – типовые скамейки, стальные урны. В левом углу на удалении стоит стеклянная будка – техническое помещение, заставленное полками, коробками, флаконами и пр., которое служит рабочим местом уборщика и мужа царевны Электры.

Пространство аэропорта, напичканное компьютерами и видеотехникой, «играет» в идеи и ассоциации само по себе. Во-первых, аэропорт – пространство повышенной опасности, перехода и промежутка, долгожданных радостей и неожиданных катастроф; сюда прибывают, отсюда уезжают, здесь ждут, встречаются, находят и теряют друг друга. Трудно найти место в современном мире, которое более подходило бы трагедии, чем аэропорт. Подобные ассоциации, видимо, и подсказали автору спектакля Т. Кулябину идею пролога, которым открывается действие.

Смысл пролога изложен в тексте, спроецированном на экран задника. Есть человек, который потерял свою семью в авиакатастрофе; каждый год в один и тот же день – день катастрофы – он приходит в аэропорт, сбрасывает с себя пиджак, включает музыку и начинает танцевать. На экране написано: «это – ритуал», и цель ритуала в том, чтобы упросить богов вернуть погибшую семью. После этого короткого молчаливого рассказа молодой артист в одиночестве исполняет на сцене под техно-музыку очень сосредоточенный, мощный и впечатляющий танец с элементами брэйка и акробатики, потом надевает пиджак и уходит. После этого начинается действие.

Тем, кто знаком с историей древнего театра, конечно, вспоминаются храмовые игры и храмовые пиры, в которых танцовщики плясали перед священными изображениями богов, а те глядели на пляску через открытые двери храмов или с лож, поставленных им для праздничной трапезы. Вспоминается и старик из древнеримского анекдота, в одиночестве плясавший в театре для бога, чтобы не оставить его человеческим вниманием, когда весь театр вдруг опустел, потому что зрители спешно убежали со своих мест, получив весть о нашествии врага.

Древние танцы перед богами имели очистительный – то есть позитивный смысл, как,



например, танец этрусских танцовщиков, с которого начался театр в Древнем Риме: тот танец исполнялся ради избавления города от моровой язвы. В ритуальном танце эпохи техно, показанном в «Электре» Театра Наций, напротив, остро ощущается негативная энергия: он безнадежен. Год за годом молодой человек с одинаковой энергией танцует перед богом в пространстве аэропорта. Аэропорт – не храм и не дом; у бога, к которому обращен танцующий, нет образа; его бог молчит, и мы знаем, что он заведомо не выполнит его просьбу и не оживит семью, погибшую в авиакатастрофе.

Этот же танец повторен в эпилоге после совершения братом и сестрой двух убийств, после отъезда Ореста. Только теперь он исполнен в присутствии неподвижной Электры и еще многих спящих пассажиров, забирающих свои чемоданы с багажной ленты. Электра (она на скамейке около задника) единственная видит танцовщика: она смотрит на него взглядом потрясенного до немоты человека. Люди, занятые своими делами, его не замечают. Эпизод молчаливого одиночества Электры в аэропорту после ухода пассажиров и танцовщика – финальная точка спектакля.

Но аэропорт представлен в спектакле и как действующее лицо: огромная машина-компьютер, организующая нашу жизнь, имеющая собственную волю, самопроизвольно формулирующая свои высказывания и транслирующая их для зрителей. Когда в павильоне никого нет, гигантский компьютер издает громкие звуки, от которых вздрагиваешь: это – звуки помех в эфире, и их громовое звучание соответствует гигантским размерам машины. Помехи сопровождают запуск видеоприборов, через которые компьютер транслирует свои тексты. Звуки устрашают; страх, связанный с ощущением демонической силы этой машины, обязательно должны испытать зрители.

Машина живет своей жизнью, ее сила доминирует, превосходит усилия отдельных людей, подавляя их и превращаясь для многих в олицетворение судьбы (в самом деле, начинаешь думать: если этот гигантский компьютер ошибется, в расписании начнется неразбериха, самолеты станут падать, люди никогда не

встретятся – вот вам и судьба). Очевидно в пространстве, где царствует эта машина, невозможны ни образ бога, ни чувство его живого присутствия. (В такой обстановке, надо сказать, комично (или со скрытым сарказмом?) звучит стандартное предупреждение Театра Наций о необходимости выключить мобильные телефоны и другие цифровые устройства. В конце его звучит призыв к зрителям: «Отдыхайте от техники!» – **Д.Т.**)

Машина, порождающая высказывания, играет в спектакле роль хора. В еврипидовой трагедии хор превратился из активного действующего лица (как это было у Эсхила) в коллектив, пассивно сочувствующий героям и исполняющий музыкальные антракты (стасимы) между эпизодами. В спектакле Т. Кулябина и О. Головки этот «хор»-компьютер молчаливо присутствует в эпизодах и активно действует в промежутках между эпизодами. Когда актеры уходят со сцены, павильон затемняется, по стенам бежит строка с названием физического явления (например, «Большой взрыв» как гипотеза начала Вселенной), а после пробега букв на экране высвечивается текст, в котором цитируется высказывание одного из нобелевских лауреатов по естественным наукам. Зрители должны соотносить этот текст с действием живых людей.

Смысл этого технократического «хора физиков-лауреатов» в том, чтобы убедить зрителей, что бога нет. В цитатах это недоказуемое утверждение повторяется почти рефреном с разными оттенками эмоций, и высокие заслуги авторов этих высказываний придают им вес. Научные феномены, перечисленные в бегущей строке, тоже говорят нам о том, что мир в его неисчерпаемых глубинах и безграничных размерах можно при желании мыслить без бога. Машина как сложнейшая научная конструкция, облеченная огромной силой и почти безграничным доверием людского сообщества, выбрана весьма уместным источником таких высказываний: она становится символом мира без бога.

В таких разных пространствах при столь различном подходе к драматургии смысловые акценты трагедий неизбежно должны быть различными.



«Участь Электры» в РАМТе – это история, в центре которой традиционное трагическое противостояние человека и судьбы. Судьба имеет в этом спектакле мистическое олицетворение («дом, построенный на зле», всевидящий глаз Луны). Но главное, чем хороша «Участь Электры» – своим подробным, тонким и очень конкретным рассказом, как людские намерения, сплетаясь и расходясь, противоречат или согласуясь друг с другом, сами соединяются в силу судьбы, чье веление действует на людей как императив. С ощущения этого императива начинается сознательная жизнь, неизбежно приводящая человека к парадоксу: с одной стороны, без чувства императива жизнь человека теряет свой вес и смысл, а с другой – императив судьбы может незаметно привести к злу и в итоге разрушить человека. «Участь Электры» о том, как лучшие намерения в общем неплохих людей, сулящие им радость, успокоение, исполнение долга совести, оборачиваются тяжким преступлением: точь-в-точь по гегелевской формуле «лукавого духа» или «иронии истории», когда людские намерения, сколь угодно полно осуществленные, в итоге все равно дадут результат, не совпадающий с исходными замыслами.

У Юджина О'Нила это несоответствие представлено весьма разнообразно, и практически все его проявления ухвачены А. Бородиным и артистами.

Во-первых, налицо конфликт двух мест: дома Мэннонов (дома-могилы) и воображаемого солнечного острова с туземцами (американская «Аркадия»), о котором мечтает со своим возлюбленным Кристина и на который путешествуют Лавиния с Орином; этот конфликт только усиливается ассоциациями с пуританской культурой Америки XIX века. Во-вторых, несоответствие воплощено в фигуре Орина: на войне он кинулся на врага из отчаяния, смешанного с трусостью и безысходностью – а в итоге прослыл героем, поднявшим весь взвод на решающий штурм; и после войны, вернувшись героем, он на деле показал себя раненым, слабым, безвольным и вспыльчивым неврастеником, охваченным странной любовью к своей матери, с которой он играет,

как с возлюбленной, вызывая мысли о кровосмешении. В-третьих, Лавиния всеми силами противостояла матери, ненавидела ее и не хотела быть на нее похожей, но в итоге стала ее копией; С. Бенедиктов и А. Бородин подчеркнули это тождество одинаковым изумрудно-зеленым платьем у Кристины и у Лавинии, которое так выделяется на фоне серого и черного.

В итоге судьба, устремляющая людей к совершению разнообразных поступков и преступлений в отношении близких, показана в РАМТе во всей ее сложности и подробности эмоционального содержания.

«Электра» в Театре Наций тоже говорит о том, как, начав с исполнения долга, брат и сестра превратились в преступников и приняли на себя все уродство совершенного ими преступления. Контраст в освещении между двумя актами спектакля, а также подробная натуралистическая демонстрация преступлений во втором акте (вначале появление на багажной ленте окровавленного трупа Эгисфа и долгое глумление над ним Электры, эпизод убийства Орестом своей матери в закрытой будке в реальном времени) предельно подчеркивает это превращение. Если в первом акте используется разнообразный световой сценарий, многократные затемнения с вторжениями «хора физиков-лауреатов» с его текстами на экране, то во втором – используется только ровный и яркий свет, привычный в любом аэропорту.

При ярком свете преступления открываются во всем их безобразии: отвращение и страх от созерцания трупа, подробная демонстрация того, как самими героями овладело отвращение до тошноты, показ их растерянности, некрасивости, торопливое и долгое затираание крови на полу, длительная последовательность других бытовых действий – все это явно дано для того, чтобы вытеснить у зрителей воспоминания о всех сколь угодно «благородных» мыслях, совсем недавно владевших Орестом и Электрой, когда они готовили свое убийство. Как поясняет режиссер спектакля Т. Кулябин в программке, «совершив убийство матери, Электра и Орест «спускаются» с котурн, перестают быть героями, превратившись в банальных убийц. Выражаясь современным языком,



происходит «перезагрузка» героев» («перезагрузка» – еще один регулярно используемый термин новояза для обозначения разного рода перемен или ситуаций нового начала).

Главный акцент в этой истории поставлен на то, что в мире без богов любая ссылка на высокое все равно обращает нас к личному выбору человека и возлагает на него всю полноту ответственности за совершенное. Готовясь к убийству, брат и сестра взывали к богу и думали, что получали его поддержку, а после убийства молчание богов превратило их в банальных преступников. Недаром последнем диалоге Электры и Ореста сестра произносит фразу из Еврипида: «Тяжек грех, но он мой. О, боги!», а Орест отвечает уже нееврипидовыми словами: «Бога нет». От классического противостояния судьбы и человека, смерти и долга, страсти и долга мы перешли к экзистенциалистскому сюжету личной ответственности за поступок.

Из «хора физиков-лауреатов» выделяется одна фраза Стивена Вайнберга, которую можно было бы сделать эпиграфом к этому спектаклю: «чтобы заставить хорошего человека делать зло, нужен бог». Можно было бы, если бы не одно обстоятельство: удалось ли в спектакле показать, что Электра и Орест «хорошие люди»? были ли они, по выражению Т. Кулябина, «на котурнах», прежде, чем с них спуститься? – это большой вопрос.

Вместе с сокращением и актуализацией текста в «Электре» Театра Наций в значительной степени утрачено то, что всегда было характерно для еврипидовой трагедии: подробность предыстории, конкретность характеристик героев, точность в описании их мотивов, и главное – сложность и богатство их эмоционального переживания действительности, подводящие и зрителей к разнообразному переживанию их жизненного пути, а стало быть – к состраданию. У Еврипида самоощущение персонажей, их отношение друг к другу проявлено в развернутых монологах и диалогах; в спектакле Театра Наций оно часто сводится к молчаливому поведению, и зрители, не направляемые текстом, предоставлены своим собственным ассоциациям, что совсем не способствует ясности.

Например, в еврипидовой трагедии перед первым выходом хора мы слышим вначале монолог Электры, в котором она выражает скорбь по отцу, тоску о брате, желание увидеть его поскорее; затем выходит хор девушек, готовящихся к празднику Геры, и Электра отказывается от веселья в ответ на призыв хора присоединиться к ним. Только после этой богатой содержанием сцены, проясняющей историю и нынешнее состояние Электры, происходит встреча брата и сестры, в которой Орест выдает себя за вестника от себя самого.

В Театре Наций начальная история до встречи с Орестом упрощена и переведена в визуальный план. Состояние Электры передано не словом, а действием – притом бытовым действием: она стирает рубашку мужа-уборщика. Начав эту стирку с чувством тихой обиды и обреченности, Электра быстро входит в состояние злого отчаяния. Результат: мы озадачены, как относиться к Электре – с состраданием ли, на которое настраивал нас первый монолог ее мужа, или с опасением, что от этого загнанного существа, со злыми слезами стирающего рубашку, можно ждать любых «сюрпризов». «Сюрпризы» действительно начнутся во втором акте, когда Электра станет глумиться над мертвым Эгисфом, доводя себя (и некоторых зрителей) до состояния тошноты. Некоторые подумали, что ее злоба ведет к глумлению над трупом прямо из начала первого акта: она с самого начала готова быть плохой.

Еще пример. После убийства матери в поведении Ореста вновь предложено молчаливое визуальное решение в стилистике «реалити-шоу» – то есть когда все наблюдатели долго и терпеливо ждут, когда же действующий в своих перемещениях по пространству придет, наконец хоть к какому-то отчетливому высказыванию или поступку, чтобы понять, что же им движет. Так и Орест, убив мать, долго приводит себя в порядок, вначале гремит тазиком и льет водой в закрытой будке рядом с трупом, потом выходит наружу, решает перекусить детским питанием из баночки, которую находит в тепле Клитемнестры, съедает все до конца, а потом еще и закуривает, прежде чем покинуть зал и пойти на посадку в самолет. Отчего такие



деловито-апатичные хлопоты после двойного убийства? – Орест понял, что богов нет и вся эта история была бессмысленной, переживания кончились, началось чувство абсурда, передаваемое бытовым действием.

В спектакле Театра Наций бытовое действие доминирует. С одной стороны, в бытовом действии, видимо заключено намерение не приукрашивать действительность, а показывать человеческие поступки во всей их грязи и неловкости. С другой стороны, неизбежно возникает конфликт между этим действием и поэтической речью Еврипида: поэтому поэзия здесь звучит, как бытовая речь. Поэтическую атмосферу в первом акте стремятся поддержать внешними средствами: музыкальным фоном (используется «Реквием по моему другу» Збигнева Прайснера с его знаменитой *Lacrimosa* для сопрано), переменной света – и местами достигают цели; но все же не оставляет чувство, что если эти средства отнять, мы не услышим поэзию.

В прозаической «Участи Электры» РАМТа, наоборот, есть ощущение, что режиссер А. Бородин и артисты предприняли все шаги, чтобы освободиться от бытового звучания и бытового действия. Артисты избегают резких эмоциональных взрывов в реакциях на происходящее, нарочитого показа неподготовленности к известию; они избегают навязчивой имитации того, что мысли рождаются здесь и сейчас, а слова приходят только что, у всех на глазах («поиск слова в пространстве», совершенно не подходящей для поэзии); они не показывают смерть натурально, предпочитая условный прием (герой, который сейчас умрет, просто проводит ладонью по лицу, и оно становится белым); они вообще не разыгрывают физически острые состояния (слезы, тошноту, обмороки, истерики и пр.). Когда Лавиния перед гробом отца произносит речи, убеждающие Орина в связи его матери с капитаном, тот говорит, не изменившись, без паузы, со спокойной решимостью, давно продуманной и накопленной: «Я убью этого ублюдка».

В итоге в «Участи Электры» проза и без музыкального фона звучит, как поэзия, потому что в ней есть все важнейшие признаки речи поэтической: умение мыслить крупными

смысловыми периодами, в начале речи предощущать ее концовку, говорить всегда ритмично и связно, как если бы речь была продумана заранее, и не позволять прервать слово несущественными обстоятельствам. Речь – еще один элемент, соответствующий цельности и последовательности художественного решения «Участи Электры».

Спектакль Т. Кулябина заставляет припомнить, что «бытовуха» и натурализм в изображении смерти определенно стали современным признаком «актуальной» стилистики трагедии, и это может стать предметом специального размышления. Среди режиссеров молодого поколения восторжествовал фактографический натурализм; визуальные потрясения кажутся им более уместными, чем стремление удалить зрителей от чувства отвращения в сторону более спокойного и подробного осмысления событий.

Начиная с перфомансов рубежа 60–70-х голые тела в крови – мертвые или «полумертвые» – все чаще и чаще стали появляться в трагедиях. Мы помним измазанного кровью Пенфея в «Дионисе-69» Ричарда Шехнера (1968); реки крови в «Орестее» Питера Штайна, в свою очередь, давшей начало целой череде окровавленных Клитемнестр: от Эдит Клевер в спектакле Штайна (1980) – до Нады Странкер в «Агамемноне» Оливье Пю в парижском Одеоне (2007). Агава из «Вакханок», облитая кровью собственного сына – еще один предмет приложений усилий режиссеров и художников (из недавних впечатляющих примеров – Агава в исполнении Радмилы Живкович в спектакле Стаффана Хольма в Белградском национальном театре: она, вся в крови, выволакивает на сцену расчлененный труп сына в большом полиэтиленовом мешке). Но, наверное, всех затмил Микаэль Тальхаймер своей «Орестеей» в Дойчес Театре в Берлине (2006), где почти все действующие лица были обильно облиты кровью, как и само место действия, а спектакль превращался в жуткое кровавое наваждение Клитемнестры (Констанце Бекер).

Когда в «Электре» в Театре Наций окровавленный труп Эгисфа появляется на багажной ленте под жуткий визг и рев из всех динамиков,



вновь возникает чувство, что стремление поразить зрителей визуально забирает у режиссера больше усилий, чем стремление донести смысл слов и цель действий. Те, кто увлекается древним театром, конечно, увидят здесь косвенное напоминание об «энкиклеме» – платформе, на которой в Театре Диониса в Афинах выкатывали на оркестру убитых для того, чтобы герои произнесли над их телами последнюю речь. Но если в Театре Диониса эта речь была разновидностью древнейшего ритуала публичного прощания с усопшим, уже подготовленным для погребения (пусть даже в театре это чаще всего было гневное, обвинительное прощание), то в Театре Наций это превратилось в скверное торжество юных убийц, переходящее, как сказано, в физическое глумление.

Отвращение, вызываемое этой картиной, можно было бы отнести к эстетической эмоции, если бы не двоякая неловкость: (1) «труп» очевидно дышит, активно двигая животом, помаргивая закрытыми веками и иногда шевеля губами, и ужас от увиденного моментально растворяется в нарастающем ощущении неловкости за артиста (по сходному поводу Гораций писал: «я тебе не поверю, и мне зрелище будет противно»); (2) смысл обвинительных слов Эгисфу, произносимых Электрой, оказывается совершенно «съеден» и ее действием, и подступающей к ней тошнотой: зрители так и не услышали ее слов и не поняли, отчего она такая гадкая.

В конце спектакля мы все же, вероятно, задумаемся, что искать смысла действий не надо: смысла, как и бога, нет. Но с выходом на первый план чувства абсурда трагедия Еврипида переродилась в прямолинейный показ беспомощных молодых людей – брата и сестры, которые долго страдали, потом хотели совершить судьбоносное деяние, а оказались просто злобными и мелкими зверьками, так и не побывав «на котурнах».

Склонность к небытовой игре в РАМТе и к бытовой в Театре Наций также можно отнести к разнице двух художественных систем. Первая (РАМТ) совершает художественное преображение действия для того, чтобы обнажить его цель и смысл; звучащее слово здесь

является важнейшим инструментом артикуляции смысла. Вторая (Театр Наций) стремится к впечатлению безыскусной фактографии действия, технике «вербатим», смыкающейся с реалити-шоу, и стремится выразить смыслы более визуально (то есть прямолинейно), чем с помощью звучащего слова.

Поэтому в «Электре» Театра Наций мы видим в артистах, скорее, показ душевных состояний (как правило, состояний аффекта, глубоко пережитых но, кажется, не до конца осмысленных), чем жизненных процессов. В «Участии Электры» РАМТа мы видим, кроме состояний героев, еще и душевные движения, жизненные переходы из одного состояния в другое, и главное – поступки, совершенные сознательно и ответственно, без которых невозможно представить себе трагедию.

Если короче, в спектакле А. Бородина мы видим жизнь, оттененную множеством оттенков; в спектакле Т. Кулябина мы видим смерть. От незатухающего чувства жизни трагедию в РАМТе я ощущал острее.

Различие в подходах к созданию образа легко заметить при сравнении Лавинии в РАМТе (Мария Рыщенкова) и Электры в Театре Наций (Елена Николаева). М. Рыщенкова и Е. Николаева ровесницы, обе выпускницы московских театральных школ (Щукинского училища и ГИТИСа, соответственно), обе прекрасно подготовлены, пластичны, имеют красивую телесную фактуру и умеют играть в трагедии. Признаюсь, мне было бесконечно интересно наблюдать за тем, как работают они обе, профессионально и по-разному: каждая нашла собственный магнетизм, и отчаяние, и способность быть решительной, и умение становиться то сильной, то слабой.

Но в Лавинии Марии Рыщенковой доминирует сознательная решимость. Она – человек мысли, мечты, поступка; она – очень сильный и развитый человек, глубоко знающий себя и видящий, что ее связь с преступным родом Мэннонов столь же крепка, сколь и желание порвать с ним навсегда. Она страдает от собственных мыслей, от происходящих событий, и от одиночества, и от недостатка любви, но никогда не впадает в аффекты, который заставили бы ее говорить и действовать истошно.



Этой сознательной решимостью она похожа на свою мать Крестину (ее античный прообраз – Клитемнестру характеризовали как «женщину с умом мужчины»). В Лавинии чувствуется не подавленность, но, наоборот, бурная и осмысленная жизнь, влекущая ее к интригам и преступлениям ради ее мечты и любви. Она помнит о смерти, но соединяется с ней только в самом конце, поэтому ее игра столь разнообразна и полна оттенков. Героиня М. Рыщенковой подойдет любой сколь угодно сложной трагедии от Эсхила до Шиллера и далее – до наших дней. Ее Лавиния – впечатляющий образ зрелой трагической героини, редкий в наши дни; классическая телесная фактура только укрепляет это впечатление.

Электра в исполнении Елены Николаевой уже внешне выглядит «экстремально»: ее обритая наголо голова – символ отказа ото всего красивого, воплощение боли и отвращения ко всему окружающему; к своей голове она не позволяет прикасаться никому. То, что волосы у Электры в Театре Наций не просто острижены, а обриты, конечно, соответствует общей установке спектакля на острые визуальные впечатления. Эта Электра давно рассталась с мыслями о собственной жизни и соединилась со смертью, предавшись трауру по отцу и мечтам об убийстве матери и ее любовника.

В этом-то раннем соединении со смертью и заключена разница: в Электре Е. Николаевой доминирует крайнее отчаяние, легко переходящее от депрессии к агрессивности, она ненавидит жизнь и боится ее. Еврипидова Электра накапливала скорбь; эта Электра накопила злость и уверенность, что ее злость внушена богами. Такую Электру трудно полюбить, и сложно испытать к ней жалость, ибо проявлений, пробуждающих симпатию, в ней почти нет. В еврипидовой Электре все замечали процесс необратимых перемен – процесс взросления; в этой Электре жизненных перемен нет, а есть переключение между состояниями подавленности, агрессии и редкого умиротворения. В состоянии умиротворения (как во время трапезы) она похожа на тихую девочку-подростка, неспособную пока к сознательному выбору, но руководимую своей

навязчивой идеей. Подавленность, злость и мысли о смерти не дали этой Электре духовно созреть, и потому мы имеем здесь образ инфантильной трагической героини – образ не универсальный, но весьма характерный для современности. (Замечено, что инфантильные образы – знак кризисного мировоззрения в искусстве).

Вот две серьезные актерские работы. С одной стороны – духовная зрелость, понимание, готовность к битве за жизнь и ответственность за собственные деяния (Рыщенкова, РАМТ); с другой – инфантильность, отказ от жизни ради навязчивой идеи и непреодоленный ужас от собственных деяний (Николаева, Театр Наций). Зритель должен выбрать, в каком из этих образов живет трагическое чувство современности; но очевидно, что разница между ними тоже в значительной мере проистекает из различия двух художественных систем.

Еще одно важное отличие между спектаклями заключено в чувстве ансамбля. В «Участии Электры» А. Бородина создан замечательный актерский ансамбль: актеры играют ровно и разнообразно на протяжении всей этой долгой и увлекательной трилогии.

В ансамбле, конечно, выделяется трио солистов – Лавиния (Мария Рыщенкова), Кристина (Янина Соколовская), Орин (Евгений Редько). М. Рыщенкова и Я. Соколовская – очень впечатляющая пара соперниц: дочь и мать, одинаково сильные, одинаково умные и любящие жизнь, непримиримые, доминирующие в своем окружении, обе с классической фактурой, графичными в движениях, с быстрыми и выразительными взглядами, обе с чувством меры (ни одна из них ни разу не срывается в утрированные аффекты). Порою их сценические поединки заставляют вспомнить фотографии трагических див театра эпохи символизма и модерна: настолько точно они ухватывают стилистику классической трагедии. Для Орины – умного, нервного, бесконечно страдающего существа, исковерканного войной, самоуничтожением и запутавшегося в чувствах сердечной привязанности – Е. Редько тоже нашел очень запоминающиеся характеристики, оттеняющие силу и полноту формы двух солисток трагедии.



Рядом с этим трио в столь насыщенной событиями актерской игре запоминаются и Эзра Мэннон с его тяжелой уверенностью в правильности всего происходящего по вековому сценарию и в преступности всех тех, кто этому хочет помешать (Сергей Насибов), и Капитан Брант с его мечтой о любви, корабле и путешествии в места любви и блаженства (Алексей Веселкин), и меньшие по масштабу роли (капитан Найлз Дениса Шведова, Сет Беквит в исполнении Олега Зимы, пьяный Матрос Тараса Епифанцева и др.). Благодаря ансамблю создается та самая подробная, переменчивая и насыщенная жизненная среда, оправдывающая долгое сценическое действие и заставляющая неотрывно следить за событиями на сцене, даже если ты знаешь, чем все кончится.

В Театре Наций уместно говорить не об ансамбле, а скорее о дуэтах: Электра – муж-уборщик (Д. Журавлев); Электра – Орест (О. Савцов); Электра – старый дядька Агамемнона (Ю. Нифонтов); Электра – Клитемнестра (Л. Байрашевская).

Из всех дуэтов, как и следовало ожидать, особенно запоминается дуэт брата и сестры. Они оба не подготовлены к собственным планам, оба не дозрели до сознательного и критичного отношения к себе и к действительности. Лишь Орест (О. Савцов) совершает глубокую «перезагрузку» после убийства матери: раньше он боялся собственных мыслей, был неуверен, привез с собою целый чемодан ножей и нерешительно выбирал себе подходящий, все время искал поддержки у бога – и, вроде бы, находил. Но, убив мать, он вдруг стал спокоен, убедившись, что «бога нет». Электра же после убийств так и застыла на перепутье жизни: утрата бога стала для нее точкой пассивного увядания, ведущего в небытие.

Итак, вот две Электры и две различные до противоположности художественные системы. От «Участия Электры» в памяти остается образ полнокровного жизненного пути героев, пусть даже в конце их ждет неизбежная смерть. После «Электры», наоборот, память хранит зримые образы отвратительной смерти, перед которой застыли юные брат и сестра, так и не испытав настоящей жизни.

Как сказал Людвиг Витгенштейн, «границы моего языка суть границы моего мира». Словесные игры в театре, как и в жизни вообще, не так уж безобидны: подбирая слова для описания театра, как окошечки для «ключа», мы по-разному расчерчиваем и разграничиваем наш мир. Каждый ключ соответствует определенному истолкованию жизни, отсюда рождается различие творческих методов. Самый важный вопрос сегодня, на мой взгляд, не в том, какой театр лучше, а о том, как эти «ключи» соотносятся: они дополняют или отрицают друг друга?

Признаюсь, я стараюсь думать, как Витгенштейн: слова из разных языков не вытесняют друг друга, но как бы прирастают к вещам и к миру, делая их больше, длиннее и подробнее. Это означает, что надо мыслить разные театры по принципу дополнительности, потому что языков много, театров много, а мир один. То, что мир один даже для этих противоположных театров, показывает молодое поколение наших актеров: по счастью, они не потеряли ни в одной художественной системе исконно русского профессионального стремления дойти до глубины душевного смысла (даже в иронии, равнодушии и чувстве абсурда), они готовы к технически сложным режиссерским решениям и стремятся работать с наибольшей эмоциональной отдачей.

Для себя я решил, на какую «Электру» я точно схожу еще раз, а на какую больше не пойду. Но образ этого другого спектакля, как навязчивая идея, все же неизбежно будет о себе напоминать. Так живет сегодня театр, который мы не принимаем: он вторгается в нашу память без нашего ведома.



Марина ТИМАШЕВА

КОТИЛЬОННЫЙ ЗНАЧОК

В театре-мастерской Петра Фоменко впервые в истории инсценирована и поставлена повесть Осипа Мандельштама «Египетская марка». Одноименный спектакль – режиссерский дебют Дмитрия Рудкова – выполнен в рамках программы «Пробы и ошибки», инициированной несколько лет назад самим Петром Фоменко.

Первое впечатление – программа к спектаклю, выполненная художником Александрой Дашевской как точное подобие книжки, вышедшей в издательстве «Прибой» в 1928 году. Чувственная память хранит эту старую, шероховатую обложку, и кажется, что прикасаясь к программке, совершаешь путешествие во времени. Оно будет продолжено спектаклем: в нем, как и в повести, запечатлена атмосфера эпохи. Действие происходит в Петрограде, в 1917 году, после Февральской революции.

Короткое произведение составлено тремя минисюжетами: еврейский портной крадет у заказчика пошитую для него визитку (то есть мужской однобортный сюртук); народ чинит расправу над вором, которой Парнок со своим другом, священником Отцом Бруни, пробует помешать; приезжает в Петербург и умирает от инфлюэнцы итальянская певица Анджолина Бозлио. Все эти истории излагаются непоследовательно, без видимой связи друг с другом, и вычитываются из текста с огромным трудом.

«Я не боюсь бессвязности и разрывов. Стригу бумагу длинными ножницами.

Подклеиваю ленточки бахромкой. Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная.

Она – черновик сонаты. Марать – лучше, чем писать. Не боюсь швов и желтизны клея» – так сам Мандельштам обосновывает бессюжетность прозы прямо в тексте «Египетской марки»¹.

И там же: «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнчного бреда. Розовоперстная Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики, с пустыми разинутыми клювами. Между тем во всем решительно мне чудится задаток любимого прозаического бреда»².

Литературоведы называют повесть Мандельштама «криптографической». Это как будто прочитанный целиком «список кораблей», всех тех осей, на которых держится европейская культура.

«Количество чужих текстов, которыми оперирует память писателя, по отношению к объему повести огромно и не связано только с русской литературой. В “Египетской марке” наряду с цитатами, образами и силуэтами из творчества Достоевского, Пушкина, Гоголя, Розанова, Анненского, Толстого, Хлебникова и других писателей, можно встретить аллюзии, героев и детали из произведений Бальзака, Стендаля, Флобера, Анатоля Франса, Гёте; связанные и с отсылками к другим видам искусства

¹ Мандельштам О. Египетская марка. В кн.: Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Арт-бизнес центр, 1993. Т. 2. С. 482. http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_242.htm

² Мандельштам О. Там же. С. 493



(живописи – пейзажам художников барбизонской школы, картине “Похищение сабинянок” Джованни Тьеполо; архитектуре – творениям Джакомо Кваренги, который в эпоху императрицы Екатерины II построил ряд общественных зданий; музыке – музыкальным произведениям или упоминаниям Генделя, Шумана, Баха, Бетховена, Моцарта, Листа, Шуберта, Шопена, Скрябина; театре – танцующем актере Соломоне Михоэлсе (ему Мандельштам посвятил свой очерк, один из персонажей которого – еврейский портной)... Наряду с этим в “Египетской марке” присутствуют отсылки к реальным лицам культурной жизни Москвы, Петербурга, Киева – Анджолине Бозио, Валентину Парнаху и Софии Парнок, Оскару Грузенбергу, Генриху Рабиновичу, ротмистру

Кржижановскому, полицмейстеру Петербурга 1917 г. и другим. При этом мозаика из цитат, клише и культурных силуэтов переливается ассоциативно, очень часто беспричинно, поначалу напоминая беспорядочно собранные кусочки старой порванной карты»³.

Объяснять приходится практически все. Даже само название повести. Оно, по мнению О. Ронена, «было мотивировано тем, что ее героя Парнока в школе звали “египетской маркой”... Оказалось, что в Египте когда-то существовал целый промысел жуликов, сводивших почтовые печати с гашеных марок, чтобы их можно было снова использовать. Поэтому некоторые стандартные выпуски начала века, с изображением сфинкса на фоне пирамид, печатались на бумаге, покрытой особым растворимым

Сцена из спектакля «Египетская марка»
Фото В. Ярошевича

³ Костова-Панайотова М. «Египетская марка Мандельштама – между текстом и читателем». <http://gisap.eu/ru/node/12492#comment-12840>.

Pro настоящее

составом, так что при попытке смыть штемпель сходил и весь рисунок. Этот курьезный филателистический сюжет увязывался и со второй школьной кличкой Парнока, "пятновыводчик"... Потом были прочитаны и опубликованы черновые наброски к "Египетской марке". Отличный чтец почерка Мандельштама, С.В. Василенко, разобрал неожиданное первоначальное заглавие повести: "Египетская цапля" (очевидно, имелся в виду либо кривоносый ибис, иероглиф хеб, либо серая цапля с хохолком на макушке, иероглиф бену, отождествлявшаяся с фениксом). Переход одного замысла в другой неясен⁴.

Тоненькая повесть Мандельштама требует, честно говоря, пояснений буквально каждого слова, и не приходится удивляться, что в 2012-м году в издательстве ОГИ вышли 500-страничные комментарии О. Лекманова, М. Котовой, О. Репиной, А. Сергеевой-Клятис и С. Синельникова⁵.

О. Лекманов: «Уникальность в том, что эта повесть написана Мандельштамом, мышление которого вообще чрезвычайно притхотливо и не слишком похоже на мышление даже самых близких ему современников... "Египетская марка" писалась в тот период, когда у Мандельштама была стиховая пауза. Это своего рода сублимация поэзии, и сложность повести еще и отсюда»⁶

«Сублимация поэзии», «криптограмма», «ребус», «новая повествовательная модель, чья фраза сгибается под тяжестью литературной культуры и традиции»⁷, «автобиографические импрессионистические зарисовки одного из лидеров акмеизма»⁸. Отсутствие сюжета, завязки и развязки, героя (с этим, правда, спорила Н.Я Мандельштам,

которая была недовольна тем, что в центре снова, как и в XIX веке, оказался герой – Парнок), исчезновение центрального персонажа к финалу рассказа.

И что делать театру со всем этим бессюжетно-безгеройно-бездейственным культурным богатством?

Режиссер «прокомментировал» «Египетскую марку», но не учеными словами, а визуальными и музыкальными образами. «Комментарий» получился исключительно драматичным и эмоциональным.

В эпиграф к повести Мандельштама вынесены слова: «Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела»⁹.

Дмитрий Рудков развернул рукопись, и не нашел в ней ничего тяжелого и промасленного. Конечно, из нее ушли отдельные фрагменты текста (не все ассоциативные ряды подвластны переводу), зато добавлены кусочки «Четвертой прозы», очень актуальной статьи Мандельштама «Художественный театр и слово», а также его стихи, созвучные повести («На страшной высоте блуждающий огонь...» и «Золотистого меда струя...»). Театральное повествование разворачивается в сознании Парнока (инсценировка Рудкова и Марии Козяр). Основными мотивами становятся: гибель культуры Серебряного века и предчувствие катастрофы.

*«... Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет...
Зеленая звезда, в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.
Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает...
О, если ты звезда, – Петрополь,
город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает!»¹⁰*

⁴ Ронен О. Марки. <http://www.pergam-club.ru/book/6476>.

⁵ *Осип Мандельштам. Египетская марка. Пояснения для читателя/ Составители: О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников. – М.: ОГИ (Объединенное Гуманитарное Издательство), 2012.*

⁶ Олег Лекманов: «В мандельштамоведении до сих пор очень много дыр» <http://www.lechaim.ru/ARHIV/243/interview.htm>.

⁷ Лежнев А. Литературные заметки. // Печать и революция, 1925, № 4. С. 151.

⁸ Фиш Г. Режиссер Галкин в центре мира // КГв, 30.06. 1925.

⁹ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 465.

¹⁰ Мандельштам О. «На страшной высоте блуждающий огонь...». Там же. Т. 1. С. 134.

Театральный дневник

Спектакль сыгран на узкой полоске маленького зала и на фронтальных, по большей части, мизансценах, ансамблем из семи стажеров театра. Именно сыгран – как музыкальное произведение – не только голосами и инструментами, которыми актеры вполне владеют, но и старинными вещицами: постукивает ключ Морзе, подвывают стеклянные бокалы, стрекочет швейная машинка, жужжит «мельница-шарманка». «Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось. Тридцать лет прошли как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркала с ярлычками судебного пристава. Но как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета»¹¹.

Все эти предметы, «милый Египет вещей», а среди них – еще и миниатюрные макеты исторических зданий города – выставлены на пол перед зрительскими рядами и создают иллюзию заниженной линии горизонта. Актриса Наджа Мер говорит: «Для меня Петербург – очень красивый город. Но у меня всегда было ощущение, что небо очень низкое. А художник спектакля придумала положить на пол разные предметы в одну линию, и это очень верное решение: как будто все низко находится»¹².

Предметы в спектакле не только наделены собственными голосами-мелодиями, они одушевлены. На задник-занавес сцены нашиты светлые льняные пиджаки, сюртуки, рубахи. Из их рукавов появляются музыкальные инструменты, и льется мелодия, и кажется, будто ее исполняет сам мистический город. Эффектный аттракцион не

самоценен, он не противоречит автору, но полностью соотнесен с текстом Мандельштама, в котором вещь как будто живет самостоятельной жизнью: «С вечера Парнок повесил визитку на спинку венского стула: за ночь она должна была отдохнуть в плечах и в проймах, выспаться бодрым шевиотовым сном. Кто знает, быть может, визитка на венской дуге кувыркается, омолаживается, одним словом, играет?»¹³

В эпизоде самосуда, казни вора над головами зрителей по движущейся ленте едут черные пиджаки и сюртуки, и – зажата ими со всех сторон – белая рубаха в кровавых пятнах. А когда погибает Отец Бруни (Дмитрий Захаров), рядом с ней повисает ряса священника. И следом – напоминанием о будущих расправах над теми, кого народ винил во всех своих бедах, – по той же ленте полетят одни только окровавленные рубахи. «Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки» – из вопроса, обращенного в повести к укравшему визитку

¹¹ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. Т. 2. С. 465.

¹² Интервью Наджи Мер. http://rus.ru/radio_broadcast/96017949/225419401/

¹³ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 466.

Ф. Малышев – Парнок,
Н. Мэр – Прачка.
Фото Л. Герасимчук





портному, в театре рождается драматически-выразительный образ смерти: одежда, отделившаяся от человека.

В повести Мандельштама очень много – о музыке: «Громадные концертные спуски шопеновских мазурок, широкие лестницы с колокольчиками листовских этюдов, висячие парки с куртинами Моцарта, дрожащие на пяти проволоках, — ничего не имеют общего с низкорослым кустарником бетховенских сонат. Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле. Нотный виноградник Шуберта всегда расклеван до косточек и исхлестан бурей. Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера дизелов, снимая целые вывески поджарых тактов, — это, конечно, Бетховен; но

когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку, — это тоже Бетховен. Нотная страница – это революция в старинном немецком городе»¹⁴.

В спектакле много самой музыки: «*Stabat Mater*» Перголези, «Соловушка» Чайковского и «Чижик-пыжик», то есть звуковая среда эпохи представлена духовной музыкой, музыкой светской и городским фольклором. Самым тщательным образом разработана голосовая партитура спектакля, стихи читают превосходно, не по прозаической (смысловой), но по поэтической, мелодической логике (что значит школа Фоменко!). Слушать их в таком исполнении – подлинное наслаждение. «Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через

Ф. Малышев – Парнок,
Д. Смирнов – Мервис.
«Египетская марка»
Фото В. Ярошевича

¹⁴ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 480–481.

Театральный дневник

слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность»¹⁵.

Режиссер Дмитрий Рудков насыщает спектакль еще и собственными театральными ассоциациями. Возьмем появление героя повести. У Мандельштама он описан так: «Человечек в лакированных туфлях, презираемый швейцарами и женщинами... Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолголюбивают дети, они не нравятся женщинам. Парнок был из их числа. Товарищи в школе дразнили его «овцой», «лакированным копытом», «египетской маркой» и другими обидными именами. Мальчишки ни с того ни с сего распустили о нем слух, что он «пятновыводчик», то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен, и нарочно выкрадывали у матери безобразную ветошь, несли ее в класс, с невинным видом предлагая Парноку «вывести пятнышко»¹⁶. Не случайно исследователи выводят Парнока из гоголевского Акакия Акакиевича, Достоевского капитана Голядкина, коллегских ассессоров – всех «маленьких людей» великой литературы.

Парнок в спектакле тоже носит лакированные туфли, но выглядит иначе. Эта роль отдана Федору Малышеву – молодому, высокому, красивому актеру (в Театре Фоменко играет Санина в «Русском человеке на rendez-vous» и Годунова-Чердынцева в «Даре»). Лицо его густо набелено, на нем нарисованы черные, изломанные горькой складкой брови. Иными словами, это маска Пьеро, игравшая весьма существенную роль в культуре Серебряного

века – достаточно вспомнить «Балаганчик» Блока, Мейерхольда в роли Пьеро в собственном спектакле, грим и костюм «черного Пьеро» Александра Вертинского. Длинные тонкие руки Малышева танцуют в воздухе так, как будто молодой актер видел выступления Вертинского. Перед нами не «маленький человек», но Поэт. Как будто в его сне рождается сложный полифонический сюрреалистический спектакль. Такое решение вполне обоснованно. Глеб Струве, а за ним и другие исследователи считают прототипом Парнока поэта Валентина Парнаха. В конце 20-х годов 20-го века в его переводе с испанского вышел стихотворный сборник «Поэты – жертвы инквизиции». Название существенно в контексте судьбы Мандельштама. Более того, в Парноке обнаруживаются черты самого Осипа Эмильевича. А в повести рассказ ведется сначала от третьего лица, а потом – к финалу, совершенно внезапно – от первого: «Какое наслаждение для повествования от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды»¹⁷.

Режиссер досочинил отношения персонажей, которых в самой прозе нет. Бывший ротмистр Кржижановский (его играет сам Рудков) – спина прямая, мысли и того прямее, лягает шпорами, презирает все живое – становится Арлекином, антиподом Пьеро, олицетворенным виновником творящихся несчастий. Изнуренному нуждой, голодом и лихорадкой Парноку мерещится итальянская певица Анджолина Бозио. Она приехала в Северную Венецию и умерла от простуды в

¹⁵ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 335.

¹⁶ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 477.

¹⁷ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. С. 494.

Pro настоящее

1859 году. «Она упала ничком. Мне очень грустно. А вам смешно?»¹⁸. Ассоциативная память увязывает реальную женщину не только с блоковской Коломбиной, но и с вымышленным образом итальянца – «импровизатора любовных песен» – из «Египетских ночей» Пушкина (этот спектакль шел в театре в постановке самого Фоменко).

Роза Шмуклер играет несчастную Анджелину обворожительной женщиной, трогательной певуньей и, в то же время, Прекрасной Дамой. Экзотической певчей птицей, погибшей от русского холода и петербургского морока. В спектакле Парнок влюблен в Анджелину Бозио, а еврейский портной Мервис (Дмитрий Смирнов) – в прачку (Наджа Мэр). Это сделано исключительно театральными, актерскими средствами, сыграно на полутонах и изящной нюансировке. Отношения второй пары столь же романтичны, сколь комичны, и отзываются историей пушкинских Наины и Финна. Когда же Мервис заводит речь о своем ремесле, он тоже становится Поэтом. Мервис, Парнок, Анджелина – скитальцы, оказавшиеся не в том месте и не в то время. В «печальной Тавриде», куда их судьба занесла.

«Золотое руно, где же ты, золотое руно?

*Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился,
пространством и временем
полный...»¹⁹*

Одиссей рассчитывал найти в Тавриде разгадку своего будущего. Надеялся открыть ее Осип Мандельштам. Надеемся мы. Самочувствие сходно до дрожи, до озноба.



Главными героями спектакля, как и повести «Египетская марка», оказываются время и пространство. Две крестовины, на которых распят Поэт. Истончающийся воздух прекрасной, лишенной опор, культуры, истаивающий ее силуэт, болезненно распадающаяся связь исторических эпох, тектонический разлом, пролегающий между Серебряным и Железным веком, утрата прежних смыслов, ощущение одиночества и чужеродности, страха человека, отпавшего от времени.

«Ведь есть же на свете люди, которые ...к современности пристегнуты как-то сбоку, вроде котильонного значка», – писал Мандельштам²⁰. Котильонный значок пристегивали на балах к фракам и платьям, и если изображения совпадали, мужчина и женщина вставали в пару. Так и этот спектакль встает в пару со временем, не навязываясь ему, «как-то сбоку» – как и подобает настоящему поэтическому театру, созданному Петром Фоменко и продолженному его учениками.

Ф. Малышев – Парнок.
«Египетская марка»
Фото Л. Герасимчук

¹⁸ Блок А. «Балаганчик». В кн.: Александр Блок. Собрание сочинений в 8 т. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 21.

¹⁹ Мандельштам О. «Золотистого меда струя...». Там же. Т. 1. С. 128.

²⁰ Мандельштам О. «Египетская марка». Там же. Т. 2. С. 472–473.



Вера СЕНЬКИНА

СОВСЕМ НЕСМЕШНАЯ ИСТОРИЯ

«ОБЛОМОВ» АЛВИСА ХЕРМАНИСА НА ФЕСТИВАЛЕ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

Нынешний фестиваль «Балтийский дом» проходил под громогласным подзаголовком «Русские!» Не то чтобы европейские постановщики стремились разобраться с нашей странной и непонятной нацией, скорее, обращались к русским классикам в поисках ответов на собственные насущные и злободневные вопросы.

Конечно, программа фестиваля была бы неполной без Алвиса Херманиса, который посвятил большую часть своих спектаклей русской классике. «Обломов», представленный на фестивале, – версия Нового Рижского театра. Есть еще и кельнская, поставленная Херманисом в том же 2011 году с немецкими актерами. Заглавную роль и в том, и другом спектакле исполнил один из лучших актеров современного театра Гундарс Аболиньш, сыгравший толстуху Соню в одноименном спектакле Херманиса по рассказу Татьяны Толстой.

«Обломов» знаменателен по ряду причин. Им режиссер открыл «русский цикл», над которым он работает за рубежом (вслед за романом Гончарова, он взялся за «Платонова» и «Вассу Железнову»). В «Обломове» соединились хорошо знакомые приемы латвийского режиссера с разительными изменениями, произошедшими в темах, важных для всего его творчества.

Как правило, Херманис исследует душевную организацию своих персонажей в тесной связи с окружающей средой. Излюбленный прием режиссера – гиперреализм. Смысл его – в подробном копировании действительности, имитирующем фотографическое изображение. Подмостки, тщательно заполненные бытовыми предметами, воплощают главную тему всего творчества Херманиса – борьбу памяти и забвения, жизни и смерти. Вещи в его спектаклях следы исчезнувшей реальности, с которой тесно связано прошлое героев. Именно

личные, сокровенные воспоминания персонажа, заключенные в предметах, не дают им превратиться в гору мусора.

«Обломов», прежде всего, отсылает к херманисовским работам «советского цикла»: «Ревизору», «Соне», «Долгой жизни». В этих спектаклях советско-коммунальные «сувениры» – бутылочки из-под кефира, ковры, серванты, скворчащие сковородки – выполняли функцию стартеров памяти и отсылали к миру детства. На них хранились отпечатки не только интимных воспоминаний самого режиссера, но и коллективной памяти. С их помощью разворачивалось иронически-ностальгическое повествование о прошлом.

На перегруженной бытовыми деталями сцене человеческая фигура почти сливалась с окружающей обстановкой. Подчас предметы казались более реальными, чем сам персонаж. И потому Херманис укрупнял его в размерах, прицеплял к нему накладной зад, живот и бюст. В его спектаклях шла непрерывная борьба между живой плотью и мертвой фактурой вещей, между глубоко запрятанными душевными переживаниями героя и его неказистой оболочкой. С огромным усилием, но чувства все-таки пробивались сквозь бессобытийную дремоту и бесчисленные бутафорские толщинки.

Херманис словно бы указывал на то, что напирательная предметность, шозизм (от фр. слова *«chose»* – вещь) служили ничем иным как попыткой человека «заполнить окружающую пустоту кусочками мира, до тех пор пока он не станет единым целым». (Дубин Б. *В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // Журнальный зал. 2004. № 68. С. 165.*) Неимоверное количество предметов позволяло облегчить и притупить чувство одиночества и утраты. И потому, например, Соня так крепко держалась за окружающие ее вещи.



Г. Аболиньш – Обломов,
В. Даудзиньш – Захар.
«Обломов». Новый Рижский театр

Ее характер раскрывался в том, как заботливо она штопала носок, как умиротворенно засыпала в окружении крошечных пупсов. Эти вещи погружали ее в пространство мечты, ностальгии по дому и близким, которых больше нет или, может, никогда и не было. Процесс воспоминания помогал ей жить в настоящем.

Соня оживляла, одухотворяла предметный мир. Когда она умирала, вещи оставались для зрителей материальным доказательством ее существования. Эти вещи противостояли забвению и бесследному человеческому исчезновению. Неслучайно, что один из воров, забравшихся после смерти героини в квартиру, разглядывая оставшиеся от Сони вещи, постепенно перевоплощался в нее.

Иную картину Херманис рисует в «Обломове». Также скрупулезно, как и жилище Сони, он воспроизводит на сцене петербургскую квартиру главного героя. Вновь режиссер создает далеко не реалистический образ. Он сгущен, гиперболизирован, хотя от этого не менее достоверен и подлинен. На расстоянии каких-то двух-трех шагов, разделенные лишь печкой,

спят барин и слуга. Один – на просевшем диване, обложенный подушками и укрытый с головой одеялом. Другой – в черном грязном углу на лежанке. Прихожая здесь – часть хозяйской комнаты. На потолке с лепниной и стенах с отклеивающимися обоями видны следы подтеков, жирные пятна и плесень. Зеркало, окно, письменный стол, посуда покрыты толстым слоем пыли.

Пространство, которое Херманис создает теперь, отнюдь не жилое и не живое. Предметы, окружающие Обломова, абсолютно от него отчужденные – это мусор во всей его массе и угрожающей силе. Он хранит на себе не только отпечаток запустения, но и смерти. Неживая среда фактически начинает паразитировать на самом человеке, прорастать в него. Охрипший, с гнилыми зубами, с сальными редкими волосами, в пыльном зеленом кафтане Захар Виллиса Даудзиньша напоминает Плюшкина. В спектакле Херманиса вообще очень много



гоголевско-мейерхольдовского. Захар – потешное страшилище, его улыбка напоминает оскал. Он – дух, привратник этого сонного царства. Захар чутко охраняет Обломова. Ревностно защищает его (как ехидно и цепко он хватается со стола всегда черными от грязи руками забытую белоснежную перчатку Ольги!). Он, как заботливая нянька, из последних сил пытается растолкать хозяина, то лукаво приговаривает ему на ухо «тили-тили», то делает козу, то охрипшим голосом кукарекает. Он же приносит ему огрызки заплесневелой еды, необходимый минимум на день.

Сценическое время первого действия максимального приближено к реальному. Оно начинается в темноте. Слышатся лишь храп и тяжелые вздохи. В «Соне» Херманис заставляет зрителей наблюдать за всеми подробностями приготовления пирога. В «Обломове» – он сперва вынуждал их долго вслушиваться в кряхтенья и зевания героев, затем следить за их безуспешным пробуждением и, наконец, – за не менее мучительными поисками письма от старосты. Его искали и в салатнице, и между сгнившими страницами книг, и в мятой наволочке, и под диваном, запутываясь в паутине. Неспешное бытописание позволяет Херманису максимально приблизить к зрителям мир героя, сделать их соучастниками реального момента его жизни. От того зрителям этот жизненный момент кажется столько сокровенным, значительным.

Без сомнения, барин и слуга надоели друг другу до смерти, но, как водится, жить друг без друга не могут. Им обоим тяжело, но покойно. Как ни брезглив к Захару хозяин, Захар понимает, что тот полностью от него зависим и находится в его власти.

Херманиса мало интересует социальная критика, хрестоматийные споры Добролюбова и Дружинина. Режиссер не собирается обличать обломовщину или идеализировать ушедшую в прошлое эпоху как потерянный рай. Общество, окружающее Обломова, в спектакле Херманиса выглядит нисколько его не привлекательнее. Образы Алексева, Тарантьева, доктора, даже Ольги со Штольцем – в противовес образу Обломова – шаржированы, мертвенно

карикатурны. Они напоминают кукол или опереточных шутов, один за другим врывающихся в статичный мир героя. Алексей Евгения Исаева – напомаженный, холеный детина, лубочный наивный толстяк. Тарантьев Каспара Знотиньша – алкоголик-прощелыга, на нем – в ключья разорванный фрак, и потому Тарантьев то и дело норовит у Обломова что-нибудь стащить. Но хозяйский скарб верно охраняет Захар с нагайкой в руках. Доктор Ивара Краста, смертельно бледный и чахоточный с воспаленными глазами, ставит диагнозы, скорее, не Обломову, а самому себе. Социальный мир и окружающие героя «члены общества» театральны и безжизненны. «Все разбросались кто куда». Все они, как и Обломов, находятся в спячке.

Херманису интересны внутренние, душевные метаморфозы, происходящие в Обломове. Их инициирует Штольц. Но не потому, что энергичен и деловит, а потому, что именно с ним связаны дорогие Обломову воспоминания. Обломов пробуждается ото сна и возвращается к жизни именно в тот момент, когда разматывается нить его памяти. Здесь и «*Casta diva*» (у Херманиса она лейтмотивом звучит как похоронная мелодия), и детство в Обломовке, о которой рассказывает маленький в белой сорочке мальчик, освещенный теплым солнечным (впервые!) светом, и, наконец, простодушные фантазии героя о женитьбе. Любые события, соприкоснувшись с мечтаниями Обломова, высекают в нем искру подлинного и сильного чувства. С ним не идут в сравнение наивно-романтические и экзальтированные переживания Ольги – Байбы Брок, которая в любовь и печаль, скорее, «драпируется». Аболиньш чутко улавливает в своем грузном, неповоротливом герое вдруг проявившуюся надежду, постепенно просыпающиеся, дотоле неизвестные ему, любовные волнения и нежность. Именно в эти мгновения жизнь отчаянно борется за Обломова со смертью.

Херманис выстраивает второе действие на все большем усугублении искусственности среды, скрывающей апокалиптическую перспективу. Оно набирает темп и спешит к трагической развязке. Гиперреалистичную квартиру

Pro настоящее


В. Даудзиньш – Захар,
Г. Аболиньш – Обломов,
Г. Гага – Щтольц.
«Обломов».
Новый Рижский театр

Обломова сменяют условно-театральные задники, ширмы с нарисованными на них садом, беседкой и домом Ольги. Во время свидания влюбленных на сцену выкатывают пышный куст бутафорской сирени, который при очередных душевных излияниях героев начинает бешено трястись. Для Херманиса бутафорская театральная среда еще более безжизненна, чем воспроизведенное в деталях гниющее жилище Обломова. Мертвенна она потому, что представляет собой мираж, иллюзию. На ней лежит тень несбыточного счастья. Эти музейные театральные артефакты – образ несостоявшегося идеалистически-прекрасного мира, все той же ушедшей в прошлое Обломовки из детских воспоминаний. Спектакль своей по тематике и меланхоличному настроению очень близок ранее поставленным режиссером «Барышням из Вилко» Я. Ивашкевича. Там мертвенно-прекрасные тени прошлого также преследовали героя.

Эту трагедию невозможного вместе со страхом и бессилием перед новой открывшейся жизнью и переживает Обломов Аболиньша. Прерывая отношения с Ольгой, Обломов, в сущности, добровольно отказывается и ото всего, что было дорого ему в прошлом, от своих мечтаний и воспоминаний (символично, что фамильные фотографии осыпаются со стен). Сцена, в которой Захар снимает с Обломова одежду и вновь надевает на него пижаму,

играется почти как сцена омовения и положения во гроб. Херманис рисует картину умирающего Обломова сжато и скупое, несколько ее не смягчая. Сначала он отстраненно наблюдает за происходящим вокруг, не слышит, что говорит ему Захар. В финале он окончательно раздавлен, гниет заживо. На лице появляются следы тлена. Он еле волочит ноги и жалко прячется от Щтольца за шкаф, отказываясь поехать навестить Ольгу.

Обломов умирает тихо и незаметно. Захар вдруг поймет, что его утреннее «кукареканье» (напоминающее, скорее, карканье) не будит хозяина. Щтолец, придя в пустующую квартиру покойного друга, ляжет в обломовскую кровать (она же – могила Обломова) с выражением оцепенения на лице.

В спектакле Херманиса жизнь терпит поражение, но она же зачарованно глядит на смерть. Неживая среда берет реванш, буквально проглатывая человека. Теперь она всецело обращена не в сторону памяти, но забвения. Обломов исчезает, не оставив после себя и следа – пустоту. Так спелый осенний плод, упавший на землю, сгнивает без остатка.



Дмитрий ТРУБОЧКИН

«ИЛИАДА» В ТЕАТРЕ

Летом 2013 года в Афинах произошло событие, достойное самого пристального внимания: в театре поставлена «Илиада» Гомера на основе сценария, написанного по всем 24 книгам древнейшего и величайшего европейского эпоса. Первая сцена спектакля – прошение троянского жреца Хриса к Агамемнону о выкупе из плена своей дочери Хрисеиды; последняя – прошение старца Приама к Ахиллу вернуть тело его сына Гектора, недавно убитого в поединке.

Режиссер и автор сценической редакции «Илиады» Стафис Ливафинос; за основу был взят перевод Гомера на современный греческий язык, выполненный патриархом греческой филологии Димитрисом Маронитисом; авторы сценической адаптации Стратис Пасхалис и Эльза Андриану; художник Элени Манолопулу; художник по свету Алексос Анастасиу; композитор Ламброс Пигунис; постановка движения и сценического боя – монах из Шао Линя Ши Мяо Зи и Полин Югье.

Это первая полная «Илиада», сыгранная актерами на сцене, за всю историю мирового театра. Известен спектакль Анатолия Васильева «Илиада. Песнь двадцать третья» на музыку В. Мартынова и с участием хора (2004); он несколько лет оставался в репертуаре театра «Школа драматического искусства», участвовал в фестивалях в Порту, Антверпене, Авиньоне и др. Других постановок Гомера в обозримом пространстве современного театра я не припомню.

Четырехактный спектакль общей длительностью более четырех с половиной часов был сыгран группой из 15 артистов, большинство из которых регулярно участвуют в спектаклях Стафиса Ливафиноса. Впервые они собрались вместе более десяти лет назад в молодежной студии Афинского Национального театра (Стафис Ливафинос был ее руководителем в 2001–2007 гг.). Для «Илиады» они объединились под эгидой продюсерского агентства *Polyplanity Productions*.

Жанровая уникальность выделяет этот спектакль из длинного ряда современных постановок античной классики (а также из ряда «долгих» спектаклей, длящихся более четырех часов, – их тоже сегодня немало). «Илиада» Ливафиноса – последовательное в своих принципах театральное воплощение эпоса, сохранившее его энергию, глубину, подробность показанных событий, уровень художественного обобщения и неторопливый темп повествования (при том, что перед нами сильно сокращенный Гомер). Все это приближает спектакль и его зрителей к гомеровскому произведению и позволяет назвать работу Ливафиноса и его актеров современным эпическим театром.

Об этом надо сказать смело – так же, как Аристотель, восхваляя Гомера как величайшего из поэтов, воздал должное и меньшим эпикам за то, что они, следуя правилам жанра, храня верность урокам великого поэта, приближаются к достоинствам его произведений.



Стафис Ливафинос.
Фото Т. Хрисохойдидиса

Стафис Ливафинос – один из ведущих режиссеров драматического театра современной Греции, театральный педагог. Выпускник Афинской школы драмы, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа (мастерская А.А. Гончарова и М.А. Захарова, выпуск 1990 года). Художественный руководитель Экспериментальной сцены Афинского художественного театра (2001–2007), основатель первой режиссерской школы в Греции. Обладатель многих греческих и международных театральных премий. Среди его недавних постановок – «Смерть Дантона» Г. Бюхнера (2011), «Убийца» А. Пападиамантиса (2011, Греческая театральная премия за лучший спектакль, лучшую режиссерскую работу, лучшую женскую роль), «Эротокрит» В. Корнарроса (2011, Премия Каролоса Куня за лучшую режиссуру), «Идиот» Ф.М. Достоевского (2012).



Ливафинос и его актеры следуют древнейшей традиции исполнения Гомера, поэтому их коллективный сценический пересказ «Илиады» приводит нас к Гомеру гораздо ближе, чем любая – сколь угодно подробная, сколь угодно высокобюджетная – инсценировка или экранизация. Что я имею в виду?

Платон дал простую и актуальную до сих пор классификацию произведений словесности: есть поэзия подражательная (автор говорит от чужого лица), повествовательная (автор говорит от своего лица) и смешанная (автор говорит то от своего, то от чужого лица)¹. Гомеровский эпос – поэзия смешанная, потому что слова Гомера чередуются с прямой речью его героев. «Смешанная», «эпическая» речь стала основой спектакля Ливафиноса.

Современный преемник эпоса – роман. Инсценировки романов стали важным отличительным признаком драматического театра XX века: сегодня практически любой крупный театр в Европе имеет в своем репертуаре спектакли на основе таких инсценировок. Причину этого я вижу в

непрерывающемся стремлении привести театр к крупным художественным обобщениям, углубить его анализ действительности. К обобщению и анализу может подвигнуть только хорошая литература, а высшим жанром литературы в наше время является роман. И все же инсценировка романа – это все равно драма, «речь подражательная», то есть пьеса со словами героев, а не автора². Если в современной инсценировке и появляется автор-рассказчик, то он, как правило, действует как персонаж своего же произведения рядом со своими героями, при этом выглядит крайне неловко и навязчиво, как в литературно-музыкальных композициях для школьников.

Античность знала, что по Гомеру вообще не надо сочинять инсценировок: он и так писал свой эпос для исполнения на публике, не исчезая при этом среди своих персонажей. Зрители помнили, что Гомер находится здесь, рядом с Ахиллом и Агамемноном, воплощенный в рапсоду – сказителя эпоса: кто исполняет слова Гомера, тот для зрителей и есть Гомер, говорящий то за себя, то за своих героев³.

Сцена из спектакля «Илиада».
Режиссер
С. Ливафинос

¹ Платон. *Государство*. См.: Платон. *Собр. соч.* / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 159.

² Даже наиболее знаменитые современные спектакли и экранизации, которые традиционно относят к категории эпического театра, или театрального эпоса – «Махабхарата» Питера Брука, «Неистовый Роланд» Луки Ронкони, «Атриды» Арианны Мнушкиной и др. – по форме все равно являются драмами, а не эпосом.

³ В «Государстве» Платона исполнитель гомеровского эпоса и Гомер отождествляются: «мы... слушаем, как Гомер... изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длинную речь... испытываем, как тебе известно, удовольствие» (перевод А.Н. Езунова); см.: Платон. *Собр. соч.* / В 4 т. Т. 3. М.: «Мысль», 1994. С. 403.

Театральный дневник

Стафис Ливафинос отказался от драматических инсценировок по Гомеру; вместо этого он сохранил древнейший способ исполнения античного эпоса. Чтобы играть «Илиаду», каждый из его артистов должен был превратиться из актера драматического театра в современного рапсода – хранителя и толкователя гомеровского слова. Артисты-сказители в «Илиаде» меняют костюмы, перевоплощаются в героев и возвращаются к роли рассказчиков, совершенно не оставляя в зрителях ощущения неудобства от такой перемены и сохраняя цельность гомеровской речевой ткани. Непрерывно разворачивающаяся эпическая речь, погруженная в захватывающее, сложноорганизованное действие в огромном пространстве, – вот главное впечатление от «Илиады» Ливафиноса. Остается только удивляться тому, что сплетают эту сложную гомеровскую ткань, умудряясь не оборвать тонкие нити и не испортить прихотливые рисунки, не один, не два – а сразу пятнадцать человек: одиннадцать актеров и четыре актрисы. У каждого участника труппы по несколько ролей.

Разумеется, это – рапсоды современные, а не древние. Питаясь образами гомеровского эпоса, вдохновляясь своей античностью, они не играют людей прошлого (тем более, гомеровского прошлого – это было бы задачей совершенно нерешаемой). Парис при первом появлении красуется, как какой-нибудь самоуверенный молодой человек, баловень богемных женщин и юных фанатов: изгибаясь, как рок-певец во время соло, он слюнявит палец, трогает им обнаженный торс и шипит, как раскаленная сковородка, сверкая

глазами. Агамемнон, ведя рассказ о своих подвигах во всеобщем почтительном молчании, демонстрирует мутновато-хвастливую развязность, как не до конца протрезвевший военачальник, загулявший на всю ночь после напряженной и успешной битвы. Гефест, жестикулируя, неожиданно для себя высекает огонь из пальца и тут же тушит его в испуге. Гера, соблазняя Зевса, затевает томную любовную игру доминирования-подчинения с притворным оханьем от укусов и шлепков. Аполлон в своем стремительном беге ненавязчиво, но сознательно и с веселым азартом, воссоздает рисунок бегущих атлетов с древнегреческих ваз. Ирида, вестница богов, носится на роликовых коньках.

Вторжение современных ассоциаций в гомеровский эпос – то ироничное, то серьезное – это тщательно продуманное и верное решение авторов спектакля, приведшее артистов к интересным находкам в интерпретации их образов. Если мы поймем, что современность и есть наша главная территория, с которой мы вчитываемся в Гомера, только тогда

Сцена из спектакля «Илиада»



Pro настоящее

будет шанс услышать, что Гомер, оказывается, говорит не о музейной древности, а о нас самих: эпос о войне народов – это наша история и наша современность.

Сценография, костюмы и реквизит спектакля тоже стали результатом продуманного стремления режиссера и художника создать современный мир прочтения Гомера. Замечательно то, что авторы не предложили нам в очередной раз восхититься «беломраморной», кудрявой, марципановой античностью в коротких хитонах с золотыми и пурпурными меандрами; хорошо, что актеры не ударились в неумное поклонение красивым греческим богам и богиням, героям и героиням, так свойственное европейской культуре. Вместо этого на сцене воссоздана война: пыльная, грубая, усталая, оборванная, серая, нищая (хотя и с богатой добычей), завистливая, жаждущая добычи и власти, злая и несчастная. На этой войне эллины выглядят и ведут себя, как варвары: внешнее различие между ними стерто.

Поэтому Агамемнон похож не на блестящее чучело из этнографического музея – с голыми безволосыми ногами, ремешками на щиколотках, тяжелыми доспехами, горделивой осанкой и высоким шлемом на голове. В спектакле он – предводитель огромной армии, одичавшей вдали от дома, деморализованной десятилетним течением войны без ожидаемой победы и завистью к чужим трофеям. Агамемнон одет в то, что оказалось под рукой и что хоть как-то позволяет ему сохранить достоинство аристократа: пиджак, нелепый галстук, помятая рубашка, вместо поясного ремня – толстый витой

канат с узлами; разве только на голове – фуражка с кокардой, знак воинского превосходства. Такой костюм вызывает в памяти современные образы войны, разбоя и нищеты. Он является испытанием для актера, играющего полководца, потому что не дает ему повода для визуального доминирования: генерал одет так же, как солдаты, и надо еще научиться в этом одеянии отличаться ото всех, вести себя, как командир, за которым идет на смерть целая армия.

Гераклит сказал: «боги – бессмертные люди; люди – смертные боги». В соответствии с этой мыслью решены в спектакле образы и костюмы богов. Боги представлены у Ливафиноса как сообщество властных и красивых аристократов по отношению к миру людей, которых они многократно превосходят в могуществе: у каждого из них есть свои интересы и фавориты среди людей, но при этом все боги связаны своим кодексом, лояльностью к наиболее могущественному из них – Зевсу и потому они не могут творить произвол.

Сцена из спектакля «Илиада».



Театральный дневник

Боги-мужчины внешне отличаются от героев разве только тем, что не носят одежды военного покроя (хотя сам Зевс иногда надевает шинель) и каждый отмечен выразительной деталью, узнаваемым атрибутом. В выбранной эстетической системе превосходство божественного мира над человеческим обозначено ясно и не избыточно – золотыми бликами: у Зевса – золотой лоб; Аполлон одет в изысканную плетеную майку без рукавов, при этом на нем белый накладной воротничок (или нагрудник), золотый крупной золотой заколкой в виде крючка; Гефест – в золотой короне с камнями, в глазу – увеличительное стекло-монокль, как у ювелира; такая же золотая корона у Фетиды.

Костюмы богинь следует отметить особо. Богини одеты в юбки и «эстетические кирасы» из эластичного силиконового материала цвета слоновой кости, повторяющие рельеф обнаженного женского тела. К таким кирасам – только мужским и бронзовым – мы давно привыкли в экранизациях античной классики. В «Илиаде» Ливафиноса «кирасы» оказались женскими, на них нанесены тонкие изящные узоры; трудно не увидеть и здесь продуманную иронию по отношению к стереотипам. Собранные вместе, элементы наряда богинь напоминают то ли дикое в своей невероятности бальное платье с жестким корсетом «на костях», то ли воинское снаряжение мифической валькирии: очень непривычно, странно привлекательно это сочетание дикого варварства и красоты, эротизма и жестокости (у Афины на плече еще сидит очень натуральная сова, слегка расправившая длинные оперенные крылья; Гера

при первом появлении надела на себя шляпку с длиннющим пером; а юная Афродита носит девичью плетеную шапочку). Но даже этой странной и притягивающей красотой нас вовсе не призывают любоваться: когда Фетида – богиня более грузная, чем остальные – обнажает из-под шинели свою большую «кирасу», оказывается, поверх ее она носит черный бюстгальтер.

Сценография и реквизит переносят нас в пространство жесткое, опасное и равнодушно-агрессивное. Спектакль поставлен и сыгран в обширнейшем цеховом ангаре фабрики по производству мебели: совсем недавно там производили школьные парты, а теперь цех превращен в летнюю неотапливаемую театральную площадку. В ангаре под потолком смонтированы прожекторы, на полу сооружены места для зрителей – прямые скамейки лесенкой на 500 человек – и оставлено огромное пространство для сцены размером 30x20 кв. м: оно используется полностью, от края до края.

На этой огромной сцене смоделировано место действия «Илиады» из утвари, как будто принесенной из соседних цехов и гаражей: шины от колес разного размера, двухъярусные кровати с пружинными лежаками, столы, обитые металлическими листами, крюки, перемищающиеся по тросам и пр. На левом краю вблизи зрителей – несколько кроватей, они обозначают ахейский лагерь; в противоположном по диагонали углу – правом и дальнем от зрителей – собрана внушительная крепостная стена Трои из шин. В левом дальнем углу неглубокий бассейн, обозначающий Скамандр. В средней части площадки, левее от середины, рядом со Скамандром сооружен

Pro настоящее

столб под самый потолок с витыми лестницами: это – Олимп, на котором обитают боги. По площадке, обозначающей равнину перед Батиейским холмом разбросаны шины, и собраны из столов дорожки, небольшие «подиумы»: по ним перемещаются боги, когда хотят вмешаться в человеческие дела.

Вновь отмечу близость пространственного решения спектакля Ливафиноса к гомеровскому эпосу. Если в «Одиссее» границы мира распахнуты до крайних пределов, и перед нами разворачиваются одна за другой чудесные страны, чередой проходят необыкновенные существа, невиданные народы, волшебники, чудовища и т. п., то события «Илиады», наоборот, пространственно сжаты, взгляд устремлен к полю битвы под Троей. Во всех 24-х книгах мы фактически передвигаемся по одному и тому же треугольнику между ахейским лагерем, осажденным городом и равниной, на которой разворачиваются жестокие битвы. «Одиссея» увлекает в барочное театральное пространство с бесконечными трансформациями. «Илиада», которую Аристотель назвал самой первой трагедией, выводит на гигантскую открытую оркестру – «театр военных действий» – с несколькими стационарными элементами декорации; все остальное в ней – снующие люди и подвижная утварь.

Перемены на площадке происходят не только благодаря перестановкам вещей и перемещением людей. На площадке создана динамическая, меняющаяся атмосфера, заражающая своим настроением благодаря точным световым сценариям и музыкально-акустическому сопровождению. Музыкант с большой перкуSSIONной установкой и

сложной электроникой размещается в правом крайнем углу ближе к зрителям⁴. Он работает непрерывно, наполняя пространство то звуками лиры и дудука, то грохотом ударных, а то и тяжелыми аккордами электрогитары, когда начинается сражение. Разнообразная музыкальная палитра, составленная из мотивов древних и современных, тоже прямо укладывается в предложенную концепцию прочтения Гомера.

Всегда хочется отмечать в спектаклях удачную постановку света, а в «Илиаде» таких удач было много. Чего стоит, например, синеватая вечерняя дымка в самой первой сцене Хриса и Агамемнона, заставляющая искать глазами берег и воду как фон для действия: и вот, Агамемнон поднимает с земли жалкие монеты Хриса, принесенные как выкуп за дочь, и, размахнувшись, забрасывает их прямо в Скамандр, давая яснейшее впечатление о пространстве действия, предугаданное в характере освещения.

Вот в конце первого акта дано почти полное затемнение, и лишь синевато-белый луч луны выхватывает воинов в шинелях, покачивающихся, сидя на столе, тесно прижавшись друг к другу, как на телеге или в лодке, когда они, настоженные, перемещаются к месту боевых действий.

Для того чтобы в спектакле сложился столь монолитный актерский ансамбль, конечно, необходимо было и давнее профессиональное знакомство артистов друг с другом, и долгие репетиции (в общей сложности они длились девять месяцев), терпеливая работа в этюдах, внимательное узнавание партнеров на материале нового текста и т. п.⁵

⁴ Можно увидеть здесь сходство по роли музыки в спектакле, да и по способу пространственного размещения музыканта с «Атридами» Арианны Мнушкиной: композитор Жан-Жак Леметр и его помощник тоже работали непрерывно во время действия, разместившись со своей перкуSSIONной установкой и электроникой справа от площадки на переднем крае.

⁵ Не могу удержаться от аналогий с практикой античного театра: длительность репетиций трагедии в эпоху Эсхила, Софокла и Еврипида тоже составляла около 9 месяцев: от начала афинского года в июле – до Великих Дионисий в апреле. При этом численность софокловых трупп составляла 15 человек: столько же актеров в группе Ливафиноса.

Театральный дневник

Но нужно было и еще одно важное режиссерское решение, которое в результате стало главной причиной столь очевидного успеха труппы: Стафис Ливафинос отказался от разделения ролей на главные и вспомогательные, превратив каждого участника эпоса в равноправного члена своего « хора рапсодов ». К отказу от явных лидеров вновь подвигает сам Гомер: кто может сказать, какая роль в « Илиаде » главнее – Ахилл или Агамемнон? а может, Гектор, Одиссей или Аякс? Зевс? Аполлон? и пр. Отказавшись от разделения на « премьеров » и « вспомогательный состав », Ливафинос пришел в итоге к тому, что практически каждый из пятнадцати артистов в разных эпизодах спектакля становился первым среди равных, брал основное внимание на себя, а потом снова удалялся в хор, чтобы играть молчаливого созерцателя чужих рассказов или громкого и яростного, но бессловесного участника битв.

Перемена лидера остроумно подчеркнута Ливафиносом в мизансцене и режиссерском решении. Вот в первом акте глумится над Агамемноном горбатый урод Терсит; доблестный Агамемнон вынужден молчать, слушая не в меру смелые речи перед войском из уст последнего из воинов. Уставшие солдаты, ухватившись за провокационное предложение Агамемнона бросить все и вернуться домой, в мечтах уже встретились со своими женщинами, которые за 10 лет ожидания разучились жить в красоте и думать о любви. Вот женщины показались на заднем плане: на них серые шинели, нет украшений; они покорно ждут вестей с войны и не знают,

будут ли это вести о смерти или о жизни. Вот они получают письма, выступают на первый план, читают, оборачиваются, встречаются с мужчинами, и начинается эта замедленная, мнимая радость – мечта о мире, брызги фонтана, послевоенная танцплощадка, так знакомая русским.

Но сзади, как вихрь, налетает разъяренный Одиссей, высоко перепрыгивая через стул и совершенно подавляя Терсита, да и всех кругом, своим появлением. Следует яростная, понимающая до мурашек речь Одиссея, обращенная прямо к зрителям, как к войску. Он призывает воинов к доблести и долгу, и его речь сразу имеет действие: на заднем плане воины расстаются со своими женщинами, те медленно удаляются из мечты. Воины строятся – вначале неохотно, потом все решительнее – для выступления на равнине перед Батиейским холмом: все протагонисты исчезли, начинается общая перекличка, в которую превратился у Ливафиноса обширнейший Гомеров список кораблей.

Во время этой переклички звучат голоса, то наполненные надменной гордостью самых сильных, а то и тихой гордостью меньших царей, что они тоже вносят свою лепту в битву народов со своим маленьким войском. Все громче звучит щемящая нота в музыке, тонут в музыкальных звуках бесконечные крики из строя, и мы понимаем, какая огромная армия сильных мужей скоро погибнет под Троей, сколько тысяч останутся безвестными для потомков. Гомерова демонстрация географии войска ахейян, перемешанная с восхищением от их численности и военной доблести, вдруг превращается в тоску



от бессмысленности войны: тоску только умножают все новые и новые выкрики полководцев, готовых умереть вместе с безымянным войском, исполняя долг военного союза.

Вот в третьем акте выходит на передний план враждебная троянцам Гера: обманом получив от Афродиты пояс очарования, она прибывает к Зевсу, удалившемуся на Идейскую гору для наблюдения за битвой, и соблазняет его невиданными любовными утехами, чтобы отвратить его взгляд от войны, погрузить в сон и развязать руки богам – сторонникам ахеев. Зевс, восседавший на горе из шин, как на вершине Иды, мигом пал под ее чарами: замысел Геры осуществился, и на переднем плане в желтом, теплом свете она начинает тихо покачивать уснувшего Зевса, как младенца в колыбели, с радостным смирением глядя на него.

А позади нее вся сцена начинает кипеть: узнав, что Зевс уснул, Посейдон и Афина поднимают на бой Аякса – первого по силе после Ахилла, и восстают ахеев, обороняя свои корабли от натиска троянцев. Воины выстраиваются в шахматном порядке лицом к

зрителям (Гера, качающая Зевса, по-прежнему на переднем плане) и, нацелившись пристальными взглядами на публику, размахивая мечами, рассказывают о ходе сражения. Вот мы слышим, что Аякс запускает огромный камень в Гектора; Гектор повержен ударом в шею, он близок к смерти настолько, что даже Гера, забыв качать Зевса, устремилась в сторону битвы и со злой радостью ждет развязки... Но тут с воплем просыпается Зевс и предотвращает поражение Гектора, уготованное богами и героями против его воли. Аполлон, посланный Зевсом, поднимает Гектора; воодушевленные троянцы подступают к кораблям.

Артисты из глубины сцены, входя в воды Скамандра, медленно выносят на длинных шестах маленькие модели многомачтовых кораблей с белыми парусами: они покачиваются вверх и вдалеке – беззащитные перед огромным и яростным войском, как голуби перед ястребом (Аполлона, устремившегося к Гектору с горы Иды, Гомер только что сравнил с ястребом – губителем голубей: так неожиданно материализовалась в спектакле гомеровская метафора). Вновь Гектор сталкивается лицом

Сцена из спектакля «Илиада».

Театральный дневник

к лицу с Аяксом: они хватаются за один и тот же шест с дрожащим наверху кораблем, пылая ненавистью, и оба призывают свои войска к сражению. Теперь уже на передний план выступает страшный от ярости Аякс и, обращаясь к зрителям, как к войску, призывает ахейн мужественно сражаться за корабли. Вновь звучит пробирающая до дрожи речь полководца, напоминающая речь Одиссея в первом акте.

Двуплановость в актерской игре, происходящая из практики древних рапсодов, оказывается на удивление современной. В наше время безудержную эмоциональную трату актера на сцене зрители воспринимают с недоверием: слишком глубоко поселился скепсис в нашей культуре, слишком не готов зритель гневаться, когда гневается актер, и плакать, когда он плачет. Но если в действие вплетено повествование, и актеры то и дело берут дистанцию по отношению к своему образу – тогда зритель радостно и без остатка отдается сложным и сильным трагическим эмоциям, что крайне редко случается сегодня в драматическом, а не эпическом спектакле. Как ни странно, современной публике очень нужна дистанция, чтобы отдаться чувству.

Техника переключения актеров из игры в повествование основана на сохранении их эмоции. Агамемнону не нужно выходить из состояния ярости и желания мстить, мобилизующего весь его изощренный ум, чтобы перейти от эмоциональной игры к рациональному повествованию. Достаточно снять фуражку и сделать шаг в сторону к зрителям, чтобы превратиться в рассказчика, наполненного эмоцией Агамемнона. Это очень важно:

ни одна из строчек, произнесенных от лица Гомера-рассказчика, не превратилась в «реплику в сторону», которая неизбежно несла бы в себе оттенок комизма. Это лишний раз подчеркивает жанровую чувствительность авторов спектакля: в трагедии и эпосе не должно быть «реплик в сторону», они свойственны только комедии. Приняв такое решение, артисты верно нашли для себя эмоциональную основу поступательного движения эпоса; с репликами «в сторону» текст скакал бы от главной партии к побочной – от игры с партнером к заигрыванию со зрителем.

Эпическая непрерывность повествования позволила оправдать частую смену ролей артистами. Конечно, это огромное счастье, потребовавшее от актеров огромного труда, суметь за один спектакль создать не один, а несколько крупных образов. Таким счастьем наделены в «Илиаде» все пятнадцать артистов; каждый образ врежется в память.

Запоминается надменный, хитрый Агамемнон (он же Гефест); яростный Ахилл – дико-страшный и по-юношески беспомощный в своем гневе; мудрый старец Приам, объятый глубочайшей скорбью за Троию (он же Хрис и Аполлон); Гекуба, потерявшая всех своих детей (она же Фетида); юная, длиннорукая, хрупкая, похожая на лань Афродита (она же Ирида, безбородый юноша Гермес, Хрисеида, Бризеида, Ифигения); сильная и коварная интриганка Гера (она же верная и любящая Андромаха); большой, могучий, сумрачный Аякс; честный Гектор с большими и ясными глазами, наполненными болью; бахвал Парис, любимец богов, неспособный к героизму в

Pro настоящее

одинокую (он же Арес и Сарпедон); проницательный и яростно-решительный Одиссей (он же Зевс, подчиняющий своей мощи всех богов); верный и преданный Патрокл; сверкающая холодной, неприступной красотой Афина; и многие другие.

Смена ролей выполняется артистами настолько непринужденно, что заставляет искать в этом приеме смысловой комментарий: почему именно такие персонажи сошлись в одном актере, – и эти поиски порой совсем бессмысленны. Вот мы узнаем в Гекубе, матери Гектора, Фетиду, мать Ахилла, а еще – женщину-судьбу (судьба – мать всех воинов), вторгающуюся в действие тут и там с комментариями и пояснениями. Есть смысловая связь между этими образами: страдание за детей, ясное видение смысла и итога происходящих событий, но бессилие их предотвратить. Недаром в самом конце четвертого акта именно эта женщина-судьба в слезах произносит последние поэтические строки спектакля; рядом с ней в центре сцены на переднем плане два злейших врага, Ахилл и Приам, сидят, примиренные перед лицом смерти, в ожидании новой бессмысленной битвы, и старый Приам приклонил голову на плечо врага, как на плечо сына, а Ахилл прижался щекой к его волосам, словно чувствуя в нем отца.

Последние строки спектакля, произнесенные женщиной-рапсодом как комментарий к этой живой картине, написаны не Гомером, а Константином Кавафисом – современным греческим поэтом. Они обращены в первую очередь к его родному народу – грекам, но вместе с ними и ко всем людям:

В наших стараниях мы похожи на людей, поверженных ниц, в наших стараниях мы похожи на троянцев.

Стоит нам двинуться вперед и обрести силу, как вместе с ней появляется дерзость.

Но что-то всегда остановит нас на полпути:

Ахилл приведет свое войско, окружит город окопами, напугает яростным криком...

В наших стараниях мы похожи на троянцев.

Мы думаем, что изменим судьбу напором и решимостью, и вот мы выступаем, готовые к битве.

Но приходит великий перелом; наша дерзость и отвага исчезают, решимость изменяет нам и, лишенные сил,

мы мечемся вокруг городских стен, спасаемся бегством.

Мы обязательно проиграем.

Оттуда, сверху, со стен уже несется погребальная песнь:

там оплакивают память о наших днях.

Там горько плачут о нас Приам и Гекуба.

Право превратить сцену в трагическую трибуну, обращенную к греческому народу и миру, чтобы произнести в финале столь глубокие и горестные строки, надо было заслужить всем ходом действия. Авторы «Илиады» это право безусловно заслужили, создав один из лучших современных спектаклей крупной формы в мировом театральном репертуаре.

**Фото предоставлено
Polyplanity Productions**



Александр А. ВИСЛОВ

РАБОТА НАД НАБРОСКАМИ

ВСЁ, ЧТО ВЫ ХОТЕЛИ ЗНАТЬ ОБ ЭСКИЗАХ И ЛАБОРАТОРИЯХ, НО БОЯЛИСЬ СПРОСИТЬ

Словарь российского театра меняется у нас на глазах.

И не только за счет новомодных иноязычных заимствований – следом за диковинным вербатимом шагает еще более экзотический сторителлинг (хотя, казалось бы, куда как просто выразиться по-русски: «рассказ историй», или «повествовательный театр»). Но и благодаря словам, которые все активнее вторгаются в пространство всероссийских подмостков из иных сфер: из области науки, из глоссария других родов искусства. Хотя, строго говоря, такие, к примеру, термины как «лаборатория» или «эскиз» отнюдь не являются для отечественного театрального сознания чем-то доселе неизвестным. О важности «лабораторной работы», «лабораторных исканий» писали в свое время и К.С. Станиславский, и Вс.Э. Мейерхольд (и не только писали, но и предпринимали определенные практические шаги в данном направлении).

Сегодня эти слова (лаборатория и эскиз) обрели у нас, наряду с новыми значениями, также и принципиально новую значимость. Теперь они имеют отношение не только к внутренней, закулисной работе, могут обозначать собой не только процесс, но в известной степени и результат (одновременно оставаясь и частью процесса).

Скажу больше: в словах «эскиз» и «лаборатория» для меня лично заключено в настоящий момент не в пример больше манкости нежели в профессионально основополагающих – «спектакль», «фестиваль». Для начала полагаю необходимым разобраться, собственно, с терминологией. В условиях стремительно меняющегося театра его словарь явно не успевает осмыслить и четко зафиксировать реальность.

И те же фестивали у нас встречаются совершенно разного характера: есть фестивали-праздники, есть фестивали-лаборатории, а есть пытающиеся совместить в себе оба направления разном.

ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Читка пьесы и эскиз спектакля. Вроде бы, нечто в корне различное. Однако у нас, так уж сложилось, одно и то же действие кто-то назовет читкой, а кто-то определит в качестве эскиза. А случается еще интереснее: порой мероприятие, в ходе которого артисты не отрывают глаз от страниц с текстом и не меняют сидячего положения, может «официально» именоваться эскизом, и напротив, представление вполне себе срежессированное, где листочков в руках уже нет, а зато имеются подобранные в цехах театра костюмы, реквизит и, порой, даже некое сценографическое оформление – проходит по ведомству читки. Иной раз зрелища первого и второго типа могут буквально соседствовать в единой программе того или иного смотра и на пару

выступать, в зависимости от желания организаторов, то ли в качестве двух читок, то ли как два эскиза. (А сама акция может называться лабораторией, а может и фестивалем).

Происходит вот что. Группа артистов во главе с режиссером (иногда его функции выполняет автор пьесы) за некоторое довольно ограниченное количество репетиций – как правило, от пяти до восьми, реже одну-две, еще реже девять и более – осуществляют своего рода разведку боем драматургического материала, «разминают» его, но при этом стремятся достичь в работе стадии относительно завершенного «продукта», поскольку результатом должен стать публичный показ наработанного в столь кратчайшие сроки. И дальше все зависит от мастерства и искушенности исполнителей, а в первую



очередь, от «реактивности» и креативности постановщика.

Ведь основной тактической задачей всякого эскиза/читки является выявление сценических возможностей представляемого текста. А стратегической целью – его премьера, в которую при благоприятных обстоятельствах все способно со временем перерасти. Естественно, случаются порой образцовые читки, в которых, благодаря таланту творческой группы и качеству текста, возможность спектакля прочитывается в одной единственной мизансцене, из положения сидя. Но в эскизе, пускай даже скоропалительном и не слишком внятном, все равно, так или иначе, проявляет себя театральная природа. Вследствие чего эскизы сегодня постепенно становятся полноправным элементом в коммуникации со зрителем: на эти показы приглашают публику, причем зачастую не только «друзей театра», но всех желающих, а кое-где даже продают билеты.

С другой стороны, эскиз, даже самый блестящий, все равно остается «неполноценным» сценическим высказыванием, он не может просто, без надлежащего на то обоснования, соседствовать на афише со спектаклями текущего репертуара («сегодня у нас обычный спектакль, а завтра – эскиз»). Он должен быть включен в какой-то контекст, являться частью некоей особой программы. Отсюда возникают лаборатории и фестивали: под первыми обычно понимаются несколько эскизов и читок, параллельно готовящихся и затем демонстрирующихся в режиме нон-стоп, или близком к тому на протяжении двух-трех дней. Фестиваль же предполагает несколько большую масштабность и развернутость, на фестивальный «статус» можно с уверенностью претендовать в случае, когда эскизные работы перемежаются с «готовыми спектаклями». Как это, примеру, происходит в Красноярске, на ежегодно организуемом Драматическим театром им. А.С. Пушкина фестивале «ДНК» (аббревиатура расшифровывается как «Драма. Новый Код»). Кроме эскизов, в изобилии предъявляемых труппой самого организатора, здесь, как правило, можно увидеть несколько приглашенных постановок – из Москвы и других российских городов.

Впрочем, по нынешним временам всякий волен маркировать проводимую им акцию каким угодно образом (и добро бы подобная расплывчатость формулировок ограничивалась только театральной сферой, она, увы, распространяется и на иные сферы жизни). И фестиваль молодой драматургии «Любимовка», представляющий собой череду эскизов и читок, является, по сути своей, лабораторным проектом. Хотя «Любимовка» во всей истории «эскизного» движения, несомненно, занимает особое место. Там, во многом, все и завязывалось. Правда, стоит отметить, что в те далекие времена она не именовалась ни фестивалем, ни даже лабораторией.

КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ?

В 1990 году в Любимовке, бывшей подмосковной усадьбе Станиславского, впервые состоялся семинар молодых драматургов. Подобного рода творческих семинариев, где маститые авторы знакомились с произведениями начинающих, занимались разбором, преподавали уроки мастерства, вообще-то проводилось немало – и в перестроечные времена, и в позднесоветскую эпоху, как по линии Союза писателей, так и усилиями ВТО. Еще с начала 1980-х, к примеру, действовала Экспериментальная творческая лаборатория драматургов Сибири, Урала и Дальнего Востока, подарившая миру пьесу «Любовь у голуби» Владимира Гуркина, в то время артиста Омского театра драмы. Ноуха любимовских драматургических бдений состояло в том, что к процессу, помимо собственно авторов, привлекались актеры с режиссерами, благодаря чему пьесы звучали не только в авторском исполнении (как мы знаем, очень часто монотонном и маловыразительном), но профессионально поставленными голосами, пробовались «на вкус», что называется, в первом театральном приближении.

Рассказывают, что саму идею такого подхода Михаил Рошин, один из «любимовских» отцов-основателей, привез из Америки, побывав в Центре Юджина О'Нила, что в штате Коннектикут. Мы по-прежнему многое заимствуем на Западе и не только по части терминологии, другое дело, что на родимой почве



акценты нередко смещаются. Там, «у них» подобного рода сценические освоения драматургии носят, как правило, прикладной характер – это один из этапов долгого пути по доведению пьесы до степени «хорошо сделанной», до продукта, готового к употреблению (актерское исполнение делает более выпуклыми все несовершенства и шероховатости текста, обнаруживает его уязвимые места, которые затем подвергаются переделке). В России, вероятно, в силу особенностей отечественного театрального менталитета (с одной стороны, мы все ярко выраженные перфекционисты, а с другой – не слишком-то жалуем работу над ошибками и повторение пройденного), семинарские штудии порой оборачивались вполне выразительными и самоценными сценическими опытами. Последние явственно требовали выхода на более широкую аудиторию, нежели достаточно герметичная «любимовская» среда. И потому на двенадцатый год своего существования. «Любимовка» (к тому времени открывшая и во многом давшая путевку в большую театральную жизнь таким драматургическим именам, как Ольга Мухина, Ксения Драгунская, Максим Курочкин) благополучно сменила подмосковную прописку на московскую, наглядно продемонстрировав городу и миру, что эскизный метод может быть не только увлекательным внутрицеховым занятием, но способен собирать столичные залы. А дальше возник Театр. doc. Его создатели – деятельные Елена Гремина и Михаил Угаров, сами в известной степени сформированные «Любимовкой» авторы, взяли фестиваль молодой драматургии под свою юрисдикцию и окончательно утвердили опыт апробации новой пьесы в качестве самостоятельного художественного высказывания.

Примерно в одно время с Doc'ом в Екатеринбурге появился «Коляда-театр». Но еще прежде, чем оформиться организационно, он по сути дела, существовал в лице Николая Коляды (уникальной фигуры, чей вклад в развитие российской драмы и сцены только предстоит оценить по достоинству), а также его учеников-драматургов, курс которых он впервые набрал на базе Театрального института в середине 90-х, и группы екатеринбургских актеров,

которых он сумел обратить в свою веру, много работавших с ним, как с режиссером, поначалу в стенах местной драмы. И еще до того как в «Коляда-театре» возник такой проект, как «Театр в бойлерной», представляющий собой «одноразовые» спектакли по пьесам уральских драматургов, человек-театр Н. Коляда предпринимал всяческие смелые попытки по внедрению современной пьесы в массы. И делал это небезуспешно. Помню в начале двухтысячных на фестивале в одном из городов России я явился свидетелем одной из подобных акций – «марафон», в котором актеры Коляды на протяжении изрядного количества часов без перерыва читали пьесы учеников Коляды. Кажется, все это именовалось «Игрой в классики» и было посвящено упражнениям на тему переосмысления классического наследия, которым современные авторы отдали порядочную и не всегда достойную предмета дань. Не слишком, надо признаться, веря в успех, да и в самую состоятельность этой специальной фестивальной акции, мы с коллегой вошли в зал посреди марафона, наверное, ближе к его завершению и ... оказались враз захвачены происходящим. Сидя в ряд за длинным столом, артисты читали (это была именно читка) сочинение Ольги Бересневой – которая, к сожалению, как-то быстро исчезла из драматургического пространства – по мотивам «Человека в футляре». И столько было в этой статике подлинной энергии и актерской резвости, столько чеховского юмора и чеховского же внимания к деталям, столько «жизни человеческого духа», что вся предыдущая фестивальная программа, включавшая в себя ряд не самых плохих спектаклей, как-то моментально померкла.

...От Чехова «марафонцы» перешли к Гоголю. Зазвучала, причем все в той же мизансцене, пьеса Олега Богаева «Башмачкин» – одно из лучших, на мой вкус, «играющих в классики» драматических сочинений нашего времени, увы, до сих пор не нашедшего себе адекватного театрального воплощения. И это снова была замечательная, чрезвычайно точная и эмоционально заразная читка. А следом случилось нечто и вовсе невероятное. Под занавес акции Николай Коляда произнес



проникновенную и пафосную – как он это умеет – речь, затем собрал со стола все листы с ролями (получилась весьма солидной толщины стопка), и, поблагодарив всех зрителей марафона, сообщил о том, что хочет сделать каждому из них подарок в память об этом дне. Подарок заключался в этих самых листах бумаги формата А4, по которым только что читали актеры. Зазвучала какая-то зажигательная музыка и народ – вы не поверите, но это было именно так! – в буквальном смысле слова ринулся к Коляде, отталкивая и сминая друг друга, в стремлении получить из рук драматурга вождельный памятный сувенир. Нужно было видеть горящие непритворным энтузиазмом глаза этих в большинстве своем совсем молодых людей в тот момент, когда заполучив вождельное, они тут же жадно вчитывались в добытые с боем слова и радостно сличали свою добычу с трофеями своих знакомых: кому фрагмент какой пьесы достался?

В своем описании я ничуть не гиперболизовал происходившее. Более того, мы с коллегой-критиком едва было не поддались общему порыву, и остановило нас (не считая опасения быть помятыми) лишь альтруистическое желание не обделитесь кого-то из испытавших прямо «здесь и сейчас», судя по всему, род настоящего откровения. Для многих, возможно, первого театрального откровения в жизни. И хотя мне прежде уже доводилось переживать сходные эмоциональные всплески в зрительных залах, какие-то вещи открывались для меня в эти минуты абсолютно по-новому. Хрестоматийные метафоры Маяковского о «силе слов» обрели материальную видимость, и поводом к тому служила современная драматургия – отнюдь не гениальная, при всех неоспоримых достоинствах прочитанных пьес, литература. Но не столько даже сама по себе: эффект возникал за счет концептуальности целого и «новой формы» взаимодействия с публикой – хода максимально прямого и честного, отказывающегося от всякой театральной мишуры, от попытки создания иллюзорного мира (выстроить который на подмостках невероятно трудно и который, наверное, в 80% общероссийского репертуара является профанацией). Эффект возникал

благодаря чрезвычайно точной и вдумчивой подаче текста, грамотно режиссерски разобранного, лихо актерски преподнесенного, но при этом оставляющей для зрителя/слушателя пласт воздуха, апеллирующей к его фантазии, к воображению. Здесь каждый был волен построить в голове свой собственный спектакль, и в этой «разомкнутости» марафонского действия состоял еще один важнейший смысл всего происходящего. Нужно ли подробно разъяснять такую характерную особенность нашего театра (да, впрочем, и искусства в целом) как его идейная тотальность. Пройдя через советскую эпоху, театр выработал в себе властную привычку довлеть над зрителем, подчинять его себе, жестко направлять по одному единственному курсу – и в данном случае не важно, являлся ли этот курс верноподданническим или, напротив, фрондерским. Он по сию пору тщится во что бы то ни стало сохранить для себя роль руководящей и направляющей силы, хотя радикально изменившийся мир вокруг к тому менее всего располагает. В этом смысле читка с эскизом куда более тождественны ему, подвижному и многовариантному, по определению. В силу самой своей «летучей», почти эфемерной специфики они практически лишены возможности диктовать и намертво расставлять акценты (при том, что избранная пьеса может быть куда как дидактична). И потому призывают не к подчинению, но к диалогу, в котором сегодня отечественная сцена нуждается, быть может, сильнее всего.

Все эти умозаключения возникли, разумеется, позже. А в тот момент, наблюдая за тем, как по-хорошему возбужденная публика рвет из рук Николая Коляды листы с текстами пьес его учеников, я подумал, что у такого типа театрального зрелища, который был предложен этим драматургическим марафоном, в России есть будущее. Довольно широкое.

Десятью годами спустя приятно осознавать, что я не ошибся.

Однако для того, чтобы из разряда чего-то занимательно-экзотического, из материала для редких разовых мероприятий эскизный метод превратился в предмет, возможно, пока и не общеизвестный, но в движение, принявшее



массовый характер, должно было потребоваться не только определенное время, не только усилия отдельных личностей. Этим делом должны были заинтересоваться театры провинции, благодаря которым, собственно, сами термины «лаборатория» и «эскиз» вошли в повседневный театральный лексикон. Что интересно: первые шаги по стране лабораторного движения были связаны вовсе не с «новой драмой», а с молодой режиссурой.

В 2002-м заместитель директора Екатеринбургского тюза по творческим вопросам Олег Лоевский – несомненно, ключевая фигура тех процессов, о которых повествуется в настоящей статье – привез в свой театр нескольких студентов и вчерашних выпускников режиссерских факультетов ГИТИСа и СПбГАТИ. Получив в свое полное распоряжение на неделю театральное здание с труппой и цехами, они должны были за это время подготовить и показать (заинтересованной аудитории, состоящей преимущественно из руководителей театров, специально ради такого случая, съехавшихся из регионов) по отрывку из самостоятельно выбранной пьесы. Это событие, по большому счету не запечатлевшееся должным образом в анналах новейшей сценической истории, имело важные и далеко идущие последствия. Во-первых, театральная Россия поняла, что с питомцами столичных вузов можно и нужно иметь дело (в результате чего смогло во многом состояться целое режиссерское поколение – в отличие от предшествующего, входившего в профессию в 1990-е и в результате отсутствия постоянной работы, по сути, растворившегося, исчезнувшего). Во-вторых, опыты подобного внедрения (короткого, но интенсивного) сразу же обнаружили свою как минимум бесполезность для принимающей стороны: «встряска» продемонстрировала явную способность к повышению градуса творческой температуры в коллективе. Наконец, в-третьих, стало очевидно, что подобные «студенческие» показы в профессиональных стенах могут в принципе обладать определенной самоценностью и представлять интерес не только для профессионалов. Особенно, если это будут не отрывки из пьес, а их полные тексты. И, может быть, еще

любопытнее, если эти тексты будут незаигранными, свежими, дразнящими. Из числа тех, что ни в коем случае нельзя представить себе в репертуаре солидного театра, а в рамках такой ни к чему особо не обязывающей акции как лаборатория – отчего бы и нет?..

Тот екатеринбургский слет (кстати, он опять-таки не именовался лабораторией, а обозначал себя в качестве семинара «Молодая режиссура и профессиональный театр») явно обозначил какие-то векторы развития, обозначил перспективы возможного движения. И самая очевидная из них указывала в направлении современной драматургии, которая в то время продолжала активно прирастать все новыми и новыми именами, рождать на свет все большее количество занятых и спорных текстов, которые – несмотря на все усилия, предпринимаемые «Любимовкой» и Колядой – не могли заявить о себе как о полноценной составляющей репертуарного портфеля. Для этого они должны были сначала заинтересовать молодых режиссеров (ведь «первопроходцы» в Екатеринбургском тюзе упражнялись с Гоголем, Брехтом, О'Нилом, Вампиловым, Арбузовым, и лишь один единственный отрывок задействовал пьесу современника, а именно «Облом-off» М. Угарова), а затем уже вместе с ними придти в театры как идеальный материал для «лабораторного анализа».

Это прямо напрашивалось и это, в конце концов, произошло – в Омске, где в середине «нулевых» стараниями Владимира Гуркина на базе местного Театра драмы после перерыва возобновила свою деятельность Сибирская лаборатория драматургов (но наряду с привычными авторскими читками она теперь включала в себя и эскизные показы в исполнении прославленной труппы). Параллельно нечто подобное стало происходить, то здесь, то там, и в других городах. Неоценимый вклад в «лабораторизацию» страны внес вышеупомянутый Олег Лоевский, поставивший дело на широкую ногу, вот уже с десятков лет организующий и проводящий в самых разных уголках страны по одному-двум подобным смотрам ежемесячно. К этому увлекательному процессу стали подключаться в качестве кураторов и идейных



вдохновителей все больше представителей критического цеха (и автор данной статьи тоже не избежал общего поветрия). А некоторые коллективы отправились по тому же пути без привлечения каких-то наставников извне, опираясь исключительно на собственные силы. Тут ведь ничего особо сложного нет, было бы желание. А оно у российских театров, как мы теперь наблюдаем, есть. И немалое.

КАК ЭТО РАБОТАЕТ?

Для того, чтобы провести лабораторию эскизов/сценических читок нужно, помимо желания организаторов, не столь уж много. Несколько пьес – желательны объединенных какой-то идеей, отобранных по какому-то принципу, но впрочем, это может быть и весьма произвольный набор. Некоторое количество режиссеров – молодых, а иногда и не очень молодых; самое главное, готовых к достаточно рисковому «забегу на короткую дистанцию». Какой-никакой бюджет. Ну и стены, конечно, наряду с коллективом исполнителей и публикой. Последние элементы являются главными и целеобразующими – ведь театр, решившийся на проведение лаборатории, в идеале должен быть движим двумя задачами: расширения своей зрительской аудитории и творческого роста (или, как минимум, тренинга) труппы.

Коллективов, которые включаются в этот увлекательный процесс на пространстве от Тильзита до Южно-Сахалинска, с каждым сезоном становится все больше. И это неудивительно. Все очевидные плюсы такой формы сценической деятельности обнаруживаются достаточно быстро, прямо пропорционально стремительности и интенсивности самих лабораторий. Во-первых, руководство театра получает возможность за не более чем недельный срок посмотреть в деле сразу нескольких режиссеров: и пускай что-то из представленных ими работ останется только лишь воспоминанием (и отнюдь не всегда прекрасным), но зато какие-то из эскизов с определенной долей вероятности заявят о себе в качестве будущих потенциальных спектаклей, а в ком-то из постановщиков, хотя бы даже и не проявивших такой профессиональной прыти, может быть

обнаружена сходная «группа крови», вследствие чего он будет немедленно приглашен для работы над другим материалом. Здесь важно еще раз подчеркнуть – финансовые затраты на подобную «проверку боем» сравнительно невелики: они в целом порядком уступают той сумме прописью, которую сегодня заявляют в качестве размера своего гонорара за спектакль даже режиссеры средней руки, не говоря уже об обладателях сколько-нибудь громкого имени. Но и степени риска, в свою очередь, несравнимы, поскольку приглашая на постановку, пускай и не «кота в мешке», но человека именитого, театр легко может с ним не сработаться, не найти общего языка и получить в итоге незавидный сценический продукт, требующий незамедлительного снятия с репертуара после нескольких представлений.

А сам факт пролонгации творческих отношений с режиссером после лаборатории наилучшим образом свидетельствует о том, что он не только перспективен как художник, но и сумел найти общий язык с артистами (а также не будет слишком уж большим раздражителем для служб и цехов). Актерская сторона дела в данном случае вообще особая статья. Исполнительский аппарат, заряженный на длительный, порой многомесячный репетиционный процесс, получает за эти несколько лабораторных дней не просто добрую встряску. В силу крайней ограниченности времени и неотвратимости «премьеры» – тут уже не откажешься от роли под каким-нибудь благовидным предлогом без того, чтобы самым капитальным образом не подвести театр и партнеров – у артиста волей-неволей мобилизуются все его до поры до времени скрытые, или благополучно дремавшие способности. Благодаря серьезному стрессу на смену привычно наработанным штампам включаются какие-то иные механизмы выразительных средств. И далеко не в последнюю очередь богатейшие резервы импровизационных возможностей. Именно поэтому качественные эскизы столь часто оборачиваются, даже безотносительно уровня драматургического материала, настоящими праздниками корневой актерской природы – легкой, подвижной, способной на быструю и



парадоксальную реакцию. Именно поэтому зрительный зал на лабораторных показах, как правило, то и дело оглашается дружным смехом – он возникает не только благодаря остроумию авторов (далеко не всегда очевидному) и не только за счет точно пойманным речевым оборотам современного языка, включая ненормативную лексику, но чаще всего вследствие того «чистого удовольствия», в которое повергает вас ликующая природа самоценной актерской игры. Не скованной сейчас жесткими режиссерскими рамками, не успевшей пока в некотором роде «устать» от текста роли, по-хорошему самоопьяненной, что ли, относительной безответственностью и уникальностью (это ведь первый и, по крайней мере, в таком вот виде, наверняка, последний показ) момента.

Но и ту драматургию, что является в подавляющем большинстве случаев предметом лабораторного «анализа», и более того, по сути, вызвала к жизни сам тип данного сценического подхода, конечно же, нельзя списывать со счетов. Она оказывает самое существенное влияние, как на «температуру» зрительного зала, так и на его социологический портрет. Как мне не однажды доводилось замечать, начиная с того самого марафона, затеянного Николаем Колядой, публика, приходящая на эскизные показы, причем в самых разных городах страны, несколько различается с обычной «публикой спектакля» – и возрастом, и своими эстетическими пристрастиями и, если угодно, общественной позицией. Степенью «насмотренности» она также отличается: здесь обычно не так много завязятых театралов со стажем, но зато само словосочетание «новая драма» активно вербует театру новых сторонников-неофитов из числа прогрессивно мыслящей молодежи, прежде данный вид искусства (в его классических формах) не слишком жаловавшей, заглазно считавшей его чем-то безнадежно консервативным и несовременным.

Сразу по завершении показа на лабораториях обычно начинается не менее важный «второй акт» действия, а именно обсуждение только что увиденного всеми желающими. И в ходе этих дискуссий, где в силу подчеркнутого

демократизма мероприятия, мнения профессионалов (того же нашего брата критика) самым естественным образом перемежаются выступлениями, начинающимися со слов: «Я – простой зритель...», можно услышать порой немало интересного, причем не только касательно конкретного эскиза. Тут, конечно, как правило, не обходится без резких филиппик в отношении обценных слов и выражений (хотя в последнее время порог терпимости имеет тенденцию к понижению), а также порядком обезоруживающих выступлений, весь смысл которых в сухом остатке сводится к следующему: жизнь и без того трудна, в театр мы идем за тем, чтобы отвлечься и развлечься, а вы нас тут, понимаешь, грузите... С другой стороны, в противовес здесь обычно звучат весьма глубокие и острые размышления о месте и роли искусства в сегодняшнем обществе, о самом этом обществе как таковом, о тех его болевых точках, которые современная драматургия пытается, с той или иной степенью художественности, нащупать, обозначить, разбередить. Но еще более важным, если говорить о будущем института театра в России, может служить такое, достаточно бесхитростное, выступление, которое мне довелось услышать после одного из эскизов в Пензенском драматическом театре им. А.В. Луначарского (самого наркома просвещения оно бы, наверняка, порадовало) из уст молодого человека лет 25-ти, которое постараюсь сейчас воссоздать почти дословно: «Я сам в последний раз был в театре в пятом классе. И думал, что это нечто невероятно скучное и моему поколению абсолютно ненужное. Но теперь вижу – да у вас здесь, ребята, интересно и круто! Я и сам обязательно еще раз приду и всем своим друзьям расскажу...»

Кстати, новый худрук Пензенской драмы Сергей Казаков, три года назад пришедший на этот пост из актерского цеха и остающийся «играющим тренером» своей команды, хотя и строит в достаточной степени «коммерческую» модель театра (с упором на проверенную классику и «хорошо сделанные пьесы»), но будучи руководителем современным, чутким к вызовам сегодняшнего времени, отчетливо понимает, что без определенной «новодраматической»



прививки, без постепенного внедрения в повседневную сценическую практику каких-то иных «новых форм» работы ему не обойтись. И потому, наряду с обильным уснащением афиши железобетонными кассовыми хитами – «Месье Амилькаром», «Клиническим случаем» Рэя Куни, «Звездным часом» Кена Людвиг (это все премьеры недавние, датированные 2013-м годом), в пышно отстроенном после известного пожара здании с колоннами облдрамтеатра Казаков активным образом проводит в жизнь идеи, казалось бы, плохо вяжущиеся с чинным благолепием здешних теперешних интерьеров. В Пензе периодически устраиваются эскизные спецпоказы, в Пензе привечают молодую режиссуру, в Пензе интересуются новомодной техникой вербатим и проводят «Неделю документального театра», наконец, решают заказать пьесу к юбилею имеющего глубокие пензенские корни П.А. Столыпина не абы кому, но Ольге Михайловой – одной из ключевых фигур ранней «Любимовки» и одной из основательниц столичного Дос'а.

Одним словом, за Пензу, где думают не только о сиюминутных сборах, можно быть спокойным. Если вдруг когда-нибудь, в один прекрасный день наш российский зритель испытает вдруг чувство явного пресыщения от произведений Рэя Куни и иже с ними, то этот город не окажется застигнутым врасплох и не останется (памятью о вышеприведенном выступлении похорошему ошарашенного эскизом юноши) без публики. Ибо здесь всерьез озабочены формированием новой, если угодно, «альтернативной» театральной среды.

Такой какая, к примеру, успела за шесть лет бытования «ДНК» сформироваться в Красноярске. На последних фестивалях доводилось не однажды наблюдать и толпы жаждущих попасть на показы и самые настоящие переаншлаги. И притом, что все происходит в камерном пространстве (как это исторически повелось в эскизном движении, предпочитающем камерность в 99-ти случаях из ста), на Малой сцене Театра Пушкина – заполнены не только зрительные места, но даже пол. И это несказанно радует глаз, лучше всяких слов доказывая: людям действительно необходим подобный

сорт духовной пищи. Да, возможно, излишне острой, да, порой плохо прожаренной исходя из требований *houte cousine* драматургического мастерства и зачастую не слишком удобоваримой, однако практически начисто лишенной «генетически модифицированных организмов» театра тотально-бездумного развлечения.

Энтузиазм возникает, разумеется, не сам собой и не на пустом месте – он нуждается, особенно по первости, в некотором «подогреве». И здесь надо отдать должное инициатору и вождю ДНК Олегу Рыбкину, «продвинутому» во многих областях знаний, с его профессионально умелой командой. Наиболее жесткие, спорные, провокативные тексты фестивальной программы с самого начала маркировались особым «сладким» грифом «Запретный плод» с прямо вытекающими отсюда последствиями в виде повышенного интереса. Но народ наш, как известно, с некоторых пор на мякине не проведешь – на эффектную рекламную упаковку он способен купиться максимум единожды. ДНК не обманул ожиданий. Этот смотр всегда стремился к гармоническому – насколько вообще можно говорить о гармонии применительно к «новой драме» – соответственно: события и его подачи, формы и содержания, преподнесения пьесы «как она есть» и демонстрации режиссерских возможностей в ее сценическом «освоении». А высококлассная, состоящая из множества недюжинных индивидуальностей труппа красноярского Пушкинского театра, для которой характерно опять-таки гармоническое сочетание опыта и молодости, всякий раз включалась в работу с редкостным рвением. Что не раз приводило к замечательному художественному результату.

Но об отдельных «вершинных достижениях эскизного метода, равно как и о существенных проблемах, которые он постепенно обнаруживает перед своими апологетами, а также о возможных путях развития самого подхода мы подробно поговорим в следующий раз, во второй части настоящих заметок и размышлений.



Виктория ПЕШКОВА

ЕГО НИЗЛОЖЕННОЕ ВЕЛИЧЕСТВО

ФЕСТИВАЛЬ ИМ. Н.Х. РЫБАКОВА В ТАМБОВЕ

Фестиваль позиционируется как актерский: главными номинациями являются Актер и Актриса России. Эксперты отбирают спектакли, руководствуясь единственным, по сути, критерием – есть ли в них достойные внимания актерские работы. Но талант исполнителя, дарованный ему от Бога (или от Природы) далеко не всегда становится для номинантов залогом успеха. Режиссер ли ошибается в назначении на роль, драматург ли оказывается исполнителю не по плечу, так или иначе, жюри порой приходится оценивать претендента не благодаря, а вопреки увиденному на сцене.

КОРОЛЬ УМЕР?

Если энтропия сильнее гармонии, это не означает, что ей не нужно противостоять – так, наверное, можно было бы сформулировать кредо театрального фестиваля им. Н.Х. Рыбакова. Он и был в свое время организован для того, чтобы актеры, честно и самоотверженно служащие провинциальному театру, получили возможность быть оцененными по достоинству. Именно поэтому Малый театр, хранитель традиций русской психологической школы, откликнулся на инициативу театральной общности Тамбова, поддержанную администрацией области, и стал соучредителем фестиваля.

Тамбов – не просто гостеприимный, он очень театральный город. Здесь театр любят, причем, не только жители (они же зрители, причем – отзывчивые и благодарные), но и власть предержащие, что в провинции большая редкость. Как показывает практика, возведение нового торгового центра зачастую кажется им более перспективным, чем капитальный ремонт и техническое переоснащение театра, несмотря на все его былые или настоящие заслуги, историческую ценность здания. Но фестиваль имени Н.Х. Рыбакова – не единственная гордость Тамбова и не единственный театральный фестиваль – есть еще и популярный среди молодежных коллективов региона (да и за его пределами) «Виват, театр!». Известен город и своими музыкальными фестивалями – имени Сергея Рахманинова и хоровым – «Песни над Цной». Здесь устраивают

даже фестиваль чтения, а не просто книжную выставку-ярмарку. У небольшого города с обилием архитектурных памятников, великолепно отреставрированных церквей, расположенного в живописнейшем месте южной России, есть потенциал, стать «русским Веймаром», очень хочется верить, что когда-нибудь эту возможность Тамбову удастся реализовать.

Признание актеру – человеку изначально «подневольной», зависимой профессии, необходимо как воздух. Медийная слава общероссийского масштаба, которой (порой незаслуженно) одаривает кино и телевидение, провинциальному актеру не светит. «Золотая маска», несмотря на то, что она объявлена как всероссийский фестиваль и с некоторого времени считается главной театральной премией страны, воздать должное всем, кто этого заслуживает, не в состоянии, даже если бы организаторы и задались такой целью. Страна у нас огромная, но добраться из Москвы до самых до окраин у членов экспертного совета «Золотой маски» (очень «денежной», сверх обеспеченной, с роскошными церемониями награждений, с солидными гонорарами критикам-отборщикам), зачастую не хватает не столько сил или времени, сколько желания. Да что там окраины, если в Москве есть театры, даже расположенные внутри(!) Садового кольца, куда они почему-то никогда не заглядывают.

Разумеется, ни один фестиваль не может претендовать на стопроцентную беспристрастность, поскольку на состав номинантов, так или



иначе, влияют эстетические и художественные предпочтения «оценщиков», которым ничто человеческое не чуждо. Но ситуацию можно было бы исправить, если бы состав совета менялся (по существу, а не формально, обманно) так, чтобы отражать палитру мнений/пристрастий/симпатий (а, следовательно, и направлений, типов, структур, «систем» актерской игры) в современном театре как можно объективней. Однако на «Маске» все устроено так, что, за редким исключением, из года в год в него входят если и не одни и те же люди, то, во всяком случае – принадлежащие одному, и не очень обширному кругу. Как результат – обилие «странных» номинантов и еще более «странных», труднообъяснимых не только для критики, но и для обычного зрителя, награждений.

Учрежденные Тамбовским фестивалем звания «Актер России» и «Актриса России», предполагают, в первую очередь, сохранение и развитие традиций русского психологического театра, причем не в Москве и Петербурге (которые и без того не обделены вниманием), а именно в провинции, где позиции реалистического театра пока еще в большем почете и более сильны, чем в столицах. Имя Николая Хрисанфовича Рыбакова – великого русского провинциального актера – странника, реалиста и психолога, объясняет выбор и программу фестиваля. Естественно, что премии по этим двум главным номинациям (по целому ряду объективных причин) не могут претендовать на всеохватность и «безусловность». Но из этого не следует, что их не стоит вручать.

Организаторы (о том, как четко и слаженно, без накладок и перебоев уже семь лет подряд работает оргкомитет стоило бы написать отдельную статью в назидание всем заинтересованным лицам) прекрасно отдают себе отчет в том, что при существующем, весьма скромном, бюджете – «зона оперативной ответственности» фестиваля более или менее сопоставима лишь с условной «средней полосой» России, а количество участников, прямо скажем, невелико. Как правило, пять-шесть в конкурсной программе плюс два-три студенческих коллектива, приглашенных в Молодежный проект. Российская провинциальная театральная

карта – это порядка трехсот «точек», если брать в расчет только профессиональные, государственные и существующие по факту, а не на бумаге, драматические театры, исключив музыкальные и кукольные, оценка которых дается по иным критериям. И в каждой из этих «точек» идет своя жизнь, рождаются, существуют, творят достойные этого высокого звания «Актер России» таланты, но и – умирают, не обязательно физически... Профессиональная смерть в безвестности для актера, чувствующего себя полным сил, – еще страшнее. Однако увидеть на тамбовской сцене театры Калининграда, Архангельска или Краснодара – почти невероятно. О театрах Восточной Сибири или Дальнего востока вопрос вообще не стоит. Никакого фестивального бюджета на приглашение столь дальних «географически» гостей не хватит. И на собственные средства им добираться в Тамбов не под силу. Немногим удастся найти средства для участия в «географически» отдаленных фестивалях. Максимум, что может себе позволить большинство провинциальных театров, это раз в пять-семь лет рискнуть прорваться на все ту же «Золотую маску». Выполняя задачу минимум скромнее – прилично приблизиться на «своем» местном, проходящем поблизости конкурсе – празднике – показе. Рассчитывать на то, что в обозримом будущем положение с фестивалями (заменившими и подменившими собой великолепно налаженную в советское время систему гастролей, почти уничтоженных в новой России, все еще не возродившихся, хоть и остро необходимых в огромной стране) хоть как-то (пусть не кардинально!) изменится в лучшую сторону, увы, не приходится.

Ограниченность средств – общая беда региональных фестивалей, но ответственность за неудачи или полуудачи Рыбаковского ложится и на экспертный совет. Проблемы отбора – примерно те же, что и с «Золотой маской», только масштабы иные. Конечно, можно было бы сослаться на то, что эксперты отсматривают спектакли в соответствии с поданными заявками. На первый взгляд все так, но за подобным заявлением просматривается сложность, которую даже профессиональным уровнем экспертного совета не объяснишь.

Театральная провинция

Это количественная и качественная недостаточность современной режиссуры, которая в провинции ощущается во сто крат острее, чем в столицах. У талантливых постановщиков (которых никогда не бывает много) график работы составлен на несколько лет вперед, да и не каждый провинциальный театр им интересен. Увы, на необъятных наших просторах и сегодня много случайной, непрофессиональной режиссуры. Радикалы–дилетанты в этом смысле мало отличаются от замшелых консерваторов, разве что повышенной активностью, которой стараются компенсировать собственное бесплодие. Что касается одаренных и сильных, то далеко не всегда худрук стационара (что в провинции, что в столице) готов пустить к себе «варяжского гостя» из опасения за собственное место, свой престиж, и профессиональную репутацию. А псевдорежиссеров с дипломами и без таковых с каждым годом становится все больше. Справедливости ради заметим, что профессиональная планка неумолимо снижается во многих творческих профессиях, не только театральных. Но это, согласитесь, слабое утешение.

Надоточность и амбициозность режиссера крушит актерскую судьбу жесточе и бесповоротней, чем его собственную, идет ли речь о штатной режиссуре театра, или о приглашенной. Гость–радикал всегда может объяснить свои слабости неготовностью консервативной провинциальной труппы принять столичные новации.

Оценить актера по достоинству на основании единичного и краткого фестивального показа бывает непросто. Номинации иногда не совпадают с итоговыми наградами. На нынешнем Рыбаковском фестивале с подобными ситуациями пришлось сталкиваться до обидного часто. Правда, обе главных награды все-таки нашли своих героев именно среди номинантов.

А вот на предыдущем, VI фестивале, «Актером России» стал артист, который даже не был номинирован на премию. От Самарского академического театра драмы на звание «Актриса России» была представлена Жанна Романенко за роль Мелиссы Гарднер в спектакле «Любовные письма» по пьесе Альберта Гурнея.

Работа ее партнера – Владимира Борисова (Эндрю Лэдд III) не обсуждалась. Эксперты, видимо, сочли некорректным предлагать две кандидатуры из одного театра. Однако, по результатам голосования «Актрисой России» стала артистка из другого коллектива (дальнего и маленького), а жюри воздало должное народному артисту России Владимиру Борисову, его роли, сыгранной оригинально, свободно, ярко и сложно. Высококласная работа мастера, не сопоставимая с работами других основных соискателей, была оценена по заслугам.

Есть и еще один фактор, существенно влияющий на полноту самораскрытия актера, реализации его возможностей – присутствие (или отсутствие) в репертуаре провинциального театра полноценной современной драматургии. Разумеется, есть на периферии театры–флагманы, которые по большому счету и периферийными не назовешь, – многим столичным фору дадут. Есть и режиссеры, которые не боятся рисковать и экспериментировать. Но их, как уже говорилось, немного. Из страха отпугнуть среднестатистического зрителя с давно устоявшимися вкусами и предпочтениями, который как раз и делает кассу, – большинство предпочитает классику в ее «законсервированном» виде. Актер же поставлен перед выбором: либо его заставляют играть «как положено», и он вольно или невольно сбивается на штампы «времен очаковских и покоренья Крыма»; либо, когда режиссер, мечтает заполучить хоть парочку листочков из лаврового венка новатора, требуя игры «против логики», – превращается в марионетку, в той или иной мере подчиненную произволу.

В афише нынешнего фестиваля классика была представлена Шекспиром, Мольером и Сухово-Кобылиным. Самым молодым из драматургов оказался американец Треиси Леттс, его «Август. Графство Оссейдж» в 2008 году получил Пулитцеровскую премию. В середине «возрастного» спектра очутились Николай Эрдман (сценическая история «Самоубийцы» не столь продолжительна, чтобы пьеса успела обрасти какими бы то ни было режиссерскими и исполнительскими штампами) и Владимир Гуркин с последней и, возможно, лучшей из



своих пьес – «Саня, Ваня, с ними Римас», которую тоже «заигранной» не назовешь. «Формула успеха» сложилась из простых компонентов: неподдельный интерес актеров к драматургическому материалу+точное совпадение психологии актеров с сущностными свойствами персонажей+заведомый отказ режиссера от личного «самовыражения» за счет таланта и свободы исполнителей.

АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ ПО-РУССКИ

Модная иностранная пьеса может сыграть с русским театром злую шутку. Пьеса Трейси Леттса «Август. Графство Оссеэйдж» уже несколько лет победным маршем идет по стране. Ее с равным энтузиазмом ставят и столичные (как, к примеру, театр им. Маяковского), так и периферийные (Омская драма или новосибирский «Глобус») коллективы. Однако Самарскому академическому театру драмы им. М. Горького на Рыбаковском фестивале она удачи не принесла. Проникновение в менталитет нации, зародившейся и развивавшейся в условиях, которые коренным образом отличаются от тех, что мы имеем под сенью родных осин, требует вдумчивой и кропотливой работы, точности в незаметных на первый взгляд деталях. Только тогда можно сыграть американскую историю так, чтобы она стала понятна и близка нашему зрителю, а не воспринималась им как иллюстрация «их нравов». А с этой постановкой случилось именно так. Совместная работа Вячеслава Гвоздкова и Сергея Щипицина явила собой чистейшую смесь «французского с нижегородским», сиречь американского с самарским. В спектакле есть замечательные по искренности исполнения актерские работы. Это дочь главной героини Вайолет – Барбара (Алла Коровкина), жертвующая собственным счастьем ради сохранения распадающегося семейства; 14-летняя строптивая внучка – Джин (Алина Костюк), отстаивающая свою независимость и взрослость; потенциальный зять – Стив (Владимир Сапрыкин), тайком и греховно «ухаживающий» за Джин; племянник героини Чарли (Иршат Байбиков), чудак и недотепа, влюбившийся, не ведая того, в свою кровную сестру. И разумеется, это муж

Барбары, которого Владимир Борисов (один из негласных лидеров не только прошлого, но и нынешнего фестиваля) сыграл трагическим человеком, уставшим от борьбы с сильной и властной женой, от лжи и патологии «зараженного семейства». Опустошенный оттого, что погублены его жизнь и любовь, в попытке сохранить последнее достоинство, он бежит из семьи, выбирая, по существу, безнадежность одиночества.

А вот сама героиня спектакля у критиков и зрителей вызвала множество сомнений и возражений. Вайолет, сыгранная талантливой и опытной Жанной Романенко (номинарированной на звание «Актриса России»), как ни странно, выглядела лишь злобной истеричкой, неизлечимой алкоголичкой, крикливой и вздорной, которая тиранит дочерей и издевается над скромным, но бесспорным литературным дарованием мужа, которого она могла, но не захотела спасти от самоубийства. А в пьесе она неординарна и умна; мотивировки ее жестоких поступков прослежены в динамике противоречий. У автора Вайолет буквально провоцирует охладевшего к ней мужа на страшный поступок. Она его все еще любит, но – одновременно – и ненавидит, и мстит ему, и не желает никому его уступать. Значит актрисе (и режиссеру) необходимо было скрытое, подспудное, тайное сделать зримым и явным, а главное – ясным зрителю. К сожалению, этого не произошло.

Полноправным «соучастником» спектакля стала изобретательная декорация Олега Головки. Трехэтажная конструкция воссоздала не столько «американский дом», сколько образ и идею «дома», запущенного и запутанного «семейного гнезда», тронутого тленом разрушения. Сложную и многосоставную, в контрастах черноты и света установку для фестивального показа на сцене Тамбовского театра драмы пришлось монтировать целую ночь. Интересная сама по себе, в меру фантастичная и достоверная, адекватная неразберихе в отношениях героев, работа Головки по праву была удостоена приза за лучшую сценографию. Но порой возникало ощущение, что сложносочиненная конструкция начинает сопротивляться актерам, давит на них. Зритель уставал следить

за тем, кто куда из персонажей пошел, где скрылся (утонул в темноте), откуда слышатся вопли очередной ссоры. Путаница переходов, крутых и узких лесенок, комнат-каморок зашкаливала. Воспринимать происходящее на сцене становилось невмоготу.

ИГРА НЕ ПОШЛА

Народная артистка России Лариса Соколова из Курского драматического театра имени А.С. Пушкина номинировалась за роль Дорины в мольеровском «Тартюфе». К сожалению, выбор роли оказался неудачным: ни по возрасту, ни по фактуре актриса не соответствовала подвижной, веселой, все успевающей служанке-«хозяйке» интриги. Усугубил ситуацию пышный, богатый, «тяжелый» костюм, более подходящий госпоже, чем простолудинке Дорине. Приглашенный на постановку, известный в российской провинции режиссер Борис Горбачевский хоть и невольно, но поспособствовал тому, чтобы актерам было трудно существовать в пространстве Мольера. Шаткие, но при этом громоздкие декорации (сценография Бориса Лысикова) оказались столь же травмоопасны, сколь и неадекватны атмосфере комедии. Музыкальное сопровождение, придуманное самим режиссером, не способствовало, а мешало актерам, несоответствием происходящему на сцене вызывая

удивление критики и зрителей. (Легко ли было Андрею Колобину и Елене Петровой играть знаменитую сцену объяснения Тартюфа и Эльмиры, мужской (тяжелой) страсти и женского коварного притворства под аккомпанемент «*Lacrimosa*» из трагического моцартовского «Реквиема»?)

Зачем было превращать Тартюфа в экстрасенса и надевать на него парик с длинными космами а la Распутин, почти целиком закрывающими лицо? Ради чего заставили юную Марианну Дарьи Ковалевой молить отца о снисхождении, стоя на коленях спиной к залу, уничтожив тем самым одну из самых трогательных сцен пьесы? Почему в ключевой сцене разоблачения нужно было прятать Оргона Александра Швачунова в «кладовке» на заднем плане сцены, а не под длинной скатертью, свисающей со стола (как у Мольера)? Даже такой признанный мастер как Александр Швачунов не смог (через щель приоткрытой в чуланчик двери) сыграть борьбу чувств, силу разочарования, негодования в душе Оргона – обманутого благодетеля? К счастью, противостояние актера и режиссера (столь же старомодного, сколь и произвольного в своих «придумках») не всегда заканчивалось в пользу последнего, невзирая на неравенство сил. Оргон все же оказался самым живым и обаятельным персонажем спектакля, наивным и упертым,

И. Кузьменко – г-жа Пернель,
А. Швачунов – Оргон. «Тартюф».
Курский драматический театр
им. А.С. Пушкина



И. Камышев – Муромский,
С. Рязанцева – Атуева. «Кречинский».
Брянский областной театр драмы
им. А.К. Толстого



Pro настоящее



А. Щеглов –
Подсекальников.
«Смешная история».
Русский театр драмы
и комедии Республики
Калмыкия. Элиста

В. Кустарников –
Мальволио.
«12 ночь или
Как пожелаете».
Ульяновский
драматический театр
им. И.А. Гончарова

невиновным – виноватым, а главное – верным жанру комедии и великому комедиографу Мольеру. Залуженный артист России Александр Швачунов был более чем заслуженно удостоен премии «За вклад в развитие русского театрального искусства».

Второй спектакль режиссера – «Кречинский» Сухово-Кобылина, поставленный в Брянском областном театре драмы им. А.К. Толстого, который Горбачевский некоторое время возглавлял, тоже не стал для него удачей. Отчаянно злое веселье на грани исступления, почти истерики, коими пронизана пьеса, в спектакле отсутствовали начисто. Зато музыкальным основанием стал (опять-таки произвольно, ни к селу, ни к городу) знаменитый вальс Георгия Свиридова. В Кречинском – Юрии Киселеве не было роковой мужской привлекательности (силы, властности, цинического ума), чтобы оправдать любовь Лидочки. Расплюев – Михаил Кривоносов, в забвение комедийного жанра и трагифарсовой природы великой пьесы, превращенный в безусловную трагическую фигуру, не вызывал ничего, кроме скуки. Народный артист России Иосиф Камышев, номинированный за роль Муромского, канонически правильно сыграл патриархального старика и любящего отца – то есть то, что многократно игралось предшественниками, и тем самым лишил персонаж пронзительности и глубины страдания,

равно как и новизны видения. А вот заслуженной артистке РФ Светлане Рязанцевой, в номинациях не упомянутой, из второстепенной и небогатой возможностями роли тетки Атуевой, удалось сотворить живую, обаятельную, полную желаний и страстей женщину. Далеко не отжившая свой век, молодая, и кажется, тоже влюбленная в Кречинского, Атуева в финальной сцене всеобщего крушения вызвала сочувствие едва ли не большее, чем обманутая Лидочка. Актрисе Светлане Рязанцевой была дана премия «За вклад в развитие русского театрального искусства» – заслуженная награда.

Заслуженному артисту России Владимиру Кустарникову, сыгравшему Мальволио в шекспировской «Двенадцатой ночи» Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова премия тоже досталась, но не та, не главная, на которую он был номинирован. И здесь, по всей видимости, не «вина» актера, а «заслуга» режиссера. Замысел ушедшего из жизни, замечательного постановщика Юрия Копылова, руководившего ульяновским коллективом почти четверть века, взялся реализовать его сын – Максим Копылов, и, по всей видимости, «не справился». Жизнь сослагательного наклонения не имеет, рассуждать о том, каким мог бы быть этот спектакль, смысла нет. В том виде, в каком он сейчас существует, опус молодого Копылова вызывает много возражений.

Зачем, например, было повторять известный киноприем, занимая одну актрису сразу в двух ролях – сестры и брата? (В театре этот прием требует от исполнительницы особых, исключительных качеств и таланта виртуозного, легкого, стремительного преображенья). Молодая и бесспорно способная Екатерина Поздышева, не рассчитала свои силы, вложив в Виолу гораздо больше, чем в Себастиана, сделав его схематичным, едва ли не ходячим персонажем, совсем не заслуживающим страстной любви прекрасной и капризной Оливии. Финал, где «раздвоиться» актриса никак не может, вытянули с помощью нелепой, тормозящей действие ширмы, за которой исполнительница наспех меняла головные уборы. Финал получился маловразумительным даже для тех, кто знает сюжет шекспировской комедии, а тем, для кого он был в новинку, пришлось поломать голову, чтобы разобраться в происходящем на сцене.

Что касается Мальволио – Кустарникова, то и с ним многое непонятно. Актер сыграл человека недалекого, тщеславного, но не вредного и не злого. Прочитать такого – естественно, но зачем доводить до безумия? Мария (Ольга Новицкая), сэр Тоби (Денис Бухалов) и Шут (Сергей Чиненов) травят несчастного с азартом гончих на охоте за диким зверем. Любовь

Мальволио к Оливии у Кустарникова – смешная, но искренняя. За что сводить его с ума?

Нет ответа. А тонкий и одаренный актер, в даровании которого есть столь редкая по нынешним временам трепетность и трогательность, оказался недооцененным.

СВЯТАЯ ПРОСТОТА

У «Самоубийцы» Николая Эрдмана – тяжелая и несправедливая сценическая судьба. Возникает ощущение, что шлейф несчастий разного калибра, тянется за ним до сих пор. Спектаклю «Смешная история», поставленному Владиславом Константиновым в Русском театре драмы и комедии Республики Калмыкия (г. Элиста), откровенно не повезло и на Тамбовском фестивале. Во втором акте прекрасно выстроенной, органичной, абсолютно современной (при филигранном соблюдении реалий давно исчезнувшей эпохи) постановки одному из основных исполнителей стало плохо, и спектакль начал расплзаться по швам. Актер мужественно довел действие до конца, но поплыли фрагменты текста, посыпались отдельные сцены. Удержать высокую ноту грустной притчи о маленьком человеке, лишенном права на свое маленькое («тихая жизнь и приличное жалованье») счастье, имеющем мужество заявить, что Маркс ему не понравился,



Сцена из спектакля «Саня, Ваня, с ними Римас». Коми-Пермяцкий национальный драматический театр им М. Горького, Кудымкар



оказалось немыслимо трудно. Но, вопреки всему, она прозвучала.

Александр Щеглов вывел в своем Подсекальникове на первый план не искренний наив и не болезненную уязвимость... Все это присутствует в роли, но лишь оттеняет главное ее звучание – неистребимую веру в право быть человеком, а не «молекулой» – некой абстрактной, безликой, безгласной массы, которой удобно управлять. Слаженностью своей спектакль (в лучшие его мгновения) напоминал сыгранность оркестра, где каждый инструмент талантливо, искренне, честно поддерживал солиста. Великолепны были и Мария Лукьяновна – Елена Судакова (также отмеченная премией «За служение русскому театру») и Серафима Ильинична – Татьяна Михеева, и неизбывный Калабушкин – Виктор Хаптаханов. Александр Щеглов, удостоенный высшей награды фестиваля – звания «Актер России», меньше всего похож на избалованного славой театральным премьером. Такие, как он, живут и дышат театром, а театр существует благодаря им. Звучит несколько высокопарно, но по сути – верно: искусство рождается только тогда, когда у зала и сцены общее кровообращение и дыхание.

Именно так и произошло на спектакле «Саня, Ваня, с ними Римас» по пьесе Владимира Гуркина, поставленного Сергеем Андреевым в Коми-Пермяцком национальном драматическом театре имени М. Горького из Кудымкара. Оказалось, что город с населением в 30 тысяч человек обладает уникальным театром, самоотверженность которого не знает пределов. О скромном по размерам и финансам коллективе заговорили не так давно, но видевшие его – во весь голос и с восторгами. Слава театром не просто заслуженна, она выстрадана каждым спектаклем. «Саня, Ваня, с ними Римас» – один из лучших в репертуаре. Из Тамбова кудымкарцы увезли целый ворох наград, в том числе и главную: звание «Актриса России» была удостоена Галина Кудымова за роль Александры, народная по самому своему типу, с внешностью деревенской мадонны, мощным темпераментом, голосом невыразимой музыкальности, самой природой «приспособленная» играть русскую классику во

всех ее трагических и комических ипостасях, – Островского, прежде всего.

В этой постановке Сергея Андреева все оказалось на своих местах. Скупа, но содержательна, образно насыщена сценография; просты и выразительны костюмы (отличная работа художника Любови Мелехиной). Ничего случайного, произвольного в музыкальном оформлении Александра Власова. Песней «Шел казак на побывку домой», исполненной *a capella*, не просто заслушаешься, она продолжает звучать в душе долгое время спустя (аранжировка Евгения Фирсова, хормейстер Александра Симонова). В Кудымкар уехала и награда за лучший актерский ансамбль, а значит будет справедливым назвать всех поименно: Алевтина Власова (Анна), Татьяна Томилиная (Софья), Надежда Крохалева (Женя), Александр Федосеев (Петр), Анатолий Попов (Иван) и Александр Власов (Римас). Глядя на них, понимаешь, что Король, то есть российский театр, не умер, как бы ни хотелось многим «новаторам» и «реформаторам» положить предел его власти над людскими сердцами и душами.

МОЛОДЕЖНЫЙ ПРОЕКТ: УЧИТЬСЯ, УЧИТЬСЯ И ЕЩЕ РАЗ УЧИТЬСЯ

Тратить время, силы и средства на разбор учебных работ организаторы региональных фестивалей не любят. Тамбовский фестиваль им. Н.Х. Рыбакова и в этом смысле составляет исключение. Молодежный проект, а в этом году он проводился в пятый раз, год от года становится все представительней и серьезней. Его задача не в выборе лучших, оценке – прерогатива театральных педагогов. Цель в другом – предоставить ребятам возможность освоить незнакомую сцену, попытаться завоевать чужой, не окрыленный заблаговременным благорасположением друзей и родных, зал. Но главное – услышать разбор своих работ из уст критиков и старших товарищей по ремеслу (фестиваль формирует отдельное Молодежное жюри). Молодые участники удивляются, спорят, негодуют, отстаивают свое мнение, одним словом, учатся существовать в выбранной ими, трудной, требующей мужества и стойкости профессии.



Сцена из спектакля «Девы».
Спектакль студентов Высшего
театрального училища им М.С. Щепкина

Камертоном проекта стали работы студентов Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина. Курс режиссера-педагога Татьяны Пышной, целевым образом набранный для Удмуртии, показал дипломный спектакль «Девы» по рассказам Федора Абрамова. Такого умного, жесткого реализма и на «взрослой» сцене сегодня днем с огнем не найдешь, а тут играют юные студентки, которых от их героинь отделяют шесть десятилетий и непреодолимый разлом эпох. Спектакль потрясал не только абсолютной правдой и точностью (от местного говора до манеры повязывать платки), но глубочайшим психологизмом и еще каким-то особым актерским братством (слово ансамбль здесь было бы не совсем точным), которое делало еще рельефней сольные работы Анастасии Шубиной (Офимья) и Натальи Алексеевой (Соломида).

Курс Владимира Бейлиса и Виталия Иванова представил дипломный спектакль «Зыковы» по пьесе Горького. Временная дистанция, разделяющая актеров и персонажей, была еще больше, разница в психологии – еще существенней, поэтому ребятам трудней давалось и развитие образов в целом, и постижение логики событий. К тому же пьеса была поставлена Виталием Ивановым не целиком, а отдельными сценами; «купюры» еще более усложняли актерскую задачу. Однако и тут нашлись исполнители, которые при всей своей юности и неопытности,

преодолели препятствия и смогли создать цельный, убедительный образ. Особо отметить хочется работу Полины Одинцовой (Софья).

«Республика ШКИД» – дипломный спектакль студентов театрального института Саратовской консерватории (отделение «Актер театра кукол») идет на малой сцене Саратовского театра драмы. Повесть Григория Белых и Леонида Пантелеева являет собой образцовый учебный материал – можно найти персонажей на все ампула и занять всех студентов курса. Но целиком произведение в учебный спектакль не влезет, а инсценировка, сделанная постановщиком спектакля Виктором Мамоновым, отягощена не только неизбежными сокращениями, но и перестановкой отдельных сцен, что нарушает хронологию событий. Трудности, создаваемые исторической дистанцией (об этом приходится говорить снова и снова, ибо ни одна постановка, кроме щепкинских «Дев», от них не свободна), провоцируют молодых актеров на клиповую манеру игры, когда каждый отдельный эпизод сам по себе хорош или, хотя бы, неплох (сцена купания, танец «Яблочко»), но общая картина не выстраивается. Отсутствует и внутренняя динамика образов – персонажи не «взрослеют», хотя за время действия проходит довольно много времени.

Студенты театрального факультета Воронежской академии искусств привезли

«Республика ШКИД».

Дипломный спектакль студентов театрального института Саратовской консерватории (Молодежный проект)



спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, идущий на сцене местного Молодежного театра (постановка Сергея Надточиева). Классик, к сожалению, оказался молодым актерам не по силам. Похоже, они так и не поняли, кого играют, как их персонажи мыслят, от чего страдают. Даже правильно носить свои пиджаки у начинающих артистов не получалось. Элементарное незнание реалий эпохи, дурновкусие (под воздействием рекламы и сегодняшнего ТВ) увы, с печальной очевидностью проявилось в спектакле. Молодые актрисы сыграли гламурных див легкого поведения (даже та, которой досталась роль маменьки героя), а не героинь Островского.

Хозяева фестиваля выставили на проект сразу три работы, отличавшиеся и жанром, и стилистикой, и качеством. Музыкальная драма «Mozart», поставленная Дмитрием Беляевым, объединила студентов актерской кафедры Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина, местный симфонический оркестр, вокалистов из «Тамбовконцерта», актеров ТЮЗа и Тамбовской драмы. Но рассказа о трагической судьбе гения не получилось. Кто-то хорошо пел (например, Кристина Ерошенко – Констанс Вебер), кто-то пел отлично (Константин Колодин – Сальери), но играли из рук вон плохо. Некоторые обозначали своих персонажей лишь натужным истерическим смехом. Получилась злая пародия на мюзикл, мешанина эстрадных песен с фрагментами моцартовских творений в симфоническом исполнении, с добавлением спортивной гимнастики, спецэффектами дискотек и дилетантски несинхронно работающим шоу-балетом.

Спектакль «Неточка» по повести Ф.М. Достоевского в постановке Натальи Беляковой во многом не получился из-за неудачной инсценировки, которую сделала исполнительница заглавной роли Лидия Шумских. Непрофессиональная «редактура» и компоновка текста помешали зрителю понять, что за история разыгрывается перед ним, кого и почему здесь надо жалеть. Однако безумство храбрых, отважившихся замахнуться на самого Федора Михайловича, искренность и отвага намерений, отвага «энтузиастки» не могут не вызывать уважения. Да и

отрицательный опыт для актеров иногда значит гораздо больше, чем успех.

Несомненной удачей тамбовцев стала «Очень простая история» Марии Ладо, поставленная Павлом Козодаевым. Образы проработаны, характеристики продуманы, сценография яркая, веселая, но при этом не разрушающая своей «ярмарочной» пестротой притчевой основы пьесы (сценография и костюмы Татьяны Петровой). Молодые актеры в меру отпущенных им дарований стремились прожить, а не показать своих героев. У одних это получалось лучше (Александра Мандрикова прекрасно справилась с ролью Свины), у других – хуже, но была видна проделанная ими серьезная работа.

Может быть, и не стоило уделять так много внимания студенческим спектаклям и первым ролям будущих артистов. Ведь не секрет, что условия театральных школ и студий кардинально отличаются от тех, которые ждут дебютантов в профессиональном театре; что как бы высоко не ставил планку своим воспитанникам творческий ВУЗ, реальный театр, изнуряемый бесконечной борьбой за кассу и зрителя, задыхающийся от дефицита режиссуры, обуреваемый карьерными страстями, зачастую опускает ее «ниже некуда». Но нужно также помнить, что именно эти мальчишки и девчонки в самом ближайшем будущем могут стать (или не стать) наследниками тех самых королей и королев, которые переживают не самые лучшие времена в полуразоренном ныне королевстве отечественного театра...

«Очень простая история». Дипломный спектакль кафедры актерского мастерства Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина



Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ЛИЛИЯ

ПАРАДОКСЫ ЛИЧНОСТИ И СУДЬБЫ

«...женщины с таким именем чаще всего симпатичны и хрупки. Они кажутся спокойными и непритязательными, но на самом деле в них полно упрямства и неуправляемости».

Из Интернета

Все знали ее, как Лилию Толмачеву, хотя настоящее ее имя – Лидия; Лилия – псевдоним. Но редко бывает, чтобы псевдоним был выбран так точно и так соответствовал человеку. Она не звалась, но *была* Лилией – нежная и стойкая, ни на кого не похожая, ни с кем не сравнимая.

Аристократичная, утонченная актриса в самом демократичном театре страны, преданная ему до конца.

Творческий человек, актриса и режиссер, владевшая словом, знавшая себе цену – но без явных амбиций, толкающих к агрессии, к борьбе за свое и себя. (Если они и были, то скрытые – достоинство им мешало). К режиссуре ее понуждали. Писать она так и не стала. От съемок в кино отказывалась – из-за той же преданности театру.

При всем этом – отнюдь не ангел, трудная в работе и жизни, для себя и других, со своими особыми правилами, нечасто встречающимися в театре.

Это сочетание силы и слабости (силы внутренней, слабости внешней), и странные сейчас правила, и самый стиль жизни – от природы ее, конечно, но и от времени, и от театра.

Саратовская девочка, кончившая школу-студию МХАТ, поработавшая пару лет в Саратовском ТЮЗе (Джюльетта, Маша Прозорова...),



Л. Толмачева

затем вернулась в Москву и сразу, без разгона, взяла редкую высоту: в Театре им. Моссовета сыграла Нину в «Маскараде» – с Мордвиновым; готовила роль Корделии. И вдруг, бесповоротно и безоглядно, ушла в неизвестность – в компанию молодежи, затевавшую свое театральное дело. Оно могло и не состояться – новые театры «снизу», по воле артистов, давно уж не создавались. Но им повезло с временем – начало «оттепели», середина 1950-х; с лидером, каков был Олег Ефремов; с поддержкой мхатовцев, чьим детищем была эта компания (почти все – из Школы-студии, да еще и с исконными, изначальными, но позабытыми, стершимися мхатовскими заветами, которые они брались возродить).



Главное же: они – такие, как есть – были тогда необходимы; сам воздух времени, как говорится, работал на них. А дальше – известная история: Студия молодых актеров, переросшая в Театр «Современник», со своей премьерой розовских «Вечно живых», общинно-семейной структурой, молодой жизнерадостной труппой – и примадонной, какой была на первых порах Толмачева, хотя ни слова, ни понятия такого у них не существовало.

У тех, кто родился позже и тех театральных лет не застал; для кого эта история «Современника» – еще одна театральная легенда, могут возникнуть вопросы: почему Толмачева прервала путь своего восхождения, триумфальную, быть может, карьеру? Что побудило ее так круто развернуться к небезопасной, поисковой студийности? Делать все наравне со всеми, играть порой то, что не вполне в ее духе и стиле – и не играть желанного, предписанного ей природой? И тогда, когда первый период «Современника» завершится, не уйти с Ефремовым во МХАТ, где ее, вероятно, ждало немало сюрпризов?

Не оставив нам мемуаров, она отвечала на это в своих интервью.

О раннем «Современнике» и его «кредо»:

«Всех нас, и в первую очередь Ефремова, буквально завораживала возможность через «Вечно живых» сказать о том, что по-настоящему болит. Что есть добро и что – зло? Как мы живем и как будем жить? Как жить, оставаясь человеком в любой ситуации, не предавая себя, своих убеждений? Простые вопросы – они были заданы в пьесе Розова без лукавства,



Ирина.
«Вечно живые»



Агния.
«Традиционный сбор»

без игры в многозначительности – оказались самыми важными, жизненно необходимыми, как потом оказалось, не только для нас»¹.

Эти «простые вопросы», сегодня звучащие наивно, тогда, в пору возвращения к человечности, к азам «правды и совести»², были необходимы, как хлеб насущный, составляя нравственный кодекс «Современника», добровольно принятый труппой.

¹ Курсивом даны высказывания Л. Толмачевой, приведенные в книгах: Московский театр «Современник», М., 2000; Московский театр «Современник». 50 лет. М., 2006

² «Театр правды и совести», «театр мысли и страсти» – формулы раннего «Современника»

Прощания

Как всякий кодекс, он был категоричен и в чем-то жесток. «Умение пожертвовать собственным интересом» входило в него безусловно. «Каждый из нас был так воспитан: болен – все равно, играй; не хочешь эту роль – а играть надо; хочешь сниматься в кино – не пойдешь, так нужно театру... Я участвовала везде; это было исполнение долга, нужное для театра». Однако долга особого, связанного с ощущением счастья – «счастья сотворчества; счастья партнерства».

Многое для нее не случилось. «Большая русская литература прошла мимо меня. Не играла я ни Шекспира, ни Шиллера». Это могло стать упреком в адрес судьбы и театра (хотя первое – насчет русской литературы – неточно), но звучит, как констатация факта: так было; так надо было – к тому же, классике нашлась замена. Главные ее роли сыграны в современной драматургии.

«Для нас Шекспиром был Розов; Володин был Чеховым. Было счастье играть эти пьесы; они очень искренние, в них есть житейская наблюдательность и нравственное, необходимое людям начало».

И она играла розовские роли: докторшу Ирину с ее безлюбивой жизнью в «Вечно живых», обаятельную хищницу Леночку в «Поисках радости», честолюбивую Агнию в «Традиционном сборе», упустившую свое счастье. Играла володинскую «старшую сестру» Надю и почти затвердевшую от монотонного своего бытия Тамару в «Пяти вечерах». Разные роли; разные люди и судьбы, но тема вырисовывается одна: любовь во всевозможных ее житейских поворотах и превращениях. Тоска

по любви – в Ирине. Любовь как оружие в умелых руках Леночки (любовь к ней – у порабощенного мужа). Неумирающая, несдающаяся любовь у закоснелой, казалось бы, карьеристки Агнии, потоком слез излившаяся в финале. Любовь как дар Божий, сохраненный в душе Тамары. И такой же дар Божий – любовь не к человеку, к театру, мощный голос призвания – у Нади.

Вечно женственное начало, присущее Лилии от природы, придавало объем современным ее героиням, позволяло ей не бояться острых углов и резких акцентов. Мягкая женственность Ирины вносила в спектакль мысль о несправедливости судьбы в той же мере, как и прелесть Леночки, обезоруживающая мужчин: к первой судьба была жестока, ко второй – слишком добра. Потенциал классической актрисы, таившийся в Лилии до поры, тоже работал на этот объем, укрупнял образы, возводил их от сиюминутности, повседневности (угрозы юного «Современника») к чему-то большему, не лишая «житейской наблюдательности».

Когда же пора пришла, она сыграла Елизавету в «Обыкновенной истории», светлое создание, из которого, словами из чеховской пьесы, «выходят каждый день по капле и силы, и молодость». Сыграла гибель души в иссушающем воздухе прагматизма вокруг нее, в семье, рядом с ней.

Вскоре окажется, что и этот вызов торжеству практицизма – одна из ее тем, исполненная в разных тональностях. Драматично и скорбно – в «Обыкновенной истории». И безжалостно, с победительным артистизмом – в «Чайке», где ей довелось быть Аркадиной.



Леночка.
«В поисках радости»



Елизавета.
«Обыкновенная история»

Тамара.
«Пять вечеров»



Первой ефремовской «Чайке», которую невзлюбили за невеселый комизм, сухую насмешку над несостоятельностью героев, раздражавших режиссера в ту пору. Потом, уже во МХАТе, он сменит гнев на милость, поставит другую «Чайку», полную мудрости и красоты. И Толмачевой нашлось бы здесь место, и возможность иного взгляда на героиню – если бы она сдалась настоящим Ефремову и последовала за ним.

Этого не случилось. Что-то, более сильное, чем голос призвания, удержало ее.

«Для меня уйти во МХАТ было все равно, что бросить родной дом, изменить, предать».

Такая простая позиция, женская более, чем актерская, не ждущая награды и благодарности. В духе раннего «Современника» с его неколебимой моралью.

*Но я другому отдана;
И буду век ему верна.*

На этом, разумеется, ее театральная судьба не прервется.

Внеэврейдетрежиссура – «Фантазии Фарятьева», «Вдова Капет» в «Современнике», «Все кончено» во МХАТе – в драматургии столь разного свойства, но неизменно психологическая, все – для актера и через актера, и столь личная, столь близкая ей по нравственному посылу. Запомнилось – после «Вдовы Капет», о судьбе Марии-Антуанетты: *«Зачем убивать, если можно не убивать?»*. Так просто, по-женски, по-толмачевски.

Режиссерская линия не продолжилась; актерская – не прерывалась, хотя истончилась. Было много разных ролей, не все в ее духе и стиле (раньше говорили – «не в ее средствах»), как, например,



чеховская Шарлотта; другие – точно угаданные и новые как для нее самой, так и для театра (как, скажем, работа с Анджеем Вайдой в спектакле «Как брат брату»); было немало попросту *«нужных для театра»*. Но почти в конце ряда – как итог пути – трагедийная роль Милды в «Крутом маршруте», спектакле Волчек, ставшем новым символом «Современника». Снова – *«счастье сотворчества, счастье партнерства»* в своей семье, своем театральном доме. Концы и начала сходились; «Современник» оставался собой; выбор Лилии был оправдан.

Лилия Толмачева
на репетиции

Алексей БАРТОШЕВИЧ

ОЛЬГА РАДИЩЕВА

Ольга Радищева принадлежала к тому, казалось бы ушедшему в небытие роду ученых-гуманитариев, которые без малейшего шума, в тишине и уединении, самоотверженно и мужественно делают свое дело, научная и нравственная важность которого выступит на свет только с годами. Оля провела всю свою жизнь в общении с великими людьми Художественного театра, с бесчисленными коробками архивных документов, отразивших каждый – общезначимый или сугубо личный, обыденный момент жизни К.С. и Н.-Д. Об архивах еще недавно было принято говорить чуть

ли не с пренебрежением. То ли дело громоздкие концепции, мирооблемлющие идеи. Но час этих идей без исключения краток, переходящий и бремен. Пыль архивов (как только начинают рассуждать об архивах, сразу вспоминают о пыли) – это священная пыль, это то, что осталось от давно или недавно живших людей, пыль – это часть их физического присутствия в нашем мире.

Архивы хранят правду о прошлом, искаженную или замалчиваемую вне стен хранилищ. Пушкинский Пимен – это человек архива, его летопись, которую, «пыль веков от хартий



отряхнув», прочитает потомок, чтобы открыть истину о своих пращурах и призвать их к суду совести. Вот почему так медленно, с такой неохотой открываются архивы нашего прошлого. И не только сугубо политические. Густая сеть табу недавно еще покрывала архивы театральных знаменитостей, и это рождало поток благонамеренного апологетического вранья с одной стороны и фальшивых злобных антилегенд – с другой. Особенно там, где дело касалось священных чудовищ советского театра, и уж совсем в духе казенной охранительности – когда речь заходила об отношениях К.С. и Н.-Д.

Кто не помнит, что Иван Васильевич и Аристарх Платонович не разговаривали друг с другом с 1880 года?

Это не значит, что нужно было послушаться нескольких старых мхатовцев, неколебимо стоявших на страже своего иконостаса, «тайн портретного фойе», и не публиковать «Записки покойника», и не следовало слушать других старых мхатовцев, которые считали, что публикация булгаковского романа не сможет поколебать пьедесталы основоположников и лишь очистит их величие от казенного словословия. Одни только безграмотные дураки или безнадежные циники стали путать Ивана Васильевича с Константином Сергеевичем, а Аристарха Платоновича с Владимиром Ивановичем. В результате появления талантливой пародии, вышедшей из недр мхатовских капустников, от двух театральных гениев и созданного ими театра ровным счетом ничего не убыло.

Можно было, конечно, совсем не касаться больной темы, и, сохраняя чистую совесть, заниматься изучением чистого искусства. И тем самым оставить острую тему на растерзание злорадствующим сплетникам. При том, что это самое чистое искусство не могло не нести на себе печать внутритеатральных взаимоотношений.

Ольга Радицева бесстрашно за эту тему взялась, переведя ее из сферы околотеатральных толков в область строгой документалистики. Она при этом счастливо избежала другой опасности: безоговорочно занять одну

из сторон многолетнего спора. Уходящая в далекое прошлое вражда партии К.С. и партии Н.-Д., кампания, если не развязанная, то всячески подогреваемая приближенными обоих основоположников, продолжалась и много лет после их смерти. В театре и вокруг него долго еще тихо, но сурово бились адепты двух создателей МХТ. Я прекрасно помню, что еще в пятидесятые годы в Музее МХТ незримо и тихо враждовали «люди К.С.» и «люди Н.-Д.». Психологически это можно было понять: погруженные в архивы тех или других великих мхатовцев, проводя многие годы среди документальных следов их жизни, музейщики невольно самоотождествлялись с ними и готовы были принимать правоту одной из сторон.

Замечательный трехтомный труд Ольги Радицевой «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений» совершенно лишен всякой «партийности». Она безукоризненно хранит верность объективности истинного ученого. Если уж говорить о том, на чьей она стороне, то ответ ясен и прост: на стороне строгой истины, на стороне не знающего предубеждений документа. Перед нами развернута беспрецедентно широкая, безгранично многоголосая картина пути, по которому шли оба героя ее повествования, сложнейшего пути построения искусства Художественного театра: эта цель их объединяла и каждый раз они были готовы в решающие моменты принести ей, этой цели, в жертву крупные и мелкие разногласия. В самом деле, удивляться надо не тому, что они враждовали, а тому, что два психологически несовместимых и творчески несходных человека столько лет вместе создавали великое искусство.

Об этом и ради этого была написана книга Ольги Александровны Радицевой.



PRO MEMORIA



Алексей БАРТОШЕВИЧ

НЕСКОЛЬКО ФАКТОВ ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-АНГЛИЙСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ (10-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Общеизвестно, как много для англичан значил и значит Чехов, сколь важное место пьесы русского автора заняли в репертуаре английского театра: по числу постановок Чехов уступает только Шекспиру. Об этом написаны книги, сборники, статьи – и в Англии, и у нас.

Текст, который я решаюсь предложить вниманию читателей, не претендует на новые концепции, моя задача куда скромнее: указать на некоторые малоизвестные факты и документы из истории театральные контакты России и Британии, бросающие свет на культурную ситуацию в Англии начала века, когда в Англии произошло – и, быть может, не могло не произойти – открытие Чехова.

21 января 1914 года в Московском Художественном театре играли «Три сестры». Спектакль шел уже тринадцатый год. К.С. Станиславский играл, как всегда, роль Вершинина. В этот вечер он был серьезно болен и играл с температурой почти 40. Ему советовали уехать домой – дублер был готов заменить его. Станиславский нашел в себе силы не только доиграть спектакль до конца, но и, как обычно, принимать в антрактах посетителей.

Одним из них был Герберт Уэллс. Писатель пришел к Станиславскому, чтобы выразить восхищение спектаклем и с целью более практической. Г. Уэллс, как сообщала газета

«Новь», корреспондент которой был вместе с ним в театре, «горячо убеждал руководителей МХТ немедленно везти театр в Лондон, прежде всего с чеховским репертуаром, уверяя, что успех будет обеспечен, так как сейчас в Англии очень интересуются русским театром»¹.

Хорошо известно, сколь велик был в Англии 1910-х годов интерес к России. Увлечение русским искусством и литературой было частью более общего процесса перемен, происходивших в английской культуре первых десятилетий XX века. Начинает распространяться взгляд на английскую культуру как органическую часть европейского культурного целого – в противоположность викторианской традиционной идее «великолепной изоляции». Конечно, перед Первой мировой войной перемены только начинались. Однако, новые идеи существовали не только в головах блумсберийцев, членов элитарного литературного сообщества. Об этом свидетельствует многое. Выставки французских постимпрессионистов, сопровождавшиеся шумными спорами. Гастроли Макса Рейнхардта, затем его постановки в Англии: «Царь Эдип» с Мартином Харви. Расширение круга читателей русской литературы – Достоевского, Толстого, прозы Чехова. Успех русских

¹ «Новь», М., 1914, 23 января

Европа и Россия

художников – Рериха, Петрова-Водкина на выставках, триумф Шалапина в «Борисе Годунове». Сезоны «Русского балета» – гастроль Анны Павловой, труппы Дягилева с Карсавиной и Нижинским. Роль русского балета в формировании английской хореографической школы хорошо известна. Но его влияние не ограничивалось пределами хореографии. Не случайно автором одной из первых книг о русском балете была великая драматическая актриса Эллиен Терри, а в шекспировских постановках Гренвилл-Баркера лондонские критики находили следы воздействия Бакста и Нижинского.

В те же 1910-е годы профессиональный словарь английских критиков обогащается еще одним термином – «русскость», означающим высшую степень художественного совершенства².

Словом, присутствие русского искусства в художественной жизни британцев действительно было в ту пору велико, как никогда.

Вот в каком культурном контексте появляются первые переводы пьес Чехова, принадлежавшие перу Джорджа Калдерона и Мериам Фелл, первые постановки «Вишневого сада» и «Дяди Вани» в Сценическом Обществе.

В этом же контексте нужно воспринимать те факты истории русско-английских связей в области драматического театра, о которых пойдет речь.

Центральное событие этой истории исследовано с исчерпывающей полнотой.

Это, конечно, «Гамлет» Гордона Крэга в Художественном театре. Достаточно назвать блестящую книгу Т.И. Бачелис «Шекспир и Крэг»³.

Я же хочу привести документы и факты, менее известные и много менее важные. Они приобретают подлинный смысл только в сопоставлении с общими процессами, о которых говорилось выше.

Почти все эти факты связаны с Московским Художественным театром, который переживал тогда свои лучшие времена и быстро завоевывал мировую славу – прежде всего как театр Чехова. Не случайно, что в Англии среди тех, кто с энтузиазмом писал о МХТ, были помимо Г. Крэга два «истинных чеховианца» – Морис Бэринг и Джордж Калдерон. Тогда же возникла идея приезда МХТ в Лондон – идея, которая осуществилась лишь через полвека – в совсем иных условиях (да и сам театр был совсем иным). Переговоры о гастролях МХТ в Лондоне начались в 1908 г. Первое предложение поступило от английского импрессарио А. Браффа. Он обратился с письмом в дирекцию МХТ, а затем и сам приехал в Москву. Он получил вежливый ответ, но дело кончилось ничем. Вновь эта идея возникла летом 1911 года, за полгода до премьеры крэговского «Гамлета».

В Лондон приехал секретарь дирекции МХТ Михаил Ликиардопуло (кстати, он был переводчиком Крэга в Москве). Переговоры о гастролях МХТ с ним вел сэр Герберт Бирбом Три, знаменитый режиссер и владелец Театра Его Величества, центральная фигура английской театральной жизни тех лет. В июле 1911 года, выступая перед публикой театра Его Величества, как было принято в конце каждого театрального сезона, Г.Б. Три посвятил свою речь Художественному театру. В свойственном ему – как в искусстве, так



Герберт Бирбом Три

² См. Hynes, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, 1968.

³ Бачелис Т.И. *Шекспир и Крэг*. М., 1982.

Герберт Бирбом Три в роли Гамлета, 1892



Pro memoria


и в жизни – торжественном стиле он говорил о МХТ как «об истинно национальном театре в России, где искусство согревается энтузиазмом актеров и орошается слезами народа»⁴. Он говорил о том, как он хочет, чтобы Лондон увидел искусство Художественного театра. В те же дни в Англию после длительного перерыва приехал Гордон Крэг. С тех пор, как он был вынужден покинуть отечество, не нуждавшееся в его искусстве, он не слишком часто посещал Англию, деля свои дни между Флоренцией, Парижем и Москвой. Станиславский писал ему тогда: «Желаем Вам от всего сердца такого же признания и успеха на родине, какие Вы завоевали на чужбине»⁵. В честь приезда Крэга 16 июля 1911 г. был устроен торжественный многолюдный обед, на котором присутствовали многие литературные и театральные знаменитости. Возможно, что ими – сознательно или нет – руководило желание если не искупить, то по крайней мере как-то смягчить общую вину соотечественников перед человеком, преобразившим европейский театр и не понятым английской публикой. На обед был приглашен и М. Ликиардопуло. Его просили рассказать о работе Крэга в МХТ. Ликиардопуло написал каждому из двух руководителей МХТ подробный отчет как о деловых переговорах по поводу будущих гастролей, так и о речах, звучавших на обеде. «Вчерашнее чествование Крэга, – писал он, – можно было скорее назвать чествованием Художественного театра»⁶.

Вероятно, у автора писем имелись все основания для подобного вывода: ораторы не могли не отдать должное русскому театру, пригласившему Крэга, – в

укор театрам Англии, где после 1903 года Крэг не поставил ни одного спектакля (что не изменилось и в последующие десятилетия долгой жизни режиссера). Однако столь же очевидны и наивные патриотические преувеличения, в которые впал секретарь дирекции МХТ. Искренне желая доставить обоим своим адресатам приятные минуты, для двух руководителей театра он составил две разных версии одного места писем, в остальном совершенно идентичным. Согласно одному варианту крики: ура! и бурные овации раздались на обеде, когда Ликиардопуло назвал имя К.С. Станиславского, согласно другому – когда он упомянул имя Вл.И. Немировича-Данченко. Простим секретарю невинную хитрость: откуда ему было знать, что когда-нибудь оба его письма будут сопоставлены. Это, разумеется, сущие мелочи. Важно другое – репутация МХТ в глазах театральной Англии была действительно высока, хоть и не основывалась на очном знакомстве с его искусством. Герберт Бирбом Три тогда же взялся организовать гастроли МХТ. Не его вина, что они вновь не состоялись. В октябре 1911 года на заседании Совета МХТ Станиславский выступил против гастролей в Париже и Лондоне в сезоне 1911–1912 г. По его словам, «репертуара для заграничной поездки нет»⁷. И это было сказано в ту пору, когда театр поистине переживал свой звездный час, когда кроме чеховских и горьковских пьес на его подмостках шли «Братья Карамазовы» и готовился «Гамлет». Обычная сверхтребовательность Станиславского, сверхстрогость его самооценки проявились, увы, и на этот раз. Но Бирбом Три не оставлял

⁴ М.Ф. Ликиардопуло Письмо к К.С. Станиславскому, 17 июля. 1911. Музей МХАТ, архив К.С., №12940.

⁵ К.С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 8, М., 1998. С. 274.

⁶ М.Ф. Ликиардопуло. Письмо к К.С. Станиславскому, 17 июля. 1911. Музей МХАТ, архив К.С., №12940.

⁷ Протокол заседания Совета Товарищества МХТ. Архив Внутренней жизни театра, №223. Цит. по И. Виноградская. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 2, М., 2003. С. 306.



своего замысла. В январе 1913 года он приехал в Москву, чтоб увидеть «Гамлета» Крэга и вновь начать переговоры о гастроях. Этот ревнитель традиционного «археологического натурализма», этот «запоздалый викторианец», как назвала его Т. Бачелис, тем не менее смог оценить революционную новизну крэговского прочтения Шекспира. В своей книге «Мысли и послемыслия» он воздает режиссуре Крэга в «Гамлете» высокие похвалы, хотя читатель не может не почувствовать, как далеко искусство Крэга от собственных театральных вкусов автора. Бирбом Три не мог в десятые годы не ощутить эстетической исчерпанности своей театральной системы и потому с особым вниманием всматривался в новые направления сценического искусства – будь то искания Крэга (еще в 1908 году Три пытался пригласить его в свой театр), будь то МХТ, чье-го приезда в Англию он добивался со свойственным ему упорством. Бирбом Три – сообщила газета «Русские ведомости» – «настаивает на гастроях труппы МХТ в Лондоне, предлагая предоставить в ее распоряжение помещение своего театра»⁸.

Глубокий интерес к искусству МХТ руководитель Театра Его Величества обнаружил еще в 1908 г., после постановки в МХТ «Синей птицы» Метерлинка. 13 октября 1908 г., меньше чем через две недели после премьеры Синей птицы», Станиславский получил письмо от русского посла в Лондоне графа А.К. Бенкендорфа: «Господин Три, коего очень значительное положение в здешнем художественном и театральном мире вам неминуемо известно, посылает в Москву своего представителя г-на Стэнли

Бэлла ради ознакомления и изучения представляемой Вами ныне новой пьесы Метерлинка. Успех ваших представлений известен в Лондоне и крайне интересует г-на Три»⁹. Между прочим, визит Бэлла в Москву совпал с первым приездом Г. Крэга. Два англичанина вместе смотрели в МХТ «Доктора Штокмана» со Станиславским в главной роли и, разумеется, «Синюю птицу».

«Синяя птица» в МХТ и позже продолжала привлекать внимание английского театра. В мае 1909 года к Станиславскому обратился глава Хаймаркетского репертуарного театра в Лондоне М. Тренч с предложением поставить в его театре «Синюю птицу». Тренч просил также разрешения прислать представителя театра в Москву для того, чтобы скопировать декорации, костюмы и мизансцены.

Первое не состоялось – Станиславский не смог принять условия, предложенные М. Тренчем, второе было выполнено. В 1909 году на сцене Хаймаркета появилась точная копия спектакля МХТ, о чем можно судить по фотографиям. Однако скопировать декорации и мизансцены оказалось недостаточно для художественного успеха. В июле 1909 г. Крэг писал Станиславскому, что «Синяя птица» поставлена в Лондоне «очень плохо, нет, просто очень плохо» и он «весь вечер чувствовал себя крайне скверно»¹⁰.

В начале века точные копии постановок одних театров, осуществленные на сценах других, были в большом ходу. И в России, и за рубежом шли спектакли «по мизансценам» Художественного театра (самый известный пример – «Три сестры», с дозволения МХТ перенесенные Я. Квапилом на сцену

⁸ «Русские ведомости», 1913, 19 января.

⁹ А.К. Бенкендорф. Письмо к К.С. Станиславскому. 26 октября 1908 г. Музей МХАТ, Архив К.С.

¹⁰ Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 299.

Pro memoria


пражского Национального театра). Лишь изредка эти копии осуществлялись с помощью сотрудников МХТ, как это было в 1911 году в Париже, где Л. Сулержицкий и Е. Вахтангов повторили «Синюю птицу» Художественного театра на сцене театра Режан.

В феврале 1914 года в Москву приехал выдающийся английский режиссер, драматург и теоретик театра Харли Гренвилл Баркер.

Это было через несколько дней после премьеры его знаменитой постановки «Сна в летнюю ночь» в театре Савой и за полгода до начала войны. Баркер смотрел спектакли МХТ, вел долгие беседы со Станиславским – в частности, они договорились, что два ученика Баркера будут работать в Студии МХТ. Известно, что Баркер видел в МХТ Вишневый сад», тургеневскую «Провинциалку» и «Братьев Карамазовых». Инсценировку романа Достоевского он смотрел с целью вполне практической. Баркер решил перенести постановку МХТ в один из театров Лондона. Он заказал в Москве копии макетов, эскизов декораций, бутафории и костюмов и пригласил В.В. Лужского для постановки массовых сцен.

«Английский режиссер, – сообщила газета «Новь», – вчера получил от дирекции Художественного театра полный текст инсценировки и мизансцены «Братьев Карамазовых»»¹¹.

Но и этому замыслу не суждено было сбыться. На этот раз помешала война.

История англо-русских связей начала века – по преимуществу история несбывшихся надежд и неосуществленных замыслов.

Порой она напоминает сочиненную большим режиссером и



Харли Гренвилл Баркер

знаменитым остроумцем Н.П. Акимовым пародию на театральные мемуары: «Мои встречи со Станиславскими и почему они не состоялись. С приложением плана дачи, на которой не состоялись встречи».

Однако, сам факт появления этих замыслов говорит о многом. Он свидетельствует о глубоком и страстном интересе людей английской сцены к русскому театру, интересе, который был составной частью «русского мотива» в сложном контрапункте английской культуры предвоенных лет.

Лондон не увидел ни копии постановки «Братьев Карамазовых», ни ее подлинника. Он не увидел МХТ в эпоху его величайшего расцвета.

Влечение англичан к русскому театру было принято в расчет Лидией Яворской, когда эта известная актриса и очень энергичная владелица театра решила устроить свои гастроли в Лондоне. Она приезжала со своей труппой в Англию много раз: в 1905, 1909, 1910, 1911, 1913 и 1914 г.г. с многообразным репертуаром: от «Норы» и «Дамы с камелиями» до «Анны Карениной» и «Живого трупа». Яворская играла некоторые свои роли по-английски и снискала в Лондоне кое-какой

¹¹ «Новь», 1914, 16 февраля.

Европа и Россия

успех. Рецензии английских критиков были не восторженными, но и не бранными: если бы она провалилась, то несомненно не смогла бы чуть ли не шесть лет подряд гастролировать в Англии: здесь вряд ли Яворской помогла бы мода на «русскость».

Зато в отечестве отклики на английские гастроли русской актрисы были преимущественно скептическими. В 1911 году некоторые русские газеты сообщали об успехе Яворской в Лондоне. Кугелевский «Театр и искусство» писал о том, как принимали Яворскую британцы: «Отзывы печати вполне благоприятны, не исключая солидного и умеренного «Таймс». Отмечают легкость и чистоту, с какими г-жа Яворская владеет английской речью»¹².

Но в вышедшем тогда же элитарном журнале «Студия» сказано:

«Г-жа Яворская не унывает и продолжает развлекать англичан скверным английским языком и скверной русской игрой»¹³. Кому верить? Ситуация тупиковая и вполне характерная для историков театра.

Как бы высоко не оценивать искусство Лидии Яворской, актрисы умной и умелой, не ей, вовсе не ей следовало представлять в Лондоне русский драматический театр – рядом с Шаляпиным и Нижинским, представлявшими русскую музыкальную сцену.

Ирония истории заключалась в том, что вместо Чехова в Художественном театре английская публика начала знакомство с русской сценой с актрисы, послужившей одним из прообразов каботинки Аркадиной из чеховской «Чайки».

В десятые годы театральная судьба Чехова в Англии делает лишь первые робкие шаги. Пора

Чехова на английской сцене наступает после первой мировой войны. Не только потому, что в Англию приезжает Федор Комиссаржевский, открывший Лондону пьесы Чехова. Но прежде всего потому, что в Англии 1920-х годов появляется чеховская публика – послевоенная интеллигенция трагического «потерянного поколения», искавшего в Чехове душевного оплота – подобно тому, как искала в нем опоры русская интеллигенция начала века.

Зато в России 1920-х годов Чехов покидает сцену. Маяковский смеялся над театром, в котором «сидят на диване тети Мани и дяди Вани». Но даже и Станиславский тогда писал Немировичу-Данченко, что в «Трех сестрах» «после всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть»¹⁴.

В те годы в Лондон попадает Илья Эренбург. Он смотрит там «Три сестры» и поражается тому, что «вполне корректный английский инженер, увидев на сцене трех сестер, которые скулят: “в Москву, в Москву!”, не только не изумляется и не зевает, но отвечает на их стенания сочувственными вздохами»¹⁵.

Мог ли Эренбург предположить, что пройдет время, и московская публика снова будет «отвечать сочувственными вздохами» на слезы трех сестер из мхатовского спектакля 1940 года?

¹² «Театр и искусство», 1911. 38. С.166.

¹³ «Студия», 1911, 38. С. 18.

¹⁴ К.С. Станиславский. Собрание сочинений. Том 9. М., 1999. С. 59.

¹⁵ И. Эренбург. Собрание сочинений, М., 1967, т. 7. С. 457.



Юлия БАЛДИНА

«АРЛЕКИН» ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА: ОТ КОМЕДИИ МАСОК К МЕТАТЕАТРУ

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАСТЕРА

XX век в истории европейского сценического искусства – время театральных революций. Новаторские открытия в постановках классики, возникновение сценических форм, непосредственно не связанных с литературой, дали мощный толчок развитию режиссерского театра. Мейерхольдовские спектакли по Грибоедову и Гоголю, полуцирковая интерпретация пьесы Островского молодым Эйзенштейном стали воплощением духа эпохи: классический текст если повторялся, то только в целях пародии, гротескного обыгрывания или переворачивания¹. Лишаясь привычных опор – идеи Бога, Человека, Социальной справедливости – искусство XX века впервые в истории столкнется с проблемой собственной мнимости. Философы будут анализировать «обманы» культуры, художники, ощутив трагические диссонансы реального бытия искусства, захотят примерить шутовской колпак Арлекина. В «кочевряжествах» Николая Евреинова просматриваются многие тенденции современной культуры: соединение в одном произведении нескольких версий, различных воплощений одного героя, эстетическая игра смыслами, образами, значениями. Евреинов утверждал, что Шут, Арлекин – это вызов Року и смерти, единственный безобманный

герой в мире сплошных обманов и фантазмагорий². «Вы проповедуете “сверхчеловека”? – ведет он диалог со своим воображаемым оппонентом, – Я – сверхшута»³.

В начале 1930-х годов Антонен Арто с целью разоблачить лицемерие культуры и прорваться к изначальным, пугающим дымом жертвоприношений знаниям о жизни, смерти и рождении, выступил со своей программой «театра жестокости», противопоставив ее современному «психологическому театру»⁴. Изобретенные лидером футуристического движения Ф.-Т. Маринетти экстравагантные «шок-эффекты» также стремились выбить актеров и зрителей из системы традиционного театра.

И, безусловно, новый «театральный переворот», случившийся во второй половине XX века, был подготовлен сценическим опытом начала века: русским авангардом, итальянским футуризмом, немецким экспрессионизмом, французским интеллектуальным театром.

Если в других ведущих странах Европы искусство режиссуры зародилось на рубеже XIX–XX веков, то в Италии режиссерский принцип построения спектакля стал структурообразующим гораздо позже. Даже мощное движение футуризма не смогло поколебать вековых основ итальянского драматического театра: корни кочевой

¹ Иванов Вяч. Вс. *Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М., 2007. С. 345.*

² Батракова С.П. *Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М., 1996. С. 49.*

³ Бабенко В.Г. *Арлекин и Пьеро: Николай Евреинов и Александр Вертинский. Екатеринбург, 1992. С. 123.*

⁴ Арто А. *Театр и его двойник. М., 1993. С. 12.*

Европа и Россия



Живописный задник к спектаклю «Арлекин – слуга двух господ», 1947. Сценография – Джанни Ратто. Акварель, картон. Из архива Пикколо театра

традиции («*tradizione girovaga*») в середине XX века были еще очень сильны. Только после двадцатилетия фашизма и потрясений, связанных со Второй мировой войной, стало ясно, что для свершения театральной революции в Италии пришло время⁵. Эдуардо де Филиппо, Лукино Висконти и Джорджо Стрелеру предстояло стать первыми крупными режиссерами-реформаторами итальянской театральной системы.

Отдав должное «стилю Арлекина», выразившему всю суть современного неклассического искусства⁶, основатель и создатель первого в Италии общедоступного стационарного театра *Piccolo Teatro di Milano* Джорджо Стрелер вошел в историю мирового сценического искусства XX века прежде всего благодаря своей постановке «Арлекин – слуга двух господ» Карло Гольдони. И тот факт, что сегодня, после смерти мастера, «Слуга двух господ», воссозданный режиссером, учеником Стрелера, Стефано де Лука и исполнителем

маски Арлекина Ферруччо Солери, присутствует в афишах Пикколо театра, еще раз подтверждает, что режиссерские поиски новатора итальянской сцены в полной мере вписались в проблематику мирового театра, определив пути его дальнейшего развития.

В отечественном театроведении исследований, посвященных Джорджо Стрелеру, крайне мало. Изданная в 1983 году монография С.К. Бушуевой «Итальянский современный театр» до недавнего времени была единственной фундаментальной научной работой о послевоенном театре Италии⁷. Однако представленные в ней сведения о режиссуре Джорджо Стрелера не являются предметом скрупулезного анализа. Блистательная реконструкция жизненного и творческого пути итальянского режиссера в контексте духовных исканий деятелей искусства второй половины XX века дана в книге М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано»⁸.

⁵ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., 2012. С. 41.

⁶ Батракова С.П. Указ. соч. М., 1996. С. 68.

⁷ Бушуева С.К. Итальянский современный театр. Л., 1983.

⁸ Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., 2012.

Pro memoria

Благодаря усилиям коллег и друзей, опубликованный посмертно труд Марии Георгиевны позволяет пролить свет как на противоречивую и неоднозначную фигуру самого Стрелера, так и на современную театральную культуру Италии в целом.

Среди итальянских исследователей стрелеровского творчества следует выделить в первую очередь Этторе Гаипа⁹, первого биографа режиссера, на протяжении долгих лет проработавшего с ним в Пикколо театре. Фабио Баттистини¹⁰ дает аналитический обзор всех режиссерских работ Стрелера, привлекая широкий пласт периодической литературы. Клаудио Мелдолези¹¹, Луиджи Скварцина¹², осмысливая феномен искусства режиссуры, не обходят своим вниманием Джорджо Стрелера, закономерно отводя ему роль одного из реформаторов европейской сцены. Особую ценность представляют сборники критических статей о Джорджо Стрелере и его театре под редакцией Федерики Маццокки и Альберто Бентольо¹³. Серьезно освоены театральные гений Стрелера в работах Альберто Бентольо¹⁴, доцента кафедры истории театра и исполнительского искусства миланского университета. Своеобразной вехой в развитии итальянского театроведения стали труды Сиро Ферроне¹⁵, профессора флорентийского университета, отдельные очерки которого посвящены основателю Пикколо театра.

Кроме того, в работе над статьей использовались мемуары Карло Гольдони¹⁶, дневниковые записи, письма, тексты режиссерских разработок Джорджо Стрелера¹⁷, Антонена Арто¹⁸, Всеволода Мейерхольда¹⁹,

Гордона Крэга²⁰, Макса Рейнхардта²¹, Бертольда Брехта²², архивные документы Пикколо театра²³, периодическая литература («*Il Giorno*», «*Il Corriere*», «*La notte*», «*Avanti!*», «Театральная жизнь», «Театр»), труды отечественных и зарубежных ученых, специалистов в области театра (А. Дживелегов, Г. Бояджиев²⁴, П. Громов²⁵, Б. Зингерман²⁶, М. Молодцова²⁷, Т. Шах-Азизова²⁸, С. Батракова²⁹, А. Образцова³⁰, А. Бобылева³¹, Л. Абель³², Р. Хорнби³³).

В чем секрет успеха «первого» и «современного» театра Стрелера? Почему комедия Карло Гольдони «Слуга двух господ» стала символом миланского Малого театра?

Все началось в 1947 году...

Современники послевоенной Европы с изумлением наблюдали, как в Милане на виа Ровелло 14 мая 1947 года в небольшом зале первого в Италии стационарного театра Стрелер-актер в пьесе Максима Горького «На дне» делал окончательный и бесповоротный шаг к Стрелеру-режиссеру³⁴. В сложной ситуации, когда каждым действием необходимо было доказывать свое право быть режиссером, Джорджо Стрелер взялся за реформирование театральной структуры. Программа была амбициозной: «обнажить сущность театра и показать, что мы ею владеем»³⁵.

Впервые представленный в июле 1947 года в Пикколо театре спектакль «Арлекин – слуга двух господ» стал для Стрелера-режиссера настоящим исследовательским полигоном: выдержав 11 редакций, «Арлекин» прошел нелегкий путь от нарочитой театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, метатеатру. Наряду с «Горными великанами»

⁹ Gaipa E. *Giorgio Strehler*. Bologna, 1959.

¹⁰ Battistini F. *Giorgio Strehler*. Rome, 1980.

¹¹ Meldolesi C. *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*. Firenze, 1984.

¹² Squarzina L. *Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte*. Pisa, 2005.

¹³ *Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio*. Roma, 1997. *Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio*. Roma, 1998.

¹⁴ Bentoglio A. *Invito al teatro di Giorgio Strehler*. Milano, 2002.

¹⁵ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia, 2001.

Ferrone S. *Strehler. «Drammaturgia»*, n. 5, 1998.

¹⁶ Goldoni C. *Memorie*. Milano, 1985.

¹⁷ Стрелер Дж. *Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные*. М., 1984. Strehler G. *Due volte sola. Tre soggetti cinematografici*. A cura di Stella Casiraghi. Torino, 2000. Strehler G. *Lettere sul teatro*. A cura di Stella Casiraghi. Milano, 2008. Strehler G. *Autobiografia per immagini*. A cura di Paolo Bosio e Giovanni Soresi. Pisa, 2009.

¹⁸ Арто А. *Театр и его двойник*. М., 1993.

¹⁹ Мейерхольд Вс.Э. *О театре*. Спб., 1913. Мейерхольд Вс.Э. *Мейерхольд. К истории творческого метода*. Публикации. Статьи. Спб., 1998.

²⁰ Крэг Г. *Искусство театра*. Спб., 1912.

²¹ Adler A. *Max Reinhardt in Salzburg // Max Reinhardt 1873-1973*. Edited by George E. Wellwarth and Alfred G. Brooks, *Max Reinhardt Archive*. New York, 1973.

²² Брехт Б. *О театре*, М., 1960.

²³ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

²⁴ Дживелегов А., Бояджиев Г. *История западноевропейского театра. От возникновения до*

Европа и Россия

Пиранделло, «Бурей» Шекспира, «Нашим Миланом» Бертолацци, «Арлекин» явился спектаклем-вызовом, к которому Стрелер обращался в течение всей своей жизни, который позволил режиссеру развить свои стилистические формулы, утвердить на сцене истинную магию театра.

Подчеркивая значение послевоенной эпохи как важного исторического этапа, Стрелер писал: «1945-й остался для нас тем единственным, тем неповторимым моментом, когда все казалось возможным... Нашим глазам впервые открылся мир, полный обещаний. Обещаний конкретных, осязаемых, но которыми никто и не думал воспользоваться для достижения какой-то определенной цели. Для нас было главным не практическое использование открывавшихся возможностей – что кажется всего важнее сейчас, – а стремление обрести то, чего мы были лишены, ощущение, что снова после фашизма, после войны, мы вписываемся в мир»³⁶.

Этот мощный жизнеутверждающий дух, лежащий в основе итальянского кинематографического неореализма, прорвался и на театральные подмостки.

«Ощущение действительности, – отмечает С.К. Бушуева, – как мягкой, поддающейся любому усилию глины, ощущение непосредственной причастности к истории не как одежда, а как кожа) – вот что питало неореалистический пафос»³⁷.

Охваченный историческим оптимизмом, Стрелер обращается к Карло Гольдони (1707–1793), великому писателю, который в начале XVIII века был, в свою очередь, воодушевлен возможностью

реформировать вкусы и привычки, прочно укоренившиеся в венецианской театральной системе.

В первой половине XVIII века опера доминировала над комическими представлениями. По сути, неприхотливая публика имела дело с жанром *commedia dell'arte* только во время театральных праздников. Как свидетельствуют источники (среди которых и сам Гольдони, а также хроники и дневниковые записи писателей и путешественников), упадок *commedia dell'arte* был налицо: действия исполнителей масок предсказуемы, сопровождаются механическим чередованием литературного языка и диалектов, шаблонными жестами и пантомимой, используются лацци³⁸, буффонные сцены, а также шутки, передающиеся из поколения в поколение³⁹.

Бродячие комедианты *dell'arte*, как правило, обладали следующим набором масок: дзани⁴⁰ (Арлекин или Труффальдино и Бригелла: глупые, но хитрые, жадные и голодные, ленивые, но ловкие, родом из итальянской провинции Бергамо), старики (Маньифико или более популярное его имя – Панталоне: венецианец, скряга и сластолюбец; Доктор: адвокат и болтун, говорит на болонском или феррарском диалекте, вставляя исковерканные латинские слова), влюбленные (находчивые, робкие, наивные, охваченные страстью, говорят на итальянском литературном языке), одна или несколько служанок.

К этим основным маскам иногда добавлялись стоящие особняком (*a parte*), например, капитан.

Реформаторское вмешательство Гольдони в *commedia dell'arte* было постепенным: сначала он

1789 года. М., 1941.

²⁵ Громов П.П. Ранняя режиссура Вс.Э. Мейерхольда.

²⁶ Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануи. М., 1979. Зингерман Б. Макушка века (Хроника с комментариями) // Театр, 1997. №4.

²⁷ Молодцова М. Карло Гольдони. С.Петербург, 2009.

²⁸ Шах-Азизова Т.К. Мои шестьдесятые // Театральная жизнь, 1991. №2.

²⁹ Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М., 1996. Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. М., 2010

³⁰ Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX – начала XX веков. М., 1984.

³¹ Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. М., 2000.

³² Abel L. Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form. New York, 2003.

³³ Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. London, 1986.

³⁴ Moscatti I. Strehler. Vita e opera di un regista europeo. Camunia, 1985. P. 104.

³⁵ Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. С. 27.

³⁶ Ibidem. С. 14.

³⁷ Бушуева С. Указ. соч. С. 10.

³⁸ «Лаццо» – это испорченное «l'atto», т.е. действие, а «лацци» – множ.ч. того же слова – Дживелегов А., Бояджиев Г. Указ. соч. С. 149.

³⁹ Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. Marsilio, 2001. P. 35.

⁴⁰ «Дзани» – бергамское и венецианское произношение имени Джованни. Эти маски чаще всего называют слугами, но это название чисто условное. – Дживелегов А., Бояджиев Г. Указ. соч. С. 138.

Pro memoria

убрал наиболее устаревшие маски (Тарталья, испанский капитан⁴¹), сохранив Арлекина, Бригеллу, Панталоне, Доктора, влюбленных. Основные комические персонажи меняются, приняв на себя социальные коннотации, более близкие по духу современникам Гольдони, но остаются неизменными их костюмы и маски, чтобы они по-прежнему легко узнавались зрителями.

Безусловно, были попытки и других писателей той эпохи, по преимуществу тосканских, модернизировать репертуар итальянского комического театра. Но оригинальность и смелость реформы Карло Гольдони заключалась в его драматургическом методе, который в некотором смысле был уже «прорежиссерским».

Автор комедии «Слуга двух господ» отчетливо понимал, какой огромный разрыв имеется между литературой и театром, текстом и сценой, и хотел заполнить этот пробел, но не приближать театр к хорошей литературе, а, наоборот, привнести в литературу формы «живого» театра⁴².

Гольдони был убежден, что современная действительность дает богатейший материал, который можно использовать при построении сюжетных схем (*canovaccio*). Привычные для зрителей бытовые детали, помещенные в театральный синтаксис, преобразались. Писатель в своих ранних произведениях еще не отказывается от использования масок, принимая те ограничения, которые они налагают на актеров. «Маска, – как отмечал он, – должна всегда наносить большой ущерб игре актера, быть с ним и в радости, и в горе, когда актер влюблен, застенчив или смешон, показывать всегда один и тот же кусок кожи...»⁴³

Сохранив маски, Гольдони адаптировал персонажи *commedia dell'arte* к природе актеров, с которыми он непосредственно работал в театре, для которых писал свои комедии. Таким образом, драматург искал не актеров с «нужными» для той или иной маски навыками, а привычных Панталоне, Доктора, Арлекина и других персонажей приспособил к определенным чертам актерской индивидуальности. В связи с этим личности актеров изменили общие характеристики различных масок. Так, Панталоне отказывается от своих «буффонных» причуд и становится пожилым и предусмотрительным купцом, Бригелла и Арлекин уже не являются шутовскими манекенами: Арлекин открывает свое истинное лицо неотесанного мужика, Бригелла делается мажордомом или хозяином гостиницы. Доктор превращается в добропорядочного отца семейства, и только в некоторых комедиях продолжаете нагромождение его смутных латинских цитат и псевдоучености. Влюбленные, между тем, уже не такие наивные и робкие. Притом количество второстепенных персонажей растет. Однако в комедии «Слуга двух господ», впервые представленной в 1746 году, еще сохраняется каноническое число персонажей⁴⁴.

Компромисс, на который пошел Гольдони, позволил соотнести первоначальное узнавание традиционных типов *commedia dell'arte* с их внутренним обновлением под влиянием социальных, культурных, политических, психологических особенностей венецианского общества первой половины XVIII века, представителями которого были, прежде всего, актеры, занятые в комедиях Гольдони.

⁴¹ Эти южные маски были актуальными в то время, когда Италия страдала от насилий и притеснений испанских войск: маска Тарталья воплощала собой сатиру на испанского гражданского чиновника, а маска Капитана – на испанского военного.

⁴² Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Marsilio, 2001. P. 34.

⁴³ Goldoni C. *Memorie*. Biblioteca Universale Rizzoli. Milano, 1985. P. 36.

⁴⁴ 13 персонажей: 2 пары влюбленных, 2 старика, 2 дзани, 1 служанка, 4 второстепенные фигуры.

Одна из ранних комедий «Слуга двух господ» родилась благодаря сотрудничеству писателя с великим комиком *commedia dell'arte*, исполнителем маски Труффальдино, «эпохальным» актером, как называл его сам Карло Гольдони, Антонио Сакки (1708–1788). Выходец из прославленной актерской среды, гениальный импровизатор, Антонио отправил Гольдони письмо с просьбой написать для него комедию на тему «слуги двух господ». Автором сюжета (*canovaccio*) *commedia dell'arte*, где центральным персонажем стала венецианско-бергамасская маска Арлекина, был знаменитый Доменико Бьянколелли (1636–1688), выступавший в труппе итальянских актеров во Франции при дворе Людовика XIV. Действие комедии Бьянколелли происходит в Бергамо: Оттавио влюблен в Эуларию, дочь Доктора, Арлекин (слуга Оттавио) любит Дьямантину, но старый скряга Панталоне хочет жениться на молодой девушке. Сеть интриг плетется вокруг влюбленных. Разыгрываемые сцены, реплики, жесты не были детально прописаны (кто знает, какой жест подразумевался при словах: «Я хотел бы умереть или упасть в обморок, но не могу»). Комическая часть постановки (буффонные сценки, акробатические трюки) осуществлялась Арлекином. Например, когда Панталоне приходил и говорил Арлекину, что женился на Дьямантине, тот исполнял «лацци отчаяния»: отодвигался подальше от Панталоне, снимал куртку, ложился на нее и притворялся мертвым. Панталоне поднимал его и прислонял к стене, но как только старик отворачивался, плут тут же бросался прочь. Панталоне,



оглянувшись, видел, что у стены никого нет, и успокоенный, обращался к ней спиной. Затем, внезапно обеспокоенный, обернувшись, был поражен тем, что Арлекин уже тут как тут, однако затем тот вновь исчезал, и так до тех пор, пока напуганный старик, заметавшись в поисках выхода, не падал на дверь, которая открывалась, и акт таким образом завершался⁴⁵.

Для Гольдони источником комедии послужил литературный сценарий французского

Кекко Риззоне, Марчелло Моретти, Джанфранко Маури. «Арлекин – слуга двух господ», 1956–1957. Из архива Пикколо театра

М. Моретти – Арлекин. «Арлекин – слуга двух господ», 1947. Фото Синьорелли. Из архива Пикколо театра

⁴⁵ Doglio E. *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*. Milano, 1990. P. 117.

драматурга Жана-Пьера дез Ура де Мандажора (*Jean Pierre des Our de Mandajors*) (1669–1747) «*Arlequin valet de deux maîtres*», представленный впервые в Париже в Театре итальянской комедии (*La Comédie-Italienne*) 31 июля 1718 года театральным деятелем Луиджи Риккобони (1676–1753). Первый вариант комедии Гольдони (1745 г.), имевший успех у миланской и венецианской публики, представлял собой все еще литературно разработанный сценарий и опирался на импровизационную игру Антонио Сакки, второй (1749 г.) – уже литературный текст с полностью прописанными диалогами. Эти варианты не сохранились. До настоящего времени дошел вариант, опубликованный в 1753 году⁴⁶. К тому моменту Гольдони поменял имя главного персонажа на Труффальдино.

Нужно иметь в виду, что актеры в то время были ревностными хранителями традиций *commedia dell'arte* и поэтому не желали принимать жесткий контроль писателя над текстом. Написание полного сценария означало в таком случае регламентацию большей части импровизаций, которыми владели комедианты. Однако, предоставив окончательный литературный текст, Гольдони не лишает актеров права импровизировать: «Я написал весь текст целиком не для того, чтобы тот, кто будет создавать характер Труффальдино на сцене, произносил бы лишь мои слова из-за того, что сам лучше не выдумает, а для того, чтобы ясно показать мои намерения и довести развязку до конца по прямой дороге. Прошу, однако, тех, кто будет что-либо добавлять, воздерживаться от бесстыдных слов и сальных лацци, ибо над

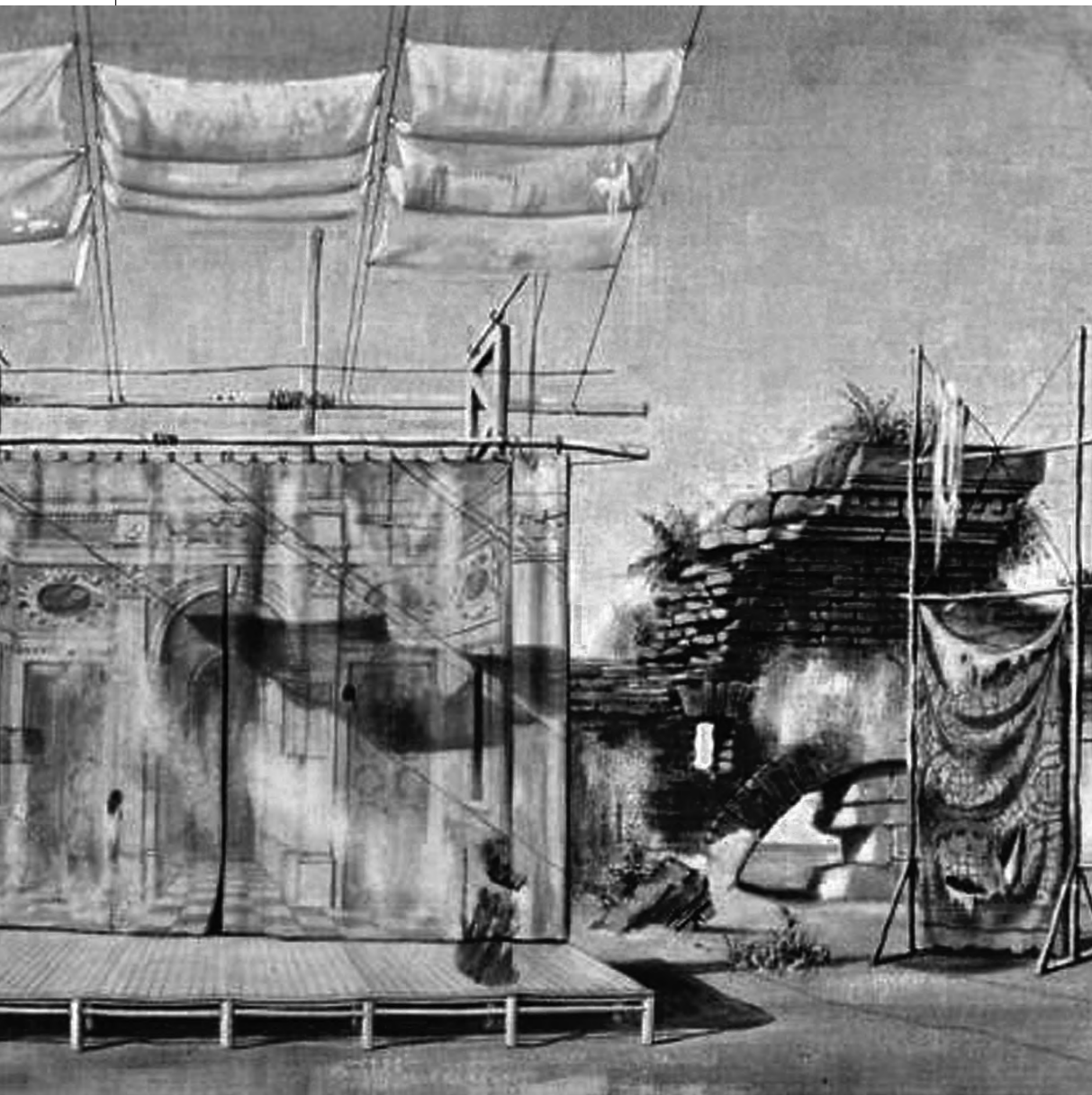


подобными вещами способна смеяться лишь грубая чернь, а людей образованных такое может покоробить»⁴⁷.

Автор понимал, что необходимо сохранить в литературном тексте театральный язык *commedia*

⁴⁶ Молодцова М. Указ. соч. С. 21.

⁴⁷ Goldoni C. *Commedie*. V. 1. P. 5.



dell'arte. В целях привлечения внимания публики сюжетная схема должна быть простой, характеры и ситуации легко схватываемыми и понятными, без каких-либо гротескных деформаций. Так, в сюжете всегда присутствуют два

старика – Панталоне (Маньфико) и Доктор, две пары влюбленных, два дзани, две служанки (или служанка и куртизанка), в редких случаях Капитан. Лирическая линия, представленная влюбленными (*parti serie*), тесно переплетается с

«Арлекин – слуга двух господ», 1956–1957. Сцена с руинами. Сценография – Эцио Фриджерио. Смешанная техника. Из архива Пикколо театра

Pro memoria

комической, главными героями которой выступают дзани (*parti comiche*).

«Слуга двух господ» имеет типичную сюжетную схему. Комедия основана на недоразумении, вызванном двумя влюбленными из Турина: Беатриче Распони и Флориндо Аретузи. Убив на дуэли брата Беатриче, Флориндо вынужден скрываться, а Беатриче, переодевая в костюм своего убитого брата Федериги, отправляется на поиски возлюбленного. Оба оказываются в Венеции, в одной и той же гостинице, и у них на двоих один слуга по имени Труффальдино, который, вечно голодный, не имея гроша в кармане, решает послужить сразу двум господам. История развивается в вихре забавных ситуаций: хитрый и ловкий Труффальдино бежит от одного хозяина к другому, путая и забывая, кому и что говорить. Поэтический пафос влюбленных снижается комическими выходками озорного слуги. Буффонные элементы, воплощенные в лацци, не выбиваются из повествовательной ткани сюжета (лацци Труффальдино с письмом, кульминационная сцена обеда, лацци с сундуками). Игра на контрастах усиливается чередованием итальянского литературного языка, присущего лирической сюжетной линии, и венецианского диалекта, характерного для комической.

«В образе Труффальдино, – как отмечает М. Молодцова, – Гольдони соединил свойства двух разных дзани – умника и простофили, измерил их современной социальной меркой, удобрил житейской прозой, помножил на обаяние весельчака-оптимиста и все вместе возвел в высшую степень

динамичности. Все было предусмотрено драматургом для того, чтобы Труффальдино предстал современником, а не обветшалой формализованной маской»⁴⁸.

Наряду с реформой масок Гольдони обратился к «лингвистическим экспериментам». Извлекая из масок характеры, связанные с окружающей действительностью и с историей, он почувствовал необходимость в языке, который смог бы выразить все оттенки межличностных отношений персонажей. Стремясь к непосредственности диалога, Гольдони преобразовал «импровизированную» речь *commedia dell'arte* в речь «правдоподобную», используя для этой цели спонтанный разговорный язык и диалекты. Если диалект в *commedia dell'arte* был непременной принадлежностью комических и буффонных масок: мягкий со свистом, изобилующий зубными звуками, съедающий согласные, быстрый говорок венецианца, отрывистый, односложный бергамский диалект⁴⁹, – то у Гольдони диалект становится гибким и подвижным. Он переходит от карикатурного к реально существующему, «нормальному» (венецианскому, неаполитанскому, бергамасскому) диалекту, в то время как литературный язык приобретает артикуляцию городского разговора⁵⁰.

В произведениях Гольдони происходит взаимопроникновение итальянского литературного языка и диалекта: диалект частично принимает на себя «шелуху» бытового языка, а язык тем временем вбирает «неоформленный» синтаксис и сочную образность диалекта.

И если говорить о том, что в реформе Гольдони прослеживается

⁴⁸ Молодцова М. Указ. соч. С. 21.

⁴⁹ Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954. С. 161.

⁵⁰ Ferrone S. La vita e il teatro di Carlo Goldoni. P. 43.

Европа и Россия

смерть маски, то это такая смерть, которая сохраняет жизнеспособным диалект, становящийся вневременным. Результатом создания реалистической комедии Гольдони, – как заметил Мелькиоре Чезаротти, – стал язык, лишенный «тосканизмов», обретший в диалекте жизненность и понятность⁵¹.

Интересен поворот во взглядах на фигуру Гольдони, который произошел в XX веке. Если критик и историк литературы Аттилио Момильяно (1883–1952) говорит о присутствии в комедиях Гольдони огромного количества технических и театральных элементов, мешающих психологизму свободно проявиться, то другие исследователи все больше начинают замечать в гольдониевской реалистической комедии ее композиционную гармонию, ее музыкальность. Образ гольдониевского «хореографического» спектакля все чаще встречается в исследованиях, а такие термины, как *terzetto*, *contrappunto*, *concertato*, при анализе структуры комедий писателя становятся доминирующими. Рассуждения о контрапункте у Гольдони есть и в работах известного историка театра Сильвио Д'Амико (1887–1955).

На рубеже XIX–XX столетий молодой режиссерский театр в достаточной степени осознал роль ритмической организации спектакля как способа гипнотического воздействия на зрителя⁵², что не могло не сказаться на выборе пьес для постановок на сцене.

2 апреля 1924 года наименее «реалистическую» комедию Гольдони «Слуга двух господ» немецкий режиссер Макс Рейнхардт (1873–1943) представил на открытии своего театра в Йозефштадте (*Theater in der Josefstadt*) в рамках театральной

программы летней школы верховой езды (*Felsenreitschule*)⁵³ в Зальцбурге. Местоположение сцены в живописном месте под открытым небом у подножия отвесных скал с вырезанными в них аркадами, с открывающимся видом на замок Леопольдскрон, задавало представлению торжественный ритм. Режиссер, между тем, хотел сыграть комедию Гольдони в простом ключе ярмарочных гуляний начала XVIII века. Сценография была предельно проста: деревянное возвышение, на котором актеры меняли декорации во время представления. Маленький оркестр, управляемый Бернхардом Паумгартнером, исполнял музыку Моцарта, звуча в унисон с колоколами церковью (*Glockenspiel*) и смехом зрителей, которые наслаждались ярким зрелищем *commedia dell'arte*⁵⁴. Используя музыку Моцарта, режиссер превратил гольдониевскую комедию в настоящий балет, где жест доминировал над диалогом, хореография – над драматическим исполнением. В спектакле, – как вспоминала Мария Лей Пискатор (1898–1999), известная танцовщица и хореограф, жена немецкого театрального режиссера Эрвина Пискатора (1893–1966), приглашенная Максом Рейнхардтом во дворец Леопольдскрон для постановки хореографических номеров «Слуги», – наблюдалось единство действия, танцев, света, музыки: романтические позы любовников, смешные хитрости Труффальдино, гибкость его тела, диктуемая маской, утонченный балет Панталоне, ложная элегантность дзани, задувающего свечи в конце представления⁵⁵. А смешной образ, созданный Германом Тимингом, исполнителем маски Труффальдино, театральная

⁵¹ *Saggio sulla filosofia delle lingue di Melchior Cesarotti. Firenze, 1943. P. 23.*

⁵² Бобылева А. Л. *Хозяин спектакля. М., 2000. С. 43, 44.*

⁵³ В настоящее время «Летняя школа верховой езды», объединенная с Большим Фестивальным залом (*Großes Festspielhaus*), носит название «Дом Моцарта» (*Haus für Mozart*) и является одной из трех основных театральных площадок Зальцбурга.

⁵⁴ Adler A. *Max Reinhardt in Salzburg // Max Reinhardt 187–1973. P. 18.*

⁵⁵ *Piscator M. Madness, Laughter and Tears // Max Reinhardt 1873–1973. P. 108.*

Pro memoria

критика не раз сравнивала с маской маленького нелепого человечка, придуманного Чарли Чаплином. В 1932 году спектакль Рейнхардта «Слуга двух господ» совершил турне по Италии, воодушевив итальянских любителей «чистого театра», в числе которых был еще совсем юный Джорджо Стрелер.

Война закончилась, и Стрелер приступает к реформированию итальянской театральной системы, которая на тот момент существовала в рамках провинциального натурализма и плохо усвоенного психологизма. Как и Гольдони, режиссер черпает энергию и вдохновение в *commedia dell'arte*. Именно маску *commedia dell'arte* считал символом театра и русский режиссер-новатор первой половины XX века Вс.Э. Мейерхольд. Обращаясь к изначальной условности языка театра, ученик Вл.И. Немировича-Данченко и актер МХТ, Всеволод Мейерхольд заявил, что основой искусства сцены является игра. По мысли режиссера, ограниченность возможностей маски только кажущаяся, потому что «с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она мертвая, становится живой». Например, пишет Мейерхольд, Арлекин, уроженец Бергамо, слуга скряги Доктора, принужденный из-за скупости своего хозяина носить платье с разноцветными заплатами – это придурковатый проstack, слуга-пройдоха, кажущийся весельчаком. Но Арлекин – это и могущественный маг, чародей и волшебник, представитель инфернальных сил. С помощью маски показано зрителю величайшее разнообразие характера. Актер, владея искусством жеста и движений, повернет

маску так, что зритель всегда ясно почувствует, кто перед ним: придурковатый проstack из Бергамо или дьявол⁵⁶.

Для Стрелера маска также является инструментом загадочным и грозным: «мне она всегда внушала, и сейчас внушает, чувство страха. В маске мы словно приближаемся к самым истокам чудо-театра: мы вновь видим демонов – неподвижные, неменяющиеся, застывшие лики, – от которых пошел современный театр»⁵⁷.

Новый Театр, как мыслил его Мейерхольд, как грезит о нем и Стрелер, должен восстановить потерянные за последнее время театральные традиции и тем самым генетически соединить новое сценическое искусство со старым.

31 июля 1947 года. Пикколо-театр. Премьера спектакля Джорджо Стрелера по пьесе Карло Гольдони «Слуга двух господ». Поставить на итальянской сцене «Слугу двух господ», – писал после премьеры театральный критик Карло Лари, – когда отголоски традиции *commedia dell'arte* окончательно стихли, дать волю фантазии, как это сделал Рейнхардт, перенеся гольдониевскую комедию в плоскость балета, оказалось делом не простым⁵⁸. Имея в наличии достойных актеров, но не достаточно подготовленных к спектаклям такого жанра, молодой и храбрый Стрелер, воодушевленный забавным механизмом маски, не смог, по мнению Лари, получить картину в стиле Гольдони. Не хватало ясности и изящества. Поэтому сценические построения режиссера жили сами по себе, не складываясь в единую картину⁵⁹. Многие тогда назвали постановку Стрелера «механическим балетом»,

⁵⁶ Мейерхольд В.Э. *О театре*. СПб., 1913. С. 158.

⁵⁷ Стрелер Дж. *Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные*. М., 1984. С. 135.

⁵⁸ Lari C. *Il Corriere, Genova, 31 luglio 1947*.

⁵⁹ *Ibid.*

Европа и Россия

обвинили режиссера в искажении гольдониевского текста. Но были среди толпы рассерженных и те, кто пришел в театр уже за «режиссерскими причудами».

«Слуга», еще во времена Гольдони завоевавший популярность, – подчеркивает театральный обозреватель Джузеппе Ланца, – был своего рода «трапедией», на которой актеры давали волю своим «капризам»⁶⁰. Хорошо чувствуя природу и границы жанра *commedia artificiosa*, Гольдони оставляет за исполнителями право на «изобретательность». Стрелер уловил чрезмерную театральность гольдониеской комедии «Слуга двух господ», поставив ее как необузданную феерию, исполненную марионетками⁶¹. Сценическое решение спектакля было минимальным: узкий помост, рисованный задник, изображающий городскую площадь. Излюбленный метод любителей «чистого» театра: театр в театре.

«Мы не осмеливаемся сказать, – продолжает Джузеппе Ланца в своей рецензии на спектакль, – что Стрелеру удалось достичь стилистической связности, но определенно постановка доставила удовольствие, даже когда в финале третьего акта перешла границы не только фантазии Гольдони, но и режиссерского рисунка Стрелера»⁶².

В защиту первой редакции стрелеровского «Арлекина» выступил известный историк театра Сильвио Д'Амиго. Он восхищается храбростью режиссера, который, не боясь сравнения с Максом Рейнхардтом, взялся за постановку этой знаменитой комедии Гольдони. «Слуга», инсценированный Рейнхардтом, – вспоминал Сильвио, – был волшебным, но в некотором роде «метафизическим», сконцентрированным

на предустановленном изысканном балете. Исполнение молодых итальянских актеров несло в себе всю радость счастливой импровизации. И в партере, и на балконе публика принимала игру, предлагаемую ей. Она внимала каждому слову, намеку, забавлялась, главным образом, тем фактом, что сами актеры имели дерзость на сцене развлекаться. И после окончания представления зрители продолжали вызывать актеров на сцену до тех пор, пока они окончательно не выдохлись и не сели по краям маленькой сцены, подобно марионеткам, у которых оборвались веревочки»⁶³.

Окончательный литературный текст комедии Гольдони датируется 1753 годом, но в постановке Стрелера чувствуется возвращение к ритмам, сюжетным схемам сценария 1745-го года, основанного на импровизационной игре Антонио Сакки. Таким образом, режиссер должен был соотносить творческие отношения, которые существовали между Гольдони и его Труффальдино (Антонио Сакки), со своим взаимодействием с актером, первым исполнителем роли Арлекина, Марчелло Моретти⁶⁴.

Была ли возможна актерская импровизация в создаваемой режиссером новой художественной реальности? В том значении, какое она имела в *commedia dell'arte* XVI века, или даже во времена Гольдони, безусловно, нет. Арлекин Моретти, «который казался рожденным спонтанно... был результатом многолетнего сурового труда...»⁶⁵. Но ощущение живой актерской импровизации рождалось оттого, что в заданном рисунке роли Моретти жил непосредственно и с полной отдачей сил⁶⁶.

⁶⁰ Lanza G. *L'illustrazione italiana*, Milano, 3 agosto 1947.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ D'Amico S. *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, 1953.

⁶⁴ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. P. 154.

⁶⁵ Kezich T. *Ritratto di un attore*. *Quaderni del Piccolo teatro di Milano*, 1962, № 4. P. 55.

⁶⁶ Бушьева С. Указ. соч. С. 42.

Pro memoria

Мейерхольд в своем выступлении перед группой ТИМа⁶⁷ во время гастролей в Харькове (в июне 1933 года) подчеркивал, что если все механически размещено, все установлено – нет импровизации – то и зрительный зал не привстанет. Надо уметь сухой теме дать цветение, чтоб не была видна работа математика. Обычно импровизация понимается как обыгрывание частных. Это не импровизация. Обыгрывают частности, не видя плана в целом. Надо уметь работать в пределах целостных игровых моментов⁶⁸.

Стрелеровский спектакль в своей первой редакции оставался еще чистой игрой, и Моретти демонстрировал на сцене и наив, и элементы *teatro dei burattini*, и, почти по-мейерхольдовски, радостную душу, музыкальность речи и гибкость тела. В этой постановке «Арлекина» Марчелло играл с маской, не надетой, а лишь нарисованной на лице. «Это было явным симптомом его внутреннего сопротивления маске»⁶⁹.

«В первой постановке Арлекина, – вспоминал Стрелер, – актеры играли в самодельных масках из бумаги, проклеенной марлей... Они оказались совершенно “кошмарными” – неудобные, причиняющие боль. Стоило их надеть, как внутренние их выпуклости впивались в кожу лица; видно в них было плохо. Плотно прилегающие к лицу, зафиксированные самым примитивным способом, посредством резинок, негнущиеся, жесткие, эти маски мешали актеру даже моргать... Во время спектакля картон промокал от пота, и маска начинала на глазах расплываться... К тому же актеру еще предстояло овладеть “подвижностью” маски. Все мы должны были вновь обрести то,

что было утрачено вместе с традицией и чему уже никто не мог нас научить»⁷⁰.

Марчелло овладевал «маской» постепенно: сначала нарисованная на лице, затем – благодаря скульптору Амлето Сартори, который буквально «на пустом месте» возродил давно утраченную технику изготовления маски XVI, XVII и XVIII веков – коричневая кожаная маска «под kota», потому что «он всех ловчее», «под лису» и, наконец, примитивная маска «дзани», смягченная Сартори в «гольдони-евском духе»⁷¹.

Только обретя маску, Моретти «освободился» от всех неудобств. «Так принуждение обернулось свободой, в схеме открылись неисчерпаемые возможности для фантазии, и актер представил нам «самую яркую свою суть»⁷². Английский режиссер Гордон Крэг еще в начале XX века рассуждал о «безукоризненном актере», сверхмарионетке, «чей разум создаст и сумеет показать нам чистейшие символы всего, что заключается в его натуре». Такой актер сумеет «заставить свой мозг погрузиться в самую глубь страсти, изучить все, что находится там, и затем перенести в иную область, в область воображения; таким образом, он создаст известные символы, которые, не показывая обнаженных страстей, тем не менее будут явно говорить о них»⁷³.

Если сверхмарионетке в крэг-овской теории предстояло быть символом человека, то маска должна была стать символом человеческого лица, обобщенным в своей выразительности до возможного предела.

Марчелло Моретти стал первым в итальянском послевоенном театре, кто максимально раскрыл выразительные возможности маски. Так,

⁶⁷ ТИМ – Театр им. Мейерхольда.

⁶⁸ Мейерхольд. К истории творческого метода. Публикации. Статьи. Спб., 1998. С. 57.

⁶⁹ Стрелер Дж. Театр для людей. С. 135.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же. С. 136.

⁷² Там же. С. 137.

⁷³ Крэг Г. Искусство театра. Спб., 1912. С. 9.

Европа и Россия

например, актер обнаружил, что рот актера в маске, скрывающей верхнюю часть лица, выглядит эффективнее, чем без нее: обведенный белым, выступавший из-под маски, он казался особенно подвижным.

Наблюдения Моретти оказались чрезвычайно важными и легли в основу дальнейших сценических экспериментов Стрелера. Когда режиссер решил возобновить «Арлекина» на сцене Пикколо-театра в 1952 году, он уже вышел из кризиса «изобразительности» и вел тщательные поиски в реалистическом и историческом направлениях. «В своих исканиях, – обращается к читателям Стрелер, – я исхожу из того, что в решающие моменты нашей истории (которые, как это всегда бывает, совпадают с решающими моментами истории вообще), в моменты, когда театр должен был безотлагательно отобразить новые политические и социальные темы, в эти моменты новое сознание и порожденный им новый гуманизм находят для себя выражение, наиболее адекватное и естественное, в реализме»⁷⁴.

Вторая редакция «Арлекина» представляла собой уже не реконструкцию приемов *commedia dell'arte*, она демонстрировала «плоть», «кровь», «мускулы» и дух великого комического театра. Стрелеру удалось найти нечто, лежащее по ту сторону культуры и истории, и этим «нечто» была «врожденная итальянская способность отдаваться ритму непосредственной импровизации, мимическому жесту, художественной гиперболе»⁷⁵.

В новом спектакле отсутствовала холодность старого мира масок, пульсировала настоящая жизнь с безудержным оптимизмом и

радостью существования. Стрелер, подобно Сократу, «майевтически» – то есть извлекая скрытое в человеке «истинное знание» – лепил каждый жест актера, стремясь достичь равновесия между гольдониевской стилизацией и ощущением реальности⁷⁶.

В августе 1956 года «Арлекин – слуга двух господ» уже в третьей редакции участвует в ежегодном Эдинбургском фестивале (*Edinburgh International Festival*). За размышлениями Стрелера в реалистической и исторической плоскостях следует увлечение театром Бертольда Брехта. После брехтовской «Трегрошовой оперы», премьера которой состоялась на сцене Пикколо театра в феврале 1956 года, режиссер отдался поискам нового синтеза: Гольдони и Брехт. И он его находит: избыточная раскрепощенность маски *commedia dell'arte*, пребывающая внутри структурированного литературного текста у Гольдони, перекликается с анархией экспрессионизма, включенной в эпический строй произведений Брехта⁷⁷. Когда Карло Гольдони находит эквивалент маскам *commedia dell'arte* в социальной реальности своей эпохи, Арлекин перестает быть абстрактным «слугой», а становится типичным слугой, укорененным в существующей действительности. Так же и Брехт, преодолевая схематичность своих произведений, возвращает персонажам их «телесность», которая рождается из смешения индивидуальных, психологических, социальных коннотаций, и становится прорывом в общую для всех историческую реальность.

В рамках грандиозного мирового турне Пикколо театр в

⁷⁴ Стрелер Дж. *Театр для людей*. С. 74.

⁷⁵ *Piccolo teatro di Milano (1948–1958)*. P. 39.

⁷⁶ Gaipa E. *Giorgio Strehler*. P. 45.

⁷⁷ Ferrone S. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. P. 151.

Pro memoria

1960 году привозит «Арлекина» в СССР⁷⁸. Советский театр в контексте культуры середины 1950-х – начала 1960-х годов после знаменитого XX съезда КПСС, доклада Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях» (1956 г.), постепенно – на короткое время! – снимал оковы жесткой идеологической цензуры. На страницах журнала «Театр» (1960 г.) разворачивается масштабная дискуссия между режиссерами, театральными критиками, где речь шла не о том, «кто лучше поставил ту или иную пьесу, а о том, кто свободнее владеет языком современной образности, кто более чуток к процессам современной жизни, о жизнеспособности той или иной школы»⁷⁹. Многообразие форм социалистического реализма, достоверность, условность, формализм, взаимоотношения между режиссером, актером, зрителем, драматургом – вот основные темы, которые обсуждались участниками дискуссии на протяжении восьми месяцев. Редакция журнала «Театр», открывая дискуссию «Режиссура и современность», описывала происходящий творческий процесс следующим образом: «Одни стоят под знаменами бытовой, житейско-конкретной, психологической режиссуры, другие стремятся к масштабной форме, к яркому монументальному зрелищу; одни ставят в центр своего внимания личность в ее бытовых связях, им дорога сфера повседневности, другие тяготеют к всеобщим конфликтам, к театру, далекому от обыденности; одни хотят формы повседневности непосредственно перенести на сцену, другие – дать им обобщенно-метафорическое истолкование; одни вызывают к естественности,

другие – к патетике, гротеску, условности»⁸⁰.

Режиссер Николай Охлопков публикует статью «Об условности», в которой резко критикует не только натурализм, «подножный реализм», но и эстетскую, декадентскую условность, выступая за так называемую условность реалистическую, идущую от народных театральные традиции⁸¹. Другой советский театральные режиссер, Георгий Товстоногов, пишет открытое письмо Охлопкову: «Вы утверждаете, что существует два вида условности: реалистическая, то есть народная, и формалистическая, то есть эстетская и декадентская. Но вот как понимать реализм? Какая условность реалистическая, а какая – декадентская? Вот в чем вопрос. Если условность сугубо театральная, или как вы ее называете, эстетская, то это формализм? А если условность “площадная”, народная – это реализм? А как разницу определить? К примеру, Мейерхольд пользовался приемами комедии дель арте, которые, как известно, рождены народным итальянским театром. И, все равно, всем ясно, что это условность эстетская. Вы пользуетесь приемами народного японского театра. Вы думаете, что тем самым уже застраховали себя от формализма? Почему?»⁸² По мнению Товстоногова, «только та условность реалистична, которая задана пьесой, выражена через актера и находится в точном соответствии со временем, с психологией современного зрительного зала»⁸³. Режиссер должен «не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу»⁸⁴.

В ситуации усиления с середины 50-х годов международного

⁷⁸ С 18 по 29 июля 1960 г. гастролы Пикколо театра проходили в Ленинграде в помещении Дворца культуры им. Первой пятилетки; с 1 по 14 августа 1960 г. – на сцене Малого театра в Москве.

⁷⁹ Театр, 1960. № 2. С. 37.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Театр, 1959. № 11. С. 59.

⁸² Театр, 1960. № 2. С. 44.

⁸³ Там же. С. 46.

⁸⁴ Там же. С. 48.

Европа и Россия

культурного обмена, на страницах журналов «Театр», «Театральная жизнь» стали появляться статьи о гастрольях в СССР европейских театров⁸⁵.

С приездом зарубежных театральных трупп стало очевидным, что огромное творческое наследие русских режиссеров-новаторов первой половины XX века: К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова, – активно изучалось и осмысливалось на Западе. «Спектакли Берлинского ансамбля, – отмечал, в частности, Б. Зингерман, – показанные в Москве в 1957 году, в разгар «оттепели», живо напомнили о Мейерхольде и его новаторских режиссерских приемах: политическая тематика, социальный гротеск, монтаж аттракционов, неожиданный лиризм, знаменитое «остранение»⁸⁶. Глубокое исследование феномена родства русско-авангардного театра начала XX века с «площадными» народными гуляниями, анализ парадоксальных отношений «ярмарочного» творчества с индивидуальной художественной волей позволили многим выдающимся европейским режиссерам, в числе которых был, несомненно, Джорджо Стрелер, выстроить новую систему отношений «драматург – режиссер – актер – зритель».

После показов стрелеровского «Арлекина» в Ленинграде Николай Акимов писал: «Спектакль миланского Пикколо театра «Слуга двух господ» дает большие основания для исторических ссылок на комедию масок, на возрождение классических традиций итальянского театра, на народные корни этих традиций...»⁸⁷ Отметив глубокую

обоснованность использования Стрелером в комедии Гольдони заново открытых приемов старого итальянского театра, Акимов среди главных достоинств постановки выделяет, безусловно, талантливость режиссера, который «все существом входит в стиль драматургического произведения», обогащая авторский классический материал изобилием игровых находок и искрометным юмором, спасающим актеров с высоким уровнем пластической, акробатической, жонглерской подготовки от утомительного формализма. «Актеры так уверенно живут в этом особом, ими созданном мире жизнерадостной комедийности, – отмечает режиссер, – что кажется, что это – основная вера этого театра, постоянная и единственная творческая система»⁸⁸.

В итальянской газете «Avanti!» 2 августа 1960 года выходит статья с громким заголовком: «Огромный успех в Москве “Арлекина” Пикколо театра», в которой сообщалось, что москвичи встретили «Арлекина» на сцене Малого театра долгими продолжительными аплодисментами, финальная овация длилась около пятнадцати минут, восторженные зрители продолжали аплодировать актерам и на выходе из театра. Известный кинорежиссер Сергей Юткевич и главный режиссер Театра имени Моссовета Юрий Завадский восхищались блистательной работой Стрелера, виртуозностью актеров, в первую очередь, конечно, завораживающей игрой Марчелло Моретти.

Переход «Арлекина» из реалистического измерения в эпическое был осуществлен Стрелером в 1963 году в грандиозной постановке на вилле Литта ди Аффори

⁸⁵ Tacronu Théâtre de la Cité, Comédie-Française, Royal Shakespeare Theatre, La Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Peppino De Filippo, Berliner Ensemble.

⁸⁶ Зингерман Б. С. 128.

⁸⁷ Акимов Н. Пикколо-театро ди Милано. Театр. 1960. №12. С. 175.

⁸⁸ Там же.

под Миланом (4 редакция). Тогда впервые Пикколотеатр, вслед за французским Национальным театром (*Theatre National Populaire*), «вывез» свою постановку в провинцию. В крупнейшем парке на 1200 мест (билет стоил от 300 до 500 лир) перед фасадом виллы XVIII века разыгрывалась *commedia dell'arte*. В знаменитом спектакле под открытым небом Стрелер использовал режиссерские находки, приобретенные в работе над «Вороном» Гоцци. Несмотря на то, что у самого Гоцци в этой комедии игра масок минимизирована, режиссер выводит на первый план комиков dell'arte с их лацци, песнями и танцами, которые, расположившись на городской площади, репетируют, готовясь к представлению. Режиссер вообразил, что и на вилле Литта ди Аффори комедия исполняет подобная «*compagnia volante*», или «*truppa comica*», XVIII века⁸⁹.

Согласно сохранившемуся описанию спектакля, «по бокам небольшой сцены находились повозки, символизирующие «дома на колесах» странствующих комедиантов. Между сценой и повозками – груды вещей, атрибуты комиков: барабаны, шлемы, королевская одежда для трагедий, маски для комедий, картонная курица, идол инков, кто знает, для какой драмы и т.д. В глубине сцены стояли два стола со всем необходимым для спектакля реквизитом. Актеры, готовясь к представлению, перемещались от одной повозки к другой. Вдруг раздается звон колокольчика: слуга сцены идет к повозкам, оповещая актеров, что настало время выступать. Доктор спрашивает его: «Что, уже?». «Да, – отвечает слуга, – через десять минут». Тогда Доктор

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ГОСКОНЦЕРТ СССР

с 18 по 29 ИЮЛЯ
в помещении
ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ ПЕРВОЙ ПЯТИЛЕТКИ

ГАСТРОЛИ

ПИККОЛО ТЕАТРО
ДИ МИЛАНО
(ИТАЛИЯ)

Карло ГОЛЬДОНИ

СЛУГА ДВУХ ГОСПОД

Комедия в трех актах

РОЛИ ИСПОЛНЯЮТ

Панталоне де Беллиозо	Джованни ТЕДЕСКИ
Изабелла его дочь	Джулия ЛАНДАРНИ
Доктор Сильвио	Бруно ЛАНДАРНИ
Сильвио его сын	Джованни ДЕТТОРИ
Беллиозо его жена	
и другие персонажи	

Роль РИДОНИ

Валерио БЕНТИВЕНЬИ
Джованни МАУРИ
Патрицио КОМБЕ

Марианна МОРЕТТИ

Винченцо ДЕ ТОМА
Андреа ВОРТИ
Ральф ИОНСОН
Федерико МАЦЦОЛА
Альберто ПЕРСЕНТИ
Галлена САНЖИО

Режиссер Джованни СТРЕЛЕР
Художник Элио ФРЕДЕРИКО

Дирекция постановки Бруно ВОЛФОРДО и Леонардо РИКОЛЛИ
в сотрудничестве с театром Пикколо Театро ди Милано

Участники постановки: Лео КАВИНЕЛЛИ и другие артисты
Пикколо Театро ди Милано под руководством Марио МЕДИАНИ

Милано – Фьоренцо НАРДИ
Милано – Джулио САРТОРИ
Дирекция постановки – Норрадо НАРДИ
Иллюстрации – Бруно ВОЛФОРДО
Дизайн – Пиаццо ТРАССИ и Джованни СТРЕЛЕР

подходит к «дому на колесах», скрывается внутри, и оттуда слышится «ла-ла-ла» (Доктор распевается). Другой слуга сцены зажигает свечи на просцениуме. Суфлер в треуголке, завернутый в одеяло, ставит стул на сцене, прямо по центру. Доктор продолжает распеваться: «Ла-ла-ла-аа».

Панталоне подходит к суфлеру. На сцене он встречает Сильвио. «Эй, Панталоне, – говорит Сильвио, – я чувствую искушение пронзить твою грудь мечом». Панталоне делает такой же жест, подражая Сильвио, и отвечает: «Мою грудь?»

«Арлекин – слуга двух господ», 1960.
Афиша спектакля.
Дворец культуры
им. Первой пятилетки.
Ленинград.
Из архива Пикколо
театра

⁸⁹ Palmieri E. F. *La Notte, Milano 11/12 luglio 1963.*

Европа и Россия

Со стороны виллы выходят первый любовник, служанка, музыканты, одетые в ливреи, отливающие золотом. Смеральдина идет к повозке-«дому», заходит в него, затем, возвращаясь, широким жестом выливает на траву воду из огромной лохани, забрызгивая сапоги первого любовника. Флориндо ей: «Поди прочь!». Она смеется и отходит. Снова пронзительно звенит колокольчик. По траве сада к сцене-помосту направляется Арлекин, плечи его покрыты накидкой, напоминающей полотенце. Бригелла оборачивается к публике. Актеры оживляются, разделяются на две группы, выстраиваются по краям сцены, три музыканта располагаются рядом с одной из повозок. Барабан, труба и гитара на месте. На миг абсолютная тишина. Комики на сцене занимают исходное положение, правая рука поднята в приветственном жесте. Панталоне задает ритм: раз, два, три. На сцене появляется юноша, немного покачиваясь, приседает, потирает глаза и дает сигнал: один удар, два, затем целую серию маленьких ударов и, наконец, окончательный сильный удар. Остальные актеры делают ему знак, чтобы тот удалился, и он тут же спрыгивает со сцены. Доктора теперь не видно, он зашел за сцену, готовясь к выходу. Публика замерла: перед ней – дом Панталоне. Входит сам Панталоне, держа за руку Сильвио и Клариче, за ними – Доктор и Смеральдина, немного позади – Бригелла. Панталоне, Сильвио и Клариче в центре, Доктор и Смеральдина в противоположных углах, Бригелла в стороне...⁹⁰

Так начинался спектакль на вилле Литта ди Аффори.

Актеры, уходя со сцены, продолжали оставаться в пространстве,

которое одновременно являлось и театральным, и реальным. (Сценическая игра шла параллельно с жизнью актеров «за кулисами»: суфлер сидел в углу со сценарием в руках, музыканты, настраивали инструменты). Кто знает, может быть на вилле Литта ди Аффори давали представление те же комики, что прибыли на лодке в Кьоджу и импровизировали на набережной, откуда отчалили рыбаки (комедия Гольдони «Кьоджинские перепалки»). Стрелер даже думал объединить «Арлекина» с постановкой «Кьоджинских перепалок»⁹¹.

Гольдониевскую комедию XVIII века, виртуозно сложенный фарс, *commedia dell'arte*, *dramma per musica* – все вобрал в себя стрелеровский «Слуга», выйдя на уровень эпического обобщения, которое, в свою очередь, позволило вернуться к истокам национальной традиции. Именно на Вилле Литта ди Аффори благодаря блистательной режиссуре Стрелера в «Арлекине» раскрылась во всей своей очевидности и непосредственности модель итальянского народного театра.

В постановке на вилле Литта ди Аффори под маской Арлекина скрывался не Марчелло Моретти, а его ученик, Ферруччо Солери. К тому моменту уникальный актер Моретти трагически ушел из жизни. Введение в спектакль Солери началось в 1959 году с роли официанта. Затем, в 1961-м, когда Марчелло Моретти тяжело заболел, Ферруччо Солери вышел на сцену перед двухтысячной аудиторией в Театре Нью-Йорка (во время гастролей Пикколо театра в США) уже в маске Арлекина. Солери всегда говорил, что он многим обязан Джорджо Стрелеру

⁹⁰ *Appunti su Arlecchino del 1963 a Villa Litta di Affori (Milano) // Strehler.org.*
URL: <http://strehler.org/page/index.php?tipo=6&ID=45&imm=1&contatore=0#a> (дата обращения: 06.10.2012)

⁹¹ Barigazzi G. *Il Giorno*, Milano, 9 novembre, 1977.

Pro memoria



«Арлекин – слуга двух господ», 1963.
Из архива Пикколо театра

Марчелло Моретти.
«Арлекин – слуга двух господ», 1977.
Фото Л. Чиминаги.
Из архива Пикколо театра

«Арлекин – слуга двух господ», 1987.
Фото Л. Чиминаги.
Из архива Пикколо театра



и Марчелло Моретти, которые «слепили» из него Арлекина. Под их суровыми взглядами актер кропотливо изучал своего персонажа перед зеркалом. Обладая не только техническим мастерством, но и живым воображением, свободой движений, мимическим разнообразием⁹², Солери добился в работе над ролью огромного успеха.

Незабываемой стала редакция спектакля 1977 года (5 редакция) в театре «Одеон» (*Théâtre de l'Odéon*) в Париже, в городе, который

можно назвать «вторым домом» Арлекина. Стрелер сохранил основную идею постановки 1963 года на вилле Литта ди Аффори: актеры Пикколо-театра не являлись непосредственными исполнителями ролей-масок, они играли бродячих комедиантов XVIII века, которые, в свою очередь, разыгрывали перед публикой *commedia dell'arte*. Эффект нового стрелеровского «театра в театре» основывался на сопряжении нескольких образных сфер – целого ряда сценических

⁹² Monticelli R. *Le mille notti del critico*. Bulzoni editore /una festa popolare ad affori in «Il giorno», 11. VII, 1963.

Европа и Россия

реальностей, опосредующих одна другую и вместе по-разному, со своих позиций, интерпретирующих жизнь, предлагающих зрителю переменчивую множественность ее содержания и облика. Этот эффект усиливался благодаря еще одному нововведению режиссера: исполнители выступали со сдвинутыми на лоб масками, таким образом подчеркивалось раздвоение актера-персонажа. Сценография пятой редакции была модификацией решения, примененного на вилле Литта ди Аффори. Действие разворачивалось не на узком помосте с натянутым живописным задником, а во дворце XVIII века. Как отмечает театральный критик Джузеппе Баригацци, Стрелер в этой постановке ускорил ритм исполнения: все стало неистовым, доведенным до крайности, даже сонливый суфлер вздрагивал от неожиданных ударов в барабан. В сцену обеда, в крушение тарелок, кастрюль, еды был вовлечен и Флориндо – второй «господин» ловкого слуги – чтобы дать возможного Арлекину выполнить особенно смелые акробатические трюки.

И наконец, еще один новый элемент: триумфальное бегство Арлекина. Когда слуга-плут понимал, что в обмане своих хозяев зашел слишком далеко, он, следуя за другими комиками, сбегал со сцены, затем снова запрыгивал на нее и незаметно проскальзывал на «облако». *Deus ex machina* спустился, чтобы спасти его и освятить апофеоз⁹³.

Прощальная («*dell'Addio*») версия родилась в 1987 году на виа Ровелло, в ней актеры прощались со своими персонажами, а в 1990 году «Арлекин» снова вернулся, уже сыгранный силами студентов

первого курса театральной школы, основанной Стрелером. Последний раз под руководством режиссера спектакль играли в 1997 году, когда Пикколо-театр отмечал свое 50-летие «в обществе» своего спектакля-символа.

Построенный на основе *commedia dell'arte*, гольдониевский «Слуга двух господ» был, в первую очередь, не «комедией характеров и типов», а «комедией движения». Театр масок подарил Карло Гольдони готовое естественное движение: сценическое поведение актеров, привыкших к импровизации, к самостоятельному и достаточно свободному, вне заданных рамок, общению с публикой, оставалось близким к реальности, и даже когда слова и действия были закреплены и обусловлены авторским текстом, они сохранили свою прежнюю естественность⁹⁴. Непосредственность реакции персонажей «Арлекина» на быструю «смену положений», в которых они оказываются, раскрывается преимущественно не в словах (и смыслах), и даже не в переживаниях, а в действиях – в «естественных», «близких к реальности», движениях. В соединении с динамикой сюжета это обуславливает то присущее авторскому почерку Гольдони сочетание лицедейства, откровенной и вдохновенной игры, захватывающей зрителя, и впечатления достоверности, понимаемой, однако, не в узко бытовом, а в более широком и общем плане – как правда живой жизни, напряженно-радостного и неустанного бегства ее пульса. Так понятие «преобладание движения над характером» определило особую роль ритма в произведении Гольдони и породило стремление режиссеров

⁹³ Barigazzi G. *Il Giorno*, Milano, 9 novembre, 1977.

⁹⁴ Вернон Ли. *Италия, театр и музыка*, пер. Е. Урениус, вып. II, М., 1915. С. 63.



специально оттенить его с помощью музыки (Стрелер) или танца (Рейнхардт). Написанные диалоги с присущей им естественностью и музыкальной ритмичностью также приблизились к импровизационной игре комедиантов XVI века.

С целью сохранить гольдониевскую стилизацию, Стрелер насыщает свою постановку непрерывным движением. Будучи ритмически одержимым, он сначала вдохновляется «чистой» игрой условного театра. Затем, охваченный послевоенной «радостью существования», которой было проникнуто искусство неореализма, он заново открывает «врожденную итальянскую способность отдаваться ритму непосредственной импровизации» и, наконец, обратившись к творчеству Бертольда Брехта, совершает прорыв от реалистического искусства к эпическому. Путем долгих поисков, бесконечных редакций, Стрелер в итоге сумел уловить в «Арлекине» тот ритм,

который, полностью развившись и оформившись, стал режиссерским стилем.

Осенью 2011 года в России проходили гастроли легендарного *Piccolo Teatro di Milano*. В Ханты-Мансийске, Тюмени, Екатеринбурге, Челябинске, Уфе, Казани, Москве знаменитый спектакль Джорджо Стрелера «Арлекин – слуга двух господ» вновь демонстрировал свое «сценическое бессмертие». Турне завершилось в Казани, где два вечера на сцене Татарского государственного Академического театра им. Г. Камала царило веселье, захватывавшее весь зрительный зал. Актеры играли на высоком эмоциональном подъеме, дурачились, импровизировали. На вопрос о том, какие изменения претерпел «Арлекин» после смерти Стрелера, режиссер воссозданного спектакля Стефано де Лука на творческой встрече в казанском Доме актера ответил: «За годы своего существования спектакль “Арлекин – слуга

«Арлекин – слуга двух господ», 1997.

Фото Л. Чимианаги.
Из архива Пикколо театра

Европа и Россия

двух господ” превратился в некий театральный миф или даже легенду со всеми вытекающими из этого последствиями. И мы испытываем страх, каждый раз сравнивая свою работу с этим самым мифом. Хотя, быть может, “страх” – это слишком сильное слово, но робость присутствует, безусловно. Потому что каждый раз мы должны играть в присутствии такой большой и долгоиграющей театральной легенды, что неизбежно вызывает сомнения и сравнения: надо быть на высоте»⁹⁵. Той же осенью 2011 года спектакль «Арлекин – слуга двух господ» вновь смогли увидеть москвичи на сцене Театра Российской Армии. По-прежнему сохранился придуманный Стрелером в постановке на вилле Литта ди Аффори прием «театра в театре», все так же переплетались лирическая и комическая линии сюжета (Флориндо, мечтающая найти свою возлюбленную, печально произносит: «Беатриче», – а рядом с ним Арлекин, который только и думает, что о еде, грустно восклицает: «Сальсичча! Сосиска!»), так же чутко реагировал зал, не нуждаясь в переводе на русский язык итальянского текста. И в сезоне 2012–2013 «Арлекин – слуга двух господ» вновь занимал свое законное центральное место в репертуаре Пикколо театра.

Трудности художественного постижения мира и человека в XX веке, в условиях отчуждения, противоречия между видимостью и сущностью, осознания общего драматизма бытия повлекли за собой, как одно из многих своих следствий, перемещение искусства сцены в положение средоточия культуры. В XVII столетии театр – универсальная «модель» западно-европейской культуры, в XVIII и XIX

веках он выдерживает конкуренцию с романом и оперой и вносит решающий вклад в создание кинематографа. Но еще задолго до рождения этого нового вида искусства, много после него и параллельно ему происходит тотальная театрализация «старых» искусств. Литература и живопись, скульптура и танец, архитектура и музыка, усваивая принципы драматического развития образа, приобретая черты зрелищности и принимая участие в различных формах синтеза искусств, завоевывают для себя новые возможности отражения быстро меняющегося мира.

В самом театре, ставшем всеобщей «матрицей» нового художественного мышления, рождается прием, получивший название «театра в театре» и стимулировавший рождение сходных решений, таких как «текст в тексте» «искусство в искусстве»⁹⁶. Попытка выявления скрытых возможностей сценической иллюзии с помощью «театра в театре» наблюдалась уже у Всеволода Мейерхольда в «Балаганчике» Блока, когда устройство маленького «театрика», возведенного на большой сцене со всеми его веревками и проволоками, было у публики на виду⁹⁷. Разграничение «малой» и «большой» сцены создавало возможности для их динамического взаимодействия. В результате двойного опосредования сцена на сцене становилась игровым пространством по преимуществу, местом демонстрации искусства как такового, проявлением виртуозного мастерства актера. Окружавшая его сцена первого порядка воспринималась как предназначенная быть (согласно традиции) отражением жизни и была прямым

⁹⁵ Кильчевская А. Итальянская легенда // Республика Татарстан. 2011. № 204–205.

⁹⁶ Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. Творческий метод художника XX века. М., 2010. С. 29.

⁹⁷ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.1. С. 250.

Pro memoria



Артисты Пикколо театра за кулисами Театра Российской Армии. 2011
Фото Т. Миннити

продолжением пространства зрителя, связь с которым специально подчеркивалась обменом репликами (в духе площадного театра) и общей атмосферой соперничества и соприсутствия. «Реальность» большой сцены компрометировала малую как «условность», иллюзию, обман. Однако перед лицом пассивной созерцательности и прозаизма жизни, пребывающей «вне игры» и оказывающейся не более, чем обыденностью закулисья, игровое пространство, магией художественного преобразования и силой истинного актерского вдохновения, оказывалось более концентрированным, высоким и более истинным воплощением правды не только жизни, но и более того – истории.

Первоначальным поиском и опробованием этого принципа, утверждением его в качестве основной режиссерской установки и его последовательной разработкой вплоть до полного осуществления

представляются следующие одна за другой стрелеровские сценические редакции «Слуги двух господ». Исходя из этого, можно с уверенностью утверждать, что речь идет о природе творческого метода мастера, к определению которого вполне может быть применен термин «метатеатр» (мета – по гречески значит сверх-, ср. метафизика), впервые использованный в 1963 году американским драматургом, эссеистом и театральным критиком Лайнелом Абелем (1910–2001) в работе «Трагедия и метатеатр»⁹⁸.

Открытие Джорджо Стрелером «метатеатральной» формы представления имело далеко идущие последствия для всего европейского театра: в условиях современной культуры только изначально осознающая свою театральность жизнь может быть интересна на сцене.

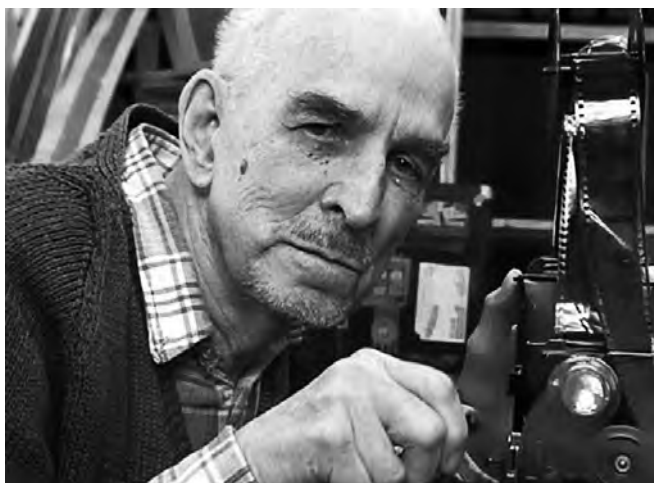
⁹⁸ Abel L. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York, 2003.

Наталья СКОРОХОД

СКАНДИНАВСКИЙ НАСЛЕДНИК: ТРОПИНКА БЕРГМАНА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЕ

Ингмар Бергман родился 14 июля 1918-го и умер летом 2007 года, едва не дожив до девяноста лет. С одной стороны, мир был ошарашен его смертью, поскольку казалось, что отшельник на острове Форе был и будет всегда, с другой стороны, Бергман жил и творил столь долго, что его персона отделилась в коллективном сознании от его картин, и факт смерти в этом смысле ничего не изменил. И сегодня, когда мэтру исполнилось бы 95, юбилейные торжества не слишком пышны: пара круглых столов, да несколько ритуальных фраз в периодических изданиях на родине Мастера. И это нормально.

Бытование феномена Бергмана – живого или мертвого – протекает уже вне конкретных дат и текущего времени, поскольку он – как личность, наделенная волей и разумом, как человек, обладающий душой и телом, полжизни прожил бок о бок с феноменом Бергмана, без которого не представить сегодняшней культуры. Не представить не только кинопроцесса, который, разумеется, немислим без Бергмана, но и культурного сознания, которое в каком-то смысле в последней трети XX века стало постбергмановским. Каждый век создает свою мифологию: хромой поэт, угасающая в чахотке куртизанка, студент с топором, дамочка, бросившаяся под поезд – отсылают нас в XIX столетие. Ингмар Эрнст



Ингмар Бергман

Бергман может считаться одним из тех, кто приложил руку к мифам XX века. Его лица и тени, его молчание, его крики и его шепоты, его дочки-матери, его острова и фокусники подобны перекрестку трех дорог, Бирнамскому лесу или колдовскому озеру.

Связь Бергмана с театром никогда не прерывалась, хотя мировую славу он снискал как кинорежиссер. В связи с этим наше исследование затрагивает обширную теоретическую проблему отношений двух искусств: древнейшего и новейшего, театра и кино. В свое время альманах «Киноведческие записки»¹ посвятил этой теме отдельный выпуск: были извлечены из забвения размышления отечественных искусствоведов – современников рождения Десятой

¹ См.: *Киноведческие записки*. 1998. № 39.

Pro memoria

Музы: Александра Бахши, Сергея Волконского, Сергея Маковского, проанализирован опыт мэтров, имеющих связь с обеими Музами: Сергея Эйзенштейна, Анатолия Эфроса, Глеба Панфилова, ведущие кинорежиссеры высказывались о феномене театра и т.п. «Горячими» оказались вопросы принципиальной принадлежности кинематографа к искусству (вопросы эти активно обсуждались, разумеется, лишь авторами прошлого), проблемы поэтики и языковых различий, способа существования актера, отношений творца и публики, но – как ни странно – тема соотношений пьесы и сценария оказалась в тени дискуссии. Пожалуй, определяющей стала реплика виднейшего кинорежиссера современности Иштвана Сабо: «Я сам пишу свои сценарии, и я знаю, что они не являются произведениями искусства. Только актеры, играющие моих персонажей, могут быть произведениями искусства»².

Что ж, если проблема принадлежности Десятой Музы к ведомству Аполлона давно уже решена, то вопрос, является ли киносценарий произведением драматического искусства по-прежнему открыт. В связи с этим интересен, но практически не осмыслен, например, вот какой феномен: давно замечено (об этом писал, к примеру в 1960-е Сергей Юткевич), что режиссер театральный и даже – как это ни странно – театральный драматург в иных случаях может с легкостью начать снимать фильмы. Примерами полна история кино, достаточно вспомнить Орсона Уэллса и Сергея Эйзенштейна, во множестве их можно найти и сегодня (да простят меня за сравнение: важен принцип, а не эстетический вес фигур): Сэм Мендес, Мартин

МакДонах, Василий Сигарев. А вот совершить обратный прыжок из кинематографа на драматические подмостки отчего-то удается крайне редко. Как будто бойкая Десятая муза, стремительно завоевав мир, все еще чувствует себя сопливой малявкой, вступая на территорию древних сестер.

Кинотеатральное «двойное гражданство» Ингмара Бергмана, на мой взгляд, принципиально: начав как театральный, прославившийся как кинорежиссер, он отлично осознавал место своих спектаклей в регистре Мельпомены и Талии. С горечью замечая, что в театре всегда говорил чужими голосами и лишь на съемочной площадке обрел собственный, в конце жизни режиссер неожиданно сделал выбор в пользу сцены: решив, что сил на два творческих «фронта» уже не хватает, в 1983 году мэтр оставил кино и окончательно переехал под крышу Драматена. Рискну предположить, что этот жест неслучаен. Начав кинокарьеру как сценарист, почти все истории для своих фильмов Мастер сочинил сам, и в каждом конкретном случае представляет интерес, с кем он работал параллельно: с Шекспиром или Бюхнером, Мольером или Стриндбергом, Ибсеном или Чеховым. В театре, а ставил Бергман исключительно шедевры драматургии, он как будто получал смысловое горючее для сценариев своих картин. Сосредоточившись лишь на отношениях Бергмана с великими скандинавами (Ибсеном и Стриндбергом), я сделаю попытку рассмотреть кинодраматургию Бергмана в контексте развития европейской драмы.

В скобках заметим, что говоря о Бергмане-драматурге, нельзя

² Система Станиславского, Чехов и крупные планы: Мастер-класс Иштвана Сабо и Тильды Сунтон в Европейской киноакадемии // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 303.

Европа и Россия

сбрасывать со счетов литературные амбиции автора «Персоны» и «Причастия», в конце концов, Бергман писал с юности и оставил человечеству несколько изданных при жизни книг. Однако, признавался он в одной из них, «вначале ко мне отнеслись благожелательно как к молодому многообещающему режиссеру и смешали с грязью как писателя»³. Страсть к литературе и в частности к драматическому письму все же не оставляла стремительно набирающего известность театрального режиссера, но приятели-редакторы возвращали драмы с дружескими приписками: «К сожалению, настоящего писателя из тебя, Ингмар, никогда не выйдет, но не сдавайся!»⁴.

Критиков можно понять. Бергман родился в ту эпоху, когда умер не только Бог, но и Ницше, открывший для человечества этот факт. Европейская драматургия, торжественно похоронив обоих, в конце 1940-х готовилась принять абсурдизм, где драматический выбор сменился бы легкомысленным перебиранием возможностей, а «человек наполненный» – «человеком опустошенным». Однако Бергман едва ли был готов встать под «знамена» театра абсурда.

Сам мастер в книге «Латерна Магика» признавался, что его «духовное кровообращение» долгие годы было подключено к Стриндбергу⁵, этот «подстрекатель, женоненавистник и осквернитель Бога» научил его «чуткости к жизни, лишенной морали»⁶. Влияние Стриндберга кажется всеобъемлющим: начав писать, Бергман подражает автору «Пляски смерти», страсть к театру настигает его во время ежевечернего пребывания за кулисами: провинциальная труппа играет «Игру

снов». Первый режиссерский опыт – постановка «Сонаты призраков», и далее эта пьеса встречается в послужном списке режиссера 5 раз. Очевидны и смысловые параллели: сновидческое пространство, война полов, вера на грани безумия или же фаустовский богоборческий вопрос, на который следует горький шутовской ответ – стриндберговские ветры и вправду продувают просторы «Земляничной поляны», «Вечера шутов», «За зеркалом», «Сцен из супружеской жизни», «Молчания», «Осенней сонаты» и т.д. Даже знаменитый бренд Мастера: финал «Седьмой печати», где по диагонали экрана выстроились в замысловатом танце все персонажи, а впереди других пляшет Смерть, отсылает к названию известнейшей пьесы шведского бунтаря. К тому же еще в советские годы было замечено, что от своего великого соотечественника, реформатора театра Бергман «воспринял и ряд формальных приемов драматургического построения...»⁷. Очевидно, что в конце 1940-х драматические тексты Бергмана казались продвинутым критикам безжалостно старомодными, а их автор – не более, чем одним из многочисленных эпигонов короля скандинавской драмы...

Но так ли просты отношения молодого Бергмана и великого Стриндберга? Был ли Ингмар лишь верным учеником? В глубоком и умном очерке о мире художественных идей Бергмана киновед Виктор Божович обратил внимание на фильм «Тюрьма» (1948). Мне кажется, эта малоизвестная картина принципиальна для раннего Бергмана, однако, анализируя ее сюжет, автор очерка сосредотачивается на социальном аспекте: «Тюрьма» как

³ Бергман И. Латерна Магика. М.: Искусство, 1989. С. 23.

⁴ Автор высказывания: Гуннар Оллен. Цит по. Бергман И. Картины. Москва-Таллинн: Alexandra, 1997. С. 146.

⁵ Бергман И. Латерна Магика. Цит. изд. С. 62.

⁶ Там же. 76.

⁷ Божович В.И. Ингмар Бергман // Божович В.И. Современные западные кинорежиссеры. М.:Наука, 1972. С. 99.

замкнутое пространство, где для молодых героев нет серьезных жизненных перспектив... Для меня же этот фильм, где «...впервые Бергман выступил одновременно и как режиссер и как автор сценария (до этого он делал свои картины по чужим сценариям или по литературным произведениям)»⁸, интересен именно с точки зрения отношений Бергмана с идеями его великого соотечественника – Стриндберга.

Сюжет этой картины на первый взгляд схож с «8 1/2» Федерико Феллини: это кино о том, как режиссер снимает кино. Однако в отличие от снятого через двенадцать лет шедевра Феллини, «Тюрьма» наполнена свирепой серьезностью: борьба ведется здесь на поле идей. В картине нет титров, все начинается с длинного плана: с горы по хлюпающей грязной дороге спускается некто в черном; проходя сквозь невзрачные ворота, странный прохожий в длинном пальто и шляпе оказывается перед бараком, напоминающим концлагерь. В следующем кадре ситуация опрокинется, но от этого не станет более органичной: оказывается, в съемочный павильон к молодому режиссеру пришел его школьный учитель математики – Пауль. Этот полубезумец предлагает своему бывшему ученику Мартину, ваяющему сладенькую малобюджетку о превратностях любви, снять шедевр: фильм про ад. Монолог закованного в черную пару учителя (!), выпущенного недавно из психиатрической больницы (!), окончательно убеждает нас в том, что перед нами простейшая аллегория. На съемочную площадку к начинающему Ингмару Бергману явился призрак его учителя и кумира Августа Стриндберга с

программным указанием, как и о чем надо снимать кино.

Итак, миром теперь правит Дьявол: «Фильм начинается с того, что Дьявол делает заявление... <...> Жизнь являет собой страшную, но сладострастную дугу от колыбели до могилы, огромный хихикающий шедевр, прекрасный и отвратительный, безжалостный и бессмысленный». На вопрос молодой актрисы: «А Бога что, отменили?», учитель, разумеется, отвечает: «Бог умер, побежден или что-то в этом роде. Ведь так проще думать, не правда ли?». От имени Дьявола учитель готов ответить на все вопросы иронизирующей, хотя и слегка опешившей съемочной группы, молодому поколению, «у которого даже хаоса не осталось», он советует, не долго думая, покончить с собой... Короче говоря, Учитель дает внятную тему для картины Ученика: «Дьявол правит адом по имени Земля».

Много лет спустя Бергман напишет о «Тюрьме», снятой, кстати сказать, по его оригинальной новелле «Правдивая история»: «Долгое время я вообще никак

⁸ Божович В.И. Ингмар Бергман // Божович В.И. Современные западные кинорежиссеры. Цит. изд. С. 102–103.

Ингмар Бергман



Европа и Россия

не относился к этой картине, что можно заметить по тому, как я о ней говорю в книге «Бергман о Бергмане». Но теперь, когда у меня появилась возможность обозреть все, сделанное мною, «Тюрьма» приобретает определенные очертания⁹. Эти-то «очертания», с моей точки зрения, картина приобретает в контексте размышлений Бергмана о природе драматизма, о том, какова может быть драма мира не только без Бога, но и без модернистского хаоса? Иными словами, как должна развиваться европейская драматургия в середине XX века? Кто должен быть ее героем? Вопрос этот, как уже говорилось, в первом кадре ставится ребром перед молодым режиссером Мартином – и возрастом, и даже повадкой схожим с автором «Тюрьмы» – Бергманом.

Кстати, мы так и не узнаем, чем кончился визит безумного математика на малобюджетную студию, зато оказавшись вдруг в квартирке хихикающих над его идеями приятелями Мартина – Томасом и Софи. С этого момента и вплоть до финального кадра, где Учитель придет проверить, как начинающий кинематографист воплощает его идеи, сюжет фильма как будто скользит между жизнью и воображением режиссера, а зритель так и не придет к ясности относительно реальности того, что случилось в картине. Однако с точки зрения конфликта смысловые акценты здесь расставлены предельно архитектурно. Реакция на предложение Учитель «раздваивает» Ученика: благополучный Мартин продолжает снимать картонную романтическую историю, и два ассистента в тесном павильоне раскачивают лодку, а третий – по

свету – наводит блики на лицо сидящей в ней героини, когда та мило рассуждает о душе.

А приятель-журналист Томас как будто принимает вызов Учитель: он пишет физиологический очерк о том, что такое ад на земле.

О, этот постоянно хмельной красавчик-журналист как будто носит на груди все знаки отличия героя стриндберговской трилогии «На пути в Дамаск»: он стремится, к примеру, перекроить мир на свой лад, начав, разумеется, с собственной жены. Осознав, что милая Софи к его вселенскому беспокойству относится с плохо скрываемой иронией, он предлагает ей – не больше не меньше – двойное самоубийство! Потерпев полное фиаско в попытке пересоздать или убить жену, Томас находит новую жертву: притворившись клиентом, он берет интервью у юной проститутки и далее пытается вмешаться в жизнь Биргитты-Каролины. Неожиданно оказывается, что не о нем, а о ней и будет фильм Бергмана. Как будто в ответ на вызов Учитель Бергман снимает невыдуманную историю красавицы, семнадцатилетнего белокурого ангела, телом которого с ее полного согласия торгует жених-почтальон. Вот уж воистину, в душе этой простодушной девушки нет хаоса, наоборот – полнейшая гармония. Биргитте нравится встречаться с богатыми клиентами, а ее жениху нравятся деньги, которые отдает ему невеста. Сюжет, как заметил двадцать лет спустя его автор, состоящий из «безудержных перепадов между необузданной сентиментальностью и настоящими чувствами»¹⁰, основан на реальной «правдивой» истории.

⁹ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 151.

¹⁰ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 144.

Pro memoria

Вот и первый ответ Бергмана Учителю: взамен абстракций – жизнь без прикрас. Вместо математических рассуждений – случай. Истеричный, болезненно реагирующий на все, что происходит с ним и с миром, журналист Томас в лучших традициях прошлого века решает «спасти» героиню своего физиологического очерка (в фильме девушка буквально называет его Спасителем), но – пробудив душу в наивном и уже косвенно виновном в тяжком грехе детоубийства создании, лишь вынуждает Бирггитту возненавидеть и убить самое себя. И она-то – в отличие от вечно пьяного Томаса – совершает самоубийство. «Дорис Сведлюнд (шведская актриса, 1926–1985) в роли Бирггитты Каролины ... хороша, – вспоминал Бергман спустя много лет, – Мне было важно, чтобы она не выглядела шведской кинопотаскушкой. Ведь «Тюрьма» – драма о душе, и Дорис и есть душа. Она светит собственным загадочным светом»¹¹.

Здесь нащупывается (пока лишь пунктирно и непоследовательно) мощное выразительное средство – будущая «визитная карточка» Бергмана-драматурга. Молчание. Перед самоубийством героиня «Тюрьмы» «сделалась молчуньей» – в отличие от болтливой, слепленного по стриндберговским лекалам Томаса, который в финале напоминает в лучшем случае пародию на Неизвестного из трилогии «На пути в Дамаск».

Так этот наивный и вместе с тем чрезвычайно запутанный, местами грубовато «сколоченный» и скатывающийся к развесистой мелодраме, а порой умственно-многозначительный, фильм содержит весьма примечательный поединок начинающего кинорежиссера и

великого драматурга-предшественника. Отказываясь от сюжета о правящем «землею по имени ад» Дьяволе, молодой режиссер предлагает сюжет о душе в мире без Бога, и этот сюжет имеет трагический финал. Хотя считается, пожалуй, лишь намеренье режиссера. Реальный итог «Тюрьмы» вызывал, вероятно, недоумение публики: зло осталось ненаказанным, героиня закололась кинжалом, журналист вернулся к интеллектуалке-жене, а режиссер вновь повстречал старого учителя математики, чтобы объявить, что снять его сюжет попросту невозможно, поскольку возникает слишком много вопросов, а кому их задавать, если небеса пусты?

С годами концепт Бергмана-драматурга будет сформулирован более четко: небеса пусты, но душа не покинула человека. Наивный порыв проститутки Бирггитты Каролины имеет значительные последствия. Ни Антониус Блок, Рыцарь из «Седьмой печати», ни Пастор Эрикссон из «Причастия», ни профессор Борг из «Земляничной поляны», ни драматическая актриса и бродячий фокусник Фоглеры – герои «Персоны» и «Лица» – не готовы спокойно жить под руководством «сносного дьявола», нет, герои Бергмана предпочитают бродить в потемках в поисках иной истины, «высшей идеи», но только свежей, которая пришла бы на смену «мертвому Богу». Такие герои заставляют нас вспомнить о драматургии другого скандинавского короля – Хенрика Ибсена.

Уже в начале 1950-х Бергман оказался облучен ибсеновскими драмами: «Будучи директором театра в Мальме, взялся за «Гедду Габлер» Ибсена, потому что, Гертруда Фрид,

¹¹ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 157.

Европа и Россия

одна из немногих гениальных актрис шведского театра оказалась на сезон без серьезной работы. С известной долей отвращения принялся я работать над пьесой и обнаружил за маской натужно-блистательного архитектора лицо поэта. Увидел, как запутался Ибсен в своих интерьерах, своих объяснениях, искусно, но педантично выстроенных сценах, репликах под занавес, своих ариях и дуэтах... Но за всем этим внешним нагромождением скрывалась одержимость саморазоблачения, бездонность которой превосходила стриндберговскую»¹². «Лицо поэта» под маской «квинтэссенции ибсенизма»: социальности и интеллектуальной аналитики – обнаруживают сегодня многие ибсенисты, видящие в великом норвежце «...не моралиста, не социального обличителя и тем более не психолога, предвосхитившего Фрейда, но прежде всего драматурга-поэта, чье творчество обладает непреходящей художественной ценностью»¹³.

Дело даже не в том, что с начала 1950-х в картинах Бергмана с легкостью можно обнаружить ибсеновские мотивы, к примеру, сюжет «Зимнего света» («*Winter light*», в русском прокате: «Причастие», 1962) – построен, как мне кажется, на подсознательном диалоге с «Росмерсхольмом». Действительно, в центре этой прославленной картины пастор-отступник, вокруг которого плетут сети две женщины – мертвая и живая. Но если у Ибсена живая Ребекка вдохновляет и притягивает Росмера, а мертвая Беата – лишь взывает к совести, то у бергмановского Пастора все наоборот: живая подруга тщетно и нудно взывает к совести, а мертвая жена представляется утерянным

раем. Вместе с ее смертью утеряна вера в Бога, в себя, в какой-либо смысл. Пастор Росмер отрекся от веры публично, пастор Эриксон – внутренне, продолжая мертвенный ритуал службы в затерянном в снегах поселке. Росмер осужден публично, Эриксон осудил себя сам, когда не смог освободить прихожанку от иррационального страха смерти. Герой Ибсена, наивно желая исправить мир, сеет хаос. Герой Бергмана, умом желая добра, сеет зло. Но главное, на мой взгляд, не в этом сюжетном диалоге, а в том, что в «Причастии», также как в пьесе Ибсена возникают «белые кони» – зоны неопределенности, нечто, что не подлежит объяснению, а потому волнует. Притом, что здесь Бергман – тоже «блистательный и натужный архитектор» – тщательно и умело «вбивает гвозди» в промасленные бревна композиции, и когда в финале «Зимнего света» на вечерней службе в пустой церкви нет никого, кроме служки, органиста, самого пастора, да его подруги, однако служба идет, это – закономерно... Есть порядок вещей, есть зимний свет, бьющий из окон церкви, но он освещает лишь небольшой участок земли, окруженный молчанием холодного леса, и, разумеется, темных небес.

Так, на рубеже 1960-х в фильмах Бергмана появляется знаковая фраза: «Небеса молчат». Герой «Лица» (1958) – фокусник Фоглер (Макс фон Сюдов), например, не прочь подзаработать, замечая «молчащего Бога», он поддерживает трюкачеством фокусника стремительно теряющего рейтинг у жителей Земли Всевышнего. Впрочем, у Бергмана, как и у Ибсена, при почти навязчивой архитектурности драмы, не может

¹² Бергман И. *Латерна Магика*. Цит. изд. С. 73.

¹³ Юрьев А.А. *Мистериальная трагедия Хенрика Ибсена*. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального Искусства, 2013. С.5.

Pro memoria


быть однозначности. Несет ли фокусник Фоглер свет или зарабатывает на жизнь? Похоже, у самого автора «Лица» нет уверенности в какой-либо версии: «Мы бы могли увидеть Бога – если бы в его фокусах действительно что-то было», – утверждает главный враг фокусника – доктор-позитивист. Еще одна еще одна важнейшая вещь – молчание – теперь уже сознательно отрабатывается в драматургии «Лица»: небеса молчат и человек молчит вместе с ними – «господин Фоглер лишен дара речи».

Молчание – ритмический, композиционный и смысловой прием, наделяющий героя Бергмана не только исключительностью, но и благородством в первоначальном, аристотелевском смысле. «Благородное направление воли» еще не вполне присуще фокуснику Макса фон Сюдова, то сбрасывающему, то надевающему маску молчания, но его однофамилица, драматическая актриса фрау Фоглер уже «несет» свое молчание предельно добросовестно и совершенно бескорыстно. Героиня Лив Ульман впадает в безмолвие как в кому, в «Персоне» (1963) найденный в первых работах драматургический прием осмысливается автором в полной мере. От «Лица» к «Персоне» (снятой через пять лет) переходит имя молчащего героя, но видоизменяется мотив его исключительности: «И мне казалось, что каждая интонация моего голоса, каждое произносимое мной слово было ложью, упражнением в пустоте и тоске. Существовал единственный способ спастись от отчаяния и краха. Замолчать. За стеной молчания обрести ясность или, во всяком случае, попытаться собрать еще имеющиеся

возможности», – запишет в дневнике Элизабет Фоглер.

Интересно, что сценарий «Персоны» Бергман пишет практически параллельно работе над «Геддой Габлер», на этот раз он ставит спектакль в столичном Драматене, которым к тому же и руководит. Было бы наивно, конечно, отыскивать мотивы ибсеновской «Гедды» в истории отношений молчащей актрисы и ухаживающей за ней медсестры, но – как ни странно – в репликах рассыпаны почти дословные цитаты из этой пьесы: «Можно ли жить, не разговаривая свободно?», «Так не делают» и др. Интересно и то, что в странных нарезках разнородных кадров пролога «Персоны» Бергман цитирует снятый много лет назад для «Тюрьмы» клоунский номер.

Драматургия «Персоны» категорически не архитектурна, две героини в пустынном северном пейзаже мучительно преодолевают: сестра Альма – молчание актрисы Элизабет, а сама Элизабет – мир, где не осталось «даже хаоса». «Фру Фоглер жаждет правды. Она искала ее повсюду, и порой ей казалось, будто она нашла что-то прочное, что-то долговечное, но внезапно земля ушла из-под ног. Внешний мир обрушивается на Элизабет Фоглер в больничной палате»¹⁴. Субстанциальный конфликт развивается самым причудливым образом, медсестра (Биби Андерсон) на протяжении всей картины делает отчаянные попытки «услышать» молчание своей больной. Так межличностное становится метафизическим, а драматург получает возможность высказать то, о чем, казалось бы, говорить уже неприлично: сжимая и разжимая в руке фото поднявшего руки мальчика



Ингмар Бергман

¹⁴ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 61.

Европа и Россия

из варшавского гетто, героиня Лив Ульман бунтует против «мира сносного дьявола», она отрицает этот мир своим молчанием и им же заражает партнеров и зрителя. Написанная в период болезни и кризиса, «Персона» стала не только одной из принципиальнейших картин мастера, но и определенной вехой в его отношениях со скандинавской драмой: содержательно Бергман все больше удалялся от Стриндберга и приближался к Ибсену.

Оставляя за своими героями право на пафос, художник Бергман не мог не чувствовать то, что понимал в начале 1960-х каждый европейский гуманитарий – отчуждение слов от смыслов, когда прежде, чем стать репликой, то или иное слово прошло «через множество употреблений, через множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, вмятины, трещины, пятна...»¹⁵. Но дискредитация слова не означала для Бергмана дискредитацию смыслов, формой экспрессии для самых важных из них он сделал молчание. «Однажды я упомянул, что “Персона” спасла мне жизнь. Это не преувеличение. Если бы у меня хватило сил, я бы, по всей вероятности, вышел из игры»¹⁶, – возможно позднейшее замечание Бергмана о фильме звучит слишком пафосно, однако мы считываем его как понимание мэтром важности драматургического открытия, сделанного при работе над «Персоной».

В отличие от режиссера Томаса, режиссер Бергман рискнул поместить человека в мир, где нет ни Бога, ни даже хаоса, и поиск гармонизирующей мир высшей идеи становится «пуантом» бергмановского героя, и он-то, этот поиск, делает

его одиноким рыцарем, однако это не разновидность Карла Моора или Дон Кихота, этот рыцарь, скорее, пушкинский «рыцарь бедный, молчаливый и простой», рыцарь, молчанием противостоящим социуму, где довольствуются чучелом мертвого Бога или же не плачут по нем вовсе. В этом смысле бергмановский «бунт молчания» продолжает драматургическую традицию античного бунта против судьбы, классицистского бунта чести, романтического бунта чувств, модернистского бунта тела или разума, экзистенциального бунта отчаявшихся одиночек.

В истории драматургии возникают иногда странные замещения. Так, русская трагедия была создана по сути не в драме, а в прозе, русская трагедия это романы Достоевского и Толстого. Так и после сартровского героя, героя экзистенциальной драмы – казалось, что никакого иного – наполненого смыслом – протагониста придумано не будет. Однако в кинодраматургии Бергмана мы можем его найти, это – *homo elinguem*, человек молчаливый. И бергмановский герой встраивается в ряд протагонистов европейской драмы

Путь Бергмана-драматурга был странен и непрямым: лишь отпечатанные на пленке его истории обретали статус новаторских драматических сочинений, однако их проникновение на сцену долгие годы сдерживалось железной авторской волей, запрещающей иные интерпретации. Теперь же, когда затворник Форе уже не властен над своими опусами, как знать, возможно, «Персона», «Лицо» или «Причастие» обречены на долгую сценическую жизнь.

¹⁵ Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 14.

¹⁶ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 67–68.



Ирина КЛИМОВА

ЯРМАРКА В НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI–XVII ВЕКОВ

ЗРЕЛИЩА, РАЗВЛЕЧЕНИЯ И ИХ ПУБЛИКА

Жанровая живопись Нидерландов содержит уникальный исторический материал, имеющий непосредственное отношение к различным аспектам изучения театральной публики, в частности, ее социального состава. Поскольку нидерландские художники в XVI–XVII вв. часто принимали самое активное участие в подготовке различных зрелищ, то их картины с изображением театральных постановок и театрализованных мероприятий приобретают значение исторических источников. На картинах голландских и фламандских мастеров запечатлены не только участники театральных представлений, праздничных процессий и шествий, но и зрители. Это важное обстоятельство позволяет уточнить социальный состав публики разного вида зрелищ.

Среди изображений народных праздников, торжественных въездов, праздничных процессий, карнавалов, шествий, постановок моралитэ, фарсов, проходивших во Фландрии и Голландии в XVI и XVII столетиях, большое внимание привлекают изображения ярмарки. На картинах, рисунках и гравюрах Питера Брейгеля Старшего, Питера Брейгеля Младшего, Питера Балтена, Гиллиса Мостарта, Ганса Бола, Франса Була, Давида Винкбонса и других художников, запечатлевших ярмарку, среди ее участников изображены представители

определенных социальных групп, различных сословий городского населения, крестьяне.

Сравнительный анализ многочисленных изображений ярмарочных сцен обнаруживает целый ряд проблем, и, прежде всего, проблему терминологическую, связанную с определением понятия «ярмарочная публика». Оно требует уточнения. Дело в том, что ярмарка сама по себе не является определенным видом зрелища. Ярмарка – событие, совмещающее различные мероприятия, как торговые, так и зрелищные.

Изначально она была, прежде всего, праздником. На ней «веселились не меньше, чем торговали, что поддерживало не только экономические, но и культурные связи края»¹. Во время проведения ярмарки ее участники не только совершали покупки, но и танцевали, пировали, наблюдали за соревнованиями, смотрели театральное представление, одним словом, веселились. Не имеет смысла разделять участников ярмарок, запечатленных на картинах, гравюрах и рисунках на две категории: на тех, кто стоит у сценического помоста и смотрит театральное представление, и на всех остальных. Подобное деление было бы слишком грубым и прямолинейным, а, главное, ошибочным, поскольку не учитывает специфику ярмарки, как народно-го праздника.

¹Поль Зюммер. *Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта*. М., 2000. С. 223.

Европа и Россия

Такие определения зрителей как «публика площадной мистерии», «публика моралитэ», «публика въездов», «публика фарсов», «публика турниров» непосредственно связаны с жанром зрелища и подразумевают группу людей, специально собравшихся, чтобы увидеть представление мистерии, моралитэ, фарс, турнирную игру, торжественный въезд. Зрители перечисленных видов зрелищ приходили посмотреть единственное зрелище, перед ними не стояла проблема выбора. Определение «ярмарочная публика» значительно шире, поскольку связано с более или менее обширной программой, которую предлагала ярмарка.

Театральное представление в границах ярмарки сосуществовало с торговлей, танцами, застольем, азартными играми, соревнованиями и т.д. Присутствовавшие на ярмарке, в независимости от ее масштаба, всегда имели выбор того, чему они могли отдать предпочтение, но, как правило, стремились принять участие во всех увеселительных мероприятиях.

Люди приходили и приезжали на ярмарку не только и не столько для того, чтобы приобрести товар, но, чтобы развлечься. Возможно, в этом заключается своеобразие ярмарочной публики, ее принципиальное отличие от публики других зрелищ, распространенных в западноевропейской культуре XVI–XVII столетий.

Ярмарка – мероприятие, глубоко укорененное в народных традициях. Возникнув в XII веке, как церковный праздник прихожан одной церкви или одного прихода, она со временем утратила религиозный характер, стала всеобщим событием, хотя связь с церковным

праздником и сохранилась в календарных датах и названиях некоторых ярмарок.

Устройство ярмарки всегда было санкционировано местными властями, избранный организационный комитет устанавливал правила и следил за их соблюдением.

Длилась ярмарка, как правило, от одной до трех недель. В Нидерландах XVI–XVII вв. не было ни одного городка или большой деревни, не имевших собственной ярмарки, проводившейся один или два раза в год.

Ярмарки были деревенскими и городскими. Редкий нидерландец мог пропустить это событие². Ярмарки, проходившие в столичных городах, где располагался двор, носили официальный характер. Так, например, в Гааге ярмарка устраивалась на центральной площади, начиналась перезвоном колоколов городской ратуши, не смолкавших в течение полудня, и шествием представителей гильдий. На площади и прилегающим к ней улицам устраивались торговые палатки и несколько балаганов. Лавки, лотки, развалы заполняли пространство улиц.

Деревенские ярмарки, как и городские, открывались торжественным шествием, хотя и более скромным. Крестьяне всегда стремились на ярмарку, проходившую в соседнем городе. Их основной целью были не только покупки, но и возможность принять участие в веселой пирушке, проходившей в необычной обстановке. Подобным образом горожане и знать устремлялись на сельские ярмарки, чтобы окупиться в непривычную для них атмосферу. Это было путешествием в другой мир.

Сохранилось большое количество изображений ярмарок,

² Когда открывалась ярмарка в Гааге, Вильгельм III отправлялся туда вместе со всем двором. Принцы, принцессы, дворяне, офицеры, чиновники смешивались с толпой. Став королем Англии, Вильгельм III не смог остаться в Лондоне, когда открылась ярмарка в Гааге. Ян де Витт, по свидетельствам современников, в самый напряженный период англо-нидерландского кризиса – в 1654 г. – обсуждал на гаагской ярмарке политические вопросы, расположившись у лавки продавца вафель.

Pro memoria

принадлежащих фламандским и голландским художникам второй половины XVI – начала XVII веков³. Нельзя не заметить, что торжища, устраивавшиеся в городских предместьях, часто называли также деревенскими. На отдельных картинах, имеющих название «Деревенская ярмарка» запечатлены события, разворачивающиеся у городских ворот или в предместье. Так, на картине Якоба Саверея «Деревенская ярмарка» изображены каменные здания с высокими остроконечными башнями, свидетельствующие о том, что перед нами городские строения. Подобным обстоятельством нельзя пренебрегать, поскольку расположение ярмарки вблизи или вдали от города влияло на соотношение социальных групп, присутствовавших на ней.

Изображения ярмарок, вне зависимости от того, где они проводились, в деревне или в пригороде, можно разделить на два типа: ярмарки с театральным представлением и ярмарки без такового. Сравнение двух типов изображений помогает наглядно увидеть – была ли взаимосвязь между наличием или отсутствием театральной постановки на ярмарке и количеством ее участников, изменением социального состава ярмарочной публики.

Среди сохранившихся изображений ярмарок с театральным представлением наибольший интерес представляют произведения Питера Брейгеля Старшего, Питера Балтена, Ганса Бола, Питера ван дер Борхта, Гиллиса Мостарта, Франса Була, Давида Винкбонса. Анализ содержания этих изображений, их сопоставление позволяют обнаружить важные детали и выявить

общие закономерности, влиявшие на изменение социального состава ярмарочной публики.

На гравюре П. Кока по рисунку П. Брейгеля Старшего «Ярмарка у ворот св. Георгия» (1559 г.) изображена ярмарка, где многочисленные участники праздника имеют возможность принять участие в самых разных развлечениях, отдать предпочтение одному из них или успеть посмотреть все, а также купить необходимый товар и участвовать в церковной процессии. Одни «увеселения» художник располагает на переднем плане, другие немного поодаль, третьи на дальнем плане. Например, тир с чучелами птиц вместо мишеней, укрепленных на вертикально стоящем крыле мельницы, находится, практически, за пределами основного пространства ярмарочной площади. Тем не менее, этот вид развлечений имел непосредственное отношение к ярмарочным увеселениям, хотя традиционно располагался на краю деревни. Одно из центральных мест в гравюре занимает сценка битвы св. Георгия с драконом, разворачивающаяся перед церковной оградой. За ней видна длинная вереница участников религиозной процессии, входящей в церковь. На переднем плане гравюры изображены торговые палатки, застолье у таверны, танец крестьян под музыку двух волынщиков, шут, играющий с детьми, танец с мечами, устроенный гильдией оружейников. Каждое из развлечений имеет своих участников и зрителей.

На самом дальнем плане перед входом в небольшую гостиницу виден установленный на бочках помост, где разыгрывается театральное представление. Из открытых

³ Необходимо отметить, что названия картин, рисунков и гравюр «Ярмарка», «Сельская ярмарка», «Ярмарка с театральным представлением», как правило, не являются авторскими. Названия картин часто менялись после их продажи. Это общая ситуация, характерная для произведений живописи прошлых столетий. Многие работы дошли до нас с названиями, полученными значительно позже времени своего создания от коллекционеров, в собраниях которых они оказались.

Европа и Россия



П. Брейгель Старший.
«Ярмарка у ворот
св. Георгия». Фрагмент

окон второго этажа постоялого двора и из окон соседних домов выглядывают люди, следя за происходящим на сцене, где один из исполнителей, преклонив колено, обращается к публике. Подмостки с трех сторон окружают крестьяне. Можно заметить, что они разного возраста, среди них есть мужчина с бородой, молодые парни и девушки, взрослые женщины, ребенок. К этой большой группе спешат новые зрители. Нельзя не отметить, что все участники праздника принадлежат к одной социальной группе – среди многочисленных участников ярмарки не видно горожан.

На гравюре Питера ван дер Борхта «Деревенская ярмарка» (1559 г.) также видим большое количество крестьян и отсутствие горожан. На переднем плане танцы под звуки волынки, застолье и драки крестьян. На среднем плане – деревянный помост, окруженный крестьянами, на котором разыгрывается фарс. Процессия, несущая статую святого входит в



храм, расположенный на заднем плане гравюры. У центрального входа в церковь приютились торговые ряды.

На рисунке Питера Брейгеля Старшего «Ярмарка в Хобокене» (1559 г.) изображена, окруженная большой толпой крестьян сцена на бочках, которая располагается на значительном отдалении от основного веселья. В это же время крестьяне, взявшись за руки, кружатся в хороводе, шут пытается развлечь детей, несколько стрелков соревнуются в стрельбе из лука, а в

Питер ван дер Борхт.
«Деревенская ярмарка».
1559

церковь направляется религиозная процессия. У гостиницы (в нижнем углу рисунка) нет застолья, но внутри нее можно различить много людей, выглядывающих из окон первого и второго этажа. На этом рисунке присутствуют несколько горожан: двое беседующих мужчин и женщина у церковной ограды в характерной для горожанок темной накидке с козырьком.

На картине Питера Балтена «Ярмарка» (середина XVI в.), изоб-



Питер Брейгель Старший.
«Ярмарка в Хобокене».
1559.

Питер Балтен.
«Ярмарка».
Сер. XVI в.

ражающей деревенскую ярмарку, сценический помост, на котором разыгрывается фарс, занимает центральное место. Помост окружают более тридцати человек, среди них шесть женщин и двое детей. Почти все они внимательно следят за происходящим на сцене. Например, одна из женщин сомкнула в напряжении ладони, ее взгляд устремлен на подмостки. Стоящий к нам спиной мужчина тычет пальцем в одного из исполнителей; другой, жестикулируя,

обращается к своему соседу, пытаясь привлечь его внимание к происходящему на сцене; третий, стоящий у самого края подмостков, рукой указывает на сидящего в корзине персонажа. У многих открыты рты – как знак повышенного внимания и сопереживания. Так художник с помощью мимики и жестов фиксирует эмоциональное восприятие зрителями театрального представления.

Наряду с этой группой можно увидеть и другие, находящиеся в

некотором отдалении от сцены. Двое мужчин, один из которых член гильдии стрелков из лука, устроились на верхней части мишени, предназначенной для состязаний стрелков. Их позы свидетельствуют об отсутствии повышенного внимания к действию, разворачивающемуся на подмостках. Однако, переговариваясь, они все же поглядывают на сцену. Другая группа зрителей выглядывает из открытых окон дома, расположенного на некотором расстоянии от сценической площадки. Под окнами дома проходит религиозная процессия, направляющаяся к храму, но внимание ее участников все же отвлечено спектаклем. Еще два человека устроились на соломенной крыше низкого строения, находящегося вблизи сцены и оттуда наблюдают за представлением.

Среди толпящихся у подмостков зрителей, можно видеть не только крестьян, но и горожан. Из них несколько женщин и мужчина наблюдают за действием на сцене, в то время как семья зажиточных горожан (мужчина, женщина и девочка) повернулась к происходящему на сцене спиной, собираясь уйти. Они выделяются не только своей одеждой, но и пренебрежительным отношением к сценическому действию. Немного поодаль от места представления находится еще одна небольшая группа горожан – пять мужчин и одна женщина, они о чем-то беседуют с подвыпившим крестьянином. Горожане не принимают участия во всеобщем веселье. Они оказались на ярмарке из любопытства, и происходящее на ней является для них развлечением «аборигенов».

Вокруг подмостков шумит широкая ярмарка: у церковной



ограды идет оживленная торговля, площадь пересекают члены гильдии стрелков, пируют и танцуют под звуки волынки крестьяне, калеки просят милостыню, шут играет с детьми.

Очень похожий сюжет, со многими повторяющимися персонажами, видим на картине Питера Брейгеля Младшего «Ярмарка с театральным представлением»⁴. Сценический помост, окруженный зрителями, здесь также занимает центральное место, и опять рядом с ним проходит религиозная процессия, направляющаяся в храм, а у церковной ограды идет оживленная торговля, калека просит милостыню и т.д. Но есть и существенные отличия, главное из которых – отсутствие горожан, как среди зрителей фарсовой сценки, так и на всей ярмарке.

На картине Ганса Бола «Деревенская ярмарка» (Антверпен, Королевский музей изящных искусств) наряду с крестьянами присутствует много горожан, принадлежащих к разным социальным группам: люди среднего достатка, зажиточные бюргеры и знать, одетая в роскошную праздничную одежду по испанской моде. Торговля идет

Питер Брейгель Младший.
«Ярмарка с театральным представлением»

⁴ В нижнем левом углу картины находится подпись и дата: P. Brevgel 1562. Но поскольку они не являются оригинальными, то мнения искусствоведов относительно авторства картины, расходятся. Одни считают, что она является копией с оригинала картины Питера Брейгеля Старшего и выполнена его сыном Питером Брейгелем Младшим, другие, что она задумана и выполнена Питером Балтеном, третьи, что Питер Балтен сделал копию с картины Питера Брейгеля Старшего. Сохранилось много копий картины «Ярмарка с театральным представлением», что свидетельствует о популярности этого сюжета.

не только в палатках у церкви, но и на развалах. На среднем плане в левом углу картины можно видеть сценический помост, на котором разыгрывается популярный фарс о неверной жене. Подмостки окружает большое количество зрителей – как крестьян, так и горожан. Среди торгующих и веселящихся людей проезжают всадники, телеги, украшенные зелеными ветками, бегают играющие дети, шут, калеки, неторопливо проходят группы одетых в дорогие одежды мужчин и женщин. Недалеко от сцены можно видеть членов местной гильдии стрелков, собравшихся у мишени для стрельбы из лука.



Ганс Бол.
«Деревенская ярмарка»

Ганс Бол.
«Деревенская ярмарка».
Фрагмент

В разных местах ярмарки танцуют крестьяне.

На картине Гиллиса Мостарта «Ярмарка в деревне» (1589 г.) мы видим очень много горожан разного достатка, о чем свидетельствует их одежда. Они изображены в разных частях картины: одни прогуливаются парами или небольшими

группами, наблюдая за происходящим, другие беседуют у церковной ограды, не обращая внимания на то, что происходит вокруг, третьи остановились у стола для игры в кости, площадь пересекает мужчина со шпагой на боку, костюм которого украшен воротником в испанском стиле. За накрытыми столами

Европа и Россия

у таверны можно видеть ремесленников. Между столами снует шут с мароттой⁵, произнося подходящие к случаю стихи и каламбуры. Рядом, под звуки скрипки, кружатся в хороводах танцующие. Среди участников ярмарки привлекает внимание цыганка. Она гадает по руке пожилому мужчине, которого обступили цыганские дети, один из них пытается запустить руку в его кошелек. Другая цыганка просит милостыню. Деревянный помост, где разыгрывается фарс, расположен в самом дальнем углу, рядом с таверной. Внимание немногочисленных зрителей сосредоточено не на сцене, а на развернувшейся недалеко от помоста потасовке, в которой пытаются разнять двух мужчин, обнаживших мечи.

На картине изображено всего несколько торговых палаток, у которых почти никто не останавливается. Однако возле одной из них видим двух монахов, они заняты выбором товара, и не обращают внимания на происходящие вокруг события. Заметим, что это одно из

редких изображений монахов на ярмарке. На картинах современников Гиллиса Мостарта и художников более позднего времени монахи отсутствуют. Это позволяет предположить, что монахи крайне редко посещали ярмарки.

На картине Давида Винкбонса «Ярмарка» (1608 г.)⁶ сценический помост, устроенный на бочках и огороженный щитом из досок изображен на среднем плане, его окружают крестьяне и горожане, в основном, ремесленники, о чем свидетельствует их одежда. На подмостки, преодолевая ограждение, пытается пробраться молодой человек, в то время как один из исполнителей, подойдя к краю сцены, отгоняет его дубинкой. Несколько мужчин из публики указывают на него, вытянув вперед руку и комментируя происходящее. Двое подростков уже забрались под сцену, устроились между бочками и, выглядывая оттуда, общаются с кем-то из публики, к ним пытается присоединиться, почти преодолев деревянное ограждение, девочка.

⁵ Маротта — шутовской жезл; палка, на конце которой помещена маленькая голова (деревянная или матерчатая) в шапке с бубенчиками — своеобразный портрет самого шута.

⁶ Сохранилось четыре копии картины, которые отличаются друг от друга количеством сцен и персонажей, а также происходящим на сцене действием. Копии выполнены самим автором. Картина, о которой идет речь, является копией.



Гиллис Мостарт.
«Ярмарка в деревне».
1589

Нельзя не обратить внимание на то, что среди зрителей мужчин гораздо больше, чем женщин.

Часть зрителей оживленно реагируют на происходящее, однако, далеко не все собравшиеся возле сцены внимательно следят за разыгрываемым на ней действием. Группа из четырех мужчин, что-то увлеченно обсуждает, не обращая внимания на сцену, а в это время мальчишка пытается подобраться к кошельку одного из них. Среди публики находится и небольшая группа состоятельных горожан, стоящих в стороне, но, тем не менее, с интересом наблюдающих за сценой. Присутствие среди зрителей большего числа горожан свидетельствует о том, что ярмарка располагалась у городских ворот.

На переднем плане картины между двумя гостиницами видим вереницу прогуливающихся горожан, среди которых много знати. Они не интересуются товаром, а наблюдают за происходящим вокруг. Для них это является своеобразным развлечением. У торговых палаток, в центре картины столпились крестьяне и ремесленники, хотя там продают картины, музыкальные инструменты, готовые платья, ювелирные украшения, домашнюю утварь. Возле одной из палаток остановился барабанщик с большим барабаном, его плечи покрыты красным плащом, на голову надет берет красного цвета, украшенный пером. Заметим, что барабанщик – официальное лицо, состоящее на службе и уполномоченное местными властями оглашать важные сообщения. Среди посетителей ярмарки он составляет исключение, поскольку прибыл сюда не для покупок и веселья, а чтобы исполнить служебные



обязанности. Барабанщик направляется к высокому зданию, у которого столпилось много людей. За этим зданием видна река или канал с несколькими лодками, плывущими к мосту, под которым на натянутой веревке висит гусь, что свидетельствует о том, что там проходит одно из излюбленных развлечений голландской молодежи – «гусиная охота». Это было своего рода соревнование. На веревке, натянутой горизонтально на определенной высоте за лапки подвешивали живого гуся, шею которого обильно смазывали жиром. Молодые люди поочередно пробегали или проносились во весь опор на лошади под веревкой, пытаясь сорвать гуся, ухватив его за скользкую шею. Иногда веревку протягивали над каналом, и игроки проплывали под ней в лодке, стоя на корме. В случае промаха они падали в воду⁷. На картине Д. Винкбонса большая толпа людей увлеченно следит за ходом этой игры.

На рассмотренных изображениях ярмарок с театральными представлениями, и на тех, которых осталось за пределами, обращает

Давид Винкбонс.
«Ярмарка», копия. 1608.

⁷ Не менее популярной была игра «подстриги птичку», в которой игроки должны были с завязанными глазами отрезать голову слепой утке или курице, подвешенной на веревке за лапки. Подробнее об играх и развлечениях голландцев см.: Поль Зюмтер. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта. М., 2000. Любопытно заметить, что подобного рода соревнования мы не увидим на изображениях ярмарок, принадлежащих фламандским художникам. Давид Винкбонс – голландский живописец, проживший почти всю жизнь в Амстердаме.

Европа и Россия

на себя внимание следующая деталь. Сценический помост, как правило, находится на третьем плане картины, в некотором отдалении. Расположение помоста в центре общей композиции можно видеть только на картинах Питера Балтена «Ярмарка» и на картине «Ярмарка с театральным представлением» приписываемой Питеру Брейгелю Младшему⁸. Это свидетельствует о том, что сценические подмостки весьма редко занимали центральное место в пространстве ярмарки. Возможно, существовало правило, согласно которому сценический помост необходимо было устанавливать в стороне, чтобы собирающиеся вокруг него зрители, не мешали передвижениям многочисленных посетителей ярмарки.

Еще одна деталь обнаруживается в ходе сравнительного анализа изображений ярмарок с театральным представлением, принадлежащим фламандским живописцам второй половины XVI века. На сценических подмостках всегда разыгрывается фарс и, как правило, одного и того же содержания: обманутый муж с помощью продавца птиц раскрывает неверность жены, застав ее с любовником. Вероятно, этот сюжет пользовался наибольшей популярностью. Таким образом, ярмарочное «театральное представление» на протяжении многих десятилетий не менялось – им был фарс, являвшийся основным жанром народного театра.

Изображение сценических подмостков и собравшихся вокруг них зрителей затрагивает очень важный вопрос: взималась ли плата за театральное представление? И если взималась, то, каким образом это осуществлялось? На картине Д. Винкбонса «Ярмарка» (1608) на

сценическом помосте можно видеть барабанщика, зазывающего народ на представление, но ни на одной картине с изображением ярмарки не зафиксирован момент оплаты. Мы нигде не увидим человека, собирающего деньги у публики. Кроме того, сценический помост просматривался с разных точек, поэтому необязательно было стоять непосредственно у сцены, чтобы видеть то, что на ней происходит. На картинах художников, изобразивших в пространстве ярмарки сценический помост, эта особенность обращает на себя внимание. Так, на картинах Питера Балтена «Ярмарка» и Питера Брейгеля Младшего «Ярмарка с театральным представлением» за происходящим на сцене наблюдают стрелки, забравшиеся на мишень, несколько человек, устроившихся на крыше низкой постройки, люди, выглядывающие из окна гостиницы. На рисунке Питера Брейгеля Старшего «Ярмарка св. Георгия» сценический помост установлен напротив гостиницы, из окон которой постояльцы смотрят представление на сцене.

Ответ на вопрос о плате за театральное представление на ярмарке связан со следующими обстоятельствами. Фарсовые сценки на городских праздниках в Нидерландах часто разыгрывали члены риторических камер, чему есть неоспоримое подтверждение, зафиксированное в архивах гильдий художников и протоколах камер риториков. Практика привлечения городским советом местных камер для организации праздников была широко распространена. Члены городского совета заключали договор с камерой риториков, предоставляя ей разного рода

⁸ Соответственно и на многочисленных копиях этого сюжета

льготы за подготовку и проведение праздника. Возможно, организаторы ярмарки использовали подобный опыт и еще до открытия ярмарки заключали договор с риториками или с актерами странствующих профессиональных трупп, которые к концу XVI века стали все чаще появляться на территории Нидерландов.

Нужно отметить, что со второй половины XVII века в изображениях ярмарки с театральным представлением наблюдается постепенная смена находящихся на помосте персонажей: героев фарсовых сценок заменяют шарлатаны, продающие всевозможные снадобья, а по соседству с подмостками все чаще появляются деревянные балаганы.

В больших городах в балаганах выступали странствующие труппы, акробаты, канатоходцы, гимнасты, разыгрывались фарсовые сценки, «механические театры» показывали кукол, которые приводились в движение часовым механизмом: они били в барабан или дули в рожок, выставляли на показ дрессированных собак, обезьян и другие диковинки⁹.

Так, на рисунке анонимного автора, датированного 1631 годом, изображен деревянный помост, устроенный внутри балагана, на котором два персонажа комедии дель арте танцуют и поют, а две куклы над ширмой комментируют их действия. Помост окружают зажиточные горожане, несколько детей пытаются на него вскарабкаться.

На картине Геррита Лундена «Ярмарка» (1659 г.) в центре на втором плане расположен деревянный балаган без крыши, ее заменяет тент, в просветах виднеются



спины зрителей, у входа стоит зазывала. На переднем плане барабанщик и дрессировщик с медведем. Среди посетителей ярмарочных увеселений видим только горожан.

Картина Эгберта Ливенса ван дер Пула «Ярмарка» (1661 г.) изображает балаган, окруженный большой толпой. На приставленную к нему деревянную лестницу взобрался трубач, зазывающий на представление. На переднем плане картины находится помост, но на нем расположился продавец снадобий. Театральное представление можно увидеть внутри балагана.



«Балаган».
Рис. анонимного автора.
1631

⁹ Иногда в ярмарочных балаганах выступали профессиональные труппы. Например, в 1640 г. на ярмарке в Гарлеме дала представление французская труппа принца Оранского, на той же ярмарке в 40-е годы XVII в. выступала труппа амстердамского театра.

Геррит Лунденс.
«Ярмарка». 1659

К концу XVII века балаганы с зазывалой у входа станут привычным явлением на ярмарке.

Однако далеко не на всех картинах с изображениями ярмарки, принадлежащих даже одному и тому же художнику, можно видеть сценический помост с театральным представлением. Это немаловажное обстоятельство имеет объяснение. Во-первых, небольшое селение, где проходила ярмарка, не имело своей камеры риториков, члены которой, как правило, принимали участие в ее проведении. Во-вторых, организаторы ярмарки по той или иной причине не смогли привлечь странствующую труппу, которая могла бы показать фарс. Но наличие или отсутствие театрального представления не влияло на изменение социального состава участников ярмарки.

Так, например, на картине Питера Балтена «Ярмарка св. Георгия» (середина XVI века) сценического помоста нет, большую часть пространства картины занимают веселящиеся крестьяне и горожане, расположившиеся на постоялом дворе и на улице. Торговых палаток, практически, не видно, весь передний план картины занимают компании, состоящие из зажиточных и простых горожан, многочисленных крестьян.

На картине Ганса Бола «Деревенская ярмарка» (1580 г.) отсутствие сценических подмостков, никак не влияет на количество ее участников. Здесь, так же как на его картине с одноименным названием из антверпенского Королевского музея изящных искусств, мы видим большое количество людей, среди которых, наряду с людьми среднего достатка, очень много горожан,



принадлежащих к дворянству и знати. Люди знатного происхождения ходят отдельными группами или парами, не смешиваясь с толпой, не интересуясь товарами, они наблюдают за происходящим. Проезжают всадники, судя по одежде и наличию шпаги на поясе, дворяне. Здесь можно видеть шута, в одежде желтого цвета, увешанной бубенцами, он бежит вместе с мальчишками, пытаясь их догнать и набросить на одного из них обруч. Прямо у церковной ограды расположились многочисленные палатки, мимо которых проходит

Эгберт Ливенс ван дер Пул.
«Ярмарка».1661

Питер Балтен.
«Ярмарка Св. Георгия».
Сер. XVI в.

Pro memoria



Карел ван Мандер.
«Деревенская ярмарка».
1592

Ян ван ден Вельде.
«Деревенская ярмарка».
1623

торжественная процессия, направляющаяся в церковь.

В живописной работе Карела ван Мандера «Деревенская ярмарка» (1592 г.) среди безудержного разгула крестьянского веселья мы не найдем сценического помоста. Отсутствует театральное представление и на картине Якоба Саверей «Деревенская ярмарка» (1600 г.), хотя все остальные составляющие ярмарки здесь можно видеть: торговые палатки, веселящиеся и пляшущие у таверны крестьяне, калека, шут, дети. Среди участников праздника видим, в основном, крестьян и только несколько горожан. А на полотне Яна ван ден Вельде «Деревенская ярмарка» (1623 г.) напротив, наряду с группой крестьян, изображено большое количество горожан разного достатка – от мелких буржуа до знатных кавалеров и дам в праздничной одежде. Однако театрального представления мы здесь тоже не увидим.

Нет изображения театрального представления и на картине Давида Винкбонса «Деревенская



ярмарка» (начало XVII века). Значительную часть пространства картины занимают танцующие и пьющие за столом гостиныцы крестьяне и горожане. Вообще, в пространстве картины можно обнаружить много горожан различного социального статуса. В глубине картины изображено прибытие знатной дамы в сопровождении кавалеров. В левой части картины большая толпа людей увлеченно наблюдает за соревнованием «охота на гуся». Торговые палатки скрыты за деревьями, внимание

Европа и Россия

художника сосредоточено на развлекающейся и веселящейся толпе, состоящей из представителей разных социальных групп.

На картине Франса Була «Деревенская ярмарка» мы также не увидим сценического помоста. Торговые палатки с покупателями занимают очень скромное место, они расположены на дальнем плане, вдалеке от центральных событий. Все пространство картины на переднем плане заполнено разношерстной толпой, среди которой можно видеть и крестьян, и горожан (как простых, так и знатных), подъехавших к трактиру всадников, дерущихся крестьян, шута, цыганку, гадающую по руке молоденькой девушке. За одним из столов у таверны расположилась пирующая компания, за другим, покрытым зеленым сукном, идет игра (возможно, в кости). Вокруг стола и знатный кавалер, и горожане, и крестьяне. У дерева, к которому прислонился наигрывающий веселую мелодию волынщик, пляшут, взявшись за руки, крестьяне. Спинной к дерущимся крестьянам повернулись знатная дама и сопровождающий ее кавалер. Они одеты в дорожную праздничную одежду, с воротниками в испанском стиле.

Здесь, как и на картине Гиллиса Мостарта «Деревенская ярмарка», среди участников ярмарки снова встречаем цыганку. Подобное обстоятельство заслуживает внимания, поскольку обнаруживает присутствие, пусть даже не частое, на фламандских ярмарках среди уже «привычных» крестьян и горожан представителей народности, ведущей кочевой образ жизни. Принимая во внимание появление цыган¹⁰, можно утверждать, что

цыгане, кочующие по территории Нидерландов, наряду с нищими и калеками пытались найти на ярмарках средства для пропитания.

Нельзя не заметить, что изображений ярмарок без театрального представления оказывается значительно больше. Это позволяет сделать вывод, что театральное представление не было центральным событием на ярмарке, а являлось лишь частью обширной программы, которую она предлагала. Отсутствие театрального представления не снижало интереса к самой ярмарке, поскольку на ней были и другие развлечения, а главное, сама ярмарка являлась

¹⁰ Например, таких художников как Гиллис Мостарт, Питер Брейгель Старший, Питер Брейгель Младший, Ян Брейгель Старший, Давид Винкбонс.

Давид Винкбонс.
«Деревенская ярмарка».
Фрагмент





поводом для веселья. В этой связи еще раз необходимо подчеркнуть, что понятие «ярмарочная публика» имеет отношение не только к зрителям фарса, разыгрывающегося на сценическом помосте, но относится ко всем участникам и посетителям ярмарки.

На картинах Ганса Бола, Франса Була и Давида Винкбонса отчетливо видно, что горожане, принадлежащие к разным социальным группам – простые, знатные и зажиточные – охотно посещали большие ярмарки. При этом знать держалась обособленно, в отличие от горожан среднего достатка, которые были более демократичны и принимали участие в общем веселье.

Таким образом, сравнение изображений ярмарок, с точки зрения социального состава их участников, запечатленных художниками, обнаруживают определенную тенденцию в поведении разных социальных групп.

В течение XVII века все отчетливее происходит расслоение ярмарочной публики: люди зажиточные, знатные – «порядочные» – предпочитают наблюдать за бурным весельем со стороны, а не смешиваться с толпой, держаться несколько обособленно. И это несмотря на то, что дворяне в Нидерландах всегда отличались свободой нравов.

К середине XVII века характер развлечений городской знати, особенно голландской, охотно

Франс Бул.
«Деревенская ярмарка»

Европа и Россия

посещавшей большие ярмарки еще в начале столетия, изменился. Благородные дамы, например, придумали «новое развлечение – прокатиться на судне из Гааги в Дельфт или Лейден, переодевшись в мещанок и смешавшись с простонародьем, чтобы подслушать разговоры черни о власть предержащих. Поездка к тому же носила необычный характер приключения, поскольку проказницы ни разу не возвращались, не подцепив кавалера, чьи надежды на роман с легкодоступными дамами рассеивались по прибытии в столицу при виде карет, которые поджидали дам на пристани»¹¹.

В теплое время года, по воскресеньям и праздникам, горожане любили гулять в городских предместьях, ходить в близлежащие деревни, чтобы насладиться деревенским пейзажем. Такие прогулки в окрестностях города среди зелени являлись излюбленным развлечением, своеобразным приключением. Здесь важно заметить, что все прогулки заканчивались в кабаках, которые встречались на каждом шагу и всегда были переполнены в воскресные и праздничные дни. Более того, страсть к прогулкам способствовала увеличению числа кабаков. Удовольствие, получаемое от посещения подобных заведений, обходилось совсем недорого, его могли себе позволить все, «вплоть до самого бедного мастерского сословия»¹².

Рассматривая многочисленные изображения голландских и фламандских ярмарок, трудно выделить зрелище, которому их участники отдавали бы явное предпочтение, но совершенно точно можно утверждать, что одним из самых людных мест на ярмарке

была таверна. Как правило, художники помещают таверну или кабачок на переднем плане полотна, справа или слева. При этом очень часто на одной картине можно видеть две таверны, расположенные в противоположных углах произведения. Самое активное веселье сосредоточено именно на этом пространстве. Необходимо особо подчеркнуть – для нидерландцев таверна, кабачок или любое другое питейное заведение являлось излюбленным местом проведения свободного времени в праздничные и воскресные дни. Поэтому и во время ярмарки они отнюдь не пустовали. На всех сохранившихся изображениях ярмарок можно видеть, что самые свободные нравы царят именно здесь. Пространство перед таверной, уставленное столами и заполненное пирующими людьми – территория, где отсутствуют какие бы то ни было правила поведения, где все дозволено. Здесь самым активным образом напиваются, объедаются, дерутся, танцуют, ругаются, грубо флиртуют, орут песни.

Необходимо заметить, что таверны исправно посещало не только «все мужское население, но и немало женщин легкого поведения»¹³. На ярмарках «красавицы» проводили в тавернах, кабаках и гостиницах, большую часть времени, подыскивая клиентов. Живописные изображения ярмарок показывают их среди шумных компаний, пирующих за столом у входа в гостиницу¹⁴.

Возле таверны на картинах нередко можно видеть подростков и детей. Они устраивают игры, крутятся возле таверны, снуют между торговыми палатками, пытаются вскарабкаться на деревянный

¹¹ П. Зюмпер. С.197.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 209.

¹⁴ Обращает на себя внимание тот факт, что в течение XVI–XVII веков, и даже гораздо раньше «самый ничтожный городок имел свой дом терпимости, свой “женский дом”, как его тогда называли, а иногда и два. В больших городах существовали целые улицы, заселенные проститутками, а в крупных и портовых городах даже целые кварталы, где публичные женщины жили или вместе, или одна рядом с другой. Клиентов проститутки ожидали не только дома, и искали их не только на улице, они отправлялись за ними и в другие места. Трактиры были тогда часто синонимами домов терпимости». – История проституции. СПб., 1994. С.18.
В нидерландской живописи этого периода большой популярностью пользовались изображения сцен в борделях. Причем подобного рода изображения весьма редко назывались «Сцена в борделе», большей частью они носили названия «Притча о блудном сыне» или «Веселое общество».

Pro memoria

помост. Заметим, что дети зажиточных и знатных горожан, как правило, не отходят от своих родителей, часто мать или отец держат ребенка за руку. Детей и подростков, находящихся у сценического помоста, с полным правом можно причислить к публике театральных ярмарочных представлений.

Интересно, что только один человек с момента открытия и до закрытия ярмарки оказывался вне какой-либо социальной группы. Практически на всех картинах с изображением ярмарки, за очень редким исключением, можно видеть шута. В большинстве случаев шут находится в окружении детей, возглавляя их игры и шалости, или же снует между покупателями и веселящимися посетителями ярмарки. Он одет в традиционный увешанный бубенчиками костюм желтого, желто-зеленого или желто-красного цвета, на голове у него колпак с ослиными ушами и бубенцами, иногда в руках он держит маротту.

Присутствие на ярмарке шута удивления не вызывает, поскольку ни один народный праздник без него не обходился, а ярмарка – всенародный праздник. Здесь интересно отметить другое обстоятельство. Шут не социальный тип, а персонаж, в задачи которого входило веселить и развлекать собравшийся на праздник народ. Но профессией, в строгом смысле слова это назвать нельзя.

Кто же выполнял обязанности шута на ярмарке? В Нидерландах, в отличие от Франции, не было шутовских сообществ, но были такие многочисленные любительские объединения, как камеры риторов, участвовавшие в проведении городских праздников. В состав

каждой камеры обязательно входил шут, он должен был развлекать членов риторических камер во время их заседаний. Кроме того, во время проведения ландювелов – межгородских соревнований нескольких камер, в их программу непременно входили состязания шутов. Таким образом, человек, выступавший в роли шута, за пределами ярмарки принадлежал к какому-то цеху, поскольку занимался определенной профессией, но во время ярмарки становился персонажем, а значит, не относился ни к одной социальной группе на ней присутствующей.

Художники с документальной точностью фиксировали все разнообразие происходивших на ярмарке событий: торговлю, пирушки, драки, игры, танцы, театральные представления и, что не менее важно, ее участников. Сравнительный анализ различных произведений изобразительного искусства с изображениями ярмарки позволяет обнаружить очень много не только интересных, но и важных деталей, связанных с особенностями формирования социального состава ярмарочной публики в определенный исторический период, а также наглядно увидеть представителей разных социальных групп, посещавших ярмарку, разобраться в специфике самого понятия «ярмарочная публика».



Галина ЖЕРНОВАЯ

СИСТЕМА ХАРАКТЕРОВ В ПОЗДНИХ ТРАГЕДИЯХ ЭСХИЛА («ХОЭФОРЫ»)

Система характеров в драматургии Эсхила складывалась постепенно, испытывая воздействие как трагической поэзии современников, так и театральной практики: появления сначала второго актера (введен Эсхилом), затем – третьего (введен Софоклом, но нашел себе применение и в творчестве Эсхила), чтобы, наконец, в трилогии «Орестея», позднем образце его искусства, предстать в совершенстве и отточенности своих составляющих. До наших дней из трагического наследия Эсхила дошли трилогия и четыре разрозненные пьесы. Поэтому очевидна необходимость воссоздания системы характеров, в первую очередь, пьес трилогии, имевшей итоговое значение в судьбе драматурга, с целью выявления связей между элементами в их обусловленности, что поможет понять специфику самого процесса создания трагедии. И в современной драматургии, по словам теоретика литературы В.Е. Хализева, «персонажи в произведении подлинно художественном составляют завершенную систему. Они как-то соотносены, «сцеплены» между собой не только ходом изображаемых событий (это бывает не всегда), но и, в конечном счете, логикой художественного мышления писателя»¹.

Система характеров трагедии «Хоэфоры», второй части трилогии,

в своей основе имеет сходство с соответствующей системой первой трагедии «Агамемнон»². Ее центральным элементом, как и в «Агамемноне», является характер главного героя вместе с сопутствующим ему Хором. Герою противостоят две борющиеся с ним силы: персонаж «вне хора» и персонаж «из хора». Однако есть и существенные различия между системами характеров первой и второй трагедии. Во-первых, Орест, главный герой «Хоэфор», сам «ведет» действие, в то время как Агамемнон представлен в ситуации, когда действие возглавляет и направляет персонаж «вне хора» – Клитемнестра. Во-вторых, Орест, помимо Хора, имеет еще рядом с собой персонажа «двойника» Пилада, чего не было в системе характеров «Агамемнона». В-третьих, в «Хоэфорах» отсутствует персонаж-«аналогия», место которого при Агамемноне занимала Кассандра. Сходства и различия этих двух характеров мотивированы разными идейно-художественными заданиями, даже частности и детали, как в зеркале, отражают движение мысли драматурга.

Элементами системы являются непосредственно характеры трагических персонажей – главных и второстепенных (эпизодических). Характер можно считать полноценным, если в нем отчетливо

¹Хализев В.Е. *Общие свойства формы эпических и драматических произведений // Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. М., 1976. С. 159.*

²См.: 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: КеМГУ-КИ, 2010. Вып. 8. С. 211–229.*

Pro memoria

просматривается контраст двух его составляющих: первого поступка и последнего, начала и конца, условно называемых в предлагаемой статье этосом и патосом³. Женский характер в древнегреческой трагедии, по сравнению с мужским, имел ту особенность, что в нем функционировали два различных этоса и два несовпадающих патоса, поскольку существование женщины мыслилось протекающим одновременно в двух жизненных планах. Технологический стандарт структуры женского характера требовал четырех значимых поступков, в то время как мужской характер считался структурно завершенным при наличии двух контрастных поступков. Системные сопоставления персонажей основывались на сходстве или различии этосов и патосов. Распространение имели некоторые варианты соотношений: то, что составляло патос одного персонажа, могло стать этосом другого (Агамемнон – Кассандра, Орест – Электра) и наоборот; сходный этос при разных патосах (Орест – Пилад).

В сходных по многим параметрам персонажах выявлялось одно единственное различие – чаще всего по этой модели «отстраивали» от главного героя характер персонажа «из хора» (Агамемнон – вестник Талфибий, Орест – Электра); персонаж-«аналогия» при максимуме различий имел одну сходную с героем черту (Агамемнон – Кассандра).

Характер главного героя в «Хэзофорах» является преобладающим над всеми другими. В роли Ореста важное место занимает предыстория героя: исходная ситуация формирует основные мотивы его этоса и цель. Орест явился в Аргос, чтобы отомстить за убийство отца Эгисфу, его двоюродному брату, и своей

матери, сделавшей Эгисфа сначала любовником, а затем мужем и правителем в городе. Убийство Эгисфа было предрешено и не вызывало сомнений, но необходимость убить мать порождала в нем мучительную душевную коллизию. Бог Аполлон настаивает на ее убийстве, Пилад содействует тому, Электра и Хор направляют Ореста к подвигу-преступлению – и все эти персонажи не более чем отражение в системе характеров самой этой внутренней коллизии. Все они в той или иной степени раскрывают одну только сторону героической личности, в которой осознанное должностное убийство ведет отчаянную борьбу с сыновним чувством, чтобы в конце концов возобладать над ним, так и не приведя к гармонии разнонаправленные стремления души. Все эти персонажи также представляют и рациональные мотивы матереубийства, высказанные Орестом еще до того, как он приступил к осуществлению замысла: воля Аполлона (Пилад), обида за убитого отца и закон кровной мести (Пилад, Электра), его с сестрой сиротство и нищета (Электра), угнетение граждан неправедной властью (Хор).

Этос Ореста в трагедии создается рядом поступков, направленных к одной цели – отомстить за отца⁴. В коммесе первого эпизода под воздействием Хора и Электры в Оресте усиливается решимость убить мать, следовательно, цель уточняется и трансформируется. Но не стоит ожидать, что упрочение мысли об убийстве Клитемнестры станет в герое стабильно доминирующим мотивом. Коммос только способствует оформлению зыбкого и колеблющегося состава его этоса через изменение

³См.: Там же.

⁴См. об этом подробнее: Жерновая Г.А. Структура характера героя (Орест-Пилад) в трагедии Эсхила «Хэзофоры» // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Искусство регионов / отв. ред. Н.Л. Прокопова. Кемерово: КеМГУКИ, 2012. Вып. 10. С. 180–201.

Европа и Россия

цели (не просто отомстить за отца, а именно убить мать), через осознание им своего действительного положения. По В.Н. Ярхо, «Орест должен внутренне обосновать перед самим собой *единственно* возможное решение, смысл происходящего в нем психического процесса состоит не в том, чтобы найти правильный путь, а в том, чтобы *встать* на этот правильный, но тяжелый путь, грозящий ему и осквернением и гибелью» (курсив автора. – Г.Ж.)⁵.

В тот момент, когда Орест не смог поразить мечом материнскую грудь, он вступил, если определить ситуацию на языке технологии трагического характера, в зону своего патоса. Патос нельзя предвидеть и предсказать заранее, так как он обнаруживается в критических обстоятельствах и до конца не осознается героем. Орест не может убить свою мать, сам не зная об этом; полагая, что при содействующей психологической подготовке ему удастся совершить требуемое. Он не преступник по натуре. С.И. Радциг подчеркивает в поведении героя именно мотив невозможности убить: «Когда Орест видит перед собой стоящую на коленях мать, которая раскрывает перед ним вскормившую его грудь, он содрогается и колеблется в своем решении. Это одна из замечательнейших сцен в мировой литературе. <... > Эта нерешительность и колебание навели Гегеля на сравнение Ореста с Гамлетом»⁶. Он убил ее по обету и долгу, совершив поступок, превышающий человеческие силы, выступив за пределы допустимого и возможно-го во имя великой цели воздаяния злу по справедливости. Доверие к богу было безграничным, но

роковой поступок повлек героя в безумие. Безумие Ореста и видение им Эриний, по А.Ф. Лосеву, являются проявлениями в нем трагического мироощущения, открывающего человеческому сознанию, что привычная повседневная действительность – лишь завеса, скрывающая до поры бездну хаоса. «Уже здесь, и в течение всего этого монолога, видно, что Орест теряет под собою почву, переставая думать обо всем случившемся как об «аполлинийской» симметрии и спокойствии. Его стережет экстаз Диониса, в котором аполлинийский сон будет уже только покрывалом для того, чего «не зрят равнодушные очи». Вот и он, этот экстаз, с его ужасными видениями»⁷.

Характер Ореста в структурном отношении усложнен: воля Аполлона, подчинение которому добровольно избрал герой, олицетворена в образе особого персонажа – Пилада. Этот персонаж-«двойника» включает в себя и дружбу с Орестом, и готовность содействовать ему в деле отмщения (выражен через молчаливое присутствие рядом с героем на протяжении почти всего действия трагедии). Патос же определен строго – неукоснительное соблюдение воли Аполлона (выражен словесно в момент, когда Орест склонен был отступить от бога, единственной репликой роли). При совмещении функционального персонажа-«двойника» с героем обнаруживается в характере последнего наличие двух разнонаправленных патосов, что в данном случае является, во-первых, выражением стихии душевных сомнений и колебаний, во-вторых, наглядным различием внутреннего мира Ореста от диктата необходимости, заложником которой

⁵ Ярхо В.Н. *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. М., 1978. С. 131.

⁶ *История греческой литературы / под ред. С.И.Соболевского и др.* М.; Л., 1946. Т. 1. С. 327.

⁷ Лосев А.Ф. *О мироощущении Эсхила // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А.А.Тахо-Годи.* – М., 1995. С. 830.

Pro memoria

он стал, и, наконец, уже помимо творческих намерений поэта, характерной чертой греческого менталитета – способностью воспроизводить и воспринимать в искусстве внутреннее через внешнее.

Персонаж-«двойник» и Хор функционально ориентированы на то, чтобы подчеркнуть несовпадение воли Ореста с волей Аполлона. Как и Пилад, Хор поддерживает в душевной коллизии Ореста сторону Аполлона, настаивая на убийстве Клитемнестры. Дж. Катыхева, современный петербургский исследователь теоретических проблем драмы, видит назначение античного хора в том, что он «выступает резонатором внутренней жизни героев, укрупняет душевные муки, придает силу и масштабность переживаниям, являясь как бы материализованным внутренним голосом, одной из сторон сознания героя, хор, вступая с ним в диалог, предваряет его действия, готовит к испытаниям, заряжает энергией противостояния судьбе»⁸. Эта характеристика хорических функций не может быть отнесена к театру классического периода античности в целом, но она верно фиксирует назначение эхилловых хоров, в том числе и Хора рабынь-плакальщиц во второй трагедии трилогии. Хор в «Хоэфорах» к тому же предлагает еще религиозно-нравственные обоснования поступка Ореста, толкует вопросы мирового зла и вселенской справедливости, указывает на то, что значение земного события измеряется долей сотрудничества в нем богов, а человеческое деяние, свершенное по их воле, превращается в акт проявления космической закономерности. При молитвенной поддержке Хора поступок Ореста реализует на театре идею участия

человека в миростроительстве, наряду с богами, демонстрирует превращение героя из родича убитого, действующего по кодексу кровной мести, в воздаятеля злу, в искупителя всеобщих страданий, в культивируемого языческой традицией человекобога.

Главный герой (Орест), персонаж-«двойник» (Пилад) и сопутствующий им Хор (хоэфоры) трагедии создают грандиозный философско-религиозный контекст, в рамках которого представлены прочие действующие лица, среди них важнейшие – персонаж «из хора» (Электра) и персонаж «вне хора» (Клитемнестра). Персонаж «из хора» способствует действительному выражению внутренней коллизии героя. И хотя герой не вступает с ним в открытую борьбу, есть в их характерах диаметрально противоположные черты, не развившиеся пока в противоречие. Персонаж «вне хора» служит воплощению главного (внешнего) конфликта трагедии, он активный противник героя: борьба между ними не на жизнь, а на смерть, один из них должен погибнуть.

Персонажем «вне хора», как и в первой трагедии, является Клитемнестра, но велика разница между героинями двух трагедий. У С.И. Радцига по этому поводу сказано: «Клитемнестра в "Хоэфорах" уже не та сильная и гордая женщина, как прежде: она страдает, ожидая мести Ореста. Весть о смерти сына пробуждает в ней противоположные чувства – и жалость о нем, и радость избавления от вечного страха»⁹.

Сила Клитемнестры в первой трагедии была подчеркнута еще и тем, что она, будучи персонажем «вне хора», «вела» действие,

⁸ Катыхева Дж. *Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр*. СПб., 2001. С. 49.

⁹ Радциг С.И. *История древнегреческой литературы*. М., 1982. С. 200.

Европа и Россия

навязывала Агамемнону те обстоятельства, которые сама выбирала. Во второй трагедии действие возглавляет Орест, а Клитемнестра оказывается в положении Агамемнона. Она по-прежнему царица Аргоса, но если раньше ей приходилось полемизировать с Хором старейшин, государственных мужей, то теперь она оппонирует Хору рабынь. Для бесед со старейшинами требовались дипломатия и мудрость, и она проявляла их в полной мере, рабыни же подчиняются властному насилию, которое стало у Клитемнестры главным аргументом. В обеих трагедиях Клитемнестра подолгу ждет прибытия главного героя, чтобы убить его. В первой трагедии царица заранее осведомлена о сроках возвращения Агамемнона из Трои и потому имеет возможность тщательно подготовиться к убийству. В «Хозфорах» она не может предугадать момент появления Ореста в Аргосе, его приход застает ее врасплох. Роль Клитемнестры в «Хозфорах» и в текстовом измерении значительно меньше – она является в сценах второго и третьего эпизодов. Но до ее выхода к зрителям драматург дважды упоминает о ней, как бы дает экспозицию роли: Хор плакальщиц, в первых, мотивирует в паре свой приход приказом Клитемнестры отправиться с дарами на могилу Агамемнона; во-вторых, в конце первого эпизода Хор рассказывает Оресту о зловещем сне, приснившемся царице, и ее недобрых предчувствиях.

Клитемнестра высылает рабынь-плакальщиц ночью на могилу Агамемнона, наказав совершить обряд с максимальным выражением горя.

*С дарами на царев курган
Шлет плакальщиц царица.
В перси бить рукой
Она велит и до крови
Ногтями избраздить лицо
(Пл. 22–25)¹⁰.*

Сон Клитемнестры, предваряющий деяние Ореста, организует сюжет трагедии как «разгадку» заявленной «загадки». Во сне царица родила змея, запеленала его и стала кормить, но змей укусил грудь, и молоко окрасилось кровью. Орест, которому рассказали сон, соотносит со змеем себя, тоже рожденного Клитемнестрой, вскормленного ею, а теперь пришедшего убить ее: он видит в змее своего двойника и знак успеха в задуманном отмщении. По мысли Г.Ч. Гусейнова, «содержание сна Клитемнестры (так пишется имя героини в работах В.Н. Ярхо и Г.Ч. Гусейнова. – Г.Ж.), рассказанное Оресту, понимается им с наивной буквальностью, но эта буквальность глубоко продумана Эсхилом и художественно очень действенна. Змея, которую родила во сне Клитемнестра, – это сам Орест»¹¹. Сон о сыне-змее воспринят Клитемнестрой как предупреждение о надвигающейся расплате за преступление, орудием которой судьбой избран Орест.

Как и в первой трагедии, персонаж «вне хора» не один: за Клитемнестрой «прячется» Эгисф. Двуплановость новой жизненной ситуации Клитемнестры выражается в том, что царица, ставшая женой Эгисфа, остается матерью Ореста-мстителя.

Контрастные эмоции почти мирно уживаются в ее душе, лишенной Правды и Справедливости, а сама она в зависимости от обстоятельств отдает предпочтение то одной из них, то другой. Жрица

¹⁰ Здесь и далее цитаты из текста трагедий Эсхила «Плакальщицы» («Хозфоры») и «Агамемнон» даны по изданию: Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н.И. Балашов. М., 1989.

¹¹ Гусейнов Г.Ч. «Орестия» Эсхила: образное моделирование действия. М., 1982. С. 55.

Pro memoria

Аты, она душевно тяготеет к той преисподней, во тьме которой постоянно обитает ее ночная богиня и чудовищные Эринии. Имея нескольких детей, царица, однако, не знает материнского чувства. По наблюдению О. Шпенглера, «Эсхил в трагедии Клитемнестры обходит трагедию матери»¹². Действительной матерью для сына Клитемнестры становится рабыня-нянька Килисса.

Рассмотрению характера Клитемнестры в «Хоэфорах» необходимо предпослать анализ характера Килиссы и некоторые разрозненные соображения об эпизодических ролях в эсхиливских трагедиях. Появление у Эсхила эпизодических персонажей неоспоримо связывается большинством исследователей с софокловской реформой – увеличением количества актеров до трех: «Еще более изменилось положение, когда Эсхил воспользовался нововведением Софокла – привлечением третьего актера. Явилась возможность введения эпизодических ролей вроде сторожа в «Агамемноне», привратника и няньки в «Хоэфорах»»¹³. Однако каким бы малым ни был текст роли Килиссы по числу строк, каким бы непродолжительным по времени ни было ее присутствие в поле зрительского внимания (Килисса проходит от дворца через площадь, на минуту остановившись поделиться горем с Предводительницей хора), но все четыре поступка (два этоса и два патоса) представлены. Рабыня послана царицей с поручением – и на глазах зрителей выполняет его: идет в дом Эгисфа, чтобы сообщить радостную для него весть о смерти Ореста и пригласить его во дворец в сопровождении копьеносной стражи (этос первый). Но

к Эгисфу послана та самая рабыня, которая в прошлом была кормилицей Ореста и которая ныне слезами заливается, узнав, что его нет в живых. Она ненавидит его мать за то, что та не плачет и любит чужого ребенка как своего (этос второй). Рубежным моментом, отделяющим этосы Килиссы от ее патосов, стало узнавание новых сведений об Оресте: возможно, что Орест не умер. И сломленный горем человек, не смеющий по своему рабскому положению пренебречь исполнительностью, оживает от неожиданной радости (патос первый). Совет Хора – не говорить Эгисфу о копьеносной страже ради блага Ореста – помогает ей определиться: рабыня осмеливается не полностью выполнить приказ госпожи, рискует собой из любви к чужому сыну (патос второй). Рабыне дано то, в чем отказано царице: Килисса – мать. Она представляет собой образец персонажа-«антипода», создающего контраст не главному герою, а персонажу «вне хора». Однако немногочисленность дошедших до наших дней трагедий Эсхила не позволяет проследить закономерность: всегда ли во второй трагедии трилогии усложнение характера главного героя персонажем-«двойником» предполагает и наличие персонажа-«антипода» при персонаже «вне хора».

В трагедии «Хоэфоры» только Килисса переживает переход «от несчастья к счастью», у всех остальных патетическая сфера развивает настроения гибельных предчувствий. Эсхил представил Килиссу как бытовую фигуру, напоминающую персонажей сатирических драм. По словам Н.А. Федорова, вместе с Килиссой «необычная, чисто житейская, простая человеческая

¹²Шпенглер О. *Закат Европы*. Новосибирск: ВО Наука, 1993. Т. 1. *Образ и действительность*. С. 352.

¹³*История греческой литературы*. Т. 1. С. 321.

Европа и Россия

интонация входит здесь в трагедию»¹⁴. Является почти комический персонаж: хлопотливая старуха, искренняя в горе и счастье, доведенная до отчаяния ложным известием, выражает свои чувства в грубовато-простонародной манере.

Мифологические источники, однако, указывают на возможность иных вариантов характера Орестовой кормилицы, казалось бы, более подходящих для трагедии. Р. Грейвс, английский исследователь сюжетов античности, учитывая версии Эсхила, Еврипида и Пиндара, предлагает некоторый свод известных древности легендарных историй спасения Орестарбенка кормилицей или сестрой Электрой от Эгисфа, захватившего власть в Аргосе: «Одни говорят, что Клитемнестра отправила его в Фокиду накануне возвращения Агамемнона. Другие утверждают, что Орест, которому было десять лет, в день убийства был спасен своей благородной кормилицей Арсиной, Лаодамией или Килиссой; она отправила в царскую детскую собственного сына, чтобы Эгисф убил его вместо Ореста. Некоторые считают, что сестра Ореста Электра тайком, с помощью старого воспитателя своего отца, вынесла его из города, завернув в плащ, на котором ее руками были вышиты дикие звери»¹⁵. Отбросив трагические потенции и нарочитость, Эсхил выбрал вариант Килиссы, вообще не участвующей в отправке Ореста в Фокиду. Она вписана в систему характеров трагедии прежде всего и исключительно своим патосом – подвигом материнской любви, то есть самоотверженным поступком, совершенным не в прошлом,

а в настоящем, сегодня, в день Орестова отмщения. Наконец, эсхилловская Килисса помогает и нам осознать тот непреложный факт, что хор, каким бы действенным он ни был, все же не персонаж. Появление Эгисфа во дворце без охраны – это в конечном счете результат умолчания Килиссы, а не Хора, который мог разве что высказать вслух благое пожелание Оресту.

В эсхилловской трилогии Ореста отправляет в Фокиду Клитемнестра, причем, значительно раньше возвращения Агамемнона с войны. Ее, как всегда, двойственный умысел нацелен на то, чтобы отнять власть сразу у царя и его наследника: если Агамемнон все же сохранит за собой царство (по непредвиденной случайности), то и Ореста нетрудно будет вернуть домой, а если Агамемнона убьют (на войне ли, дома ли), то Орест, живущий на чужбине, никогда не сможет претендовать на трон. В первой трагедии Клитемнестра подробно знакомит Агамемнона при встрече с официальной версией причин отъезда Ореста в Фокиду:

*Чуть разумом от страха не рехнулась я!
Не раз из петли, со стропила свешенной,
Царицу вынимали слуги верные.
И вот, о царь, причина, почему не здесь
Живой залог обета, нас связавшего, –
Орест, – как должно было б.
Не дивись тому:
Твой сын на воспитании у
Строфия
Фокейца, друга верного,
старинного.
Провидел Строфий нашу здесь беспомощность,*

¹⁴ Федоров Н.А. Греческая трагедия. М., 1960. С. 30.

¹⁵ Грейвс Р. Мифы Древней Греции / пер. с англ. К. Лукьяненко. Екатеринбург, 2005. С. 564.

Pro memoria

Твою опасность бранную, мятежный дух

Народа, старшинами
недовольного:

Падет престол – наследника обидит чернь.

Ему вняла я: мнилось, нет в совете лжи...

(Аг. 873 – 885).

У Аполлодора представлен вариант, сходный с эхиловым, но в нем место Клитемнестры занимает Электра: «Электра, одна из дочерей Агамемнона, выкрала своего брата Ореста и отдала его на воспитание фокейцу Строфию, а тот стал его воспитывать вместе со своим сыном Пиладом»¹⁶.

Структура характера Клитемнестры основана на двойственности ее повседневного существования. Два этоса (два противоречащих друг другу поступка) следуют один за другим в короткой сцене, где Клитемнестра узнает от проходящих через город странников о смерти сына. Как мать Ореста, она не может не испытывать горя (этос первый), но одновременно печальное известие приносит жене Эгисфа радость, потому что освобождает от боязни возмездия за преступление (этос второй). У нее горе неподдельное и радость подлинная. В оценке историка античного театра В.В. Головни, «она счастлива, так как отныне исчез вечный страх в ожидании прихода мстителя. Но это – счастье за несколько минут до ее гибели»¹⁷.

Во *втором* эпизодии у Клитемнестры лишь три развернутые реплики. В первой из них – обещание странникам гостеприимства в царском доме. Вторая реплика реализует первый этос: отчаяние матери, узнавшей о безвременной смерти сына на чужбине, куда он

был отослан именно для того, чтобы сохранить ему жизнь.

Надежда врачевала нас – на светлый пир

Возврата...

(Пл. 698–699)

В третьей реплике проявляет себя второй этос – тайная радость: царица обещает принять гостей с радушием, как если бы они принесли ей добрую весть.

Два патоса Клитемнестры, столь же контрастные, представлены драматургом в *третьем* эпизодии. Первый – вступить в сражение с сыном и убить его. Второй – просьба пощадить ее, напоминание сыну о том, что убийство матери – тягчайшее из преступлений. Два патоса следуют один за другим сразу после катастрофы – известия об убийстве Эгисфа. Их противоречивое единство было отмечено Н.А. Федоровым, но истолковано как момент развития образа: «Когда же она узнает истину, на мгновение оживает прежняя Клитемнестра, она просит подать ей топор, но при виде Ореста ее охватывает отчаяние и предсмертный ужас. Уже нет речи о борьбе: она униженно молит о пощаде. Это единственный пример развития образа у Эсхила»¹⁸.

Раб, сообщая Клитемнестре об убийстве Эгисфа, говорит фразу, похожую на загадку: «Ожив, живого умерщвляют мертвые» (Пл. 886). Однако смысл этой «темной речи» ей ясен: ожил дух Агамемнона и вселился в Ореста, за обман Агамемнона теперь обманом убит Эгисф, а появившийся во дворце путешественник – сам Орест, и сейчас ей предстоит убить его. Поначалу Клитемнестра не допускает мысли, что Орест пришел убить ее. Она полагается на защиту

¹⁶ Аполлодор. Мифологическая библиотека / издание подготовил В.Г.Борухович. Л., 1972. С. 92.

¹⁷ Головня В.В. История античного театра / под ред. С.С. Аверинцева. М., 1972. С. 101–102.

¹⁸ Федоров Н.А. Греческая трагедия. С. 30.



своего материнского статуса, под прикрытием которого, в свою очередь, намерена без промедления убить сына. В ней пробуждается воинский дух, о котором в первой трагедии говорила Кассандра, и Клитемнестра выходит на единоборство с сыном:

*Эй, секиру мне двуострую,
Мужеубийцу! Мы ль осилим, иль нас
Осилит враг, увидим. На краю
стоим ... (Пл. 889–891).*

С этой минуты Орест и Клитемнестра оказываются в одинаковом положении: упущенный миг для них стоит жизни. А Клитемнестра упустила два мига: ей не успели подать секиру, и она недоучла решимость Ореста. Воинский дух царицы Аргоса описан В.Г. Боруховичем: «Неукротимый нрав Клитемнестры особенно подчеркнут в "Хоэфорах": мщение уже стучится к ней в дверь, но она готова продолжать борьбу и требует секиру, которой она когда-то поразила своего мужа»¹⁹. В.Н. Ярхо в порыве Клитемнестры к оружию видит смысл ее образа, то есть патос характера, причем, единственный, не предполагающий женской раздвоенности: «В "Хоэфорах" <...> процесс созревания и осуществления ее решения защищать собственную жизнь с мечом в руках сконденсирован до пределов семи строк: загадочные слова слуги о мертвых, которые убивают живых, тотчас все разъясняют Клитемestre, и она готова схватить оружие, чтобы сразиться с собственным сыном»²⁰.

Второй патос Клитемнестры отделен от первого тем, что царица увидела труп Эгисфа, и это произвело в ней резкую перемену настроения. «Увы, ты умер, мой Эгисф возлюбленный» (Пл. 893), – вот те несколько слов, которые

она произносит, но внимание ее теперь полностью сосредоточено на нем, она даже забывает о нависшей над нею угрозе. Когда же вернулось ощущение реальности, то воинский порыв непроизвольно сменился жалобой и мольбами. И дело не в том, что ее оставили силы. Просто из одного «патетического» состояния она перешла в другое, рожденное обстоятельствами. Сущность второго патоса Клитемнестры прокомментирована Ф.Ф. Зелинским: «Безоружная, да, – но зато мать. Она знает это»²¹. Клитемнестра, не теряющая самообладания в критических ситуациях, с успехом перевооружилась и одержала победу над Орестом в момент, когда он не смог поднять на нее меча.

В агоне она предъявляет все новые и новые аргументы в свою защиту. Зло, живущее в ней, становится интеллектуально активным, изворотливым, нацеленным на поиск малейшей трещины в броне Ореста. Она начинает с того, что хотела бы состариться рядом с сыном, а если в их жизни сложилось многое не так, как хотелось бы, то такова воля судьбы. Затем угрожает материнским проклятием. Напоминает, что и Агамемнон нарушал супружескую верность, что быть в разлуке с мужем нелегко. Догадавшись, что сын замыслил убить ее, грозит ему Эриниями, обещает выпустить на него «свору мстящей матери». И, наконец, понимает, что зловещий сон о рожденном ею ребенке-змее сбывается. По мысли Г.Ч. Гусейнова, «в "Хоэфорах" происходит размежевание сна как предчувствия (сон Клитеместры о змее) с действительностью как воплощенным сновидением (Орест – та самая

¹⁹ Борухович В.Г. *История древнегреческой литературы. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982. С. 157.*

²⁰ Ярхо В. *Эсхил. – М., 1958. С. 202.*

²¹ Зелинский Ф.Ф. *Идея нравственного оправдания // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. СПб., 1995. С. 36.*

Pro memoria

змея)»²². Последнюю реплику агона произносит Орест:

Так! Вещим был, воистину, твой страх ночной.

*Ты страшный грех свершила;
претерпи же грех! (Пл. 929–930)*

Персонажем «из хора» является в трагедии Электра. Она выходит в пароде вместе с Хором как одна из хоэфор. Одетая, подобно им, в черное, Электра возглавляет траурное шествие. Однако, в отличие от них, она девушка среди старух («Меня, старухи, вижу, ты догадливей» (Пл. 171), – говорит Предводительница хора), она царевна среди рабынь, аргивянка среди троянок, дочь убитого царя среди наемных плакальщиц, сестра героя среди его поклонниц. Поскольку обряд на могиле Агамемнона совершается впервые, она не знает, от чьего имени наладить молитву, как и за кого просить богов. И Хор называет имя Ореста, пока еще отсутствующего среди них, но ожидаемого, чем сразу действие трагедии вводится в русло центрального конфликта. Друзья и ближние Электры – все те, кто против Эгисфа. Убийцы Агамемнона должны быть убиты, – таков кодекс языческой богини Дики (Правды и Справедливости), к которой обращены молитвы Хора и Электры: «Нам свыше нет запрета – злом за зло платить» (Пл. 123).

Электра Эсхила, по сравнению с одноименными героинями трагедий Софокла и Еврипида, выглядит характером-эскизом, неясным и незавершенным. Возникает обманчивое впечатление, что роль оборвана на полуслове и могла бы иметь продолжение: «Электра в “Хоэфорах”, исполнив все, что ее непосредственно касается, в первой части трагедии, во второй уже более не

появляется, хотя ее присутствие было бы вполне естественным»²³. В контраст Клитемнестре, олицетворению мирового зла, жрице Аты, драматург ставит женщину патриархальной культуры, дочь своего отца, служительницу Дики. Столкнуть в поединке Клитемнестру с одним только Орестом недостаточно: художественная логика требует женщине противопоставить женщину.

Новая женщина, живущая по нравственным канонам боговолимпийцев, добровольно избравшая стезю законности и правды, не защищена, однако, от агрессии со стороны беззаконной соперницы, воспитанной в традициях древнего материнского права. Да и как быть защищенной, если они пребывают в непосредственной близости друг от друга, связаны нерасторжимым единством и родством: мать и дочь. Властолюбие и дерзости поборницы зла новой женщине противопоставить нечего, так как она идет путем подчинения мужчине (отцу, брату, мужу), не ищет господства над людьми. В отношениях двух этих женщин ненависть пересиливает все другие чувства. Ненависть крайней степени, потому что ни одна из них не может быть спокойной, пока другая живет на земле. Они представляют друг для друга смертельную опасность. Одна понимает жизнь как экспансию войны, захвата и порабощения, другая уступила право на действие мужчине, от которого ждет поэтому решительного поступка. Самая борьба материнского права с отцовским уже во времена Эсхила отошла в мифологическое прошлое, но в веках и тысячелетиях сохранились две разнонаправленные тенденции женской психологии.

²² Гусейнов Г.Ч. «Орестей» Эсхила: образное моделирование действия. С. 56.

²³ История греческой литературы. Т. 1. С. 324.

Европа и Россия

Если разум ведет Ореста к признанию необходимости и неотвратимости убийства матери (он сознательно нацелен на то, чтобы убить ее), то Электре разум подсказывает, что убить Клитемнестру значит уподобиться ей, утратить свое коренное от нее отличие. По чувству же Орест не в силах совершить убийство, им самим задуманное, а Электра обнаруживает стихийное, ничем не сдерживаемое стремление убить. Ни что иное, как требование матереубийства, проступает в ее просьбах, мольбах, заклинаниях, приказах. Неразрешимое противоречие ее внутреннего мира – боязнь соскользнуть в преступление (она дочь Клитемнестры) и страсть к матереубийству как воплощение нового чувства справедливости (она дочь Агамемнона).

Небольшая роль *первого* эпизода, Электра у Эсхила завершена в целом и частностях. До коммоса даны два ее этоса, в коммосе – первый патос, после коммоса – второй. Нет лишних слов или действительных построений. Содержательное наполнение структуры характера Электры соответствует монументальному замыслу трилогии. Ф.Ф. Зелинский, изучавший мифологические корни эсхиловой Электры, пришел к выводу, что «обещанный Солнце-богатырь стал, конечно, Аполлоном, а именно Аполлоном святой горы, где был убит Змей, – Орестом; Аполлон же привел с собою и свою сестру “лучезарную” Артемиду – Электру. Все же роль этой последней была довольно неопределенной, так как она не была органической, первоначальной частью мифа»²⁴.

Электра как персонаж «из хора» призвана противопоставлять себя не

столько Клитемнестре, персонажу «вне хора», сколько Оресту, главному герою, способствуя сценической реализации его внутренней коллизии. В структуре такого характера предполагается всего одна черта, отличающая его от характера героя, все остальное должно совпадать, свидетельствуя о близости или даже тождестве между ними. Таким технологическим заданием можно объяснить логические и бытовые несообразности сцены узнавания Ореста. Электра видит прядь волос на могиле отца и думает, что она принадлежит Оресту, потому что похожа на ее собственную. Видит следы у могилы – и решает признать за Орестовы те, что совпадают с ее стопой по форме и размеру. Однако живого Ореста, вышедшего к ней с плащом, на котором когда-то она выткала узор с дикими зверями, опознать не может. Черта, разделяющая их, должна укрупнить уже имеющееся естественное различие (мужчина – женщина), подчеркнув особенности нравственной природы каждого. Для решения столь трудной задачи Эсхил воспользовался условностью драматургических соотношений героя и персонажа «из хора» в системе характеров. Поэтому стоит поверить на слово, что волосы Электры и Ореста неразличимо одинакового цвета, что стопы ног сестры и брата одного размера, как и все другое в них, кроме непреодолимого отличия: Орест не способен убить свою мать, что доказал на деле, а Электра готова в любой момент сделать это. По сути она и убила, потому что ее желание убить совпало с волей бога, направившего меч Ореста.

Царевна в одежде рабыни – вот образное выражение двойственности ее социального облика.

²⁴Зелинский Ф.Ф. *Идея нравственного оправдания*. С. 10–11.

Pro memoria

Царевна на символическом языке эсхиловой этики означает высокий дух и религиозную устремленность. Сиротство понимается как познание глубин земного страдания. В молитве Электры на могиле Агамемнона Эсхил намечает две доминанты ее душевной жизни, две цели, вокруг которых формируются этосы ее характера: боязнь быть похожей на свою мать (стыд за нее) и нетерпеливое ожидание отмстителя Ореста.

I.

*Дай чище быть мне, быть святей,
чем мать моя,
Чтоб рук не запятнала кровь
преступная
(Пл. 140-141).*

II.

*Отец, отец! Ореста приведи
домой!
Нас продали. Без крова, без при-
юта мы.
Нас мать с порога гонит. Мужа в
дом взяла.
Эгисф – нам отчим, недруг и губи-
тель твой.
Служу я за рабыню. На чужбине
брат,
Ограбленный, опальный. На
роскошество
Пошло их спеси, что стяжал тру-
дами ты.
Молю! Ореста, чудом или случаем,
Родимый, возврати мне,
милосердствуя!
(Пл. 131–139)*

Этос трагического героя сменяется патосом в ситуации катастрофы, когда действительность теряет для него привычные очертания. Так вот момент узнавания Ореста для Электры и становится событием, разделившим жизнь на до и после. Первый патос – страстная уверенность Электры в том, что мать, виновницу непоправимых несчастий,

должно убить, иначе отмщение за отца не состоится. Ф.Ф. Зелинский, мотивируя непримиримость Электры к Клитемнестре, акцентирует разность их религиозных устремлений (древние культы Земли и поклонение Зевсу-олимпийцу, право материнское и отцовское): «Характеристику Электры можно дать в немногих словах: в ней живет душа ее убитого отца. Только в одном чувствует она себя дочерью своей матери: “Точно волк кровожадный, – говорит она, – неумолима моя душа: в этом мое материнское наследие”. Она знает за собой эту черту и боится ее»²⁵. Примечательно, что Эсхил дал своей героине возможности действия только в обрядовых эпизодах: можно сказать, что его Электра «специализирована» на произнесении молитв. И.Ф. Анненский подчеркивает в ее характере исключительную набожность: «Девушка как бы сливается с памятью отца религиозно. В отце она боится оскорбить бога. И это лишает образ первой Электры того отпечатка непримиримой злобы, которым дышат позднейшие героини того же имени у Софокла и Еврипида»²⁶.

Для Ореста и Хора коммос первого эпизода – это момент взаимообретения и объединения, сакрального приобщения друг к другу, для Электры, участвующей в коммосе, – момент выявления духовной сущности, первого патоса. Коммос своими вокально-мелическими средствами усиливает эмоциональное напряжение действия. В царевне-рабыне обнаруживается страсть, подчиняющая себе ее чувства и мысли, – убить мать. По Ф.Ф. Зелинскому, «Электра не знает ни сомнений, ни колебаний; жажда мести за отца – основная черта ее

²⁵ Там же. С. 34.

²⁶ Анненский И.Ф. История античной драмы: курс лекций / сост. В.Е. Гитин и В.В. Зельченко. СПб., 2003. С. 239.

Европа и Россия

характера, она наполняет все ее существо»²⁷. Г. Штоль при пересказе эпизодов коммеса в повествовательных формах, подчеркивает воздействие слов Электры на поведение Ореста: «Рассказы сестры об умерщвлении отца их, о позорных деяниях матери, о том, как угнетала и унижала она свою дочь, наполнили Ореста таким гневом, что он готов был тотчас же исполнить священную волю Аполлона, совершить месть над убийцами отца»²⁸. Электру поддерживают в ее патосе Пилад и Хор, но они все же условные фигуры, уточняющие динамику внутренней жизни Ореста, Электра же – реальное действующее лицо трагедии, персонаж «из хора». И патосов у нее два. Второй патос связан с девческими мечтами о замужестве, свадьбе, семье и детях-продолжателях рода.

Эмоция второго патоса имеет молитвенный характер, обращенный к отцу-предку.

Если у Ореста намерение убить мать входит в содержание этоса, то у Электры оно стало патосом. Он заранее планирует свою месть за отца, а без убийства матери ее не исполнить. Он ищет разумные доводы, уговаривает свою душу принять необходимость. Однако сознание быстрее и легче поддается на уговоры, чем душа. Электра не ищет участия в отмщении, ее рассудок противится повторению материнского греха, но страсть у нее одна – убить мать. Горячо любимая сестра Ореста, Электра становится неотразимым аргументом в мотивировании его подвига-преступления.

²⁷ Зелинский Ф.Ф. *Идея нравственного оправдания*. С. 35.

²⁸ Штоль Г. *Мифы классической древности: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 161.*





Сусанна ФИЛИПОВА

ВОПЛОЩЕНИЕ ЗЛА ИЛИ УНИЖЕННЫЙ СЫН?

ОБРАЗ ФРАНЦА МООРА НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ XVIII–XIX вв.

В истории театра есть роли, которые выходят за пределы пьесы, перерастают границы персонажа и становятся значимыми в творческой биографии многих актеров. Эти образы лишаются национальной принадлежности той или иной стране, становясь частью всего театрального мира. И неизбежно среди них возникают персонажи, которые изначально не должны были быть героями. Один из них – Франц Моор в трагедии Фридриха Шиллера «Разбойники». Со времени написания пьесы (1781) эта роль привлекала актеров значительно больше образа старшего брата. На родине Франца, в Германии, актеры получали эту роль в наследство от своих предшественников. Интересны как мотивы толкования «Разбойников» и развитие традиций в исполнении роли Франца немецкими актерами, так и сам феномен образа, который, не будучи главным в пьесе, в спектаклях нередко затмевал всех остальных.

13 января 1782 года на сцене Маннгеймского драматического театра состоялась премьера первой трагедии Фридриха Шиллера «Разбойники». По мнению П. Ланштейна, автора монографии «Жизнь Шиллера», существуют минимум четыре источника, на которые опирался Шиллер при написании трагедии – это легендарный Робин Гуд, разбойник Роке из «Дон Кихота» Сервантеса, знаменитый швабский бродяга Зонненвирт Шван (о нем юный Шиллер узнал от своего

учителя в КарлсшULE) и рассказ Шубарта «Из истории человеческого сердца», повествующий «о двух братьях, резко отличающихся друг от друга»¹. Изначально Шиллер предполагал назвать пьесу «Блудный сын» и в период подготовки спектакля думал вернуться к этому названию², но все-таки остановился на «Разбойниках». Из этих двух вариантов названия очевидно, что Францу автор отводил второстепенное место в драме. Так как же получилось, что героем первого спектакля неожиданно для всех стал именно младший Моор – «деспот, грубейший нарушитель чужих прав, насильник в отношении собственного отца, брата, братниной невесты, собственных крестьян и всякого, кто находился в мало-мальской зависимости от него»³?

Германия в то время находилась в состоянии раздробленности. По словам Ф. Энгельса, «каждое замечательное произведение этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества. Гете написал «Геца фон Берлихингена», драматическое восхваление памяти революционера. Шиллер написал «Разбойников», прославляя великодушного молодого человека, объявившего открытую войну всему обществу»⁴. Несмотря на сомнительные слова о прославлении Шиллером великодушного Карла, мотивы написания драмы Энгельсом отмечены верно.

¹ Ланштейн П. Жизнь Шиллера / Пер. с нем. М., 1984. С. 52.

² См.: Берковский Н.Я. Театр Шиллера // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 137.

³ Там же. С. 133.

⁴ Цит. по: Игнатов С. Борьба за реалистический театр (1800–1848): Германия // Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. М.; Л., 1940. С. 92.

Со сценой Шиллер встретился впервые⁵ и был согласен на изменения в тексте трагедии, внесенные актерами. Интендант театра Дальберг пытался сделать все для того, чтобы уменьшить трагический пафос и революционный порыв, которые пронизывают пьесу, но зрители все равно почувствовали заложенную в ней силу. Дальбергу не помогли ни сниженная патетика Генриха Бека, игравшего Карла, ни слова Франца, сильно смягченные исполнителем. Первым актером, примерившим на себя роль коварного Франца Моора, был Август Вильгельм Иффланд (1759–1814). Сам Шиллер сразу после спектакля весьма показательно высказался относительно игры Иффланда: «Эту роль, которая совсем не для сцены, я уже посчитал было напрасной, но никогда еще я так приятно не обманывался. Иффланд показал себя мастером в последних сценах. Я еще слышу, как он в выразительной позе, которая противостояла всему громко утвердительному характеру, говорит гнусное НЕТ и снова, будто потревоженный невидимой рукой, падает без сил [...] Вы должны были видеть его стоящим на коленях и молящимся, когда вокруг уже пылали покои замка. – Если бы только господин Иффланд не так проглатывал свои слова и не так захлебывался в декламации!»⁶ Отмечая технические промахи актера, Шиллер воспринимал придуманного им самим персонажа, как постороннего, принадлежащего другой пьесе, признавая, что не представлял, как можно выразить этот образ на сцене. Иффланд очевидно настолько был ярок в этой роли, что зрители вполне логично реагировали именно на него. Так история Карла и его



Август Вильгельм Иффланд
в роли Франца Моора

товарищей отошла на второй план, а вперед выдвинулась сложная фигура младшего брата.

С подачи Иффланда Франца считали обычным человеком со своими грехами и бедами, не сразу в нем увидели некое природное зло: «Шиллер не мог объяснить актеру, откуда Франц, молодой человек из благородной, добродетельной семьи, почерпнул свои пороки, цинизм и жестокую изощренную философию»⁷. Если отталкиваться от теории «идеалистов и практиков», предложенной Ю.И. Кагарлицким, в следующих своих пьесах Шиллер исправил эту ошибку. Кагарлицкий справедливо полагал, что Карл Моор берет на себя функцию идеалиста, а Франц – практика. Оба образа получились неоднозначными, поскольку Карл в определенной мере проявлял практичность, отправляясь бороться за справедливость не в одиночку, а в компании вооруженных друзей, а увлеченность Франца своей ненавистью

⁵ См.: Макарова Г.В. Молодые люди – впоследствии разбойники. Фрагменты сценической истории пьесы Фридриха Шиллера // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–век XX. М., 2000. С. 56.

⁶ Цит. по: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. Berlin, 1954. S. 106.

⁷ Макарова Г.В. Указ. соч. С. 63.

Pro memoria

позволила Кагарлицкому назвать этого героя «романтиком злодейства», отмечая, что «литература и театр еще не знали такого “непрактичного практика”»⁸.

Проблема образа Франца заключается именно в беспричинности его злобы. В других пьесах («Заговор Фиеско», «Коварство и любовь») Шиллер сделал практиков иными, они порождены жизнью, ее существующим укладом⁹. А актерам, которые на протяжении уже более двух веков сталкиваются с ролью Франца, приходится додумывать этот образ, пытаясь оправдать его физическим уродством или плохим отношением к нему отца, либо представить младшего Моора апологетом мистического зла. Так рождались основные традиции в сценическом исполнении этого образа, которые в XVIII–XIX веках воплощались в выявлении характера Франца либо через Ричарда III либо через Мефистофеля, а в XX веке переродились в изображение болезненной психики героя и бескрайнего зла, пожирающего человека изнутри.

Первый исполнитель роли Франца избрал путь поиска причин поведения героя и придумал уродливого Моора, родственного Ричарду III. Сам Шиллер указывал на неприятную внешность Франца в одном из монологов героя: «Зачем природа взвалила на меня это бремя уродства? Именно на меня? словно она обанкротилась перед моим рождением. Почему именно мне достался этот лапландский нос? Этот рот как у негра? Эти готтентотские глаза? В самом деле, мне кажется, что она у всех людских пород взяла самое мерзкое, смешала в кучу и испекла меня из такого теста»¹⁰. Иффланд

добавил еще несколько деталей к внешнему облику Франца. Исследователь З. Троицкий утверждал, что «Иффланд и другие актеры его школы [...] стремились к тому, чтобы вызвать у зрителя отвращение [курсив Троицкого – **С.Ф.**] к Францу *внешними* [курсив Троицкого – **С.Ф.**] приемами, подчеркивая всемерно его физическое уродство. Эти актеры играли Франца неизменно в рыжем парике, с тусклыми глазами, вялыми губами и серым цветом лица. Франц в их исполнении вызывал у зрителя чувство гадливости, отвращения, презрения»¹¹. Очевидно, что успех актера в этой роли предопределило во многом то положение, которое он занимал на немецкой сцене, где властвовала мещанская драма Августа фон Коцебу и самого Иффланда. Любимец публики, Иффланд, видимо, приблизил «Разбойников» к семейной драме, в которой его герой, обиженный природой и отцом, отдававшим предпочтение старшему сыну, сначала цинично нарушал родственные и божественные законы, а потом так же яростно в порыве страха обращался к Богу.

15 апреля 1796 года «Разбойников» впервые играли в Веймарском театре Гете и Шиллера в период расцвета Веймарского классицизма. По словам А.А. Аникста, Веймарский классицизм был «попыткой возродить красоту и гармонию в мире, полном безобразия и дисгармонии»¹². Театральность постановки Гете почти лишала пьесу мотива борьбы, который был для Шиллера главным. Н.Я. Берковский так видел замысел автора: «Шиллер старается передать всеобщую взметненность, бурю и натиск, которыми

⁸ Кагарлицкий Ю.И. *Идеалист и практик // Кагарлицкий Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987. С. 268.*

⁹ Там же. С. 271.

¹⁰ Шиллер Ф. *Разбойники // Шиллер Ф. Драммы. Пер. с нем. Н. Ман. М., 1981. С. 21.*

¹¹ Троицкий З.Л. *Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии. М.; Л., 1940. С. 73.*

¹² Аникст А.А. *Союз Гете и Шиллера // Аникст А.А. Творческий путь Гете. М., 1986. С. 324.*

Европа и Россия

все охвачено. В драме его все говорит языком стихии – обстановка, люди»¹³. Пьеса перешла в другой план – от драматической жизненной борьбы к некоторой изящности классицизма, но для эстетики Гете и Шиллера было важно, чтобы герои оставались масштабными личностями с мощными характерами, отчасти поэтому постановка 1796 года так или иначе вызвала у властей опасения. На роль Франца вновь был приглашен Иффланд, но, по словам Г.В. Макаровой, он видел свою роль с тех же позиций, ему трудно было выступать на одной сцене с Генрихом Фоссом (Карл Моор) и Христианой Нейман (Амалия), которые играли несколько искусственно в понимании Иффланда.

В XIX веке перемены в исполнении роли Франца связаны в первую очередь с именем Людвига Девриента (1784–1832). Для него эта роль, которую актер исполнял на сцене Берлинского королевского театра с 1814 года, стала лучшей. Поступить на берлинскую сцену Девриента уговорил Иффланд. Как истинный представитель романтизма на сцене Девриент создавал цельный образ, мощный и страстный. Театральный критик Рельштаб описал Девриента в этой роли: «Маска лица его [...] была удивительно благопристойной [...] Темное пламя глаз было раздуто сильно обозначенными изломанными бровями и едва заметной белой штриховкой век, добродушные углы рта приобретали благодаря нескольким маленьким теновым штрихам действительно дьявольское выражение; [...] волосы развевались по сторонам, не будучи, однако, в отвратительном беспорядке. Таким образом, вся



Александр Моисси
в роли Франца Моора

его внешность имела выражение страшной энергии злобы [...] На этом лице, сохранявшем своеобразное величие страшной, хотя и inferнальной силы [...] не было и следа той отвратительной низости, которую другие актеры вкладывали во внешность Франца Моора и на которую частично указывал сам драматург»¹⁴.

Франц Девриента походил на его же Мефистофеля, актер даже гримировался по его образцу. Младший Моор наводил ужас на зрителя: монологи, произносимые ровно, приглушенным голосом, неожиданно взрывались вспышкой страстей, идущих из самых глубин души. Исполнение Девриента было настолько ярким, что, по словам писателя Августа Клингемана, «даже игра Иффланда испарялась в воспоминаниях словно тень»¹⁵. В мае 1816 года на гастролях в Гамбурге Девриента в этой роли видел поэт Фридрих Мейер: «Девриент держал себя преимущественно как злодей и трус, поэтому ему удавались сцены с Германом, а особенно превосходен был весь последний акт. Он не терзал нас бесконечными приготовлениями как Иффланд, а играл на добрых полчаса короче.

¹³ Берковский Н.Я. *Театр Шиллера* // Берковский Н.Я. *Статьи о литературе*. С. 140.

¹⁴ Цит. по: Троицкий З.Л. *Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии*. С. 74.

¹⁵ Цит. по: *Die Räuber* // *Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen* / von Monty Jacobs. S. 126.

Pro memoria

Декламационные места подчас граничили с пением, но он все же никогда не надрывался от крика и производил наибольшее впечатление своей тихой, едва торжественной, всегда ясной речью»¹⁶. Романтизм, властвовавший в Германии в начале XIX века, подсказывал именно такого Франца, хотя, по мнению Берковского, он был куда ближе Байрону, чем Шиллеру¹⁷. С момента исполнения роли Франца Девриентом возникла традиция параллели Франц–Мефистофель. Но уже через несколько лет сценическое воплощение младшего Моора вновь изменилось.

Для преемника Девриента на берлинской сцене Карла Зейдельмана (1793–1843) роль Франца также была одной из лучших. Зейдельман – уникальная фигура в истории немецкого театра. Весь его творческий путь знаменовал собой переход от романтизма к реализму, актеру редкого дарования – ему были подвластны едва ли не любые роли, с Зейдельманом связано и зарождение немецкой режиссуры. В процессе подготовки к спектаклю он не ограничивался работой над своим образом, а прорабатывал едва ли не все роли в пьесе. Этот процесс зафиксирован в «Тетрадах ролей» (*Rollenhefte*), где актер записывал свои замечания относительно образа. Самая первая роль в «Тетрадах», изданных в 1915 году актером и режиссером Мейнингенской труппы Максом Грубе, – Франц Моор.

Шиллеровские персонажи в текстовой обработке Зейдельмана – думающие люди, одержимые мстостью или жадной власти. В отличие от романтических, вселенского масштаба злодеев Девриента, в исполнении Зейдельмана зрителей

поражала «обыденность» их коварства, силы, болезненности, рождавшихся по своей логике, вовсе не лишенной жизненной правды. Эта трактовка, по сути, близка Францу Иффланда, но в исполнении Зейдельмана образ получался более сложным психологически.

Текст роли Франца актер превращает эпиграфом из «Ричарда III» Шекспира:

*«Но я не создан для забав любовных,
Для нежного гляденья в зеркала;
Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою
распутной.*

[...]

Раз не дано любовными речами

Мне занимать болтливый

пышный век,

Решился стать я подлецом и проклял

Ленивые забавы мирных дней»¹⁸.

Параллель с Ричардом III, роль которого была также освоена Зейдельманом, не случайна. В тексте роли (1-ый акт) на полях еще два раза будут встречаться комментарии, отсылающие к Ричарду III. Напротив слов Франца о том, что он хочет порвать душевную связь, Зейдельман вновь ставит имя Ричарда III и указывает на то, что фразу нужно произносить, «вызывая сочувствие»¹⁹. Спустя несколько предложений актер записывает уже только имя Ричарда III рядом со словами Франца «Мы велим сшить себе и совесть по новому фасону»²⁰. Оба эти комментария находятся в конце первой сцены драмы, когда Франц уже оклеветал брата перед отцом и предается размышлениям. Франц Зейдельмана не мог простить превосходства своего брата, как и Ричард, он с детства чувствовал свою ненужность, ущербность. В этом актер также следовал традиции Иффланда.

¹⁶ Цум.no: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 124.

¹⁷ См.: Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 134.

¹⁸ Шекспир В. Ричард III // Вильям Шекспир. Исторические драмы. Пер. с англ. А. Радловой / Сост. Комарова В.П. Л., 1990. С. 23–24.

¹⁹ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. Berlin., 1915. S. 16.

²⁰ Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Драмы. Пер. с нем. Н. Ман / Вступ. Статья С. Тураева. С. 22.

Параллели с образом Ричарда можно проводить и дальше, диалоги Ричарда с Анной и Франца с Амалией перекликаются отчетливо. В одной из ремарок к диалогу Амалии и Франца Зейдельман пишет «небольшая пауза – тишина – он играет с ней – Ричард»²¹, до этого остроумно заметив, что «так ловят мышей и женщин»²². Суть всей линии поведения героя с Амалией Зейдельман характеризует такой фразой: «Черт дружелюбно врет в глаза и поджидает»²³.

Первую сцену Франца и Амалии описывал в рецензии 1838 г. литературный критик Г. Кюне: «Эта его самая большая работа чрезвычайно богато наделена новыми, остроумными дерзкими идеями. Я указываю на сцену, где Амалия его разоблачает, после того как он сообщает, что Карл умолял его не покидать любимую. Он еще стоит перед ней на коленях, ощущение разоблачения его лицемерных планов удерживает его на земле; машинально, чтобы замаскировать свое неловкое положение, он разрывает розу дрожащей рукой: этот момент выдающийся по задумке и исполнению»²⁴. В комментариях к этой сцене Зейдельман такого действия не описывает, хотя указывает, что Франц остается перед Амалией на коленях и находится в состоянии страстной лихорадки²⁵. Разница в записях актера и критика в 8 лет, она объясняет отличие действий младшего Моора друг от друга. Вероятно, момент с разорванной на клочки розой был придуман Зейдельманом уже после последних пометок о роли. Это лишний раз доказывает, что актер продолжал работу над образом долгие годы, постепенно находя оправдания тому или иному поступку своего героя на сцене.



Роль была записана Зейдельманом в Штутгарте, 3 мая 1830 года. Дата и город указаны актером сразу после эпиграфа, там же проставлены и даты спектаклей: 22 мая 1830 года, а также 29 марта, а потом и 5 апреля 1832 года. Далее следуют 19 страниц книжного текста роли, включающие в себя 2 сцены, которые есть у Франца в первом акте: сцена с отцом и сцена с Амалией. Структура ремарок Зейдельмана такова, что он указывает и силы, движущие его героем, и конкретные технические действия, и подходящие диалоги мизансцены. Особого внимания заслуживают мизансцены, подчас очень точно выписанные актером. В самом начале разговора с отцом, когда Франц еще не успел проявить свою «дьявольскую», как ее именуется Зейдельман, натуру, актер подробно записывает свои действия: «встав перед ним на колени и

Карл Зейдельман.
Портрет.
По литографии.
Художник Ф. Эйбл, 1831

²¹ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 18.

²² Ibidem.

²³ Ibidem. S. 16.

²⁴ Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Berlin, 1954. S. 127.

²⁵ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 20.

Pro memoria

обняв его руками, положив голову на колени отца, спрашивает его в таком положении. Беречь отчеловечность»²⁶. Последними словами актер еще и дает себе указание следить за ясностью речи. И только после такой ремарки его Франц говорит отцу: «Если вы больны, если чувствуете хоть легкое недомогание, увольте... Я дождусь более подходящей минуты»²⁷. В той части текста, когда Франц читает отцу письмо, Зейдельман вновь метко и акцентировано уточняет: «лицемерная пауза – потом: мужаясь»²⁸.

На протяжении всего текста Зейдельман точно описывает каждый шаг своего героя, уточняя при каких словах Франц обнимает отца, при каких утирает ему слезы, при каких гладит висок. Зейдельман вводит в сцену скамеечку для ног Старика Моора, на которой некоторое время сидит Франц. В примечаниях только к первому акту «Разбойников» (тем самым двум сценам с отцом и с Амалией) встречается более 70 различных эпитетов, не считая повторяющихся, указанных Зейдельманом для обозначения оттенков речи, интонации, взгляда и жестов. Даже исходя из одних определений можно составить психологический портрет этого Франца: его поступки, интонации и движения злостные, дьявольские, ласковые, взволнованные, угрожающие, сердечные, чертовские, ядовитые, заботливые, тяжелые, злобные, лживые, жесткие, дикие, доверительные, болезненные, самовлюбленные, притворные, испуганные, лукавые, жалостливые, небрежные, сумасшедшие, веселые, страшные, язвительные, торжественные, горячие, трагические. Герой постоянно нервничает, пытается себя успокоить,

но иногда сквозь ложную заботу об отце прорывается восторженный тон от сознания своего триумфа или нервный нездоровый смех²⁹. Франц Зейдельмана дьявольски зол, болезненно обижен, он продумывает свои действия, но собой не владеет.

Г. Кюне считал эту роль лучшей у Зейдельмана: «Исполнение этого образа – триумф его искусства, оно блестяще характеризует его игру. Здесь исключительная темная сторона души, мрак судьбы таковы, что этот образ может быть только таким и никаким другим. Заброшенное человеческое создание, но все-таки еще человек, хотя внутри он выродок, подлость, наскоро собранная из случайности и продуманности; таким Зейдельман давал этого гениального мерзавца...»³⁰. В той же рецензии автором особо выделен диалог между Францем и Амалией: «Не менее новой, с совершенно необычным содержанием предстает сцена в саду с Амалией. Зейдельман представляет ее (сцену – **С.Ф.**) полупьяным; он только возвращается с трапезы»³¹. Любопытно, что 2 августа 1843 г., спустя почти пять месяцев после смерти Зейдельмана, писатель Ю. Ласкер в отзыве об игре немецкого актера Теодора Деринга (1803–1878), которого многие тогда называли преемником Зейдельмана, писал: «Это изобретение Деринга, представить Франца в сцене в саду немного пьяным»³². Доказательств, что Деринг почерпнул эту задумку из «Тетрадей» нет, хотя предположительно именно ему были переданы записи Зейдельмана после смерти актера. До Грубе дошел только первый акт пьесы, в то время как сцена в саду происходит в третьем.



Первая страница «Тетрадей ролей» Карла Зейдельмана в единственном существующем издании

²⁶ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 4.

²⁷ Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Драммы. С. 16.

²⁸ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 5.

²⁹ См.: Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 3–21.

³⁰ Цум. no: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 126–127.

³¹ Ibidem. S. 127.

³² Ibidem. S. 128.

Европа и Россия

Впоследствии и Александр Моисси уже в начале XX в. играл Франца в этой сцене пьяным. Но здесь важнее другое – что Зейдельман открывал новые грани трактовки персонажа, которые становились традицией немецкого актерского искусства той эпохи.

Поздней осенью 1842 года сам актер писал: «Франца Мора часто очень неудачно изображают только как карикатурного преступника, в то время как естественная точка зарождения его неверного пути в бессилии старого, глупого отца, который его плохо воспитал, пренебрегает им, к тому же должен был поплатиться за грехопадение другого сына. Поэтому актер всегда должен выявлять в Франце человека и это же привносить в свою связь со зрителем, чтобы тот чувствовал больше сострадание нежели отвращение, пожалуй он должен бы трепетать как перед эшафотом при мысли: так далеко мог бы зайти и ты при других обстоятельствах»³³. Очевидно, что Зейдельман видел в пьесе Шиллера прежде всего семейную драму (и в этом развивая традицию Иффланда), о разбойниках и их мотивах он ничего не говорил, перед зрителями, видевшими Франца Зейдельмана, оказывался характер, жизненный и мотивированный.

Наиболее близким к идее Шиллера критики считали Франца в исполнении Йозефа Левинского (1835–1907). Альфред Фрайхер фон Бергер писал: «Ни один Франц Моор из тех, что я видел позже, не был так интересен, остроумен или гениален, никто не мог приблизиться к Левинскому в его лучшее время. Прежде всего он был ближе к замыслу Шиллера»³⁴. Левинский, выступая на сцене

венского Бургтеатра, в восприятии образа Франца продолжал линию Зейдельмана: «Необузданная воля и страстность были доминирующими в этом образе. Левинский отбросил все внешние признаки злодея, с каким обычно играли Франца. Его Франц внешне был вполне благородный человек, свою злобу он прятал под дружеской приветливостью, и только оставаясь наедине с самим собой, он срывал маску и тогда был особенно отвратителен. Мастерски проводил Левинский сцену, когда Франц наблюдает за действием, которое произвело на отца ложное сообщение о смерти Карла. В его мимике отражалась вся гнусная сущность, вся злоба и лицемерие Франца»³⁵. Одной из лучших ролей Левинского был Ричард III. К этому образу он также подходил с психологической точки зрения, наделяя героя множеством противоречий и масок, как и Франца. В творчестве Левинского вновь проявились родство Франца и Ричарда. И такой Франц, пройдя путь от физического безобразия, подчеркнутого Иффландом, до обиды и злобы на отца и весь мир, выявленных Зейдельманом, в исполнении Левинского стал более интеллектуальным героем, тщательно планирующим свои интриги.

В конце XIX века новым кумиром Германии стал актер Йозеф Кайнц (1858–1910). Над Францем Моором он работал так, как не работал, скорее всего, никто и по сей день. В 1878 году Кайнц успешно играл Косинского в «Разбойниках», поставленных в стиле рококо³⁶, «в Остенд-театре он играл то Франца, то Карла в «Разбойниках», упиваясь сходством братьев и дьявольским различием, переходом

³³ *Ibidem*. S. 126.

³⁴ *Ibidem*. Цит. no: S. 132.

³⁵ Игнатов С. Утверждение реализма (1848–1871): Германия // Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. С. 201.

³⁶ См.: Kainz J. Erster Held und jugendlicher Liebhaber // ... gelebt für alle Zeiten. Schauspieler über sich und andere / Herausgegeben von Renate Seydel. Berlin, 1975. S. 26.

Pro memoria

раз в 24 часа от зла и коварства к добру, такому же призрачному и непрочному»³⁷. Здесь снова возникают ассоциации с Фаустом и Мефистофелем. Продолжая мысль Г.В. Макаровой о природной двойственности, на которой строится большая часть произведений немецкой литературы, уместно вспомнить и мотив выбора, вытекающий из колеблющегося состояния героев. Так построены многие ключевые в этом смысле произведения немецкой литературы – «Песнь о Нибелунгах», «Фауст» Гете, «Разбойники» и «Мария Стюарт» Шиллера, «Что тот солдат, что этот» Брехта. Во всех легендах и произведениях герои находятся в каком-то пограничном состоянии, и в то же время они двойники, зеркальные или нет, но сущностные. Ведь Франц при всей подлости и бесчувственности все-таки никого не убил, он думал, что своей клеветой обрек Карла на гибель, а заперев отца в темнице, отправил Старика Моора на смерть, но формально он не лишил никого жизни. А Карл, стремившийся разрушить постыдные порядки, установленные в государстве, убивал многих, сам того не желая, и в последней сцене пронзил кинжалом Амалию. Так и получается, что один брат был способен и рад убить, избавиться от тех, кто ему мешал, но убить смог только себя, а второй старался лишить общество только подлых, по его мнению, графов и князей, но их смерти влекли за собой новые убийства – по вине Карла погибли женщины и дети, старики и больные. Эта двойственность проявится во многих постановках XX века.

С 1885 года Кайнц играл Карла на сцене открывшегося в 1883 году Дойчес театра. Как актер тонкого

психологизма он по-своему трактовал эту роль: «Кайнц сознательно отказался от «героизации» образа. Ему важно было показать, как именно такой Карл, юный мечтатель, похожий на вчерашнего гимназиста, силой духа, энергией, одержимостью заставлял подчиняться себе диких и грубых людей. В этом Карле жил дух поэта – он был человеком бури и натиска, мятежником, видевшим революцию в романтическом ореоле»³⁸. На сцене венского Бургтеатра в 1897 году Кайнц вновь играл Франца Моора. Продолжая традицию во внешнем облике шиллеровского героя (рыжий парик), Кайнц отказался от облагораживания образа, его Франц был «отвратительным уродцем»³⁹. Театральный критик П. Шленгер в своей рецензии отмечал, как было построено самоубийство Франца: «Господин Кайнц душит своего Франца не только шнурком от шляпы, но и, что несколько неправдоподобно, толстым покрывалом, которым он заранее укутывал свои стучащие, дергающиеся кости»⁴⁰. Если в игре Девриента преобладал бурный темперамент, а у Зейдельмана и Левинского психологический подход к роли, то Кайнцу накануне режиссерского XX века удалось сочетать в своем образе и то и другое. Перед смертью Кайнц «завещал» роли Франца и Мефистофеля молодому актеру Сандро Моисси (1879–1935), как самому достойному своему преемнику.

Новая драма рубежа XIX–XX веков диктовала спектакли, сконцентрированные на внутренних переживаниях героев, которые были болезненны и психически неустойчивы. Классика, поставленная в это время, также соответствовала этой

³⁷ Макарова Г.В. Двойники или антиподы // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–векXX. С. 84.

³⁸ Шварц В.С. Йозеф Кайнц. Л., 1972. С. 83.

³⁹ Там же. С. 172.

⁴⁰ Цит. по: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 135.

Европа и Россия

характеристике. Именно Моисси положил начало новой традиции исполнения роли Франца, в его воплощении младший Моор не урод, не вселяющее страх существо в обличье человека, он обреченный на гибель человек с расстроенной психикой, стремящийся к самоуничтожению.

Как и другие немецкие актеры, Моисси на протяжении долгих лет в разных театрах играл одни и те же роли, в том числе и Франца Моора. Актер долго не мог найти свой театр, в начале века один год был в статистах Малого театра, которым руководил Макс Рейнхардт. Но там Моисси посчитали неперспективным, и он перешел в театр на окраине Берлина (Остенд-театр), где в 1904 году вновь исполнил роль Франца. Автор монографии об Александре Моисси, историк театра С.К. Бушуева дает яркий портрет актера в этой роли: «Еще в Праге Моисси играл Франца, старательно подражая Кайнцу: играл отвратительного рыжего негодяя, умного, хитрого, расчетливого и злого. Сейчас (на сцене Остендского театра – **С.Ф.**) в этой роли он играл человека, яростно и бесплодно восставшего против несправедливости природы и судьбы, человека, гнавшего жизнь [...], погибшего на последнем рывке, на последнем неразрешившемся напряжении. Отложен был рыжий парик, отставлен характерный грим. [...] сам Моисси, его судьба, судьба вечного изгоя смотрели из глаз этого Франца [...], когда в последней сцене, уже прижатый к стене, спиной к зрителям, он вдруг резко оборачивался к ним через плечо, и его яростному оскалу [...] так нестерпимо, так мучительно противоречил детски растерянный,

молящий, отчаянный взгляд. Моисси играл страстность и падающую от нее тень – робость; смутное, но несомненное ощущение своей избранности и болезненную неуверенность в себе [...]»⁴¹ Один из ведущих берлинских критиков того времени Г. Германн описывал Франца Моисси так: «[...]худенький, юный, с лицом маленькой черной обезьянки, не умевший говорить по-немецки (отец Моисси албанец, мать итальянка – **С.Ф.**), но обладавший голосом, похожим на приглушенный звук старой скрипки. Он говорил устало и вкрадчиво, вовсе не так, как говорят обычно театральные злодеи, и двигался по сцене устало и суетливо. Но внезапно в одном эпизоде он, охваченный ужасом, закружился по сцене [...] В страхе и бешенстве актер почти ходил по стенам, бросался на затворенные двери, вскакивал на стулья и кричал, и шептал, и неистовствовал, и стонал [...]»⁴²

Критики приняли спектакль восторженно и вновь обратили внимание Рейнхардта на талантливого актера. Уже в следующем году режиссер пригласил Моисси в Дойчес театр, который отныне возглавлял. Под началом Рейнхардта Моисси играл Освальда в «Привидениях» Ибсена (1906), Ромео в «Ромео и Джульетте» Шекспира (1907). В 1908 году Рейнхардт поставил «Разбойников» Шиллера и отдал роль Франца Моисси, считая, что этот образ достаточно далек от того, что играл актер в последнее время. Рейнхардт хотел сделать равноценным братьям Моорам действующим лицом разбойников, которые в его спектакле становились одним целым, «хотел, чтобы они были едины в движении, чтобы их песни звучали так, будто поет один

⁴¹ Бушуева С.К. Моисси. Л., 1986. С. 37.

⁴² Цит. по: Там же.

Pro memoria

человек, только голос его многократно усилен»⁴³.

После первых спектаклей с Моисси в роли Франца, Рейнхардт понял, что ошибся. Жалость к герою побеждала все остальные эмоции зрителей. Рейнхардт был вынужден даже снять Моисси с этой роли и дать ему роль Шпигельберга, слишком положительным и несчастным получался у него Франц: «[...] брат Карла запомнился всем, именно он, а не главный шиллеровский герой. Франц все решал сам, был одинок, ни на кого не надеялся, сам отвечал за содеянное и сам себя казнил. А старший брат имел компанию, вина распределялась среди соратников и не так тяготила, поэтому-то зрители сострадали Францу и сомневались по поводу слез Карла. Предсказывался один из главных конфликтов XX столетия, с его массовыми социальными движениями и с опасной, затягивающей в омут безответственности проблемой распределения вины»⁴⁴.

Франца Моора стал играть еще один выдающийся представитель труппы Рейнхардта, будущая звезда немого кино, Пауль Вегенер (1874–1948). Внешне он был полной противоположностью Моисси: узкие глаза, тонкие черты лица, застывший взгляд. Лицо Моисси было открытым, на нем читалось все, предначертанное Францу. Франц Вегенера был сдержан, таил в себе мысли и страхи, оставаясь до конца неразгаданным персонажем.

Бернгард Рейх, в те годы работавший режиссером под руководством Рейнхардта, вспоминал о том, как Моисси трактовал роль Франца, отказываясь от традиционного его исполнения: «Моисси отвергал плакат как художественный метод

при воплощении злого начала. У Шиллера в тексте есть обстоятельное описание внешности Франца Моора: он – воплощение безобразия. Но Моисси [...] не был ни красив, ни безобразен. Шиллер говорит о деревянном Франце, а у Франца-Моисси изысканные светские манеры. Франц – человек интеллекта. И Моисси демонстрировал мастерство, даже виртуозность, с которой второй сын графа пользуется оружием своего острого ума, дабы «исправить» несправедливость природы. [...] Монолог, в котором Франц вынашивает план устранения отца, – блестящий образец способности логически мыслить и изобретательно комбинировать. Франц достигает своей цели: он – владетельный граф. В трактовке Моисси падение Франца начинается сразу же после победы. В сцене с Амалией он пьян. Франц наказан еще до известия о нападении разбойников. Его ум вял, в голове и сердце – пустота, он – духовно мертв»⁴⁵.

Предшественники Моисси могли играть согласно своим требованиям и идеям, в то время как он столкнулся с замыслом режиссерским, в который ему было трудно вписаться при всей интеллектуальности его игры. Возможно, проблема была в том, что Моисси привык играть героев и делал такого из Франца, как и все предыдущие исполнители этой роли. В театр ходили, чтобы увидеть Иффланда, Девриента, Зейдельмана, Кайнца, не игравших маленьких ролей, и Моисси должен был стоять в этом ряду, но на дворе был XX век, режиссерский театр стремительно развивался, и Моисси перешел на роль Шпигельберга в интересах спектакля, в котором образ

⁴³ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. М., 1992. С. 208.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Рейх Б. Из воспоминаний о Сандро Моисси // Сообщения Института истории искусств, 10–11. М., 1957. С. 183.

Европа и Россия

разбойников приближался, наконец, к задуманному Шиллером.

На похоронах Моисси 22 сентября 1935 года знаменитый актер Альберт Бассерман положил в гроб Сандро кольцо Иффланда, которое в течение полутора веков передавалось от одного лучшего немецкого актера другому. Так кольцо символично отчертило тот период в истории немецкого театра, когда Франц Моор не уступал в своем величии брату. В XX веке режиссеры будут толковать «Разбойников» иначе.

У Шиллера не было замысла сделать Франца ключевой фигурой пьесы, главными для автора были разбойники. Карл Моор вполне очевиден как персонаж, он действует открыто, про него все изначально понятно, только в финале пьесы в нем проявляется двойственность, возникает момент выбора, когда он проникает в дом под видом гостя. А Франц постоянно играет, иногда ему трудно притворяться, но он гнет свою линию, испытывая какую-то детскую радость, когда каждый из его маленьких лицемерных шажков к счастью оказывается удачным. Но в определенные моменты Франц играть устаёт, как Карл устаёт от своей никому не нужной ужасной правды, не устают у Шиллера только разбойники... Без должного внимания к ним трагедия должна была потерять заложенное в ней стремление к свободе. Но сценический парадокс пьесы в том, что когда это самое внимание разбойникам оказано в ущерб Францу, спектакли чаще всего оказываются нелепыми или же актуальными лишь на очень короткий срок (как и было в XX веке), а когда на первый план выступает Франц, постановка

только приобретает, не теряя своей бунтарской сути. И когда исполнители роли Франца находят в этом образе истинную театральность, которой отчего-то не хватает Карлу, они становятся ближе к замыслу Шиллера: «Театр, всюду театр... А Франц? Все его интриги и трюки с подложными письмами, инсценировка известия о смерти Карла с переодеванием [...] своего помощника и наперсника в костюм солдата фридриховской армии, разыгрывание перед отцом роли любящего и заботливого сына – не что иное, как продуманное лицедейство, изобретательное, почти что самоцельное»⁴⁶.

Театральность образа Франца Моора, отмеченная Макаровой, предполагает большую свободу для актеров, чем роль Карла. О поступках и деяниях старшего брата в основном рассказывают, как персонаж он действует по большей части в последнем акте. О его похождениях мы узнаем от Шпигельберга, об убийствах и спасении Роллера говорят разбойники, на протяжении трех действий о том, каким был Карл раньше, вспоминают все – отец, Франц, Амалия, а в 4-ом акте старый слуга Даниэль. Так Карл становится каким-то мифическим персонажем, в действии практически не участвующим.

С Францем все по-другому, все его поступки происходят на глазах зрителя, пьесой движет именно он.

⁴⁶ Макарова Г.В. Молодые люди – впоследствии разбойники. Фрагменты сценической истории пьесы Фридриха Шиллера // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–век XX. С. 71.

Олег ФЕЛЬДМАН

МЕЙЕРХОЛЬД РЕПЕТИРУЕТ «САМОУБИЙЦУ»

Рассеянные по архивам и прессе свидетельства борьбы Мейерхольда за право поставить «Самоубийцу», вторую пьесу Н.Р. Эрдмана, все еще неполно выявлены и не систематизированы. Наиболее упорно эту задачу решал Юрий Заяц в статье «Я пришел к тягостному убеждению, что не нужен...»¹.

Несомненный интерес представляла бы разгадка тех трудностей, которые испытывал Эрдман, работая над окончанием «Самоубийцы», о них упоминал, в частности, Мейерхольд, выступая, на Художественно-политическом совете ГосТИМа осенью 1929 года².

Пьеса была задумана сразу после триумфа, одержанного «Мандатом», первой пьесой Эрдмана в постановке Мейерхольда (преьера 20 апреля 1925 года), но работа

над нею растянулась почти на пять лет, причем наибольшие затруднения автора были заключены в работе над ее последними актами. Есть основания считать, что только к началу 1930 года текст «Самоубийцы» оформился окончательно. Атмосфера в сфере театра на протяжении этих лет неуклонно менялась и все менее благоприятствовала раскрытию разрабатываемых Эрдманом возможностей искусства сцены.

Творческий ход Эрдмана в «Самоубийце» был тот же, что в «Мандате», но проведен он был с безоглядной решимостью. Вновь на трагикомических перипетиях судьбы смешного «мелкого человека» драматург шел к раскрытию общезначимых противоречий современной ситуации. Теперь он делал это с беспощадной

¹ Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Ч. 2. М., 1992. С. 111–126.

² См.: РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 147, л. 186–187.

³ Цит. по: Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 244.



В.Э. Мейерхольд и Н.Р. Эрдман на читке «Самоубийцы» в ГосТИМе. 1932. Фото А.А. Темерина.

Фрагменты лопнувшего негатива, с которого сделан этот снимок, Алексей Алексеевич долго хранил отдельно и в 1970-е годы отталчивался, многозначительно посмеиваясь, в ответ на шуточные расспросы, кого приходилось скрывать – сосланного в 1933 г. Эрдмана или арестованного в 1939 г. Мейерхольда

Мастер-класс

последовательностью. Много острее, чем в «Мандате», в психологии и поведении героя «Самоубийцы» (и остальных персонажей) мерцали одновременно ограниченное обывательское и общезначимое. Автор предлагал видеть, не смешивая, одно и другое, следить за тем, где обывательское остается обывательским, где оно граничит с общезначимым, где вытесняется общезначимым. Противоречия современности он брал в трагикомическом варианте и раскрывал их общезначимый трагический смысл, тем самым настаивая на обостренном внимании к ним и на необходимости их преодоления.

Это был отважный опыт работы в труднейшем жанре – жанре современной политической комедии, бесстрашно вторгающейся в глубинные противоречия современности, мастерски препарирующей ее накопившийся социальный и психологический опыт, открыто несущей на сцену нерешенные проблемы и вынуждающей зрителя в зале театра – смеяться, негодуя, презирая, сочувствуя – заново пережить их, не предлагая ему утешительных выводов в сюжетной развязке.

Опыт первой пьесы, остававшейся неизданной, подсказывал драматургу, что «Самоубийцу» не ждет легкая судьба. Изменения общественного климата не могли восприниматься обнадеживающе, но Эрдман не терял самообладания. «Настроение у меня пока все-таки боевое. Уповаю на "Самоубийцу". Если его не убьют, мы еще поспорим»³, – считал он осенью 1929 г.

Мейерхольд упоминает, что из обстоятельств первой читки своей еще незаконченной пьесы труппе ГосТИМа Эрдман вынес впечатление, что в театре к ней «холодно



Pro memoria

отнесли»⁴. Нельзя не учитывать, что пьеса была прочитана ГостИМУ в ту пору, когда судьба ГостИМа висела на волоске, а Мейерхольда, вчерашнего вождя «Театрального Октября», уже называли вождем «Театрального Термидора». Это была пора ожесточенного идеологического давления на театр, положение Мейерхольда выглядело тогда куда более шатким, чем положение Эрдмана. По словам Мейерхольда, именно тогда у Эрдмана появилось желание написать для ГостИМа другую пьесу, а «Самоубийцу» передать вахтанговцам или МХАТу. Правда, Эрдман и в 1929 году продолжал считать, что «Самоубийцу» кроме Мейерхольда «никому не пропустят»⁵.

В ноябре 1931 года Художественный театр – благодаря вмешательству Горького и письму Станиславского Сталину – получил разрешение работать над «Самоубийцей» с тем, что результаты будут предварительно оценены теми, кого Сталин в ответном письме Станиславскому назвал суперрами в этом деле. По существу в его письме с нескрываемой определенностью была заложена возможность временно откладываемого запрета.

Вспоминают, что Станиславский был воодушевлен сталинским ответом, 14 декабря 1931 года он подписал распределение ролей, затем начались репетиции (они продолжались до августа 1932 г., иногда сталкиваясь с репетициями «Мертвых душ», в обеих пьесах главную роль репетировал В.О. Топорков).

Разрешение «Самоубийцы» Художественному театру не было тайной, и Мейерхольд решил действовать через А.С. Енукидзе, курировавшего театры во ВЦИКе.

О встрече Мейерхольда с Енукидзе как о важном звене борьбы за право поставить «Самоубийцу» сказано в составленной внутри ГостИМа (Мейерхольдом?) справке, помеченной грифом «Не подлежит оглашению» и уцелевшей в архиве Мейерхольда в недатированной копии. Справка эта появилась не ранее начала августа 1932 года и обращена была, очевидно, в ЦК партии в связи с подготовкой показа проданной Мейерхольдом работы представителям высших инстанций. Опубликована она была в 1990 году⁶, но из ее текста выпали ключевые абзацы, содержавшие упоминание о Енукидзе и о попытках Мейерхольда легализовать свою работу над «Самоубийцей», о его намерении вызвать Художественный театр на «соцсоревнование» в трактовке пьесы:

«Извещенный об этом <о разрешении МХАТу репетировать “Самоубийцу”> директор ГостИМа тов. Вс. Мейерхольд посетил секретаря ВЦИКа тов. Енукидзе и в беседе с ним о создавшемся положении с пьесой заявил ему, что в виду разрешения комедии Н. Эрдмана к постановке, он, Мейерхольд, основываясь на договоре с автором возобновляет свою работу над этой пьесой и вызывает МХАТ на соцсоревнование по линии политической трактовки на сцене комедии Эрдмана.

В своем вступительном слове к первому спектаклю ГостИМа в Москве по возвращении из гастрольной поездки по провинции Вс. Мейерхольд публично повторил свое заявление о вызове на соцсоревнование МХАТ по постановке пьесы Эрдмана и получил единодушное одобрение общественности»⁷.

⁴ См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.147, л.186.

⁵ Цит. по: Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. С. 244.

⁶ Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма. Документы. Воспоминания современников. С. 291–292.

⁷ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2835, л.1–1 об.; полностью справка была приведена в 1992 году в упомянутой статье Ю. Зайца.

Мастер-класс

В тексте этого документа говорится лишь о решении и намерениях Мейерхольда, но не о полученном от Енукидзе разрешении на постановку или хотя бы о его согласии на ее подготовку. Публичное заявление перед первым спектаклем сезона Мейерхольд делал всецело по личной инициативе, он декларировал собственные намерения.

Визит Мейерхольда к Енукидзе следует датировать концом 1931 г., либо началом января 1932-го.

Первую половину сезона 1931/32 г. ГосТИМ провел в Ленинграде, совсем короткий московский сезон (длившийся чуть более недели) был открыт только 21 января 1932 года. Исполнялся «Список благодетелей» Ю. Олеси в новом для ГосТИМа помещении «Театра Обозрений» на Тверской улице, еще не переименованной в улицу Горького (здесь ГосТИМу пришлось играть до своей ликвидации в 1938 г.). В импровизированном выступлении перед этим спектаклем Мейерхольд, не упоминая о переговорах с Енукидзе, публично заявил о намерении работать над «Самоубийцей» и предложил соревнование МХАТу. Он понимал, что печать промолчит, и потому начал выступление с насмешки над театральными отделами московских газет. Был у него и побочный мотив. Мейерхольд знал, что на спектакле будет П.А. Марков, которого считал инициатором обращения МХАТа к «Самоубийце». Распорядившись посадить Маркова в ложу на виду зрительного зала, Мейерхольд, выступая, как бы случайно заметил его, указал на него зрителям как на похитителя пьес у ГосТИМа и под общий смех и аплодисменты пообещал

победить Маркова и МХАТ в борьбе за «Самоубийцу»⁸. Об этой заранее срежиссированной уловке Мейерхольда Марков рассказывал с иронией, вспоминая, что в антракте в фойе слышал, как под впечатлением мейерхольдовской речи случайный зритель спрашивал соседа: «Кто этот Марков?»⁹

Хранящиеся в архиве ГосТИМа «Стенограммы бесед В.Э. Мейерхольда на репетициях спектакля «Самоубийца» – замечательный источник для суждений о методе работы Мейерхольда над текстом Эрдмана и для понимания его подходов к трактовке персонажей пьесы¹⁰.

Архивное название документа приходится уточнить. Это не стенограммы и не беседы, это записи режиссерских указаний, возникших в процессе репетиций. Стенографистка точно чувствовала направление работы, опорные формулировки режиссера она передавала безукоризненно, но полностью ход репетиции не фиксировала, опускала то, что считала

⁸ См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.55, л.13–18.

⁹ См.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 328.

¹⁰ Записи хранятся в РГАЛИ (ф.963, оп.1, ед.хр.735, л.1–40). Записи репетиций за 28 мая и 15 августа 1932 г. опубли.: Театр, 1990, № 1. С. 126–128.

Н.Р. Эрдман и
П.А. Марков. 1925



Pro memoria

служебным, не всегда помечала моменты повторных возвращений к только что отрепетированным фрагментам, порой переходила на конспективное изложение.

Скрытая в записях энергия режиссерских толкований и отработка стиля наиболее раскрывается читателю при сопоставлении реплик режиссера с репетируемым текстом.

К тому же эти записи воссоздают лишь два относительно небольшие временные отрезка работы над спектаклем, причем и в эти короткие периоды записывались не все репетиции (или не все записи были обработаны и сданы в музей ГосТИМа).

График работы над «Самоубийцей» складывался, очевидно, следующим образом.

О начале работы ГосТИМа над пьесой Эрдмана стало известно в январе 1932 года. Но тогда шли, очевидно, не репетиции, а встречи с автором по уточнению текста и, возможно, общие читки. Предполагалось, что после того, как будет установлен окончательный текст и после отъезда труппы на длительные гастроли в Среднюю Азию (эти гастроли продолжались с 1 февраля по 1 мая 1932 года) в Москве работу с И.В. Ильинским над главной ролью и с оставшимися в столице артистами начнет в качестве режиссера З.Н. Райх. Шла ли такая работа – неясно, но уже тогда внимание Ильинского было занято Подсекальниковым.

Систематические репетиции после возвращения труппы в Москву начались 4 мая и продолжались полтора месяца, до 20 июня, до летних отпусков. За этот период известны записи лишь семи репетиций – шести репетиций многолюдного третьего акта (28 и 31 мая, 1, 4, 8, 9 июня)

и одна репетиция пятого (15 июня). Все они относятся к разгару работы, когда намечался режиссерский рисунок. Начальные этапы разработки пьесы не зафиксированы.

Репетиции возобновились после возвращения артистов из отпуска и шли с 6-го по 15 августа ежедневно, но известны записи лишь пяти – трех репетиций третьего акта (9, 11 и 15 августа) и двух репетиций четвертого (12 и 13 августа).

Самое значительное в этих записях – просматриваемая в них разработка линии Подсекальникова в третьем акте, в эпизодах банкета, устраиваемого ему теми, кто ждет своего выигрыша от его предстоящего самоубийства. Диапазон контрастных красок, предлагаемых режиссером актеру, был громаден. Кризис, пережитый в течение банкета Подсекальниковым, подавленным собственным намерением покончить с собой, но испытывшим благодаря этому же намерению неожиданное раскрепощение всех своих сил, Мейерхольд анализировал обостренно комическими приемами, остро ощущая трагическую составляющую развивающейся ситуации и с уверенно укрупняя намерения Эрдмана.

Лаконично сформулированные задания-подсказы, подкрепляемые бесчисленными режиссерскими показами, диктовали слитно и одновременно пластический и внутренний рисунок роли в его неуклонно убыстрявшемся движении, четко фиксируя все стадии того, что – по пронизательно углублявшемуся режиссерскому замыслу – совершалось с Подсекальниковым.

В начале акта Подсекальников был затихшим в своей потерянности, то становился истуканоподобен,

Мастер-класс

то странно двигался («будто танцуете, ныряете в пространство, как будто из вас идет музыка», – подсказывал актеру режиссер), всматривался куда-то мимо тех, кто заводил с ним речь. Затем Подсекальников подчинял непредсказуемый прилив пробуждавшихся в нем физических сил, он рвался драться с кем попало и даже ухитрялся почти придушить того, кто случайно подвернулся, гнался с пустой бутылкой в руке пробить кому-то голову и с трудом был обезоружен. Он превращался в вырвавшегося из клетки зверя, обретая акробатическую ловкость. И все это, по Мейерхольду, предстояло вести на «тонкой технике», на «элегантных незаконченных движениях», без акцентировки и подчеркиваний, с застывшей по-клоунски неизменяемой маской на лице в моменты напряженных реакций. Таков был стиль игры, устанавливаемый режиссером. Этот сочиненный Мейерхольдом эпизод пробуждения и ярости Подсекальникова должен был стать одной из кульминационных точек спектакля. Должно было возникать впечатление грозной неисчерпаемости проснувшихся в Подсекальникове сил. «Здесь такая бесконечная игра, чтобы публика восхищалась этим запасом», – говорил режиссер актеру о том, как ему следует распределить свой темперамент. Самый последний из отмеченных в записях момент роли Подсекальникова в третьем акте – его перелезание-перескакивание через длинный банкетный стол (такой же, как в «Горе уму») к телефонной будке на авансцену, с «безумными глазами» и с не адресуемыми никому из окружающих его на сцене словами: «Я сейчас позвоню в Кремль!».

Ход разработки третьего акта (массовых эпизодов прощального банкета в садовом ресторане под открытым небом) отражен в записях подробно. На ранних репетициях поведение персонажей, лидирующих в том или ином звене действия, размечалось щедро, а на последующих этапах эти звенья, сохраняя заложенную режиссером энергию, уплотнялись, сжимаясь. «Лучше перегрузим, а потом разрядим»¹¹, – таким было одно из правил Мейерхольда. В первых эпизодах банкета поведение тех, кто затевал величание Подсекальникова, сначала было проработано детально, а Подсекальников осушал поднесенный ему бокал мгновенно, только бы отвязались. В окончательном варианте отпало многое из намеченного для окружающих, было сжато или отброшено, центром эпизода стал Подсекальников, не желающий ни пить, ни выслушивать величающий его хор, злившийся на эту канитель, отшвыривающий невыпитый бокал и сдававшийся только тогда, когда вызывали официанта с новым бокалом.

К показу Мейерхольд подготовил только три последние акта «Самоубийцы». Он не раз повторял, что пьесу, начинающуюся как комедия и завершающуюся как драма, выгоднее репетировать с конца. «Самоубийцу» он начинал явно с конца, с четвертого и пятого актов (его рисунок к пятому акту помечен 14-м мая, см. с. 273). Ранние этапы работы над этими актами не зафиксированы, репетиции эпизодов Ильинского из последних актов в записях стенографистки почти не отразились. Есть запись единственной репетиции многолюдных кладбищенских эпизодов

¹¹ См.: *Teamp*, 1990, № 1. С. 125.

Pro memoria

пятого акта, но нет сведений о решении ответственных финальных монологов не желающего умереть Подсекальникова. Записана репетиция пробуждения пьяного Подсекальникова в четвертом акте, но отмечены считанные уточняющие указания Ильинскому, сделанные явно в ходе прогона уже прочно закрепленной его огромной сольной сцены, происходящей после его протрезвления.

Мейерхольд, как и Художественный театр, декларировал намерение осмеять в Подсекальникове обывательщину. «Мандат» тоже было принято считать осмеянием отброшенных жизнью на обочину обывателей и «бывших». Но внутренний смысл мейерхольдовского «Мандата» вспыхивал и разгорался в последнем акте, чуть ли не неожиданном после двух первых. Этот акт вызывал у одних недоумение, у других – отрицание, третьими воспринимался как высокое творческое открытие, прозрение, как обобщающее «отражение нашей судьбы»¹² и той угрозы обреченности на приспособленчество, которая нависала над каждым. Режиссер в полную силу с максимальной яркостью воссоздавал коллизию, разгаданную и запечатленную драматургом. К этому итогу спектакль приводило погружение режиссера в текст «Мандата».

Природа созданного Эрдманом текста «Самоубийцы» была той же, что в «Мандате», и чуть ли не каждая реплика в своей отвлеченной афористичности звучала и как выражение умственной ограниченности персонажа, и как свободное размышление автора, и как обращенный к зрителю горький вопрос.

Трудно рождавшийся «Самоубийца» в итоге был построен более жестко, чем «Мандат», едва ли не вызывающе, как и положено высокому жанру современной политической комедии.

Плохо верится, что и Художественному театру, и Мейерхольду удалось бы замкнуть «Самоубийцу» в теме обывательщины. Агрессивное отрицание «Самоубийцы» как «контрреволюционного монолога», с максимальным темпераментом гневно декларировавшееся Вс. Вишневским, позволяет представить, каковы были преграды на пути раскрытия тех возможностей театра, которые виделись Эрдману.

Репетиция 15 августа 1932 года оказалась последней. На вечер того же дня (вернее, на ночь с 15 на 16-е) был назначен просмотр, на который ждали Сталина. За кулисами появилось напечатанное на машинке и плохо вычитанное объявление: «Вследствие того, что состав зрительного зала на сегодняшнем походе <явная опечатка, надо: показе> “Самоубийца” укомплектован не Дирекцией, и лица, руководящие пуском зрителей, просили Дирекцию ГостИМа ограничить присутствие гостимовцев и гэктетимовцев лишь занятыми в спектакле (актеры, осветители, бутафоры, рабочие сцены и пр.), Дирекция убедительно просит тех из гостимовцев и гэктетимовцев, которые в спектакле не заняты, не являться на сегодняшний показ»¹³.

Прогон состоялся, и на него, действительно, как вспоминала Е.А. Тяпкина, «даже своих актеров, не занятых в пьесе, и никого из работников театра не пропускали, все было оцеплено»¹⁴. Сталин не приехал. О немногих зрителях



Е.А. Тяпкина. 1970-е гг.

¹² См.: выступление П.А. Маркова на обсуждении «Мандата» в театральной секции РАХН // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 635.

¹³ Цит. по: Театр, 1990, № 1. С. 128.

¹⁴ Вопросы театра, М., 1990. С. 191.

Мастер-класс

и чрезвычайной обстановке этого показа в недавние годы не раз упоминали в печати как его очевидцы, так и те, кто знал о нем понаслышке. В декабре 1937 года на обсуждении в ГосТИМе статьи П.М. Керженцева «Чужой театр» (в ней история с «Самоубийцей» была подана как открытая идеологическая диверсия) Мейерхольд говорил: «Мы решили показать эту пьесу ЦК. Мы написали, а, может быть, сказали по телефону – я не помню – в общем, просили ЦК выделить товарищей. У нас тогда было сработано три акта. ЦК очень хорошо отозвался на наш призыв и даже мобилизовал две очень крупные фигуры из нашей партии. Приехал Лазарь Моисеевич Каганович, и приехал Постышев. Кроме того, был Стецкий на этом просмотре. Не помню еще, кто был из членов партии. Ну, достаточно и этих трех. Мы показали эти отрывки, и товарищи сказали следующее. Лазарь Моисеевич после показа подошел ко мне и сказал: не нужно над этой пьесой работать, оставьте работу над этой пьесой, не следует, вы найдете пьесу лучше, вам незачем над этим трудиться»¹⁵.

О том, как принял катастрофу «Самоубийцы» Эрдман, хорошо помнила Е.А. Тяпкина: «Когда стало ясно, что спектакль запрещен, Мейерхольд забрал Эрдмана к себе на дачу в Горенки, и дня три Эрдман оставался там у них. Эрдман запрещение “Самоубийцы” воспринял трагически»¹⁶.

Надежды драматурга на возможность «поспорить» на путях «Мандата» и «Самоубийцы» рухнули в одночасье. Для Эрдмана это означало невозможность продолжать то, что отвечало природе его

дарования и лежало в основе его творческой позиции.

О том, что Ильинский, лишившийся уже освоенной им роли, «очень болезненно перенес снятие этой пьесы», упомянул в октябре 1932 года Мейерхольд на Художественно-политическом совете ГосТИМа. Здесь была причина, заставившая Мейерхольда поставить именно для Ильинского «Свадьбу Кречинского». По блеску отточенной техники и насыщенности Расплюев Ильинского был принят критикой как победа, равная знаменитым ранним завоеваниям актера в мейерхольдовских спектаклях, но отличавшаяся от них строгой зрелостью мастерства. В том, как строилась у Ильинского роль Расплюева, можно ощутить метод, выработанный в работе над Подсекальниковым¹⁷. Упомянуть о работе над Подсекальниковым в мемуарах Ильинский не мог.

О том, какой потерей для Мейерхольда оборачивалось запрещение разрабатывать раскрываемые Эрдманом возможности театрального искусства, он не упоминал. Отпадение этих возможностей было еще одним насильственным сужением его творчества на рубеже 1920 – 1930-х годов наряду с невозможностью работать над «Хочу ребенка» С.М. Третьякова, «Москвой» Андрея Белого, «Историей одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина в инсценировке Р.В. Иванова-Разумника, – материалом, выдвигавшим новаторски усложняемые творческие задания.

¹⁵ Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Ч. 1. М., 1992. С. 359.

¹⁶ Вопросы театра, М., 1990. С. 191.

¹⁷ «Ильинский–Расплюев, не поступаясь и комизмом образа, умеет доходить и до трагических звучаний. <...> Приемами психологической эксцентрики Ильинский сумел создать образ в равной мере смешной и трагической» (Литовский О.С. Психология и эксцентрика. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда // Советское искусство, 1933, 14 мая). Премьера «Свадьбы Кречинского» в ГосТИМе состоялась 14 апреля 1933 г.

И.В. Ильинский. 1932 г.



В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД «САМОУБИЙЦА». ЗАПИСИ РЕПЕТИЦИЙ

Публикация Нины Панфиловой и Олега Фельдмана.

В тексте записей в ломаных скобках в необходимых случаях указаны персонажи пьесы или исполнители, а так же продолжения цитируемых реплик и другие пояснения.

Роли репетировали:

*И.В. Ильинский (Семен Семенович Подсекальников),
Е.А. Тяпкина (Мария Лукьяновна),
В.Ф. Ремизова (Серафима Ильинична),
Г.М. Мичурин и К.А. Башкатов (Калабушкин),
Н.И. Твердынская (Маргарита Ивановна),
С.А. Мартинсон и Н.К. Мологин (Аристарх Доминикович),
В.Ф. Зайчиков и С.С. Фадеев (Егорушка),
А.В. Логинов (отец Елпидий),
К.П. Бузанов (Пугачев),
Бодров (Виктор Викторович),
Н.И. Серебрянникова (Клеопатра Максимовна),
А.Я. Атьясова (Раиса Филипповна),
К.А. Бат (Груня),
Н.М. Шахова и Р.М. Генина (Зинка Падеспань),
А.Л. Васильева (Модистка)
С.А. Гусев (Гость),
И.В. Ноженкин, Крюков, Жулев (Три подозрительных типа)*

[1] 28 мая 1932 г.

Читка третьего акта¹

Вели репетицию Вс. Мейерхольд, режиссер Козиков, ассистент Цыплухин, помреж Роговенко.

Вс. МЕЙЕРХОЛЬД. В смысле звучания нужно, чтобы фразы, которые говорит отец Елпидий, были громки для контраста с Семен Семенычем, который говорит тихим предсмертным тоном. Елпидий же говорит назойливо громко, тогда получается два доминирующие звучания. Эти две роли являются на данном участке ведущими.

Отмечайте пока момент падения бокала бросанием какой-нибудь металлической пластинки.

¹ В данном случае «читкой» названа репетиция – устанавливались мизансцены, закреплялись не только интонации, но и пластические ракурсы персонажей, Мейерхольд прибегал к показам, исполнители их повторяли.

Мастер-класс

Про «гусаров» Пугачев говорит по поводу того, что Семен Семеныч выпивает вино. Когда он <Подсекальников> разбивает бокал – гости аплодируют, а Пугачев говорит текст.

Пугачев должен сказать дурашливым тоном: «*К нам приехал наш родимый Семен Семеныч дорогой!*» Эта фраза подхватывается хором цыган. Это будет введением в акт. Мы здесь звуковую опору дадим, а может быть не хоровую, а чисто звуковую. Итак, акт начинается Пугачев с дурашливой акцентировкой: «*К нам приехал...*»

(Вс.Эм. демонстрирует, как нужно говорить эту фразу. Чтобы было более громкое звучание, Вс.Эм. просит всю труппу петь вместе с хором припев: «*Сеня, Сеня, Сеня...*».)

Семен Семеныч пьет очень быстро. Это очень неприятно, когда приветствуют, приветствуемый старается скорей отделаться. Когда все пьют, никто на него не обращает внимания, а тут все смотрят. Поэтому он сразу взял, выпил и сразу бросил. После этого – фраза Пугачева <<Вот гусар!>>, тогда этот кусочек начинается и заканчивается Пугачевым.

Пусть кто-нибудь из гостей во время припева цыган выкрикнет: «*Пей до дна!*»

Когда Семен Семеныч выпил – не только аплодисменты, но целое орехо: «*Ура! Молодец!*» и т.д.

После этих уже предвосклицаний Пугачев заканчивает своей фразой.

В это время из-за кулис слышны звуки полкового оркестра. (Всеволод Эмильевич просит <концертмейстера> Ключарева сыграть какой-нибудь самый шаблонный, пошлый, избитый вальс, но в то же время сентиментальный.) Услышав музыку, гости умолкают. Оркестр вдруг врывается, знаете, как врываются звуки садового оркестра, играющего в раковине. Музыка возникает не на громких, а уже на легких аплодисментах. (Всеволод Эмильевич просит Ключарева играть резче, акцентированнее на басах и меланхоличнее выделять правой рукой мелодию).

<Маргарита Ивановна:> «*Вы что же, Семен Семеныч?*» – пауза, всеобщее ожидание.

Семен Семеныч встает: «*Сколько времени?*»

(Всеволод Эмильевич показывает Ильинскому тон, ракурсы и т.д.)

Маргарита Ивановна, говоря свой текст, плетется к Семен Семенычу. Идет с вытянутыми руками, как будто будет его хапать, потом она его целует. Когда <она зовет официанта>: «*Костька, Костька...*» – возвращается. Так что у нее два хода. Потом <еще раз> возвращается: «*Пейте, пейте...*» – идет, несет вино.

После: «*Вы что же, Семен Семеныч?*» – должна быть какая-то пустотность.

Он <Подсекальников> стоит как истукан. Спрашивает: «*Сколько времени?*» – говоря в пространство, как будто часовщик сидит далеко-далеко от вас, верст на шесть, как будто в публике сидит кто-то с часами.



И.В. Ильинский

Pro memoria

—
 <Маргарита Ивановна:> «Ну что же, Семен Семеныч?» – застыла.
 Общее молчание.

(Всеволод Эмильевич показывает Ильинскому). Вы как будто танцуете, ныряете в пространство, движения такие, как будто из вас музыка эта идет.

—
 Маргарита Ивановна <официанту>: «Запиши...» – жест королевы, говорит, как купцы у Островского. После: «Девяносто копеек» – опять бежит к Семен Семенычу. Маргарита Ивановна не должна целовать его, а должна упасть на него всем грузом своей фигуры. (Показ. Твердынская повторяет. Мейерхольд одобряет.)

Маргарита Ивановна говорит: «Девяносто копеек» – так, чтобы это звучало как: «Миллиард...»

—
 <Маргарита Ивановна:> «Семен Семеныч!» – испугано, не умер ли он, произносит это мистически.

«Запиши за бокал» – точка. «Девяносто копеек» – новая строка с большой буквы.

«Вы что же, Семен Семеныч?» – таинственно, глубже.

<Подсекальников:> «Сколько времени, а?» – тихо.

<Маргарита Ивановна:> «Долго, Семен Семеныч!» – грубо.

—
 Отец Елпидий вдруг встает, стучит о бутылку, все думают, что он речь будет говорить, тост.

—
 Семен Семеныч вдруг проснулся, вся сцена перестроилась на новую тональность.

«Сколько времени, а?» – спрашивает у официанта. Тот занят подачей посуды, а его тут отвлекают пустяками, поэтому он отвечает, отмахиваясь, бросает на ходу фразы.

(Показ.)

—
 <Бат – Груня:> «Вы мне про Пушкина не рассказывайте...» – быстро, тут должно быть большое разнообразие.

—
 <Подсекальников:> «Скоро», – Семен Семеныч говорит уже не в виде вопроса, а утвердительно, тихо, грустно.

Официант отвечает: «Скоро» – радостно.

—
 (Показ Атьясовой <Раиса Филипповна> как нужно говорить «Я сейчас рельефно <себе представила>...») Говорить надо пьянее, мутными глазами, а у вас улыбка в голосе. Это неправильно. Нужно говорить пьяно, мутно.

—
 <Аристарх:> «Вы избрали прекрасный, правильный путь» – говорит тоном, будто речь идет не о самоубийстве. «Любимый Семен Семеныч...» – несетя с большим темпом. (Показ Мартинсону – Аристарху



Н.И. Твердынская



К.А. Бат



А.Я. Атьясова

Мастер-класс

Доминиковичу). Заканчивает текст снижением. Тогда получается – начал и кончил одинаково. Говоря: «Честь и слава вам», – как бы дает реплику на возгласы: «Ура!»

[2] 31 мая 1932 г.
Третий акт

Репетицию вели: Вс. Мейерхольд, Козиков, Цыплухин (ассистент).

МЕЙЕРХОЛЬД (Логинову <Елпидий >): Не нужно глотать слово «баня». Интонация должна бы быть такой, чтобы чувствовалось, что будет дальше продолжаться анекдот. «Снимает подштанники» – опять та же интонация, что дальше будет продолжение.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>): «Я так себе рельефно представляю» – точка. (Показ нужной интонации.)

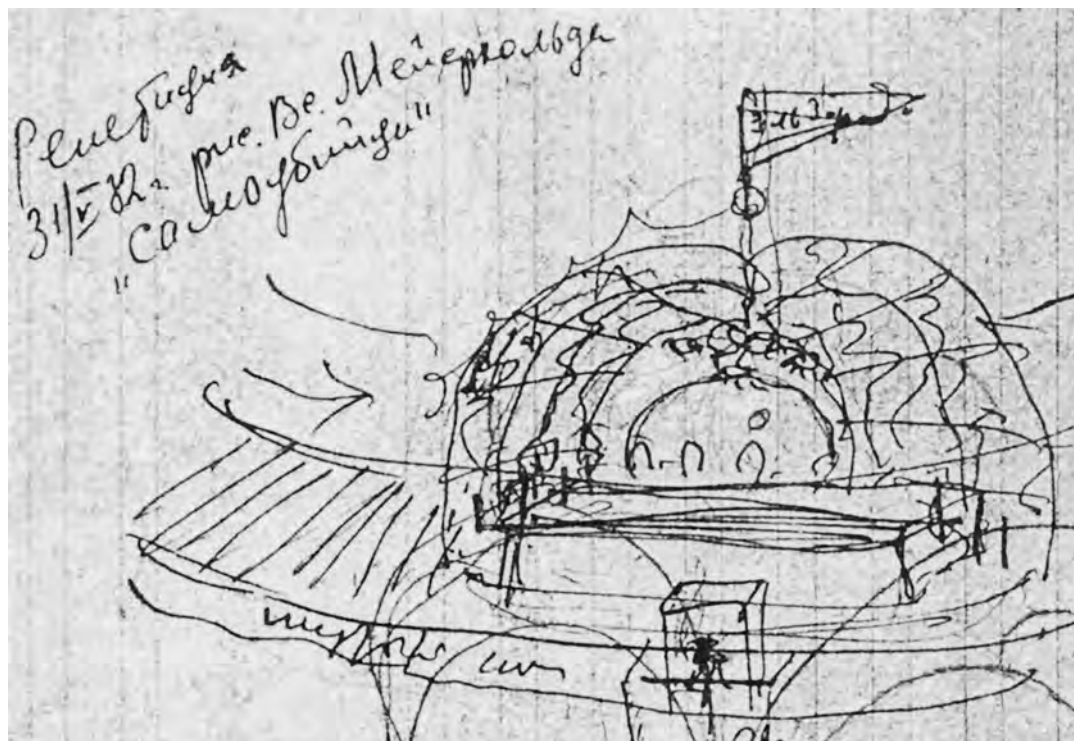
(Бат <Груня>): «Вы мне про Пушкина...» – быстро, без сердца, без нервов, без темперамента. Чем вы скажете хладнокровнее, тем будет смешнее.

(Всеволод Эмильевич просит <концертмейстера> Давыдову сыграть другой вальс, так как тот, который она играет, не подходит по напряжению.)



А.В. Логинов

Рисунок Вс.Э Мейерхольда к 3-му акту «Самоубийцы», сделанный на репетиции 31 мая 1932 г.



Pro memoria

(Мартинсону <Аристарх>.) Монолог нужно говорить гораздо медленнее, потом быстрее. А то у вас одинаковый темп, он надоедает и не укладывается в ушах. *«Вы избрали прекрасный, правильный путь»*, – у Эрдмана, как и у Гоголя, прилагательные не опустошенные, а сочные. (Всеволод Эмильевич показывает как произносить эту фразу). Эти прилагательные насыщены большим содержанием, а не внешние.

Так же он говорит: *«Любимый...»*, – он говорит это не безразлично, у него это слово не опустошенное, а насыщенное, вы в эту минуту его любите, а: *«Семен Семенович»* – легче.

—
На реплику <Аристарха>: *«Свое поместье...»* прекращается музыка.

(Ключареву, <который> играет на рояле.) Настойчивее, напряженнее, с железным ритмом тапера, а не немножко легкомысленно, как играете вы.

—
(Всеволод Эмильевич просит Ремизову² во время монолога Виктора Викторовича спеть что-нибудь грустное, в стиле Вяльцевой, Паниной, чтобы посмотреть, как на этом фоне прозвучит монолог).

—
Кусок от слов <Пугачева>: *«Десять рублей...»* до монолога Виктора Викторовича – опирается на <цыганский> хор.

«Ну-ка, хором, за десять рублей про душу» – не надо прерывать эту фразу.

(Мартинсону <Аристарх>.) *«Я не плакал, когда умерла моя бедная мама...»* – медленно. Этой интонацией вы заканчиваете ваш кусок.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) Почему вы так впадаете в мхатовский тон? Вас смутили тезисы ТРАМа? Подождите, это еще не решенный вопрос, еще конференция идет, тезисы еще будут рассмотрены³.

В фразе: *«Революция, диктатура, а кому это нужно?»* – должен быть тот же визг как вначале: *«Пей до дна!»*. У вас же тенденция к тону Машеньки или Сони из «Вишневого сада»⁴, а это же девка, она весела, а вы грустите. Не нужно грустить. Она не грустно говорит, она смеется над революцией. Надо громко это говорить. Мы после немножко утихомирим хор, и вас будет слышно. Количество вашего звука – то самое, которое вы имели, когда вы выкрикивали в «Последнем решительном»: *«За мной, мальчик, не гонись!»* Эта та самая нота⁵. (Показ Атьясовой, как нужно произносить эту фразу).

—
После <слов Раисы Филипповны>: *«Кому это нужно»* – музыка кончается.

<Виктор Викторович>: *«Как – кому?»* – уже без музыки.

—
После <слов Калабушкина>: *«Затягивай, Пашенька!»* – Бузанов (Пугачев) опять, как в начале, говорит: *«К нам приехал наш родимый Егор Тимофеевич дорогой»* – хор поет: *«Жоржик, Жоржик, Жоржик...»*

—
<Подсекальников>: *«Пострадаю за вас...»* – хор поет «Новую деревню».

—
«Как прикажете отвечать, по религии или по совести?» – отец Елпидий выходит из-за стола, подходит к Подсекальникову.

² В.Ф. Ремизова, исполнительница роли Серафимы Ильиничны, присутствовала на репетиции, но не была занята в репетировавшемся третьем акте.

³ Проходивший в мае 1932 года четвёртый пленум Центрального совета ТРАМов predetermined преимущественную ориентацию ТРАМов на творческую систему МХАТа.

⁴ Явная оговорка, следовало бы сказать: «Из «Дяди Вани»».

⁵ В «Последнем решительном» А.Я. Атьясова играла одну из портовых девиц.

Мастер-класс



Подсекальников слушает и смотрит в пространство. «*Через тридцать?*» – сразу замотался на стуле. Сперва был как истукан, а теперь зарзал на стуле.

Второй куплет «Новой деревни» – тихо. На фоне этого пения Подсекальников произносит свой монолог <«*Массы! Слушайте Подсекальникова!*»>.

Аристарх Доминикович встает, идет к раковине, где стоит военный оркестр, обращается к дирижеру, просит сыграть тихий вальс, <под который Подсекальников начинает переписывать предсмертную записку>⁶.

Подсекальникову подают столик с лампой и т.д. Я не говорил с автором, но я думаю, что это аллегория мещанства, так же, как у Маяковского в «Клопе» в витрине самовар и т.д. Столик этот должен быть взят у жонглера, выступающего рядом, в саду, на столе бутылка, лампа с абажуром, все прикреплено, так что можно стол перевернуть и лампа не потухнет.

Когда Подсекальников переписывает <предсмертную записку> – сцена должна идти очень быстро.

[3] 1 июня 1932 г. Третий акт

Репетицию вели: Вс. Мейерхольд, режиссер Козиков, Цыплухин (ассистент).

Присутствовал автор Н. Эрдман.

МЕЙЕРХОЛЬД. Когда отец Елпидий в первый раз говорит: «*Раз пошел Пушкин в баню...*», – Раиса встала, заинтересовалась. Второй раз, когда он говорит это, она уже движется ближе к нему. Слова: «*Я так рельефно...*» – говорит уже около отца Елпидия.

«*Диктатура, республика, революция, <а кому это нужно>*», – на фоне быстро несущегося <цыганского> хора.

«*Как кому?*» – идет на фоне хора, но у публики может пропасть эта фраза. Поэтому Виктор Викторович, когда начинает свой монолог, должен еще раз повторить: «*Кому это нужно?*» – и затем только: «*Разве можно так ставить вопрос*». Если первое: «*Как кому?*» пропадет, и это не повторить, то публика не будет понимать монолога.

(Зайчикову – Егорушке.) Более уверенно, немножко более демонстративно. Ты пришел с трезвой головой, внес некоторую трезвость. И все, что ты говоришь, звучит парадоксом. Так что ведущий в данном участке сцены – Егорушка. Ты сейчас хозяин положения. Более демонстративно.

«*А вот я про литейщика написал*», – <Виктор Викторович говорит> тоже демонстративно в ответ Егорушке.

<Подсекальников:> «*Пойте, милые, пойте, сволочи...*» – хор подхватывает «Новая деревня».

⁶ Садовая раковина и военный оркестр в ней подразумевались за кулисами.

В.Ф. Зайчиков



Pro memoria

(Атьясовой.) Несмотря на то, что играет вялый вальс, <под который Подсекальников переписывает записку>, Раиса говорит: «*А в Париже какие груди носят женщины?*» – быстро, не обращая внимания на медленность музыки.

(Ильинскому.) Во время боя часов будет возрастать испуг. Бой часов отсчитывать.

[4] 4 июня 1932 г.
Третий акт

Вели репетицию: Вс. Мейерхольд, Зинаида Райх, Козиков.
 Присутствовал автор Н. Эрдман.

МЕЙЕРХОЛЬД (Бузанову–Пугачеву, сцена слез). Падает то вправо, то влево, причем плачет не стилизованно, а по настоящему. Когда падает, то левой рукой хапает то Виктора Викторовича, то Подсекальникова.

(Гениной <Зинка Падеспань>): «*Что случилось?*» – нервнее.

Аристарх Доминикович, когда переставил <принесенный от жонглера> стол, идет, обходит стол. Переход этот на словах: «*Вы какой же национальности?*»

<Пугачев:> «*Русский я, дорогие товарищи*», – все время <второй> вальс, потом пауза.

Ильинский не сразу вступает, он прицеливается. Потом: «*Разлюбезные товарищи...*»

(Вс. Эм. показывает, куда и как поставить столик, чтобы он не мешал играющим).

(Показ Ильинскому) – как будто зверь, который выпрыгнул из клетки, осматривается, смотрит на Пугачева, потом его игра.

Начало на паузе, а потом: «*Разлюбезные товарищи...*»

Пугачев упал, девушки не должны уходить, этим они отвлекают от игры Ильинского.

Пугачев упал, девушки стоят, изумленно смотрят, что с ним? Ходил, так ничего себе, и вдруг... (Показ Вс. Эм.) «*Тоска у меня...*» – Пугачев ударяет себя в грудь.

Плач Пугачева: «*А. а... а...*» – реплика для Ильинского, он посмотрел и т.д.

(Показ Ильинскому) – поднял стул, схватил Серебрянникову <Клеопатра Максимовна> за горло – все это короткими почти элегантными движениями, неоконченными движениями. Показ, что у вас возрастает сила, которая начинается с физической, то есть вы можете задушить Серебрянникову, проломить бутылкой шампанского череп человеку.

Все это прелюдия к монологу.

(Вс. Эм. просит назначить Неципленко на роль жонглера, выступающего там где-то на эстраде, у которого забрали столик).

Приходит человек, который работает на эстраде, он в костюме акробата, но в цилиндре – это перекликнется с «Мандатом». Он просто выходит, берет столик и уходит. Ильинский – прыгает за ним, берет его за шиворот, тот резко вырывается, сжал кулак, смотрит на Подсекальникова.

Мастер-класс

«Я могу никого не бояться», – <реакция Подсекальников> на взгляд акробата.

Вся эта сцена должна быть на очень тонкой технике.

Весь акт он (Подсекальников) был на одном месте: «Я умираю», – вдруг это человек пробудился к жизни, вдруг проявляет почти акробатическую ловкость. Это есть перерождение на этом моменте. Откуда-то храбрость, почти силища какая-то взялась.

(Серебрянниковой): Когда Подсекальников вас душит – вы не должны с места сойти от испуга. Крик же ее должен быть таким, чтобы Подсекальников как бы обжегся, вздрогнул.

Все присутствующие испуганы – каждый ждет, что с ним что-то случится! Все напряженно сидят, ожидая своей очереди.

Подсекальников от акробата переходит к Виктор Викторовичу – тот уходит широкими, большими шагами, жесты большие, широкие.

Подсекальников догоняет его с бутылкой в руках, тот убегает, тогда Подсекальников замахивается на Мичурина <Калабушкина>, пригнув ему голову, прицелился, замахнулся – бутылку у него отнимает Егорушка.

Здесь такая бесконечная игра, чтобы публика восхищалась этим запасом.

Это зверь из клетки вырвавшийся (показ игры).

[5] 8 июня 1932 г.

Третий акт

С 12 до 3-х часов (репетиционный зал)

Вели репетицию: Мастер – Вс. Мейерхольд, автор – Н. Эрдман, отв. реж. – Зинаида Райх, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин

Вызван на репетицию хор из Цыганского театра.

(Вс. Эм. просит припев «*Пей до дна, пей до дна*» вычеркнуть).

(Твердынской <Маргарита Ивановна>): Когда Подсекальников разбил стакан – вы уже идете и становитесь за спиной. При словах <Пугачева>: «*Вот гусар!..*» уже стоите и обнимаете Подсекальникова, а то получается пауза, которая разбивает компактность текста.

На реплику <Маргариты Ивановны>: «*Пейте, пейте, вы что же, Семен Семенович?*» – хор поет <величальную> второй раз.

После того, как они спели – вальс, потом пауза Ильинского – и только потом Подсекальников говорит: «*Сколько времени?*»

Подсекальников не пьет, а бросает и разбивает стакан, тогда они второй раз: «*Пейте, пейте*», – хор поет другую песню, ему подносят еще раз вино, он разозлился, что ему подносят, ему не нравится эта канитель, он самоубийца, ему не полагается пить, у него нетерпение – «*А ну вас к черту!*»

(Давыдовой.) Вальс играть певуче, медленно, а не «вальс фюнебр».

(Всеволод Эмильевич просит второй вальс заменить продолжением прерванного фокстрота).

Pro memoria

—
 (Атьясовой <Раиса Филипповна>.) На конец второго припева опять взвизг: *«Пей до дна!»*

Подсекальников раздраженно разбивает стакан. Когда принесли второй раз стакан, он уже протянул руку, чтобы взять его, после же визга: *«Пей до дна»*, – бросает стакан.

—
 <Подсекальников>: *«Дорогие присутствующие...»* – не надо <никаких голосов>: «Тссс», а сразу <Калабушкин>: *«Прошу тишины и внимания»*.

—
 После <реплики Калабушкина>: *«Человек, шампанского»* и <реплики Пугачева>: *«Ну-ка, хором за десять рублей»* – конец фокстрота.

—
 Как только приходит Егорушка, у него тенденция ведущего в смысле тона. Он безапелляционен и крепок. Трезвый тон, менторский тон, он их поучает, поэтому не нужно размазывать: *«Прямо в милицию»*. *«Что же тир?...»* – страшно серьезно. Тоже *«пужает»*: если <тир> не открылся – тоже в милицию.

Егорушка должен все время быть элементом, беспокоящим их (присутствующих).

«Совершенно не пью», – тон такой, что пить не разрешается.

«При социализме вина не будет», – тон безапелляционный.

Ты (Зайчикову) знаешь больше, чем Маркс, Ленин, Сталин, ты больше их знаешь.

<Виктор Викторович>: *«А что же будет?»* – <Егорушка> выходит на авансцену и говорит всему зрительному залу: *«Огромная масса масс»*.

Идет к стулу <выпить> и говорит: *«Ну, за массу куда ни шло...»* – после паузы, которая будет на переходе.

Он идет, все изумлены: что он еще будет делать? *«Ну, за массу...»* – все говорят: *«Наливайте, наливайте»*.

—
 После того, как цыгане поют *«К нам приехал наш родимый»* – Мичурин <Калабушкин> подсказывает, выкрикивая: *«Егор Тимофеевич!»*

—
 <Егорушка Виктору Викторовичу>: *«Хоть, к примеру, вы»*, – тоном разоблачения. Опять в милицию тащит, это жест Авербаха из РАППа.

«Я курьер, и хочу про курьеров <читать>...» – страшным тоном, какой-то Чацкий.

«При социализме <загробной жизни> не будет», – как будто бы ты и заведующий социализмом, ты этим распоряжаешься.

—
 Когда начинается сцена <Егорушки>, Генина <Зинка Падеспань>, немного вальсируя, выходит из-за стола и переходит к Атьясовой <Раиса Филипповна>, притягивает ее к себе, обе танцуют на маленьком участке вальс.

—
«Вам меня не понять» – Егор Тимофеевич уже пьян. Это для публики должно быть неожиданностью, пришел абсолютно трезвым и вдруг вкомпоновался во всеобщее пьянство.



Г.М. Мичурин



Р.М. Генина

Мастер-класс

—

(Показ Атьясовой и Гениной.) Легкое покачивание. Танца не надо – это выбьет из ритма.

(Показ Атьясовой.) *«Мне Олег Леонидович прямо сказал...»*

<Клеопатра Максимовна Егорушке:> *«Познакомьтесь со мной»,* – Мичурин <Калабушкин> представляет: *«Клеопатра Максимовна».*

«Первая – за дам!» – говорит отец Елпидий, смотря на танцующих Генину и Атьясову.

—

При словах *<«...есть загробная жизнь или нет?»>* Подсекальников крепко сжал руку Аристарха, он хочет получить ответ о загробной жизни.

Это сжатие руки есть начало: *«Посмотрите, что я еще сделаю к концу акта».* Публика (присутствующие) напуганы, что нарождается что-то новое.

После: *«Через 30 минут узнаете»* – <Подсекальников> сразу бросил руку <Аристарха>, и уже легкие движения. Частые вставания и приседания.

—

Монолог Ильинского – монолог в себе: *«Как, уже, значит, сейчас».* Ставит стулья, делает иллюзию гроба, и ложится.

[6] 9 июня 1932 г. Третий акт

Помещение ТюЗа. Репетицию вели: Мастер Вс. Мейерхольд, автор – Н. Эрдман, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин.

МЕЙЕРХОЛЬД (Мологину <Аристарх>.) Тон хороший, но немножко слишком медленно, я просто подстегиваю вас, чтобы найти нужный ритм.

—

(Твердынской <Маргарита Ивановна>.) *«Вы не думайте, вы пейте, пейте Семен Семенович»,* – подливая из бутылки.

—

Аристарх Доминикович – *«Не беспокойтесь, не беспокойтесь»* – переходит, когда стол приносят, вынимает записку из кармана и кладет ее <на столик перед Подсекальниковым>.

(Автор Н. Эрдман добавляет несколько слов к тексту: Аристарх Доминикович: *«Нам бы столик какой-нибудь, Маргарита Ивановна!»*)

«Костька, стол!» – тогда он <официант> первый попавшийся стол схватил на эстраде и притащил.

(Ильинский прочитал монолог-записку быстрым темпом, автор и Мастер одобрили и закрепили это место.)

—

<Егорушка:> *«Диссонансов два раза»,* – у Костьки <официанта> есть такой листик, где кушанья написаны, он уткнулся в этот реестрик, смотрит и не находит, он думает, что это кушанье какое-то, крем-суфле или еще что-нибудь, он говорит: *«Сейчас!»* – и идет на кухню справиться.

Pro memoria

(Атьясовой.) «Скажите, во Франции, в этом сезоне...» – отдельными абзацами. Эта фраза должна врываться отдельным курсивом. Вдруг возникает новая тема, которая преподносится публике пышно, навязчиво.

«Дайте ванну, дайте ванну», – тоже произносится <Пугачевым> пышно и неожиданно, чтобы публика обалдела, зачем ему ванна?

—
Когда Ильинский схватил стул, моментально же жонглер схватывает столик. (Вс.Эм. просит жонглера сказать при этом: «*Donner ventper! Майне аппарат!*»)

Егорушка, защищая Клеопатру <от Подсекальникова, схватившего ее за горло>, находит причину, чтобы обнять ее. (Показ. Также показ Ильинскому.)

—
Бузанова <Пугачев> нужно незаметно убрать во время игры Ильинского.

—
Когда Ильинский идет к автомату, все: «*Ради бога, что вы делаете? не надо!*», – решительно все окружают автомат, как бы желая его оттуда за хвост вытащить. Он захлопнул дверку, все сквозь стенки стараются подслушать, что он будет говорить.

Пока идет эта сцена, лакеи должны незаметно подставить стулья, чтобы потом все могли грохнуться на эти стулья. Ильинский проходит между сидящими на стульях. Сперва он скрылся, потом идет мимо них.

—
Сцена у автомата. Ильинский вышел из будки, все тесно окружили его, должно чувствоваться, что вы (Ильинский) часть этой группы.

—
«Собирайтесь, Семен Семенович...» – <Маргарита Ивановна говорит> равнодушно, как на бал или на пирушку.

(Показ Ильинскому, как взять бутылку «для храбрости», и уход)

[7] 15 июня 1932 г.

Пятый акт

Репетицию вели: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистент – Цыплухин, помреж – Чернышев.

МЕЙЕРХОЛЬД. Акт начинается прямо с песни хора. Разговор старух, разговор Аристарха – вычеркиваются. Перед пятым актом будет отдельный эпизодик – объяснение Олега с Клеопатрой. Это объяснение будет идти около чего-то вроде часовенки, они тут притулились. Потом их на подвижном тротуаре увезут и привезут на этом же тротуаре певчих⁷. Пение начинается к концу сцены Олега и Клеопатры.

—
(Вс.Эм. расставляет действующих лиц). <Аристарх:> «Осторожнее», <Старушка:> «Пропустите бабушку» и так далее – все это при вхождении на сцену.

<Егорушка–Зайчиков:> «Здесь постоите, не барыня», – первая фраза, когда все стали на места. Могильщики еще докапывают могилу.

⁷ Для «Самоубийцы» предполагалось использовать сценическую установку «Мандата», имевшую на планшете сцены вращающиеся кольца тротуаров. Ту же установку Мейерхольд предполагал использовать в несостоявшейся постановке комедии М.М.Зощенко «Уважаемый товарищ». Он не в первый раз намеревался применить одну и ту же условную сценическую установку для пьес, которые относил к одной группе: ещё в Александринском театре для «Стойкого принца» Кальдерона (1915) было использовано слегка измененное оформление «Дон Жуана» Мольера (1910), а для «Идеального мужа» Уайльда (1917) – декорация комедии Пинеро «На полпути» (1914). Подобные повторения были призваны акцентировать условную природу спектаклей.

Мастер-класс

—

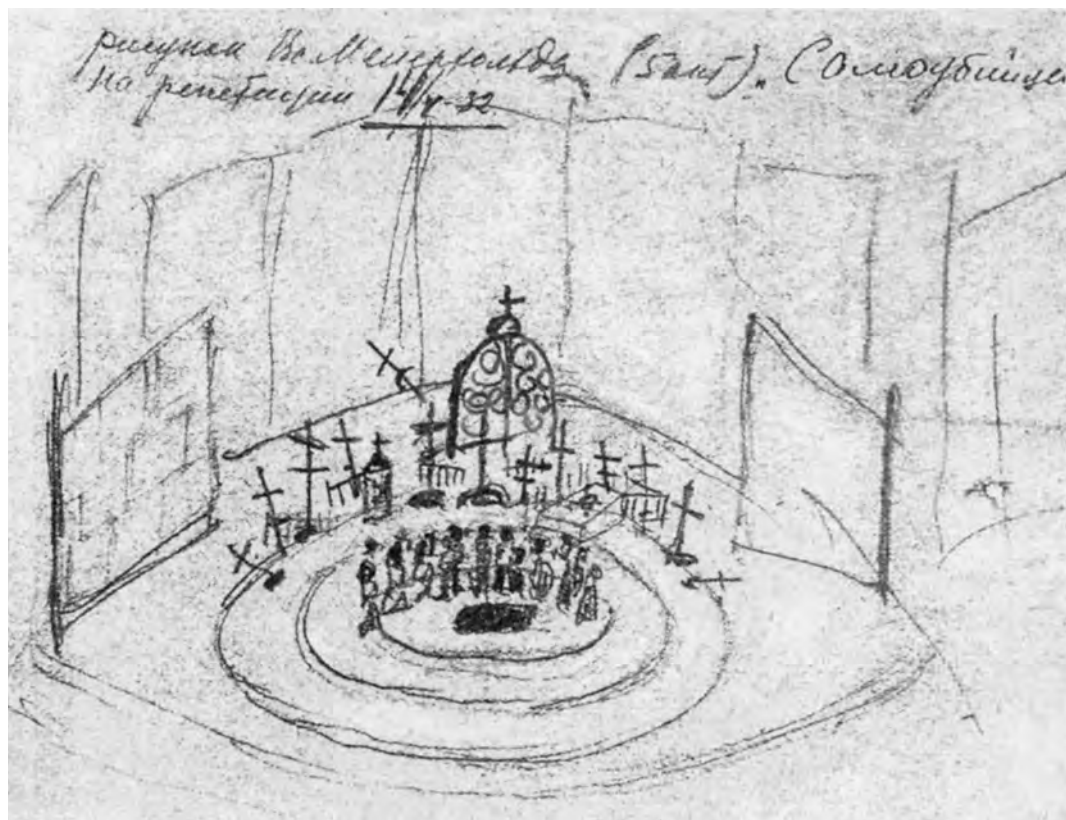
Егорушка не сразу стал на место, он сперва стоит сзади. Только после: «Егор Тимофеевич!» – он выходит <говорить надгробную речь> и становится перед священником. Священник трогает его за плечо. В первый раз он (Егорушка) думает, что это для ободрения. Священник несколько раз трогает его за плечо. В последний же раз он <священник> жестом показывает, что здесь неудобно стоять. Егорушка переходит. Переход этот осторожный – тут очень узко, край могилы, можно поскользнуться. (Показ перехода через могилу.)

<Виктор Викторович Егорушке:> «У меня есть замечательное начало», – ведет его и интимно внушает ему. По секрету.

<Егорушка:> «Пропустите оратора!» – это не потому: «Пропустите!» – что здесь толпа, это просто для важности. «Пропустите оратора!» (Показ Зайчикову.)

Егорушка говорит, правой рукой он размахивает (показ движений). Бодров <Виктор Викторович> хватает его за руку. Первый раз Егорушка не заметил, потом: «Кто там дергает?» Сначала он бессознательно ощущает, что его дергают, на второй, на третий раз до него дошло, что его дергают. «Кто там дергает?» – тон полуизумленный, полусердитый. «Пожалуйста, не волнуйтесь, сейчас перейдем», – задом пятится, горделиво. (Показ.)

Рисунок Вс.Э Мейерхольда к 5 акту «Самобийцы», сделанный на репетиции 14 мая 1932 г.



Pro memoria

На подмогу Бодрову <Виктору Викторовичу> придут Мичурин <Калабушкин> и Мологин <Аристарх Доминикович>. Они просто ликвидировали его <Егорушку>. Поставили, как памятник на кладбище. А он на публику устался. (Показ взгляда на зрителя, взгляда, от которого зритель ерзает на стуле.)

—
 <Мария Лукьяновна:> «*Зачем я живу, граждане?*» – Мария-Магдалина. Декоративная слезливость, выявляющаяся при похоронах, что-то вроде крестьянских причитаний.

—
 Мичурин <Калабушкин> выходит тоже, становится перед священником, тот опять показывает, что здесь стоять не полагается, Мичурин прыгает через могилу, поскользнулся, похороны в дождливую погоду. Как только Мичурин <Калабушкин> прыгает, Мологин <Аристарх Доминикович> протягивает ему руку. (Показ прыжка и падения на одно колено.)

Когда писатель читает свои стихи (он читает с листика), Егорушка стоит, мимика: «*А вот меня наизусть заставили говорить, а сами читают, а я тоже могу прочесть!*»

Чтобы было видно, что процесс похорон продолжается, факельщики в определенном моменте проносят крышку гроба. В это же время один из могильщиков отходит от могилы, переходит на авансцену, садится, покуряет. Другой сидит в могиле, видна одна голова.

—
 Выбег Клеопатры и Олега. Раиса встает: «*Люша!*» – Олег сконфужен, скрывает глаза. Клеопатра становится на колени перед гробом.

Мария Лукьяновна после сцены чтения стихов Егорушки, после того, как он ее переводит на авансцену вправо, после: «*Кто?*» – незаметно переходит на свое прежнее место, все время плача, это ее лейтмотив, становится между гробом и Клеопатрой.

—
 <Мария Лукьяновна:> «*Сударыня, вы ошибаетесь!*» – настоящая ревность, Отелло в юбке и кухарка.

<Мария Лукьяновна:> «*Извиняюсь...*» – соскользнула в яму, Крюков (могильщик) поддерживает ее. Все: «*Яма! Яма!*»

Твердынская <Маргарита Ивановна> хватает Марию Лукьяновну за правую руку, Бат <Груня> – за левую.

Клеопатра откинулась назад. Ее подхватывают. Она обрадовалась, что ее мужчины держат, она говорит: «*Тело, тело...*» Она ломается и перед Олегом, и перед этими мужчинами, которые ее поддерживают. Обхватывает Бодрова <Виктора Викторовича>, пригибает его к грудям, она иллюстрирует, как «*он хотел ее тело*».

<Клеопатра Раисе:> «*Он вас даже не спрашивал*», – вертит задом. (Показ.)

«*Тоже тело, подумаешь!*» – (показ Атьясовой <Раисе>). Раиса идет, вульгарно обнимает Олега, вертится, как бы говоря: «*Вот у меня – тело*». Стоит руки в боки, выпятив зад, Олег сконфужен. Клеопатра пытается опять ринуться к нему.

Мастер-класс

Мичурин <Калабушкин> все время сталкивается с Мологиным <Аристархом Доминиковичем>. Он как бы солидаризируется с ним. Клеопатра бежит, они на нее, уводят ее, они здесь вроде устроителей, администраторов. Они ее ликвидируют в кулисы. Ее уводят, она все время кричит до самого конца. Олег и Раиса сидят на чугунной плите. После слов Раисы: «Он стрелялся из-за меня», – опять выбег Клеопатры: «Тело, тело». Все выбегают. Мария Лукьяновна кричит ей: «Стерва!», – плюет на нее.

Хор снова начинает петь. Священнику надоела вся эта канитель, он хочет кончать. Мичурин <Калабушкин>: «Товарищи!» – тоном: «Прошу тишины и спокойствия».

Мария Лукьяновна плюнула, хор начинает петь, она: «Сеня! Сеня!»

—
«Он стрелялся из-за меня!» (Раиса) – Пугачев все время вкомпановывается: «Я мясник...».

—
Ремизова <Серафима Ильинична> на хор – рот раскрыла, пауза, потом: «Про покойника забыли».

—
<Аристарх Доминикович:> «Интеллигенция!» – с укором.

—
Хор начинает петь без настроения, просто надоело ждать.

—
<Мария Лукьяновна:> «Сеня, Сеня!» – ломается, пластика, почти акробатический номер⁸. Твердынская <Маргарита Ивановна> поддерживает ее. (Показ ломания.)

Все молятся. Крестятся. Егорушка не молится, стоит Чацким.

[8] 9 августа 1932 г. Третий акт

Нач. 11 ч. Конч. 2 ч.

Репетицию вели: Мастер – В. Мейерхольд, режиссер – Козиков, лаборант – Цыплухин, пормреж – Озолин.

Присутствовал композитор Старокадомский.

Запись – Н. Гринтух.

(Вс. Эм. заменяет Бат <Груня> Шаховой).

МЕЙЕРХОЛЬД. Мне нужно, чтобы сейчас мы вступили во вторую студию репетиций, когда мы должны заняться усилением этого участка (правая сторона стола). Пока что все, кто сидят *en face*, играют.

Вот Бузанов <Пугачев> и Мологин <Аристарх Доминикович> наметили ритм, от верно же найденного ритма легко прощупать образ.

Твердынская (Маргарита Ивановна) совсем еще плавает. У вас нет единой линии образа. У вас вдруг возникает, потом – нет, нет.

Жулев <Гость> – абсолютно неизвестно, кто он. Этот участок совсем обнажен. Жулев был спарен с Бат <Груня>, теперь же он совсем не годится, если он так останется, у меня будет тревога, придется заменить.



Н.М. Шахова

⁸ К этому моменту пятого акта относится рассказ Е.А. Тяпкиной о том, что в кладбищенских эпизодах Мейерхольд предлагал ей, мнимой «вдове Подсекальниковой», позы плакальщиц с древних амфор, и она «стелилась по полу, застывала и снова двигалась, рисунок рук он разрабатывал очень сложный, графический, с паузами и восклицаниями» (Вопросы театра, 1990. С.190.).

Pro memoria

Священник (Логонов) еще тоже не совсем определенный образ. В рассказе про Пушкина должна быть похабщина. а то он рассказывает этот анекдот слишком благостно. Нужно внести элемент скабрзности. Все это накануне неприличия. Эту ноту нужно обязательно внести.

Все это нужно сделать сейчас, а то у нас репетиции даром проходят, я не вижу роста, не растет ансамбль, ансамбля нет. Я же не могу показывать, как люди едят, пьют. Каждый должен выбрать себе участок и обыгрывать его. Пока еще в планировке есть некоторый схематизм, он будет выправлен разнообразной игрой.

Вот у Бузанова <Пугачев> я вижу, что у него есть уже переход ко второй стадии работы. Я тоже Бузанову ничего не показывал, он смог внести свою инициативу в роль. Надо инициативу вносить, нужно что-то предлагать,

ЖУЛЕВ. Я не понимаю, у меня три роли, должен ли я их разное играть или нет?

МЕЙЕРХОЛЬД. Мы не знаем, какую из трех ролей вы будете играть, но я знаю, что вы будете играть не три роли, а одну, какую же из трех – определится в ходе работы. Но все равно, предположим, вы эту роль не будете играть, но вы должны сочинить роль. Часто бывает: репетирует один актер, а играет другой, но все выдумки первого его преемник будет повторять. Потом говорят: «А вот в этом месте Жулев такую-то замечательную вещь делал», – и ваше изобретение передается другому. Вы должны быть актером, помогающим режиссеру в нахождении образа.

Так что вы не думайте, что вы будете играть три роли. Это невозможно, так же как невозможно, чтобы Атьясова играла и Раису Филипповну, и модистку. Здесь она проститутка. Можно допустить, что модистка проститутка, но она профессионалка, так что нужно будет сделать, чтобы кто-нибудь другой играл роль модистки. Я об этом спрашивал Эрдмана, и он того же мнения, что эти две роли должны играть разные лица. Надо будет попробовать на роль модистки Васильеву.

Сегодня на репетиции присутствует композитор Старокадомский, поэтому сегодня нам надо очень точно все делать, потому что он будет следить за характером речи, за взаимоотношениями тех или иных речей с музыкой, хотя бы приблизительно.

Бузанов <Пугачев> должен сесть между Шаховой <Зинкой Падеспань> и Атьясовой <Раисой Филипповной>, угощает их, они жрут пирожные преимущественно, он же – пьет; нужно, чтобы чувствовалось, что они жрут пирожные, что они что-то сладкое едят. Бузанов <Пугачев> ведет двойную игру.

(Вс.Эм. просит Бат <Груню> пересесть на прежнее место к Жулеву <Гостю>, Мичурина <Калабушкина> просит пересесть спиной к публике).

У него <Мичурина–Калабушкина> сзади две бутылки из-под пива. Он от стола немножко оторвался, ему надоела жратва, он, наверно, сидел у стола, а потом, знаете, бывает, поссорился: «А ну вас к черту», – и отсел.

Писатель <Виктор Викторович> также, очевидно, сидел у стола и оторвался, а те <остальные гости> еще досасывают хвост селедки.

Мастер-класс

—

Егорушка должен вот что сделать: к концу монолога <Виктора Викторовича> Егорушка должен возникнуть спиной, смотреть вдаль, он должен очутиться на последней фразе писателя, чтобы сразу повернуться и: «*Прямо в милицию*». И берет за руку, тут он и здороваётся, и в то же время как будто цапает его по-милицейски.

—

(Вс.Эм. советует Атьясовой беречь голос, и только время от времени давать полный тон, а то можно забыть).

—

(Всем действующим лицам.) Каждый себе пусть наметит, что вы хотите получить в качестве аксессуаров, что вас может устроить. Кто придумает игру на питье, кто на еде, конечно, требуйте в пределах существующего рынка – огурчики, сухарики...

Слуги должны быть на сцене с самого начала, они быстро меняют блюда. Характерно, главная профессия слуг заключается в том, чтобы скорее унести со стола и доесть блюдо где-то там; гость только решает, что бы ему такое съесть, а блюдо уже исчезло в другое место. Ключарев (слуга), вы стоите тут (показ) – бац! схватил блюдо и унес, Твердынская <Маргарита Ивановна> поглядывает на него, как он упер, и вслед ему смотрит. Этот мотив поможет запомнить о вашем существовании в пьесе.

—

После первого разбития стакана не может быть сразу смех. Здесь неожиданность, сначала изумление, скандал. При всяком падении стекла в первый момент испуг, изумление, а уж потом можно смех. Каждый должен себя поставить в такое положение, что при разбитии стакана отметить это. Несколько человек должны спросить: «*В чем дело?*» Тем более так должна реагировать Твердынская <Маргарита Ивановна>, а то неестественно выходит, все как будто слушают, получается слишком примитивная оркестровка.

—

Клеопатра – сама по себе. Она ничего не знает, кроме плана эротического, сейчас нет Олега, у нее нет объекта. Когда придет Егорушка, она оживляется: может быть, он обратит внимание, поэтому она начинает его прельщать. Пока же она сидит, скучает, помахивается веером, ей жарко, скучно, нет диссонансов.

—

(Вс. Эм. изменяет мизансцену <начала акта> «*Вот гусар!*» и показывает Бузанову <Пугачев> – идет на авансцену спиной, потом возвращается, проходит мимо Атьясовой, задевает ее). Чтобы он <Пугачев> зарегистрировал свое начало грубое, сильное, лезущее.

(Бузанов <Пугачев> встает, задевает сидящих, сперва Башкатова или Мичурина <оба – исполнители роли Калабушкина>, потом Клеопатру).

<Пугачев:> «*Вот <гусар. Вот>, действительно, это да!*» – всему зрительному залу, заворот и удар в брюхо Аристарху, на этом конец хода (показ).

—

(Вс.Эм. меняет мизансцену «*Костя, Костья!*» – на авансцене).

Pro memoria

(Вс.Эм. просит петь «*Сеня, Сеня, не спешите...*» легче, не буйно, а вроде некоторого рода скерцо).

—
На второе разбитие стакана уже громкий смех, резкий смех.

Там было изумление и потом только смех, здесь же сразу смех, и в смехе снова слышится: «*Вот гусар...*»

Здесь игра смеха. Смех должен быть разный (показ разного рода смеха), здесь должна быть сложная оркестровка смеха.

—
Когда поют «*Сеня, Сеня, не скачите...*» – Ключарев <официант> должен быть обязательно около стола (для того, чтобы Твердынская сразу после второго разбития бокала могла сказать: «*Запиши еще девяносто копеек*»). При втором разбитии бокала все смеются, только Твердынская не смеется.

«*Сеня, Сеня, не скачите...*» – Твердынская высоко держит бутылку, приплясывает (показ Твердынской – приплясыванье и движение рукой), она любит этот мотив. Озолин <официант> тоже высоко держит бутылку. Так же, как и хозяйка.

Вальс возникает после ряда шумов. Когда вальс возник, нужно, чтобы кто-нибудь произнес фразу, скажем, Шахова: «*Ах, вальс!*»

После этого: «*Ах, вальс!*» – Ильинскому удобнее будет пронести свою фразу <«*Сколько времени? А?*»>.

—
(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) – «*Ну!*» (хлопанье отца Елпидия, стоит перед ним). Она разочарованно смотрит. Елпидий молчит, он обиделся, что его прервали.

Атьясова его теребит, пристает, чтобы он рассказал анекдот. Начинает танцевать чарльстон, Логинов <Елпидий> сидит спиной: соблазнительно – отворачивается.

У Атьясовой нетерпение в жестах, поворачивается, танцует спиной к публике, чтобы показать попу: «*Вот как я танцую*», – подкупает его своим обаянием.

—
<Калабушкин:> «*Прошу тишины и внимания!*» – Атьясова <Раиса Филипповна> смеется, Жулев <Гость> подходит к ней и говорит: «*Тише, тише...*» (показ жеста). Стоит над ней, машет рукой, одинаковое, однообразное движение, потом падает на колени и схватывает ее за ноги, Атьясова вскрикивает.

—
«*Ну-ка, хором...*» – Озолин <официант> бежит за хором, – а то неизвестно, почему хор пришел. Хор стоит, сговаривается, подбирают, получается такая пауза.

—
(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*«...диктатура, республика, революция.» А кому это нужно?»* – бежит к писателю. Когда начинается музыка, она загрустила, становится печальной, слушает музыку, мы вас не узнаем, стоит печальная, облокотившись на тумбочку, может быть, плачет (показ Атьясовой).



К.А. Башкатов

Мастер-класс

(Фадееву–Егорушке, показ): «Ну, за массы» – длинная пауза.

[9] 11 августа 1932 г. Третий акт

МЕЙЕРХОЛЬД (Бат <Груня>). Там сказали: «Вальс» – она вдруг про-
шла в вальсом, переходит к писателю и просит у него спичку закурить.
Фраза «Раз пошел Пушкин в баню» застала ее стоящей спиной около
Виктора Викторовича. Тогда у вас будет ответная реплика: «Вы про
Пушкина <мне не рассказывайте...>».

Мичурин <Калабушкин> окружен пустыми бутылками, пиво любит,
чтобы были пустые бутылки. Такая гора пустых бутылок.

Повторение.

(Показ Бат, как закуривает папиросу и произносит: «Вы про
Пушкина...»)

Ход Бат слишком замедленный. Надо начать переходить раньше
вальса. Когда вы из-за спины Логинова <Елпидий> выходите, мы ви-
дим, как правильно качающаяся под вальс фигура идет закуривать.
(Показ Бат – ход). Потом возвращается и пьет. Она, должно быть, аку-
шерка. Акушерки пить любят, от того такая большая смертность от них.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Так как фон громкий, вам
приходится говорить громче. Вся речевую сторону надо длиннее,
настойчивее, назойливее. Мологин <Аристарх Доминикович> должен
быть пьяным, а то нам резанут этот монолог <«Много буйных, горячих
и юных...»>.

Вместо слова «хотя» лучше: «Стоп, на этом <на своем поместье>
можно остановиться», а то слово «хотя» не звучит.

А Атьясова <Раиса Филипповна> танцует, не слушает музыки, тут
должна быть тупая назойливость в танце.

(Шаховой <Зинка Падеспань>.) Тоже выходит и тоже танцует, топая.

Гусев <Гость> встает, когда Мичурин <Калабушкин> ликвидирует
Шахову <Зинку Падеспань>, а вы, Гусев, падаете к Атьясовой <Раисе
Филипповне>, бухнетесь на колени и зажимаете ноги в кольцо объ-
ятий, она взвизгнула, этим шум кончился.

(Шаховой.) Первое притоптывание лицом <к публике>, потом спи-
ной, чтобы не терять времени на поворачивание, когда Мичурин вас
ликвидирует.

Мичурин <Калабушкин> ликвидирует Шахову, потом говорит фра-
зу: «Прошу тишины и спокойствия», – говорит потому, что продолжа-
ется стук Атьясовой, после этого реплика Гусева и на колени. (Показ
Гусеву: «Тише, тише», – машет рукой.)

(Шаховой): Когда кричите: «Ура!» – бежите на авансцену, и потом вас
застала музыка, вы танцуете.

После такого шума тишина приобретает большую значимость, эта
тишина необходима для Ильинского <Подсекальникова>.

Pro memoria

—
(Атьясовой <Раисе Филипповне>): Толкнула Гусева <Гость> так, чтобы он оказался лежащим между вами и Ильинским.

И тогда, когда она вскрикнула, Гусев медленно поднимается и идет к своему месту. На фоне этого медленного хода Мичурин <Калабушкин говорит Подсекальникову>: «Начинайте...»

Тогда будет маленькая модуляция стуков.

—
(Шаховой <Зинка Падеспань>): «Господа кавалеры...» – без улыбки. Улыбка не дает твердости, благодаря улыбке получается мягкость, а вы разозлитесь, неиствьте.

(Гусеву <Гость>.) Жест – «Тише» – однообразней. Если вы его разобьете, не будет настойчивости.

(Давыдовой, пианистке.) Музыка, когда Атьясова танцует, тоже тупая, настойчивая.

Повторение.

(Показ Шаховой <Зинка Падеспань> «Господа кавалеры») – Все время теребит. У вас нет нарастания. В движении должно быть *crescendo*, потом бежите к кому-то, скажем, Мологину <Аристарху Доминиковичу>, и также теребите его.

Атьясова <Раиса Филипповна> кончила шевелить плечами, подсаживается к Ильинскому, маленькая игра, передразнивает его.

—
<Виктор Викторович> «Шевели!» – Бузанов <Пугачев> хохочет, он всегда удивляется (переклик «Гусары»), «смотрите, как она шевелит».

—
<Пугачев-Бузанов> «Ну-ка хором, за десять рублей», – Бат <Груня> перебивает Бузанова и говорит: «Про душу <мне не рассказывайте>!» – перехватила хвост фразы.

—
Монолог Логинова (Виктора Викторовича)⁹ в пространство, на публику, знаете, как пьяные разговаривают с воздухом. Это как будто монолог сам с собой. Говорит в бельэтаж: «Как – кому? Разве можно так ставить вопрос!»>

—
На последней фразе Бузанова <Пугачев>: «Русский я...» – бросают скатерть. Маслюков <Елпидий> становится на стул, бросает скатерть, ее подхватывает Бат <Груня>, потом другие.

После (<начала монолога> Ильинского): «Что я могу?» – все закрываются скатертью.

Гусев <Гость> демонстративно не боится, он самый храбрый в пьесе.

[10] 12 августа 1932 г.

Четвертый акт

Начало 11 часов утра, конец 2 часа дня. Фойе ТЮЗа.

Репетицию вели: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, режиссер-лаборант – Цыплухин, помреж – Озолин.



С.А. Гусев

⁹ В этот день А.К. Логинов, репетировавший прежде роль Елпидия, был занят в роли писателя Виктора Викторовича.

Мастер-класс

Присутствовал автор Н. Эрдман.
Запись Н. Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Васильевой – модистке). Вынимая каждую новую шляпку, она встает, прикидывает ее на себе. После последней шляпки, швырнула ее в коробку, уже не рассматривает их, они уже ей надоели, она стоит недоумевающая: эта <Мария Лукьяновна> ревет, те <гости> стоят на месте, говорят чего-то – непривычная обстановка. Обыкновенно, когда она приходит, начинается примерка, а здесь какое-то странное поведение.

(Тяпкиной <Мария Лукьяновна>.) Не стоит утомляться – все время плакать. Нужно сделать первый взрыв, потом только менять ваши позы и время от времени на каких-то более чувствительных местах всхлипнуть (показ), а потом опять предполагается, что слезы текут. Тогда и суматоха не все время будет около вас, а то очень натуралистично получается.

(Васильевой <Модистка>.) Примеряя шляпы, вам не нужно смотреть в зеркало. Вам важно, чтобы на голове была шляпа. Когда вы напяливаете шляпу, вы выходите вперед и стараетесь попасть в угол зрения Тяпкиной, потому что ведь шляпы она будет иметь потом. Поэтому вы стараетесь ей показать.

(Тяпкиной <Мария Лукьяновна>.) Когда надевают, вы застыли, лицо плаксы в застывшей позе. Схватила за стул, сидит, и опять глупое лицо. Вы изучите всякие гримасы. Не надо слез, получается слишком натуралистично. Только одна гримаса, а то получается слишком искренно. У вас должно быть так, как потом плачет в своем монологе Ильинский, он плачет, как комик, как клоун, они делают гримасу, но не плачут (показ).

Вы должны абсолютно дублировать Ильинского, быть абсолютно его женой, а то вы так искренне плачете, что мне становится жаль. Эта сцена должна производить комическое впечатление¹⁰.

(Ноженкину <одному из принесших Подсекальникова>.) Когда он шел по постели грязными ногами, он и остался там, не слез, потому что тебя подперли вопросами, они не дают слезть.

(Тяпкиной.) Вы все стоите около Подсекальникова с той же гримасой, она ту гримасу, какую взяла, так и умрет с ней в этом акте.

<Подсекальников:> «Умер?» – Тяпкина и Ремизова: «А!»

<Подсекальников:> «Кто умер?» – <Тяпкина и Ремизова:> «А!»

<Подсекальников:> «Осанна!» – <Тяпкина и Ремизова:> «А-х!» Для вас (Тяпкиной и Ремизовой) – это видение, принесли труп, а он вдруг заговорил.

Пока Ильинский говорит, они вскрикивают и перепланируются местами сзади его. Тогда его (Ильинского) монолог получает легкий аккомпанемент. Это страшно музыкально, легко, воздушно, они (Ремизова, Тяпкина) как будто тоже уже на том свете. Для публики это какая-то белиберда идет, кавардак. Этот кавардак нужно подчеркнуть своим поведением.

<Мария Лукьяновна:> «Это я, Мария!» – в том же испуге, это вроде «Ганнеле» Гауптмана.



К.П. Бузанов

¹⁰ Е.А. Тяпкина рассказывала:
«Самым неожиданным было то, как в “Самоубийце” Мейерхольд использовал мотивы классической живописи. Например, когда являлась модистка снимать с меня мерку для траурного платья и примерять траурные шляпки, Мейерхольд давал мне скорбные, величественные монументальные позы, в которых художники эпохи Ренессанса изображали мадонну. Никаких изобразительных материалов он на репетиции не приносил, но сам замечательно показывал пластику женских фигур со знаменитых итальянских полотен. Приняв одну из таких поз, я должна была говорить: “Полного счастья ни разу не бывало. Сеня был – шляпы не было. Шляпа стала – Сени нету. Господи! Почему же ты сразу всего не даешь!” Пластический рисунок шел как бы вразрез с бытовым звучанием текста, это усиливало фарсовый характер сцены» (Вопросы театра, 1990. С. 189–190).

Pro memoria

<Серафима Ильинична:> «Как страдала?» – это сцена полная кошмара.

Для него (Подсекальников) это как будто в облаках ангелы. (Показ Ремизовой и Тяпкиной, как кружиться).

Это должно быть вроде балета «Лебединое озеро», движения должны быть мягкими.

И после кружения Серафима Ильинична становится на колени и говорит: «Придите в себя...» – стоит подальше, боится близко подойти.

«Вы когда же скапустились?» – эта фраза <Подсекальникова> есть ключ к тому, что он думает, что они все на том свете; он вас потому и не узнает, что вы качаетесь, как в балете.

<Подсекальников:> «Теща?» – более тянущееся изумление.

«Он с ума сошел...» – Серафима Ильинична ползет (к Тяпкиной), как собака. Он смотрит изумленно: «И собаки на том свете!»

«А, он, наверное, ранил себя!» – (Мария Лукьяновна) перебежала. Здесь все время должны быть неожиданности в планировках.

<Мария Лукьяновна:> «Понюхай», – Серафима Ильинична подходит понюхать, идет нюхать, как надоблачное благоухание.

<Серафима Ильинична:> «Когда же вы нализились?» – резко, грубо, шарахнулась вперед.

Ильинский встает. Он испугался, приподымается все выше и выше. (Показ Ильинскому – встает на колени и кланяется.) Тогда фраза <Марии Лукьяновны:> «Опять балаган начинается», – будет понятной.

Когда Ильинский запел, они изумлены, он никогда в жизни не пел.

Когда запахло алкоголем, всякая мистика прошла. Мария Лукьяновна берет полотенце, свернула его в жгут и лупит его, а он все спрашивает: «Это тот свет или тот свет?» Как будто хочет сказать: если тот, то лупите, сколько хотите, я уже потерплю. Спрашивает не у Марии Лукьяновны, а у Серафимы Ильиничны, тогда Мария Лукьяновна берет подушку и лупит его уже подушкой. Ильинский опять спрашивает: «Это тот свет или этот?» Мария Лукьяновна переходит к Серафиме Ильиничне.

<Мария Лукьяновна Подсекальнику:> «Что же ты молчишь?» – на переходе, а то переход мертвый, на следующей же фразе отступление (Тяпкина и Ремизова рядом идут спиной).

<Мария Лукьяновна:> «Ты хочешь живой меня в гроб уложить?» – пауза, потом громко: «Почему же ты молчишь?»

<Подсекальников:> «Сколько времени?» – Тяпкина бежит с лестницы, прибегает с другим, уже с суровым полотенцем, погрубее.

<Подсекальников:> «Как же это могло случиться?» – берет и отводит тещу к стулу, говорит немножко с лаской, игриво, идет к стулу, качнулся и сел на стул.

Когда он сел, Марии Лукьяновне противно быть около него, она переходит к кровати, начинает приводить ее в порядок, Серафима Ильинична бежит к ней и помогает.

<Мария Лукьяновна:> «Так ты уже прямо из горлышка?» – подбегает к зеркалу. Ремизова и Тяпкина начинают собираться к портнихе, одеваются, на ходу бросают реплики, ищут что-то, сумочку ищет Ремизова¹¹.



В.Ф. Ремизова

Мастер-класс

[10] 13 августа 1932 г.

Четвертый акт

Вели репетицию: Мастер – Вс. Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистенты – Цыплухин, Кустов, помреж – Озолин.

Присутствовали: автор – Н. Эрдман, художник – Вержигов.

Запись Н. Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Ремизовой и Тяпкиной). Когда несут Подсекальникова обе женщины: «Ах!» и переходят¹². Я хочу, чтобы две женские фигуры двигались навстречу с поднятыми руками. (Ремизова отстает от Тяпкиной) – две фигуры одновременно, Ремизова, не отставайте, Тяпкина, немножко вперед. Такой ход нужен для корреспонденции, для последующей сцены, когда вы обе ходите с поднятыми руками. Это движение должно быть началом того лейтмотива, который будет после. Этот ход имеет значение для разгадки той сцены.

Когда кладут Ильинского, руки у Тяпкиной не должны быть подняты – сейчас реалистическая игра.

(Ноженкину <принесшему с Крюковым и Жулевым Ильинского-Подсекальникова и укладывавшего его на кровать>.) Когда поправляешь Ильинского, нужно правую ногу поставить на кровать. Стоит над ним раскорякой. Крюков садится на корточки как китаец, садится к Ильинскому спиной, Жулев также садится, как и Крюков, спиной к Ильинскому, но впередок.

(Ремизовой): «Неужели вы видели?» – несет фразу Крюкову, она так поразила его фразе, что идет к нему и становится позади. Крюков отвечает, не смотря на нее, слюнявит папиросу. Ремизова бежит опять к Ноженкину.

<Ноженкин:> «Как ахнет!» – Ремизова шархнула назад, чтобы отметить эту фразу, потом опять к нему: «Ну, ну?» У нее чередуются восприятия рассказа, вас волнующего, но кроме того это некое событие в вашей жизни, которое интересно, вы будете завтра кумушкам рассказывать. Здесь двойной интерес: страшного рассказа, а в то же время интересного.

(Ноженкину): «Лежат они...» – все время показывает на Ильинского.

В конце сцены трое, принесшие Ильинского, скопились у лестницы. Когда Ноженкин сказал: «Долго она будет убиваться?» – он отзывает Ремизову и требует плату за труды. Ремизова бежит к столику, берет сумочку, трое берут ее в переплет, окружают ее, теребят ее. Она по рублю дает, они еще выманивают, она еще раз дает по рублю. Эта сцена вроде ограбления, вроде бандитов, они прямо лезут в сумочку и весело уходят, потому что у каждого по трехрублевке, так что сцена кончается веселым номером.

(Жулеву.) Когда Ноженкин рассказывает – ты хочешь на каждой его репличке, покуриваешь, смеешься. Для тебя этот рассказ важен, что в результате его больше сдерешь денег, этот рассказ для чаевых. Хохот должен быть на определенных местах. Этот хохот – точка на конце фразы. Ноженкин говорит фразу, Жулев смеется, ему весело, как это он <Ноженкин> цветисто рассказывает, ты так не можешь рассказать гладко,

¹¹ «Когда же пьяный Подсекальников проснулся, думая, что он уже в раю, и принимал жену за богородицу, а тещу Серафиму Ильиничну за серафима, то мы с Серафимой должны были быть такими, какими в тумане видимся Подсекальнику. Мейерхольд требовал, чтобы мы двигались очень плавно, стилизованными танцевальными движениями. Он называл эту сцену “Лебединым озером”. Подсекальников лежал на кушетке, а мы должны были к нему с протянутыми руками медленно плыть, приближаться, подплывать, подползать. Отвечая на последний из его вопросов, я должна была ползти по планшету сцены и тут же резко, когда становилось понятно, что он жив и в стельку пьян, переходить на бытовое тон. Я со стоном и ненавистью кричала матери: “Понюхай ты его, пожалуйста!” Хватала сначала одно мокрое полотенце, затем другое и лупила его. Он молился, думая, что это ему на небе достается за земные грехи, а я приводила по земному в чувство. Такие перепады ритмов Мейерхольд выстраивал в каждой сцене» (там же, с.190).

¹² «Когда пьяного Семена принесли домой, то спускались процессией по лестнице, она шла сверху сцены донизу. Несли его сосредоточенно, медленно. Для этой группы Мейерхольд использовал композицию Рембрандта “Снятие с креста”» (там же).

Pro memoria

и он радуется. Смех Жулева заражает Крюкова, он как эхо чуть улыбается, потому чуть-чуть смеется.

(Ноженкину, когда он стоит <ногой> на кровати.) Кончает говорить – протянул ногу назад, теряет равновесие и падает на Варвару Федоровну <Ремизову>, она испугалась, Жулев повернулся к публике спиной, стоит над упавшим Ноженкиным и смеется.

(Сцена ограбления.) Ремизова копается в сумочке, старается скрыть пятирублевки, трехрублевки, ищет мелочь, торгуется. Вас окружили. Она тогда вынимает рублевки, сует их. Здесь должна быть игра предметная, а не на ораве.

Повторение.

(Тяпкиной.) <В ответ на вопрос Подсекальникова> «Умер?» – сначала оцепенение, потом испуг, потом: «А!» – пауза. Потом <когда Подсекальников спрашивает:> «Кто умер?» – руки в воздухе застыли, руки не движутся, движется тело.

У Ильинского же пьяный реализм.

Вы (Тяпкиной) так обалдели, что вы превратились в сомнамбулу, у вас полуобморочное хождение.

(Ильинскому.) Перед: «Позвольте представиться» – пригладил волосы. Вынул маленькую гребеночку, пригладил волосы.

(Вс.Эм. показывает Тяпкиной, как нужно нюхать Ильинского, зажав нос).

(Ремизовой.) Прежде чем нюхать, чистит нос. Знаете, как старые люди прежде, чем понюхать, чистят нос. Тут уже начинается сцена выключения, тут, так сказать, модуляция к будущей сцене еще более грубой.

(Ремизовой.) «Три мужчины противной наружности», – она их ненавидит, они ее обворовали.

(Монолог Ильинского.) «Международное положение!..» – закрылся газетой, всю эту сцену не открывает лицо, поэтому надо говорить громче, весь текст на одних смешных интонациях, закрытый от публики.

Сцена с венками. <Подсекальников> убирает гроб лентами и венками – неожиданная деловитость, хлопотун, никакой медлительности, вот как метут пол.

Прежде чем лечь в гроб, он становится на стул и злобно говорит: «Идиоты ученые» и так далее. Он прямо злится, на бога он тоже злится.

[11] 15 августа 1932 г.

Третий акт

Репетицию вели: Мастер – Мейерхольд, режиссер – Козиков, ассистенты – Кустов, Цыплухин

Запись – Гринтух.

МЕЙЕРХОЛЬД (Логинову <Елпидий>): «Раз пошел Пушкин в баню...» – неправильная интонация, нет отчетливого стояния отдельных слов: «Раз

Мастер-класс

пошел Пушкин в баню...» (Вс.Эм. передразнивает Логинова). Слишком расцвечено. Публика может не очень разобраться, кто первый раз текст слушает.

(Бат <Груня>): *«Вы про Пушкина мне не рассказывайте...»* – слишком резонерски. Вы его, попа, как маленького отчитываете, вы должны разозлиться, сразу обернулась, огрызнулась. Поэтому ваша фраза сравнительно с его фразой будет стремительной, внезапной и сильной.

(Озолину <официант>.) Когда Ильинский спросит: *«Сколько времени?»* – Озолин в сторону Ильинского доходит, поворачивается, уходит.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Вся тираду: *«Уважаемые товарищи...»* – быстрее и тостообразно, между словами не нужно игры заводить.

(Изменение мизансцены Атьясовой <Раиса Филипповна>): После, как принял вас в свои объятия Мичурин <Калабушкин> – сейчас же встает, идет мимо Ильинского к Логинову <Елпидий>, а то слишком длинный путь.

(Шаховой <Зинка Падеспань>.) После фразы Мологина <Аристарх Доминикович> стойте спиной. Покачивание делаете для Мичурина <Калабушкин>, а с другой стороны для Бузанова <Пугачев>. К публике же вы стоите спиной, а то получается позирование для публики, и это отвлекает от мологинской игры.

<Степану Васильевичу.> Когда спрашиваете: *«За границу...»* – громче.

(Логинову <Елпидий>.) Про Пушкина похабнее говорите. *«Ну, Пушкин снимает подштанники...»*

(Показ Атьясовой <Раиса Филипповна>.) Во время смеха вы не садитесь на стул, а только присела и вскочила – она гомерически хохочет и от того на минутку как бы присела. Если вы сядете, то вы у себя воруете следующий эффект, когда будете подсаживаться к Ильинскому.

Я сокращаю специально остановку для смеха. Она в смехе идет и укладывает фразы, где вам удобно.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) Говорит тостообразно, постукивая ножом. *«На своем поместье можно остановиться»*, – все смеются, он не смеется.

(Гусеву <Гость>.) Хватает Атьясову за ноги. Когда уходит, все время смотрит на страшные глаза Мичурина <Калабушкин>, вы поэтому и садитесь, что он смотрит и бутылку держит, может быть, он саданет.

(Бузанову <Пугачев>.) *«Ну-ка, хором, за десять рублей <про душу>...»* – впал в задушевность, этим вы перебрасываете мост к будущему вашему плачу, это первый намек, что вы способны не только кричать, но и плакать.

Pro memoria

А Бат <Груня> уже добавляет просто: «*Про душу <мне не рассказывайте>...*» – она душу конкретно ощущает, вроде щипцов, которыми она вынимает ребят.

(Мологину <Аристарх Доминикович>.) «*Я не плакал, когда умерла моя бедная мать...*» – чувствительно.

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*Кому это нужно?*» – не нужно так неистово требовать, как будто для вас это цель. Она говорит совсем не для того, чтобы выяснить, а так: «*Революция...*» – пауза. Потом: «*А кому это нужно...*» – мимоходом.

Берет стаканчик, пьет. Для него (Виктора Викторовича) это проблема, а для вас – так. Случилось, что вы лягнули.

Вы же так говорите, как будто для вас это мучительный вопрос.

Стоит Атьясова, отпивает из стаканчика сладкое, липкое, а Виктор Викторович говорит свой монолог.

(Зайчикову <Егорушка>.) После слов Виктора Викторовича маленькая пауза. Отсчитайте раз, два, три и – «*Прямо в милицию*». Потом проходит мимо Виктора Викторовича, смазывая его монолог.

В каждом вопросе больше безаппеляционности, крепче, а то нет твердости, упорства.

Монолог Мологина <Аристарха>: «*...Я вам поясню свою мысль аллегорией*» все слушают. Он говорит, тянется через весь стол, больше всего смотрит на Ильинского и Виктора Викторовича – тогда будет хороший ракурс, будут жесты сильные. «*Понимаете аллегорию?*» – подсаживается к Ильинскому, смотрит на него и на Виктора Викторовича. Говорит то одному, то другому. Последняя фраза Ильинскому в упор: «*Что бы вы сделали?*»

(Ильинскому): «*Как, уже половина двенадцатого?*» (Показ.) Хватается за голову.

Мичурин <Калабушкин> уходит со смехом на место, по дороге поправляет стул для следующей сцены Ильинского.

(Бузанову <Пугачеву>.) «*До чего я люблю красоту...*» – есть ответ на слова, произнесенные Ильинским, <на его оценку предсмертной записки, сочиненной для него Аристархом>. Вы слушаете фразу <Подсекальников>, чтобы ваша фраза была ответом на <его> слова: «*<Замечательно.> Красота...*»

(Атьясовой <Раиса Филипповна>.) «*А какие груди носят парижанки*», – быстро, не надо размусоливать.

<Пугачев>: «*Мы сейчас проститутток будем покупать*», – Атьясова <Раиса Филипповна> и Шахова <Зинка Падеспань> должны резко реагировать на этот возмутительный факт. Они обе плеснут ему в лицо



Мастер-класс

вино, нужно вскочить с каким-то возгласом: «Черт!» или «Сволочь!» А то вы страшно пассивно это воспринимаете. Атьясова может крикнуть: «Пижон!» – плеснув вино.

Плач Бузанова <Пугачев> – все изумлены.

Как только он упал на колени – грохот посуды, и тогда резкий бросок скатерти через голову Атьясовой <Раисы Филипповны>, чтобы скатерть буквально летела, бросок сильным ударом, бросить надо высоко.

Во время паузы Ильинского все замерли.

«Я диктатор», – <Ильинский> перелезает через стол.

«Я сейчас позвоню в Кремль!» – все: «Что вы, что вы!..»

Ильинский говорит это, ни к кому не обращаясь, с безумными глазами.

И. Лейстиков
Эскиз к 5-му акту
спектакля ГостИМа
«Самоубийца»



Pro memoria
РАСПЛЮЕВ – РЕВАНШ ЗА ПОДСЕКАЛЬНИКОВА

**Из стенограммы выступления В.Э.Мейерхольда
на Художественно-политическом совете ГостИМа¹³
Октябрь 1932 г.**

Мы потерпели, как вы знаете, некоторое фиаско с пьесой «Самоубийца» Н. Эрдмана, которую мы уже почти сработали, но мы показали ее нашим товарищам, старшим партийцам, которые не нашли возможным ее разрешить в силу всяких неловкостей, которые там будто бы есть, и эта пьеса отпала.

Когда эта пьеса отпала, получилась неловкость следующего рода: один из ведущих актеров нашей труппы, который долгое время сидел без работы и который играл в этой пьесе главную роль, очень болезненно перенес снятие этой пьесы, и нужно было придумать, как бы его утешить.

Для актера, который долго не имел хорошей роли, актера, достигшего большой квалификации, сидеть без работы весьма и весьма трудно. Так как мы ставим главные установки не на художника, не на конструкции и т.д., а главную установку делаем на игру актера, надо внимательно относиться к актеру, педагогически, потому что мы заинтересованы в росте наших актерских кадров.

Мне пришло в голову, так как наша партия делает установку на необходимость помимо советской тематики время от времени давать какую-нибудь пьесу классическую, чтобы учились и актеры, и драматурги, то мне пришло в голову – не поставить ли нам «Свадьбу Кречинского» Сухова-Кобылина. <...> Для актера, о котором я говорил, там очень хорошая роль, о которой он давно мечтает.

¹³ Машинопись: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.55, л.40–41.

И.В. Ильинский –
Расплюев. 1933 г.



Вадим ЩЕРБАКОВ

«ЛЕС» В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

ТЕАТР ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ

«Лес» играет в творчестве Мейерхольда роль исключительную. По своему художественному значению и по своему новаторскому пафосу он стоит в ряду величайших творений режиссера. Но так же, как для истории мирового театра, этот спектакль оказался чрезвычайно важен и для самого его создателя. «Лес» принес ответы на многие, годами преследовавшие Мейерхольда вопросы. Бурные аплодисменты десятков тысяч зрителей, их простодушные вызовы «автора» в конце спектакля (со всей очевидностью подтверждавшие удивительную современность мейерхольдовской реализации старой пьесы) доказали: воззвания теоретиков пролетарской культуры о скорой гибели

профессионального искусства, в которые почти уверовал режиссер, лгут. «И если до „Леса“ Мейерхольд часто говорил, – справедливо отмечал Константин Рудницкий, – что театр должен выйти из своего тесного помещения на площадь, на улицу, к массам (и экспериментировал в этом направлении), то после премьеры „Леса“ он эти декларации будто позабыл. Он понял, что театр способен быть в полном смысле слова народным и массовым, оставаясь в своих собственных пределах. Более демократичного зрелища, нежели мейерхольдовский „Лес“, театр не знал и не узнал»¹.

Радостное, бесшабашное и трогательное представление Мейерхольда – впервые за всю историю

¹ К. Рудницкий. «Лес» Мейерхольда. // Театр. М., 1976, № 12. С. 106.



Макет игровой установки

попыток внедрения «балагана» на подмостки российского эстетического театра – пробило стену, упорно отделявшую эксперименты «в духе» народной комедии масок от собственно народа, которому абсолютно непонятны были изыски «левой» режиссуры. «Лес» имел колоссальный успех у самой что ни на есть демократической публики; фурор, производимый этим действием на массового зрителя двадцатых и тридцатых годов, – полагал Борис Алперс – «может быть сравним по своему значению



Эпизод 2
«Таинственная записка».
З. Райх – Аксюша,
Н. Сибиряк – Карп

Эпизод 21
«Люди мешают...».
З. Райх – Аксюша,
И. Коваль-Самборский –
Петр

только с успехом первых чеховских спектаклей среди интеллигентной аудитории Московского Художественного театра начала нашего века»². Такое сравнение говорит о многом – и прежде всего о том, что «Лес» выразил время, что художественная правда этого условнейшего представления звучала в унисон с чувствованиями и мыслями современников.

С тех пор, как умер стрэдфордский Бард, никто еще не смог добиться такой близости высокого сценического искусства к народу, такой легкости его восприятия людьми самого различного культурного уровня. Шекспировы динамичность и абсолютная театральность композиции мейерховдовского спектакля превращали «Лес» в многослойное зрелище,

²Б. Алперс. Театральные очерки. М., 1977. Т. 2. С. 111–112.

Мастер-класс

каждая страта которого оказывалась захватывающе интересной для той или иной части аудитории.

Подобно Шекспиру, без всякого смущения переписывавшему чужие сюжеты, Мейерхольд подошел к пьесе Островского как к материалу для драматизации. Всякий пьестет перед классическим наследием был отброшен. Режиссер становился автором спектакля (и в этом качестве он имел полное право выходить кланяться за Островского); его своеволие, основанное на ответственности за все представле-

сгущает динамику развития действия, придает ему упругость разжимающейся стальной пружины. Заигранная до беззубости сатира, превращенная рутинной «традицией» исполнения в благобно подтрунивающую рождественскую сказку, в руках «непочтительного» режиссера обретает свою «первоначальную памфлетную силу»⁴.

Сам Мейерхольд мотивировал необходимость переделки пьесы стремлением организовать ее по законам *современного* театра. Новая техника сценического искус-



Эпизод 20
«Пеньки дыбом».
И. Ильинский –
Аркашка,
И. Коваль-Самборский –
Петр



Эпизод 20
«Пеньки дыбом».
И. Пырьев – Буланов,
М. Мухин –
Несчастливцев,
И. Ильинский –
Аркашка,
Б. Захава –
Восмибратов,
И. Коваль-Самборский –
Петр

ние в целом, не допускало существования каких-либо табу. Пьеса признавалась одним из элементов спектакля – важным, но одним из многих, каждый из которых требовал *свободного и непредвзятого* подхода постановщика.

«Театр имеет право на разночтение пьес»³, – утверждает Мейерхольд и дробит классические явления и акты на 33 эпизода, переконпоновывая их порядок. Он

ства и «учет зрительного зала» предопределили метод постановки «Леса»: «Я применил к нему лучшие приемы всех театральных эпох – говорил Мейерхольд. – Эти приемы нужно изучать, ... эти приемы незаменимы. Я только выбираю лучший крючок для подцепки зрителя. Новый зритель – это просто народный зритель. Отсюда и особое площадное, народное построение спектакля»⁵.

³ В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч.2. С. 55.

⁴ А. Слонимский. «Лес»//Театральный Октябрь. Л.-М., 1926. С.62.

⁵ Письмо из Москвы//Жизнь искусства. П., 1924, № 10. Цит. по: Театральный Октябрь. С. 27.

Pro memoria



Эпизод 23
«Лунная соната».
В. Ремизова – Улита,
И. Ильинский –
Аркашка,
Н. Сибиряк – Карп

Эпизод 31
«Сцена из "Пиковой
дамы"».
М. Мухин –
Несчастливцев,
Е. Тяпкина –
Гурмыжская

В словах автора спектакля о «лучших приемах всех театральных эпох» – путь к разгадке секрета успеха «Леса». Потрясающая импровизационная легкость этого представления была результатом той огромной подготовительной работы по творческому освоению опыта *Commedia dell'Arte*, балагана, средневекового фарса, которой Мейерхольд отдал много времени и труда. Все самые для него дорогие театральные идеи предыдущих 15 лет были реализованы в «Лесе» одновременно и составили качественно новое единство.

Спектакль был построен Мейерхольдом по присущему площадному действу принципу открытой, без полутонов, оппозиционности структурных элементов. Мир этого балаганного зрелища предстал перед публикой разделенным надвое: подобно всем народным комедиям прошлого – будь то паллиата или *Commedia dell'Arte* – на подмостках существовали (именно существовали, активно играя свои роли) два четких места действия,



«два дома», один из которых явлен был в бесконечно близком русскому самосознанию образе дороги. Превращение одного из домов в дорогу предельно подчеркивало их абсолютную противоположность друг другу. Изящная параболла уходящего вдаль и ввысь моста, легко парящего над стоячим бытием усадьбы Пеньки, становилась обиталищем воли, пространством той свободы, которой не ведали домочадцы помещицы Гурмыжской.

Мастер-класс

Сам режиссер в многочисленных околопремьерных выступлениях неоднократно утверждал, что, приспособлявая дореволюционную пьесу к нуждам современности, он руководствовался классовым подходом. Но под словесной социологической шелухой его газетных интервью скрывалась вновь созданная Мейерхольдом в театре XX века *чисто балаганная, народная система масок*. Он заново открыл при постановке «Леса» *архаический, долитературный, действенный способ знаковой типизации*, который есть не *обобщение*, но *олицетворение*.

Этот путь превращения частного, индивидуального в знак первороден как миф; олицетворение подобно персонификации стихийных сил – создаваемая им маска состоит из одних *функций и чувственно-впечатляющих черт, неизмеримо усиленных*. Исследуя древние формы комического, О.М. Фрейдберг писала об олицетворении: «Мы привыкли называть вызванный им результат *гротеском*. Как в одном из видов кривых зеркал, тут все с чрезмерностью увеличено в размерах, а потому сливается с фантастическим. Масштабы нарушены. Фиксируется только одна черта, которая с настойчивостью перекрывает все остальные, проникает во все детали и вырастает до шаржа ... гротеск и гипербола всегда возникают из *мифологического ... мышления* (курсив мой – **В.Щ.**)»⁶. Недаром Мейерхольд в 1910-е годы видел самого Дьявола в гении интриги – Арлекине!

В самом деле, ведь никому не придет в голову называть «социальной» маску ателланы, средневекового фарса, *Commedia dell'Arte*

или балагана. А между тем именно в них постоянно ощущима сориентированная на демократического зрителя оппозиция «свои–чужие»: ведь там действуют изнеженные *патриции* и расторопные *рабы*, беспомощные *господа* и ловкие *простолюдины*, похотливые *купцы* и лукавые *слуги*, всегда умеющие устроить счастье влюбленных. Конечно, стихийный демократизм народной комедии позволяет, на первый взгляд, отнести каждую из этих масок к одному из «антагонистических классов», но подобная сортировка неизбежно будет вульгаризацией, никакого отношения к искусству не имеющей. Ибо эти маски, в первую очередь, суть персонификации определенных драматургических функций и усиленных до бурлеска физиологических черт, подлежащих сатирическому осмеянию.

В отличие от «Великодушного рогоносца», «Лес» стал зрелищем необычайно ярким, даже крикливым, раскрашенным в бьющие по глазам тона. На фоне принципиально бесцветной установки буйствовали желтые, красные, зеленые, золотые и синие, черные и белые, в невообразимых сочетаниях сплетающиеся между собой цветные пятна костюмов и париков, по интенсивности зрительного воздействия подобные залповой пальбе. Какофония красок буквально обжигала глаза – но... видевшие спектакль, тем не менее, почти единодушно писали о его *красоте*.

Ригоризм униформы – методологически очень важный ранее – здесь был преодолен и забыт. Если в «Рогоносце» на одно из первых мест выдвигалось умение ничем не приукрашенного актера сработать

⁶ О.М. Фрейдберг. *Миф и театр*. М., 1988. С. 52.

Pro memoria

образ прямо на глазах у публики, то в «Лесе» вперед выходило комедиантское мастерство игры в маске и с маской, сразу же – с первого появления на площадке – предьявленной во всей своей красе. Это вовсе не были исторически или бытово достоверные костюмы – такие детали во времена постановки «Леса» Мейерхольда не волновали. Сценический облик здесь – это знак маски, заявляющий о сатирических и драматургических задачах персонажа.

Огненный, «страстный» парик Гурмыжской, красная баранья шевелюра и борода Восмибратова, золотая, из елочной канители, растительность Милонова, зеленые (первоначально замышлялось сделать их из водорослей) волосы Буланова должны были с первых же минут действия свидетельствовать о похотливости или тупом упрямстве, пошлом «благолепии» или молодой, да ранней скользкости их обладателей. Ту же функцию исполняли романтический плащ Несчастливцева и аркашкина поганая шляпчонка да на всю жизнь запомнившиеся зрителям клетчатые его порты.

Игра красок, игра масок соседствовали в «Лесе» с другой, важнейшей для этого спектакля, игрой – *игрой вещей и игрой с вещью*. Реальные бытовые предметы, заполнившие пространство «Леса», не имели самостоятельной жизни, сами по себе не существовали. Эта груда мертвого строительного материала оживала лишь по прихоти актера, от его прикосновения. Комедиант-демиург, своей игрой преображая действительность, строил новые формы бытия из того барахла, которое валялось в руинах старого мира.



Аркашка.
Рис. И. Шлепянова

На протяжении спектакля в руках актеров обретали жизнь и статус подлинности, а затем вновь становились никчемной мнимостью: зеркала, рояли, садовые скамейки, голубятня с голубями, качели, гигантские шаги, трельяжные беседки, столы, кувшины, носовые платки, пистолеты, шкатулки, тазы, фрукты, банки, вальки, тарелки, простыни, деньги, чайник и т.д. и т.п. Причем утилитарная предназначенность вещей не имела никакой обязательности, напротив – была подчеркнута относительной. Обыкновенные венские стулья использовались в представлении «то по прямому своему назначению, ... то как чисто игровые предметы, выражающие различный смысл, смотря по тому, как их обыгрывает актер. У Буланова, делающего утреннюю гимнастику ..., они превращаются в гимнастические приборы. У Несчастливцева в финале спектакля, когда он ...

Мастер-класс

бомбардирует ими пошлых мещан, они приобретают значение кирпичей или бревен разрушаемого дома»⁷.

Игра с вещью имела и еще одну – сугубо театральную – функцию: через нее, также как через продуманную, точно расчисленную пластическую партитуру, Мейерхольд управлял всем сложным организмом спектакля. Придуманные режиссером для актеров столкновения, взаимоотношения, простые или требовавшие виртуозного мастерства физические действия с вещами активно и неожиданно интерпретировали текст, рождали парадоксальные смысловые эффекты, свежие и глубокие ассоциации. Каждый эпизод «Леса», почти каждая его мизансцена – от полетов на гигантских шагах до непочтительного акюшиного лупцевания скалкой по белью во время диалога с Гурмыжской – могут быть тому примером. Через эти противопоставления текста и физического действия, через комбинирование звучащего слова с движениями актеров и жизнью вещей в их руках – выявляла себя, властно обращаясь к уму и сердцу зрителя, режиссерская мысль.

«Лес» Мейерхольда – как любое вершинное, этапное произведение – был и итогом и истоком одновременно. Все заветные театральные идеи, более пятнадцати лет определявшие становление и развитие театральной системы режиссера, собраны были в здесь воедино, чтобы явить новой демократической публике зрелище безудержное и бесшабашное, лирическое и сатирическое, буффонное и трогательное – не знающее препон и авторитетов игровое условное действие, ставшее апогеем,

блистательной кодой звучаний темы *Commedia dell'Arte* на русском театре. И в то же время, мощная творческая энергия «Леса» окончательно трансформировала саму проблему сценической маски, сняла дотоле почти неизбежную необходимость непосредственно апеллировать к истокам театра масок и к его «золотой поре». Этот спектакль внес в сокровищницу искусства XX века понимание *метода* конструирования маски.

Примечательно однако, что метод, с помощью которого его создатель смог творить позднее самые противоречивые и парадоксальные химеры, окончательно выкристаллизовался в произведении абсолютно гармоничном. Ни с чем не сравнимая свобода постановочных решений «Леса» полностью соответствовала сути и смыслу этого вольнодумного действия. Удивительным образом большевистская цензура, справедливо гордившаяся своей невиданной ранее эффективностью, не разглядела никакой опасности в спектакле, который нес в себе традиционное для любого народного зрелища убеждение, что те, кто наверху житейской пирамиды, куда ограниченнее тех, кто внизу. И «Лес» доказывал эту ограниченность весьма недвусмысленно: в нем отчетливо читалась мысль о том, что *воли нет и быть не может у тех, «которые власть имеют»*. Именно хозяева жизни, помыкающие как им заблагорассудится своими подданными, оказывались здесь совершенно несвободны.

Конечно, все – и автор спектакля, и актеры, и цензура и зрители – знали, что пафос обличения несвободы власть имущих, их ущербности и ограниченности



Восмибратов.
Рис. И. Шлепянова

Улита.
Рис. И. Шлепянова

⁷ Б. Алперс. *Театральные очерки*.
Т. 1. С. 57.



направлен был против побежденных и почти добытых уже классов. Но идея эта была столь ярко, столь убедительно выражена, что приобретала абсолютный смысл, заставляя советскую публику вспомнить о красоте и силе некогда жившего в русском народе свободолюбия.

«Осовремененный», динамичный спектакль имел очень грустный, растянутый финал, – вспоминала падчерица Мейерхольда Т.С. Есенина. – Только мелодия звучала, от которой щемило сердце. А чего, собственно, было печалиться? Счастливые Петр и Аксюша, которых молодой зритель, нацеленный на светлое будущее, воспринимал как своих современников, покидали дикий „лес” и шли на встречу новой жизни. Это странное несоответствие

не осталось незамеченным, но не получило объяснения⁸. Может быть щемящая нота финала выразила ту ностальгию по народному свободолюбию, которую испытывал Мейерхольд, наблюдая его быстрое и безвозвратное исчезновение из современной жизни? До мертвящего ужаса «Ревизора» оставалось почти три года, страх не стал еще единственной и абсолютной силой, скрепляющей новое советское общество. Но эта пронзительная грусть финала «Леса», в котором вместе с Аксюшей и Петром покидала остающихся в зале и жажда воли, прокладывала путь мрачным пророчествам гоголевского спектакля.

Эпилог

⁸ Т. Есенина. Дом на Новинском бульваре // *Согласие*. М., 1991, № 4. С. 166.

Анна А. ГЛАВАЧОВА

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ГОДУНОВЕ

ВОЗМОЖНОСТИ ИНСЦЕНИРОВКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

В то время как драмы Шекспира у нас в Словакии возможно представлять лишь в качестве универсальной метафоры, и его исторические пьесы мы не можем воспринимать как часть нашей истории, постановки произведений Пушкина, Мусоргского открывают возможность прямых исторических взаимосвязей.

С точки зрения общественных функций театрального искусства полезно исследовать, каким образом оно отражает и формирует историческое сознание зрителя. Рассмотрим реализованные и нереализованные возможности инсценизации исторической темы, связанной с историей наших земель и их народов. Связанных настолько, что уже основатель словацкой драматургии Йонаш Заборский (1812–1876) посвятил личности самозванца Дмитрия отдельный драматический цикл...

Драма Пушкина «Борис Годунов» является без сомнения гениальным произведением мировой драматургии. Вопреки этому факту, словацкий театр до сих пор уделял ему минимальное внимание, и, если не принимать в расчет единственное юбилейное торжество в связи

со столетием смерти поэта, довольствовался оперной версией.

«Пушкин по-прежнему наш величайший поэт» – справедливо декларировалось в 1948–1989 годах, и в самом деле, его произведения были основательно и широко представлены в тематических планах гимназий, ежегодно проводились конкурсы декламации «Памятник Пушкину», частыми были экскурсии учеников средних школ в Пушкинский музей в Бродзанах. Потенциальная зрительская почва, таким образом, получала определенную культурную подготовку. Театры были обязаны ежегодно включать в репертуар театра что-либо из русской классики, и при всем этом за сорок лет пушкинский «Борис Годунов» не дождался своей очереди! И последующие 20 лет был обойден вниманием. Не ставился он также и до 1948 года. Почему?

К. Коровин.
Борис Годунов. Коронавание.
Фрагмент эскиза декорации к опере
М.П. Мусоргского «Борис Годунов». 1934





Поскольку «Борис Годунов» был переведен (Гвездослав, Есенска¹), а кроме этого был и предметом исследования литературоведов и театроведов (Паштека, Есенска), едва ли можно найти оправдание отсутствию этой пьесы в репертуаре словацких театров. Целью нашего исследования поэтому является желание не только понять причины такого положения вещей, но и представить данное произведение во всей его привлекательности для нашей культурной истории – чтобы ситуация изменилась, и театроведение повлияло на практику.

Интересно, что и в самой России, наряду с культом поэта, мы часто встречаемся с его поверхностным восприятием, а что касается пушкинского понимания истории – которое отражено в его драме «Борис Годунов» и рефлексии театра – иногда возможно говорить даже и о незнании. Разумеется, что в данном случае мы имеем в виду не широкую публику, а русскую театральную общественность. Хотя были и есть светлые исключения...

Необходимо сказать о том, что Пушкин начал для авангарда: прежде всего работы Эйзенштейна и Мейерхольда, автора статьи «Пушкин-режиссер»... Систематическое познание Пушкина осуществляется в московском театре «Школа драматического искусства» созданном Анатолием Васильевым².

Иной подход выбрал петербуржец Владимир Рецептер, основатель Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля. Фестиваль является парадом сценических интерпретаций пушкинских произведений. Вечернюю программу дополняет анализ спектаклей, но в первую очередь важны лекции и дискуссии, объединяющие пушкинистов и театроведов.

Фестиваль с почти 20-летней традицией проходит в Пскове и в Пушкинских Горах. Февральское мероприятие традиционно завершается литией – поминальной службой над могилой поэта в день годовщины его трагической смерти. Участие в этом событии можно назвать маленьким героизмом, поскольку при минусовой температуре не так легко стоять на морозе, в то время как православные священники с кадилом в руках поют: «Упокой Господи душу раба Твоего, убиенного боярина

Александра». Это в прямом смысле слова дифирамб, трагическая смерть поэта оплакивается как осиротение народа. Как будто мы очутились в условиях зарождения трагедии, вот только контекст совсем другой, не только исторический, но и природный: русская зима требует замедления, но одновременно движения – необходимого именно потому, чтобы человек не замерз. Катарсис углубляет и последующее посещение заснеженного дворянского имения Михайловское, архитектура которого удивляет английской простотой и строгостью пропорций. Здесь царит неторопливость, в атмосфере которой возникло бессмертное поэтическое произведение, извечное русское – *тише едешь, дальше будешь*...

Хотя произведение Карамзина (послужившее Пушкину источником) является последовательным историческим повествованием, поэт достиг значительно большей отстраненности – что предопределил и сам жанр драмы – в первую очередь, в смысле церковно-исторической интерпретации. Верность Пушкина православию не является следствием незнания и слепым неприятием иного; поэт знает, что стены конфессиональных границ не упираются в небеса: в церкви, которую он посещал в фамильном имении Михайловское, поэт заказал отслужить панихиду за лорда Байрона... Может, еще более, нежели поэзией, Байрон импонировал ему своим сочувствием греческому освободительному движению в эпоху, когда мечту о Византии как части христианского мира и готовность умереть за освобождение Константинополя поддерживало уже лишь несколько поэтов. Всем им было тесно в границах национальных церквей...

Пушкин опасался, что неприятие его трагедии замедлит развитие русской драмы. Как нам кажется, это касается не только формы, но и содержания, и закономерные опасения зрительской неподготовленности и замедления развития относятся и к историческому самовосприятию публики.

В этом смысле необходимо воспринимать и работы Александра Сокурова: «Пушкин–Моцарт–Сальери», которая была представлена на XIX Пушкинском фестивале в Пскове в



феврале 2012 года. По поводу минимальной espectacularности представления большинство присутствующих критиков шутило, цитируя образец каллиграфии князя Мышкина из «Идиота» Достоевского: «игумен Пафнутий руку приложил». Инсценировка состояла из трагедии «Моцарт и Сальери», в которой Леонид Мозговой продекларировал тексты обоих персонажей и из «Реквиема» Моцарта, который режиссер, со свойственной ему неторопливостью, ввел после окончания реплики Моцарта, рассказывающего коллеге о том, что он пишет. Почти часовая «вставка» в пятнадцатиминутную пьесу была режиссерским принуждением, с целью сделать нас участниками поминального молебна по Моцарту, отравленному ревностью и ядом. Латинская поминальная служба, таким образом, в драматургии фестиваля становится аналогией оплакивания застреленного Пушкина... Никому и в голову не пришло возражение, что Моцарт поется на «еретический» латинский текст. Такова объединяющая сила красоты!

Вдохновленные этим жестом рассмотрим пьесу «Борис Годунов» с точки зрения религиозоведения. Такой научный подход пока отсутствует, поскольку в Восточной Европе долго был нежелательным, а на Западе, в связи с иным развитием истории, сегодня находится вне исследовательских интересов.

В контексте международных исследований пушкинской драмы доминирует литературоведческий аспект, голос театроведов практически не слышен. А ведь именно театроведение анализирует текст с точки зрения его сценического интерпретационного потенциала и оценивает его сценическую реализацию. Поэтому пришло время включать в дискурс анализ представлений, уже хотя бы по той причине, что они чаще, нежели написанное слово, ускользают от идеологического мониторинга.

В процессе анализа пушкинского драматургического произведения преобладает упрощение, сведение сторон конфликта к двум: польской (католической) и русской (православной)³. Однако в соответствии с историческим материалом существует еще и третья – униатская тенденция.

На основании данного факта мы утверждаем, что последовательно симметрическая пушкинская драматическая композиция с максимальной объективностью и справедливостью кладет на весы русский и западный мир, или, точнее сказать, располагает латинско-византийскую полемику на территорию славянского универсума, а этим вновь открывает проблематику церковной унии и примирения народов. Кроме максимального усиления композиционной симметрии поэт представляет на сцене византийско-латинскую унию, олицетворенную Димитрием.

Следуя за Пушкиным, но и в соответствии с возможностями своего жанра, Мусоргский транспонирует проблематику в противостояние двух различных музыкальных традиций, латинской и византийской обрядности. Перенос в оперный жанр приводит и к закономерным ограничениям – униатскую тенденцию (соответствие византийской духовной традиции и одновременно осознание правоверности папы римского) невозможно выразить исключительно музыкальными средствами.

РАССМОТРЕНИЕ ТЕМЫ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НАШЕЙ ИСТОРИИ

Поскольку униатское движение с момента своего зарождения касается территории, на которой сегодня находится Словакия, и судьба униатов непроста и до наших дней⁴, то в этом контексте видится необходимым начать с обращения к всемирной истории, а именно к событию, известному под названием Флорентийский собор и его результату, названному Флорентийская уния (6 июля 1439).

Хотя Николай Карамзин подробно описывает данное событие, часто к нему возвращается и ссылается на него, хотя о нем говорят довольно часто и западные историки, из словацкой истории событие как будто исчезло. Можно сказать, что в этом вопросе мы пришли даже к утрате понятия. Это произошло под влиянием чешской историографии, которая в данном периоде истории уделяет большее внимание гуситскому движению и соборам, связанным с гуситской проблематикой, вопреки тому, что гуситское движение по своему



значению является совершенно различной величиной для Чехии и для тогдашней Венгрии, частью которой являлась словацкая территория⁵. Кажется, единое историческое повествование стало инструментом чехословакизма в политическом мышлении. И это, вероятно, одна из причин нашего слабого исторического сознания, и исторический синтез содержит и по сей день нерешенную проблему – действительность, которая в немалой мере влияет и на наше повседневное человеческое поведение.

Историографический вклад Карамзина состоял также и в использовании иностранных источников, доступных в его эпоху, в российском историческом повествовании. Эти источники с их взглядами постоянно прослеживаются и вне зависимости от того, что Карамзин их вводит в свою описательную идеологическую линию, целью которой является подтверждение закономерностей, ведущих к росту сильного и независимого российского государства. С данной точки зрения историк рассматривает и подчинение бояр московским великим князьям и ликвидацию независимости русских городов-государств Пскова и Новгорода.

Поскольку Карамзин весьма некритичен по отношению к отказу от Флорентийской унии, удивляет его критическое отношение к созданию московской патриархии. То, что он был официальным царским историком, и именно его описание исторических событий давно канонизировано и стало достоянием широких читательских кругов, не всегда кажется логичным.

Упомянутое несоответствие очевидно связано с используемыми им источниками событий XV столетия, поскольку сам Карамзин не является историком, на которого бы можно было навесить ярлык реакционера. Он не только весьма критичен к способу основания московской патриархии⁶ – поскольку это произошло во времена возрастающего турецкого гнета, когда бедные греческие иерархи ездил в Россию за милостыней – он весьма открыт и в отношении инициативы Бориса к убийству малолетнего царевича!⁷

Личность Бориса Годунова Карамзин вообще не пытается приукрасить, и его описание Бориса в принципе не отличается от пушкинского⁸. По поводу Дмитрия расхождения

значительно существеннее, но не для того периода истории, который описан в пушкинской трагедии. Что касается событий, происходящих в пьесе, Пушкин с Карамзиным находятся в почти совершенной гармонии, а несоответствие и дифференциация являются скорее следствием взглядов на историю как таковую и разных жизненных позиций. Но, несмотря на политические взгляды Карамзина, описание им исторических событий всегда увлекательно и правдиво, а, главное, не содержит никаких попыток умалчивания!⁹ При взгляде на историографию Центральной и Восточной Европы XX столетия можно понять, что это заслуга весьма немалая. Это отлично понимал и Пушкин, который осознал, что на материале Карамзина можно построить свое оригинальное видение истории. В трагедии, ставшей для него сверхличностной задачей, поэт позволил говорить истории посредством исторических персонажей. Данная смиренная позиция, следующая за музой Клио или за собственной интуицией, обладает силой воскрешать давние события даже там, где отсутствуют достоверные источники!¹⁰

Матрица пьесы, однако, основана на истории Карамзина. Какова же была степень благодарности Пушкина Карамзину, если поэт *посвятил* издание книги памяти историка, и это вопреки тому, что многие обвиняли его в несоответствии труду историографа! Карамзин умер в 1826 году и поэтому не успел прочесть пушкинскую пьесу...

РОССИЯ ПОСЛЕ ФЛОРЕНТИЙСКОГО СОБОРА

Для понимания российской истории важно узнать аргументы русского мессианства: поскольку Россия принадлежала к сфере восточного христианства, после его расхождения с западным христианством взгляд на латинский мир устанавливается как на мир отступнический.

Как и весь славянский мир, Россия до какой-то степени в этой ситуации оказалась невинно. Она склоняется на сторону Византии с благодарностью и искренним энтузиазмом неопита, не обремененного теологическими знаниями, способными данный спор релятивизировать.



Падение Византии, а в ретроспективе и Флорентийскую унию Византии и Рима, то есть взаимное согласие с учением и обрядами другой стороны, Москва интерпретирует как отступление греков от православия/ортодоксии. С этого самого момента возрастает мессианское самовосприятие русского народа, но в то время как у его правителей оно имеет ясные прагматические коннотации, в широких народных массах оно постепенно становится искренним убеждением. В период тяжелейшей истории, в столетия монголо-татарского ига богослужбная традиция является единой точкой опоры. Кроме того, после падения Византии (1453) ослабевает перспектива обрядового плюрализма, установленного Флорентийской унией (1439).

Вопреки риторике о предательстве греков, Русь подстраховывается принятием епископского освящения от патриарха в Константинополе и после исторического падения Византии усиливает свою преемственность еще и династическим браком Василия III с Софьей Палеолог.

В сакрально-архитектурной линии к Успенскому храму и Чудову монастырю прибавляются созданные по византийскому образцу Благовещенский храм (домовый храм великокняжеской, а потом и царской семьи), Архангельский (царская усыпальница), церковь Ризоположения Богородицы (храм митрополита и святыня для хранения константинопольских реликвий) и колоколяня. Не только Италия, но и Москва наследует после падения Византии огромный книжный фонд и множество предметов литургии и икон.

В ретроспективе видно, что самодержавие формировалось шаг за шагом, и при этом медленней всего устанавливалась автономия в церковно-административной сфере. Хотя уже Иван Грозный начинает использовать титул царь, лишь спустя годы – в 1589 – митрополит Иов получает титул патриарха. В этом помог ему Борис Годунов, в те времена еще регент – и Константинополь назначение патриарха подтвердил.

Описываемый процесс длился полтора столетия. В его завершение на трон взшел Борис Годунов (1598–1605), естественно с поддержкой благодарной церковной иерархии, в первую очередь первого русского патриарха Иова.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДИАСПОРЫ

В то же время на территории Украины и в Литве – как и на востоке Венгерского/Польского королевства (*Ruthenia*) укоренились идеи Флорентийской унии. В описываемую эпоху (150 лет после акта воссоединения) все еще жила надежда, что Флорентийская уния постепенно займет свои позиции и на Руси.

Церковно-правовая автономия Москвы и новый патриархат, однако, означали конец подобной перспективы и, более того, можно было предполагать, что Москва будет претендовать на церковное управление землями, которые до той поры были подвластны лишь Константинополю. Опасения должен был иметь в первую очередь митрополит киевский, ведь невозможно было даже представить себе, чтобы Москва позволила управлять старинным центром Руси кому-либо иному.

Реакцией на установление Московского патриархата (1589) стали локальные унии с Римом, то есть переход территорий из-под константинопольской церковной юрисдикции под римскую. Первой из данных уний была Брест-Литовская (1595). Оба исторические события – возникновение патриархата и Брест-Литовская уния взаимосвязаны. Но если они закономерны, какая же роль в истории остается за отдельной личностью?

Какой шанс есть у человека, пришедшего повернуть ход истории? Какой шанс есть у самозванца? Кроме того, Димитрий появляется поздно, после установления униатской диаспоры в Бресте... Однако его индивидуальный поступок бы был невозможен без предшествующего цареубийства. Самозванец утверждает, что является царевичем, пережившим козни Бориса. С ровесником давно оплаканного царевича (убитого в 1591 году) как будто встали из гроба и похороненные надежды – в ситуации, когда Годунова не хотели, а Федор умер, современники видели в Димитрии того, кто может разорвать изоляцию, к которой Россию вели Грозный и Годунов. На дворе 1605 год, 13 апреля умирает Борис Годунов, а 20 июня Димитрий уже в Москве...

Там его ожидает патриарх Иов, скомпрометированный тесным сотрудничеством с



Борисом Годуновым, и поэтому Дмитрий заменяет его Игнатием, рязанским епископом греческого происхождения. Остановимся на этой детали: русский Иов продолжает линию, считающую Флорентийскую унию отступничеством от правой веры. Будучи греком, Игнатий в этом отношении наверняка более информирован, и одновременно менее конфликтен. В этой перспективе интересно, что Дмитрий выбирает себе не латинянина, а экуменически ориентированного византийца!¹¹

АНАЛИЗ ПУШКИНСКОЙ ТРАГЕДИИ

Теперь рассмотрим трагедию Пушкина, последовательность сцен в которой соответствует исторической хронологии. Там, где это будет возможно, разберем драму с точки зрения ее отличия от линии Карамзина.

О связи между смертью малолетнего царевича и Борисом в драме (в отличие от оперы) известно с самого начала. Ведь уже в первой сцене – диалоге бояр – прозвучит:

*«Что ежели правитель в самом деле
Державными заботами наскучил
И на престол безвластный не взойдет?
Что скажешь ты?»*

*– Скажу, что понапрасну
Лилася кровь царевича-младенца;
Что если так, Дмитрий мог бы жить».*

В сцене на Красной площади народ выражает бессилие, но весьма осторожно, инициатором венчания Бориса на царство являются высокопоставленные лица – думский дьяк¹² Щелкалов и патриарх.

Но сцена на Девичьем поле не демонстрирует того, что духовенство действительно склонило народ к своим планам, именно из-за образа народа в состоянии дезиллюзии эта сцена была устранена в первом издании трагедии. В вопросе, кто является инициатором коронации Бориса, Пушкин сходится с Карамзиным¹³.

Поэт в начале драмы не дает повода для развития зрительских симпатий к Борису. Пушкин помнит описание Карамзиным ханжеской предвыборной кампании Годунова, который в роли регента уже тринадцать лет единолично правил вместо своего шурина¹⁴.

Только позже Борис сумеет снискать симпатию читателя-зрителя. Это происходит в сцене присяги бояр – на фоне их низменного интриганства царь выглядит героем с богатым душевным миром.

Но уже последующая сцена в Чудовом монастыре не позволяет развиваться нашей симпатии далее, она переносится на Пимена¹⁵, голос исторической правды: *«Прогневали мы бога, согрешили: / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли»*. Послушник Григорий не удивлен его речами, уже давно он хочет расспросить о подробностях убийства. Эта сцена является непосредственной реакцией несогласия Пимена с актом воцарения Бориса и знаком проявления различных позиций внутри русской церкви.

Первоначально за ней шла сцена «Ограда монастырская», в которой престарелый монах подговаривал Григория к побегу и самозванству. Сцена сама по себе не является невосполнимой потерей для театра, но она имела свое значение в рамках композиционной симметрии¹⁶, то есть являлась важной для интерпретации авторского замысла. Она вводит мотив, который симметрично уравнивает подговаривание Димитрия поляками, и свідельствует с одной стороны об авторском беспристрастии, а с другой о *продимитриевском* течении в русской церкви¹⁷.

Далее происходит разговор патриарха с игуменом, не интересный для оперы, но важный для описания беглого послушника Григория Отрепьева: *«и был он весьма грамотен; читал наши летописи, сочинял каноны святым...»* Интересна реакция патриарха: *«Уж эти мне грамотеи!»* Оба они сошлись во мнении, что решение Григория попытаться завладеть тронном является еретическим отклонением от веры, и в этом мы видим византийское понимание священности личности цезаря как защитника веры (*defensor fidei*).

Последующая сцена показывает ситуацию уже в ином свете: за цитируемым диалогом идут реплики стольников, из которых мы узнаем, что Борис проводит время с гадалками и чародейниками, то есть является человеком суеверным.



И снова происходит перемена – царь не верит ничему, и как становится ясно из его монолога, гадания и пророчества его не удовлетворяют. В глубине своих терзаний он произносит: «Живая власть для черни ненавистна, они любить умеют только мертвых». Его мучает то, что люди приписывают ему вину за свои несчастья. С иронией обвиняет он сам себя, перечисляет лживые обвинения, направленные против него, и только об одном, об обвинении действительном и самом страшном, умалчивает. Восхваляет душевный покой, проистекающий от чистой совести, но перед собственной совестью ищет защиты:

*«Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелось,
Тогда – беда!...»¹⁸*

В корчме на литовской границе Григорий испытывает на себе опасность грамотности. Сцена является поэтическим вымыслом, правдоподобность ей придают точные исторические детали. Вот что пишет Карамзин: «Бедный сын Боярский, Галичанин Юрий Отрепьев, в юности лишаась отца, именем Богдана-Якова, стрелецкого сотника, зарезанного в Москве пьяным Литвином, служил в доме у Романовых и Князя Бориса Черкасского... решил искать удовольствия беспечной праздности в сане Инока, следуя примеру деда, Замятни-Отрепьева, который уже давно монашествовал в обители Чудовской и нескромно, хотя и в шутку, говаривал иногда Чудовским Монахам: “знаете ли, что я буду Царем на Москве?” ... Сии речи дошли до ростовского Митрополита Ионы, который объявил Патриарху и самому Царю, что “недостойный Инок Григорий хочет быть сосудом диавольским”... Царь велел отправить безумца Григория в Соловки, или в Белозерские пустыни на вечное покаяние... Дьяк Евфимьев дал способ опальному ... спастись бегством (в Феврале 1602 года), вместе с двумя Иноками ... Не думали гнаться за ними, и не известили Царя, как уверяют, о сем побеге, коего следствия оказались столь важными...»¹⁹

Последующая сцена возвращает нас в Москву. В доме Шуйского вслед молитве за царя следуют сплетни и интриги против него. Комментируются слухи о том, что объявился царевич.

*«Да слышно, он умен, приветлив, ловок,
По нраву всем. Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно. Король его ласкает...»*

Пушкин вкладывает новость в уста своего предка, который ее получил от родственника из Кракова:

*«Пушкин. ...там Димитрий появился.
Шуйский. Не может быть.*

Пушкин. Его сам Пушкин видел...»²⁰

В царских палатах мы видим Годунова с детьми, а также и слуг, доносящих на своих господ – в этом чувствуется сущность всей системы. Борис боится, ведь тринадцать лет подряд каждую ночь он видел убиенное дитя, однако коварство не покидает его. Сначала он пытается втянуть Шуйского в кощунственное высмеивание мертвецов, встающих из могил, однако безуспешно, и вслед за этим просит его о подтверждении смерти царевича:

*«...Послушай, князь Василий:
Как я узнал, что отрока сего...»*

Что отрок сей лишился как-то жизни...»

Слова Бориса возмутительны и настраивают нас против него, а значит в пользу Димитрия. Но возможно ли, что бы нас Пушкин настраивал симпатизировать самозванцу в момент, когда тот готовится к предательству?

Ведь далее Димитрий в Кракове обещает, что «северная церковь» и его народ признают преемника Святого Петра²¹ – данная формулировка сцены является результатом второй редакции произведения, и тем самым местом в пьесе, которое более всего соблазняет склониться к упрощению²². Поэтому здесь необходимо добавить, что признание наместника Петра не означает переход к католицизму, как часто упрощенно понимается – Димитрию достаточно признать правомерность римского учения в духе Флорентийской унии: то есть сохранить собственную идентичность, относящуюся к византийской литургической традиции, но западных христиан при этом считать не схизматиками, а братьями по вере. Димитрий имеет теологическое образование и данную проблематику понимает лучше любого правителя. В разговоре с иезуитом он оперирует знанием русского менталитета:



«Я знаю дух народа моего», – то есть подчеркивает почти полное равнодушие народа к унаследованному спору Византии и Рима. Утверждает, что народ будет как всегда следовать за своим правителем!

Патер Черниковский²³ подговаривает Димитрия временно утаить намерения. Димитрий проявляет знание людей, истории, латинского языка – от него идут все векторы движения, и контрастом к этому в следующей сцене он становится самим собой, но Марина не нуждается в его признании. Так же как в правде о Дмитрие не нуждаются польская шляхта, король и бояре. Поэтому это есть драма без любви, влюблен лишь сам Димитрий, и уже сам этот факт делает его персонажем симпатичным, ведь в любовном признании он пренебрегает славой и властью. Нельзя предположить, что его отношения с Мариной имеют будущее, но встреча усиливает решимость Димитрия к бою. На польско-литовской границе, однако, его охватывает печаль по поводу кровопролития.

И вновь драматург переносит нас в Кремль, в котором Борис отдает приказы к бою против самозванца, и патриарх Иов рассказывает историю о чуде²⁴, но кроме того дает и совет перенести святые останки царевича в Кремлевскую усыпальницу. Шуйский имеет возражения по существу:

«Не скажут ли, что мы святыню дерзко
В делах мирских орудием творим?...»

В неизданном предисловии к пьесе Пушкин пишет: «Грибоедов a critiqué le personnage de Job, le patriarche, il est vrai, était un homme de beaucoup d'esprit, j'en ai fait un sot par distraction.»²⁵ Par distraction, в рассеянности...(!) Данное невнимание, рассеянность невозможно воспринимать дословно, скорее можно говорить о том, что Пушкин поступил милосердно. Иначе что оставалось? Исходить из обратного предположения о том, что Иов знал о преступлении Бориса, но молчал о нем и покрывал его...²⁶ Не можем мы забывать и тот факт, что Пушкин трагедию писал в изгнании, в котором очутился в наказание за «две строчки нерелигиозные».²⁷

К подобному «невниманию», по нашему мнению, относится и письмо Вяземскому, в котором Пушкин пишет: «Хоть трагедия и в хорошем

духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»²⁸

Напомним и аргумент, по которому трагедия, вопреки тому, что о царствующем доме Романовых в ней пишется с уважением и надеждой, не прошла царскую цензуру: «Разумеется, что играть ее невозможно и не должно; ибо у нас не выдвигали патриарха и монахов на сцене»²⁹.

Вернемся, однако, к драме.

В сцене на равнине близ Новгорода-Северского интересна языковая игра: «– *Quoi? quoi? – Ква! ква! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные...*»³⁰ Фрагменты иноземной речи жолнеров войска самозванца здесь противопоставлены не русскому языку, но православию. Данное смешение понятий в совершенстве подмечает, насколько в русском национальном понимании народность совпадает с религией, или, точнее, с обрядовой принадлежностью.

Народ не приемлет иноземцев, но лоялен к русскому царевичу, который побеждает, но зря не проливает русскую кровь. Поэтому на площади перед храмом кучка собравшихся комментирует анафему: «Пускай себе проклинают; царевичу дела нет до Отрепьева». А когда царевичу Димитрию поют вечную память, комментарий звучит: «Вечную память живому! Вот уж он будет, безбожникам». В такой симпатизирующей Димитрию атмосфере и происходит разговор Бориса с юродивым Николкой: и он знает об убийстве, совершенном Борисом, и лишь он один о нем говорит публично.

В разговоре самозванца с пленником узнаем, что молчание влечет за собой наказание: кому-то язык отрежут, кому-то голову с плеч, каждый день вершатся казни, тюрьмы переполнены, а где сойдутся хотя бы трое, сразу же появляется и шпион... Димитрий с пленником ласков, в его окружении царит веселье. После битвы жалеет павшего коня, но хоть битву и проиграл, далее спит спокойно. Сцена призвана выстраивать контраст между Борисом и Димитрием.

Точно так же, как в лагере Димитрия рассуждают о Борисе, на царском дворе говорится об успехах самозванца. Басманов строит свои планы в связи с правлением Бориса, но тут ширятся слухи, что Борис потерял трон. После длинного



царского монолога, адресованного сыну, входит патриарх со свитой, приносят ясу, ибо Борис пожелал исполнить традицию московских царей и умереть монахом. Он отдаляет пострижение лишь с той целью, чтобы успеть вынудить присягу своему сыну. После того, как он попросит присутствующих о прощении, следует экспрессивная ремарка: *«Начитается обряд пострижения в монахи. Женщин в обмороке выносят»*³¹.

В последующей сцене Басманов под влиянием боярина Пушкина нарушает присягу сыну Бориса. Осознает свою подлость, но убеждает сам себя: *«Но смерть... но власть... но бедствия народны...»* Только после предательства Басманова правду боярина Пушкина признает и народ. После криков во славу Димитрия слышен и жестокий тон: мужик с амвона на Лобном месте вызывает *«вязать Борисова щенка!»*, на что толпа ему отвечает: *«Вязать! топить!»*

Несколько бояр совершают убийство и объявляют народу, что Федор Борисович и его мать Мария отравились. В этот момент настает ужас содеянного, ужас протрезвления. Народ осознает, как быстро его осуждающее слово стало действием – чувствует свою часть вины и манипулируемость.³² Поэтому не реагирует на клич бояр: *«Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!»*

Трагизм драмы в смерти ребенка. Убийство Федора, приемника Бориса, создает симметрию убийства малолетнего царевича Димитрия. В повторении мотива смерти ребенка реализуется образ безысходности, действительность бросает тень в будущее. В связи с этим необходимо вспомнить, что драма берет свое начало в преступлении, совершенном в прошлом, и потому нет надежды, чтобы Борис мог избежать зла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЬЕСЫ:

РЕПЛИКА VERSUS РЕМАРКА

Что касается вариантов пьесы. Первый вариант с названием «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» (1825) еще был написан

с надеждой на постановку на сцене, в то время как второй вариант под названием «Борис Годунов» (1831) был ориентирован на книжное издание. В соответствии с названием второй вариант сужал поле зрения, фокусировался на персоне Бориса и уходил от хроникальности. Возглас *«да здравствует царь Димитрий Иванович!»* во втором варианте вступает в конфронтацию с озадаченным молчанием, в чем собственно и реализуется ирония сцены, которую Пушкин был вынужден устранить (Девичье поле, на котором народ вынужден плакать, но не умеет плакать без лука).

Мотив принудительной радости народа, не имеющего о царе иллюзий, в первой редакции пьесы относился к Борису, в последней версии отодвинут к приходу самозванца. Главное отличие, таким образом, состоит в измененной позиции народа: в первоначальном варианте пьесы народ переходит от дезиллюзии, граничащей с цинизмом, к заключительной, хотя возможно и иллюзорной надежде, в то время как в другом варианте движение обратно – от надежды народ переходит к разочарованию.

Ремарка *«Народ в ужасе молчит»* не относится прямо к Димитрию, но к тому факту, что тот, в кого народ вложил надежду, становится инструментом темных сил, игрушкой в руках бояр. Народ во втором варианте проживает протрезвление, болезненное самопознание – что многократно увеличивает трагедию главного героя. Пьеса заканчивается на самой высокой ноте, в момент анагнорис, и изгиб ее катарсиса завершается в сердце публики.

Оба варианта пьесы можно рассматривать и как корпус текстов, в рамках которого поэт искал возможные модели разрабатываемого материала. Существование вариантов драмы способствует ее – и без того высокой – интерпретационной амбивалентности.

ДРАМА

В СВЕТЕ РАЗМЫШЛЕНИЙ ПУШКИНА

Пушкин в драме «Борис Годунов» стремился к объективному подходу к истории. *«Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить столь же*



искренно, сколь глубоко, добросовестное исследование истины ... Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине»³³.

Как осмыслить позицию и смятение автора, как понять, что вело его к выбору конкретного исторического материала? На счастье, Пушкин говорил и следующее: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка любимой мысли. Свобода»³⁴.

То есть, хотя автор и не дает в пьесе простор своим предрассудкам, его персонажи, а об этом при анализе часто забывают, их имеют. Хотя трагедия и соотносится с историческими событиями, Пушкин в связи с ней не говорит о реализме: «Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать – робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма»³⁵. Как иначе здесь понимать термин романтизм как не в контексте визио/утопии Димитрия – то есть как производной от романного персонажа самозванца?

Поэт опасается, что предисловие к трагедии – то есть, более однозначное линейное повествование – может вызвать скандал: «*En écrivant ma Godunov j'ai réfléchi sur la tragédie, et si je me mettais de faire une préface, je ferais du scandale!*»³⁶ Формальные приемы, использованные в пьесе, могли вылиться в неприятие, непонимание. Скандал грозил не по поводу пьесы, но по поводу предисловия к ней – аргументация, которая исключает чисто эстетические недоразумения. Но почему грозит скандал?

Цитируемый набросок предисловия в форме письма неизвестному адресату датирован 30 января 1829 г. Назревает Варшавское восстание, пушкинская драма все еще ждет издания. Почему?

Потому что, хотя Пушкин удивительно верен историческим фактам, а может и именно благодаря этому, он остается чрезвычайно

восприимчивым к нюансам. Без эксплицитных наклеек – с помощью действия персонажей в драматических ситуациях – отличает униата и латинца. Пушкин показывает, что самозванец имеет поддержку широких русских масс, недовольных положением дел. Их недовольство невозможно воспринимать лишь в политическом плане. Народ знает, что Димитрия убили, и в тоже время верит его приходу! Данный христологический ракурс отличает описание Пушкина от исторического описания, видящего в Димитрии лишь инструмент польской политики латинизации.

Карамзин не отказывает первому самозванцу в благородном характере и положительных качествах, но Пушкин имеет к нему явные симпатии: романтическая страстная натура Димитрия жаждет любви, и автор ей это позволяет, поскольку его трогает «*cette générosité étourdie qui caractérisait cet aimable aventurier...*»³⁷

Пушкин разделяет с Димитрием и определенные оппозиционные склонности. Мысль, что «оппозиция следовала из его психической структуры, и ее усиливали негативные обстоятельства социальной и политической реальности эпохи»³⁸ звучит так, как будто Пушкин не имел для оппозиции серьезных причин. Именно эти причины, как нам кажется, нельзя недооценивать. Гений с блестящим европейским образованием должен был ставить перед собой вопрос, почему он живет в стране, которая вопреки ее огромному потенциалу отстает от Европы, откуда в русском народе появляется дух исключительности и изоляционизма, и что он для него означает.

Однако Пушкин верит, что в том должны быть скрытые причины, потенциал, но данную цель видит не в карамзинской поддержке политической идеи самодержавия, а более мистически – в сохранении и развитии византийского духовного универсума для остального мира.

Фантазию поэта привлекала «*une tragédie sans amour*»³⁹ – трагедия без любовных перипетий, историческая драма. То, что требует эрудиции, интерпретации. Что же его так привлекает? Посредством самозванца (фантома) Пушкин размышляет о себе самом. Но что означает, что



Пушкин размышляет посредством Димитрия о себе? Какие вопросы ставит перед собой?

По нашему мнению он стоит перед вопросом о Флорентийской унии, о которой также говорилось как о фантоме и легендарном греческо-латинском кентавре...⁴⁰ Димитрий, герой двухсотлетней давности, ставит перед поэтом интереснейшее *если бы*... Что бы случилось, если бы отношение России к Западу было менее конфронтационным? Посредством театральной пьесы Пушкин предлагает данный вопрос и общественности. И естественно, что возвращение к проблеме, представляемой давно решенной и поэтому отодвинутой *ad acta*, встречается с неприятием.

В этой связи интересно предложение императора-цензора переработать пьесу в роман, ведь роман это не театр, он читается в интимной, частной обстановке...

В своей драме Пушкин прошлое может сделать настоящим и стоять воочию перед жизненной исторической задачей, которая в его времена (как свидетельствует корреспонденция с Чаадаевым⁴¹, и близость к украинцу Гоголю, постоянно размышляющему над подобными вопросами) уже устарела на дальнейшие века, на столетия углубления пропасти, и потому самое большее, что мог попытаться сделать поэт, была историческая ре-ВИЗИЯ...

Подобная ревизия начинается с очистки материала от интерпретационных наносов и комментариев, свойственных историческому повествованию. Пушкинская пьеса (не случайно ее автор в подзаголовке определил и жанр – историческая хроника) представляет в истории драматургии единичный подход к поэтической переработке. Результатом стало насыщенное полифоническое произведение, и в случае переноса персонажей на уровень идей на поверхность выйдет и их метафорическая ценность.

Юродивый и Пимен с данной точки зрения выступают перед нами как голос истины, и симпатию Пушкина к ним понять легко. Но каково отношение поэта к более сложным персонажам? Борис изображается с целью вызвать сочувствие и страх, Димитрий с симпатией, а что касается своего предка, то поэт Пушкин его не любит, но не раз соглашается с его аргументами.

Польшу в пьесе представляет честолюбивая Марина, о которой Пушкин пишет, что она ужасно польская: «*elle est horriblement polonaise*»⁴². Что означает это *horriblement*? Марина – это смесь надменности и честолюбия, она олицетворяет высокомерие и желание властвовать. Персонаж на пределе психологической достоверности представляет собой тот радикальный польский образ, который можно иронично характеризовать словами «святое папы римского». Симметрию с ней образует узурпатор трона, полутатарин Борис Годунов, представляющий политическую тенденцию сильной, во всех отношениях независимой России.

Димитрий стоит за Россию как за часть своегообразного блока братских христианских стран, способных объединиться против османов – все это проистекает из униатской идеи. Не случайно в пушкинской пьесе, в соответствии с Карамзиным, Димитрий, идущий с поляками на Москву, есть муж родом из Галиции. Интересно, что драматург и режиссер Клим в связи с этим размышляет о русине⁴³.

Нельзя ли Димитрия рассматривать как воплощение идеи унии?⁴⁴ Но которой? Ведь еще и внутри унии – две тенденции. В отличие от миссии итальянского иезуита Антонио Поссевино, который привез Ивану Грозному в 1581 году от папы римского копии декретов Флорентийского собора и посредничал в заключении мира с Литвой, иезуиты⁴⁵ в эпоху Димитриевых пертурбаций уже являлись действующей силой Брест-Литовской унии (1595), которая хотя и сохранила византийскую литургию, но переходом из-под Константинополя к Риму отклоняется в западном направлении, чем усиливает влияние латинского центра на византийский мир⁴⁶.

Димитрий собирается освободить Константинополь, то есть еще живет великими идеалами Флорентийской унии, которая все еще действует в его родной Галиции и между угорскими униатами до Ужгородской унии (1646).

К своему смешанному, только что завербованному войску пушкинский Димитрий обращается, называя их «*дети Славян*», и по его поведению можно понять, что первым шагом к унии христианских народов должно быть



ее утверждение между славянами. Григорий Отрепьев из Чудова монастыря (будущий Димитрий) говорит:

*«Под клобуком, свой замысел отважный
Обдумал я, готовил миру чудо...»⁴⁷*

Под чудом не нужно понимать лишь «воскресение» убиенного царевича, но и, хотя визия освобождения Византии остается на уровне намерений, воскресение отвергнутой идеи унии христианских народов. Весьма символично и то, что в последней картине пьесы, где мы встречаемся с его персонажем, Димитрий спокойно спит после проигранной битвы. Это спит утопия, мечта о унии, желание христианского единства...

Но прозрачность исторической позиции Димитрия, соотношение его риторики и поступков усложняется краткостью его царствования и преждевременной насильственной смертью. С Борисом Годуновым он никогда не встретится, ибо тот умирает ранее, чем самозванец появляется в Москве. Храня верность историческим фактам⁴⁸, Пушкин не изображает прямую конфронтацию обоих героев, но при этом реализует свое намерение – использует амбивалентность материала для создания архетипичной пары позиций русского общества: национально и универсально ориентированных⁴⁹. При всей суггестивности ему удается соблюсти критерий беспристрастности, и поэтому главным значением его драмы становится качество мерцания мысли.

Перевод Ирины Дулебовой

**Данная статья возникла при содействии
Словацкой Агентуры по поддержке
исследований и разработок (APVV)
на основании договора номер APVV-0619-10**

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ PUŠKIN, Alexander S. : Boris Godunov a iné dramatické diela. Bratislava: SVKL, 1959. Перевод Zora Jesenská. По информации Андрея Матяшика перевод был связан с нереализованными режиссерскими планами Иозефа Будского.

² Вдохновляющим является подход его ученика, драматурга и режиссера Клима (Владимира Клименко). Подробнее к нему вернемся в связи с его разработкой проблематики Димитрия, поскольку Клим является не только режиссером, но возможно и в первую очередь, драматическим поэтом.

³ Это упрощение в случае оперы «Борис Годунов» отражается в монументальной и приспособленной к жанру архитектонике произведения, противопоставляющего два мира посредством двух литургических музыкальных традиций. Необходимо добавить, что в музыкальной речи других возможностей и не имеется, и борьба Мусоргского за правду состоит в открытии глубины обеих традиций и их взаимной пропорциональности.

⁴ Упрощенные вербальные интерпретации Пушкина у нас объясняет и тот факт, что в Украине и в Чехословакии, в соответствии с советским образцом, грекокатолическая церковь была ликвидирована. Весьма символично, что лишь только с «третьим путем», т.е. с Пражской весной 1968 года униаты, смягчающие напряжение между славянским Востоком и Западом, опять вернулись к легальному положению. В такой ситуации у правящего режима был страх перед болезненной темой, которая нашла бы свое выражение в пушкинской драме.

⁵ 6 июля чешский народ отмечает государственный праздник в честь Яна Гуса, а мы в Словакии могли бы праздновать годовщину подписания Флорентийской унии.

⁶ «Борис, равно славолубивый и хитрый, примыслил еще дать новый блеск своему господству важною церковною новостию... не дал тем Духовенству никакой новой Государственной силы и, переименув имя, оставил Иерарха в полной зависимости от Венценосца.» Н. Карамзин. История государства Российского. Том 10. Глава II. С. 21.

⁷ «Годунов хотел польстить честолюбию Иова титулом высоким, чтобы иметь в нем тем усерднейшего и знаменитейшего пособника: ибо наступал час решительный... Если Годунов боролся с совестию, то уже победил ее и, приготовив легковерных людей услышать без жалости о злодействе, держал в руке яд и нож для Димитрия; искал только, кому отдать их для совершения убийства.» Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава II. С. 23.

⁸ Ложь о том, что мальчик сам себя зарезал во время эпилептического припадка, которая была результатом расследования Шуйского, сопровождалась нака-

Мастер-класс

заниями говорящих свидетелей за правду. «И Собор (воспоминание горестное для Церкви!) поднес Феодору доклад такого содержания: "... Мы же удостоверились несомненно, что жизнь Царевичева прекратилась судом Божиим; что Михайло Нагой (дядя мальчика – А.Г.) есть виновник кровопролития ужасного, действовал по внушению личной злобы; ... что граждане Углицкие вместе с ним достойны казни за свою измену"». Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава II. С. 25.

⁹ Карамзин пишет, что угличане взяли справедливость в свои руки и наказали убийц мальчика, в результате чего «граждан тамошних, объявленных убийцами невинных, казнили смертью, числом около двухсот; другим отрезали языки; многих заточили; большую часть вывели в Сибирь и населили ими город Пелым, так что древний, обширный Углич, где было, если верить преданию, 150 церквей и не менее тридцати тысяч жителей, опустел навеки, в память ужасного Борисова гнева на смелых обличителей его дела. Остались развалины, вопия к небу о мести!» Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава II. С. 26.

¹⁰ Целью Пушкина было воскрешение прошлого в его правдивой целостности. Точно в таком же духе говорит и режиссер Ариана Мнушкина о своей «Индиане»: «После представления поэт спросил меня: "А как же Вы знали что Абдул Гафар Хан поднял Негру в воздух как будто ребенка?" Ребенком он в свое время был на празднике, на котором великан Гафар Хан приветствовал Негру тем, что его поднял и подбросил в воздухе. Всех это очень позабавило! Но мы о том совершенно не знали. Откуда тогда это взялось? В процессе репетиций, из правдивости персонажей и их взаимоотношений. Из их физических различий. Что же это иное как не инвокация!» Mnouchkine, Ariane: L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud. Paris, 2005. S. 18.

¹¹ После смерти Димитрия I-го царь Василий Шуйский низложил патриарха Игнатия и заменил его Гермогеном – факт, доказывающий в очередной раз зависимость духовной власти от светской.

¹² Карамзин говорит о «редком уме старца» Андрея Щелкалова, и именно по поводу его разговоров с греческими митрополитами. (см.: Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава II. С. 22.) Без этой своеобразной исторической отсылке к институту православного старчества развитие характера данного персонажа у Мусоргского бы было вообще непонятным, поскольку композитор в него и в Пимена вложил все то, что хотел изобразить патриарха, роль которого он абсолютно исключил.

¹³ «Иов сказал: "Россия, тоскуя без Царя, нетерпеливо ждет его от мудрости Собора. Вы, Святители, Архимандриты, Игумены; вы, Бояре, Дворяне, люди приказные, дети Боярские и всех чинов люди царствующего града Москвы и всей земли Русской! объявите нам мысль

свою и дайте совет, кому быть у нас Государем. Мы же, свидетели преставления Царя и Великого Князя Феодора Иоанновича, думаем, что нам мимо Бориса Феодоровича не должно искать другого Самодержца"... Раздались клики: "Да здравствует государь наш Борис Феодорович!" И Патриарх воззвал к Собору: "Глас народа есть глас Божий: буди, что угодно Всевышнему!"... а тайно, между собою, Иов, Архиепископы и Епископы условились в следующем: "Если Государь Борис Феодорович смилуется над нами, то разрешим его клятву не быть Царем России; если не смилуется, то отлучим его от Церкви; там же, в монастыре, сложим с себя Святительство, кресты и панагии; оставим иконы чудотворные, запретим службу и пение во святых храмах; предадим народ отчаянию, а Царство зибели, мятежам, кровопролитию – и виновник сего неисповедимого зла да ответствует пред Богом в день Суда Страшного!"» Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава III. С. 40-1.

¹⁴ «Так совершилось желание властолюбца!.. Но он умел лицемерить: не забылся в радости сердца – и за семь лет пред тем смело вонзил убийственный нож в гортань Св. младенца Димитрия, чтобы похитить корону, с ужасом оторнул ее, предлагаемую ему торжественно, единодушно, духовенством, синклитом, народом; клялся, что никогда, рожденный верным подданным, не мечтал о сане державном...; говорил, что в России много Князей и Бояр, коим он, уступая в знатности, уступает и в личных достоинствах.. На сию речь, заблаговременно сочиненную, Патриарх отвечал такою же... исполненною примеров исторических; обвинял Годунова в излишней скромности, даже в неповиновении воле Божией, которая столь явна в общенародной воле». Н. Карамзин. Указ.соч. Том 10. Глава III. С. 40.

¹⁵ Прообразом персонажа Пимена мог быть лишь родной дед Григория (еще один галичанин в Чудовском монастыре) Замятня-Отрепьев, с которым молодой послушник делил келью. Пушкин постарался, чтобы идейный оппонент правящих кругов, которого заботила лишь историческая правда, остался чистым по отношению к политической инициативе самозванца. Решил он это таким образом, что подстрекание Григория к предъявлению права на царский трон вложил в уста Злого чернеца (сцена «Ограда монастырская»).

¹⁶ Не случайно из второй версии пьесы кроме диалога Димитрия со злым монахом выпал и диалог Марины с камеристкой Рузей, которая комплиментами раздувает Марино честолюбие. Пушкин в обоих случаях очеловечивал мотивации молодых героев тем, что главное первоначальное искушение господствовать, желание власти сконцентрировал вне их самих. Исключение сцены «Замок воеводы Мишка в Самборе» (как архитектонической аналогии сцены «Ограда монастырская») по причине желания сохранения симметрической



композиции в целом произведении свидетельствует об участии автора в финальной редакции драмы.

¹⁷ В качестве причины исключения данной сцены часто приводится аргумент ее несценичности. В данной связи очень интересно, что в спектакле, который Всеволод Мейерхольд готовился выпустить в 1937 году к столетию смерти Пушкина, сцену он исключать не планировал, «но по замыслу Мейерхольда она должна была происходить во сне Григория». (Сергей А. Фомичев. «Борис Годунов» как театральная драма. Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор, стр. 105; <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-097-.htm>.)

¹⁸ «Случайное пятно – только одного убил, а снов с кровавыми мальчиками много – какая несправедливость!» – так на Псковском фестивале иронизировал над годуновской жалостью к себе самому Владимир Рецеттер, который отлично знает, что убийство царевича сопровождалось сотнями казней, репрессий, опустошений и выселений из города Углич, где свидетели преступления не хотели молчать.

¹⁹ Н. Карамзин. Указ.соч. Том 11. Глава II. С. 23. Читая описание побега Отрепьева невольно приходит в голову мысль о побеге митрополита Исидора из того же Чудова монастыря, в который его заточил Василий Темный через пару дней после объявления Флорентийской унии в Успенском соборе Кремля в 1441 году. Стены монастыря помнят... Несколько месяцев длящееся присутствие Исидора меж чудовскими монахами в Московском Кремле со всей вероятностью способствовало их более глубокому ознакомлению с характером и предназначением Флорентийской унии, что делало их более терпимыми к ее приверженцам.

²⁰ Из контекста ясно, что Пушкин, сравнивая Годунова с Иваном Грозным, на стороне Димитрия. Может быть, поэт иногда вкладывал собственные слова в уста своего предка, хотя к нему он и весьма критичен. Если быть точным, в пьесе двое бояр с фамилией Пушкин, московский Афанасий и краковский Гаврила. Но представляют они собой единый человеческий тип и одинаковый политический взгляд.

²¹ «Нет, мой отец, не будет затрудненья; / Я знаю дух народа моего; / В нем набожность не знает исступленья: / Ему священ пример царя его. / Всегда, к тому ж, терпимость равнодушна. / Ручаюсь я, что прежде двух годов / Весь мой народ, вся северная церковь / Признают власть наместника Петра».

²² Тому, кто из его высказывания делал бы выводы не о примирении в духе Флорентийской унии, но о непосредственном подчинении Риму в духе локальных уний – то есть понимал бы отношения иезуита Черниковского и Димитрия как абсолютно прямолинейные, воспринимаемая слова из их разговора дословно – я предлагаю

обратить внимание на слова Димитрия после встречи с Мариной, где хитрость необходимо понимать – ввиду параллелизма с предыдущим стихом – в смысле борьбы с противником: «...легче мне сражаться с Годуновым / Или хитрить с придворным езуитом...».

²³ Интересно, что перед фамилией Черниковский в списке действующих лиц стоит слово «pater» в латинице.

²⁴ «Рассказ Пимена о чуде во время смерти царя Федора создан в соответствии с биографией святого царя, написанной патриархом Иовом». (Puškin, Alexander S.: Boris Godunov a jiné dramatické diela. Bratislava, 1959, С. 281). Это означает, что Пушкин разрабатывал и выстраивал характеры на основании первоисточников исследуемой эпохи.

²⁵ «Грибоедов критикует [моего] персонажа Иова, патриарх был в действительности интеллигентный человек, а я из него в рассеянности сделал глупца...» А.С. Пушкин. Наброски предисловия к Борису Годунову. ПСС в 10 т. Том VII. М., 1958, С. 163

²⁶ Вот что пишет Карамзин: «Борис не дерзал идти навстречу к Димитриевой тени... Никто из Россиян до 1604 года не сомневался в убиении Димитрия... Сам Борис ослабил свидетельство истины, казнив важнейших очевидцев Димитриевой смерти и явно ложными показаниями затмив ее страшные обстоятельства. Еще многие знали верно сию истину в Угличе, в Пельме, но там жила в сердцах ненависть к тирану...» Указ.соч. Том 11. Глава II. С. 28.

²⁷ А.С. Пушкин. Письмо П.А. Плетневу (не позднее 25 января 1826 г.). Указ.соч. Т. X. С. 197.

²⁸ А.С. Пушкин. Письмо П.А. Вяземскому (около 7 ноября 1825 г.). Указ.соч. Т. X. С. 189

²⁹ Ф. В. Булгарин (?): Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве. С. 488. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/selected/god/god-485-.htm>

³⁰ Аналогией данной языковой ситуации в либретто Мусоргского является восприятие народом чужой музыкальной традиции: когда процессию, поющую *Domine, salvum faes regem dimitrium moscoviae* комментируют словами: «Словно волки поют». В тексте Пушкина однако не найдем ни одно слово латинского обряда, и таким образом и языковой опоры для процесса латинизации!

³¹ Жесткость данной ситуации предоставила возможность понять драматургически интересное решение Рецеттера, которое дидактично развило вербально, а так же с помощью актерской игры. Царь уходит в монахи в последнюю минуту, процесс пострижения происходит в ускоренном темпе, который увеличивает суровость экзамена послушания. Игумен отбрасывает ножницы и приказывает постригающемуся: подай ножницы. Умирающий три раза ползет к ножницам, без



которых обряд невозможно завершить, при этом весь обряд является знаком отречения от светской власти а происходит в таком испуге и тревоге, как будто именно от него зависит божье прощенье и вечное спасение души.

³² Народ никогда не бывает однородным, и даже если и случаются массовые порывы единства, в основном это лишь краткие моменты. Безмолвие в заключении второго варианта трагедии, напоминает тишину виноватых из комментария Карамзиным событиям, последовавших за убийством царевича Димитрия: «Но в безмолвии Двора и Церкви слышен был ропот народа, не обманутого ни следствием Шуйского, ни приговором Святителей, ни судом Боярским». Указ.соч. Том 10. Глава II. с. 26.

³³ А.С. Пушкин. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Указ.соч. Т. VII. С. 218.

³⁴ Там же.

³⁵ А.С. Пушкин. Письмо А.А. Бестужеву (30 ноября 1825 г.). Указ.соч. Т. X. С. 192.

³⁶ А.С. Пушкин. Наброски предисловия к Борису Годунову. Указ.соч. Т. VII. С. 163.

³⁷ «...легкомысленное великодушие, типичное для этого симпатичного авантюриста». А.С. Пушкин. Наброски предисловия к Борису Годунову. Указ.соч. Т. VII, с. 162.

³⁸ Pašteka, Július: Puškinove názory na dramatikú a divadlo in: Ešeje o svetových dramatikoch. Bratislava, 1998. S. 72.

³⁹ А.С. Пушкин. Наброски предисловия к Борису Годунову. Указ.соч. Т. VII. С. 160.

⁴⁰ Образ кентавра родился как результат отказа от обрядного плюрализма как мифа, утопии. На стороне латинской и греческой были косные группы, целью которых было провести и утвердить именно свое учение подавлением другой стороны – они не довольствовались открытием и пониманием того, что учение обеих сторон является правдивым.

⁴¹ А.С. Пушкин. Письмо П. Чаадаеву (19 октября 1836 г.). Указ.соч. Т. X. С. 596–598.

Из датировки письма Чаадаеву видно, что Пушкин его написал всего за пару месяцев до смерти, именно потому герой Тарковского в «Зеркале», в знаменитой ситуации с исчезающим кругом из-под чайной чашки, цитирует письмо, как будто это завещание поэта. Чаадаев был одним из тех близких людей, которым Пушкин за десять лет до этого письма вслух прочел свою трагедию. И хотя в цитируемом письме он уважительно относится к переходу друга в католичество, все-таки упрекает его в исторической неуместности конвертирования. Будучи поэтом, он чувствует необходимость остаться со своим народом. На ум приходит ахматовское: «И не под чуждым небосводом, / Не под защитой чуждых крыл, – / Я была тогда с моим народом, / Там, где

мой народ, к несчастью, был».

Ассимиляция византийского мира с латинским не была возможна уже и во времена Димитрия, а тем более нереальна была она в эпоху Пушкина: спустя 400 лет после Флорентийской унии, должны были быть найдены иные способы интеграции, чтобы то, что культивировалось и хранилось, не было утеряно. При поиске нового способа, несомненно, необходимо опираться на осознание истории. Не случайно в пушкинском поколении зарождается славянофильство.

⁴² А.С. Пушкин. Наброски предисловия к Борису Годунову. Указ.соч. Т. VII. С. 161.

⁴³ См.: Клим. Ожидание. М., 2012.

⁴⁴ Почему самозванцев было несколько? Потому что было место для идеи. На основании этого пушкиноведа Сергей Фомичев на псковском фестивале сказал, что принял бы сценическую идею нескольких самозванцев.

⁴⁵ Этих иезуитов уже можно называть польскими.

⁴⁶ Знаком иного характера новой унии было целование папского башмака, чему еще 150 лет назад византийские участники Флорентийской унии так сопротивлялись. Этот жест был и увековечен: «на меди образ Климента VIII, Россиянина, падающего ниц пред его троном, и надпись Латинскую: Ruthenis receptis...» Н. Карамзин. Указ.соч. Т. 10. Глава IV. С. 50.

⁴⁷ А.С. Пушкин. Указ.соч. Т. V. С. 281.

⁴⁸ «Уверяют, что он (Димитрий) писал тогда к Патриарху и к самому Царю: укорял Иова злоупотреблением церковной власти в пользу хищника, а Бориса убеждал мирно оставить престол и свет, заключиться в монастыре и жить для спасения души, обещая ему свою Царскую милость». Н. Карамзин. Указ.соч. Т. 11. Глава II. С. 32.

⁴⁹ Подтверждая, что он не является лишь аналогией Карамзина, но – русским национальным поэтом. Его значение превосходит таким образом поставленные границы, и если даже отступить от проблематичной и в сущности бесполезной иерархизации, Пушкин все еще является самым великим поэтом среди нас, славян.

Людмила ПОЛЯКОВА

МОЯ РОДОСЛОВНАЯ*

ДНЕВНИК 1956–1961

1956 год

Октябрь, 19.

Я работаю на почте, на проспекте Мира и учусь в школе рабочей молодежи на Трубной. Люди, где вы – гордые и красивые? И чтобы было море, и небо, и чайки... Хочется крикнуть и взлететь, и лететь туда, где море сливается с небом.

22.

Шел дождь. У меня упали газеты. Целая сумка. Мне нужно было ходить по квартирам и пришлось выплачивать 200 рублей. На звонок из дверей появлялись откормленные бабы.

23.

Впервые за эту неделю смотрю на небо и улыбаюсь. Большой, сильный, умный, красивый – где же ты?

25.

Тема сочинения: «Как стоит прожить жизнь». Эх, отведу душу! В своем классе я, кажется, никому не нравлюсь. Чего я сейчас хочу? Учить ребят в далеком, далеком селе. Только вот не знаю, чему учить.

Ноябрь, 2.

Мое сочинение признали лучшим. Эй! Подходите ко мне, я расскажу вам, как стоит прожить жизнь! Трижды смеюсь: ведь там же одни сомнения...

26.

Давно не писала. Что я делаю? Ничего. Все думаю: «А как же нужно прожить жизнь?» Уже неделю не хожу в школу. Не хочу. Считается, что нужно жить интересами коллектива. Но как это? Где этот коллектив, интересами которого я бы жила? Это что? Служащие почтового отделелния, где я работаю? Я тоже должна



Л. Полякова

думать, сколько дадут на чай, за принесенную газету, телеграмму или бандероль? А наш класс в школе рабочей молодежи? Девчонки приходят накрашенные, разряженные. Я хожу в старом школьном платье и не могу быть среди них. Я понимаю, как они ко мне относятся. Хочу быть отшельником, но с тем условием, что моей пещерой будет библиотека. Вокруг

* В 2015 году в серии «Библиотека Малого театра» выйдет книга В. А. Максимовой о народной артистке России, наследнице «великих старух» Малого театра, Людмиле Поляковой. Вниманию читателей предлагается ее «Дневник 1956–1961» и диалог актрисы с автором книги.



сплетни, ругань. Жалкие, неужели вы не понимаете, что оскорбляете самих себя, человека в себе? Или на Марс полететь? Там хоть никого из этих тварей не встретишь. Самое страшное, что я все понимаю, но ничего не делаю, чтобы этого не было. Я не знаю, что делать.

29.

В странном состоянии я сейчас живу. Как будто вот-вот меня кто-нибудь поднимет, а потом бросит. И каждый раз падать будет все больше и больше. Уже почти не хочется смеяться. Отчего я такая большая и некрасивая?

1957 год

Январь, 13.

Столько тоски. Не выдержала и редела. Отчего – не знаю. Может, от тоски по настоящим людям, по себе настоящей? Гадкий утенок, распахни душу! Ведь рядом жизнь! Научись презирать ее мелочи, чтобы не они были главными. О Господи! Протяните же мне руки! Мне очень трудно. Я – одна.

23.

Презираю людей. Всех, кто рядом. Я их не понимаю. Хочется молчать и не быть. Противна самой себе.

Февраль, 12.

Жалею, что не уехала в Братск. Строила бы гидроэлектростанцию!..

Март, 1.

У меня другая работа, и настроение лучше, чем прежде. В Дзержинском райздравотделе работаю секретарем-машинисткой. Но глубоко, глубоко внутри – все как было. Как будто кто-то мне говорит: все ничтожно, мелко. А я не пойму: этот кто-то, невидимый, друг мне или враг? Всегда омрачает мне радость. Ну почему, почему мне бы не пожить, как все, как другие?

21.

Здорово редела. По физике поставили тройку. Сейчас смешно, но, видимо, это была последняя капля. Встала и ушла из класса. На улице в небе впервые видела такую луну – в ореоле, в озарении. В другой раз, я, как глупенькая, смеялась бы вместе с этой луной. А в эту ночь подняла голову и подумала: «Тебе, луна, все это знакомо. Уже тысячелетия люди поднимают к тебе головы и глаза, полные тоски, а ответа нет как нет».

Апрель, 13.

Ничего не изменилось. Это я про работу. Никакого смысла в ней нет. Но внешне я более сдержана.

16.

Странно, но А. до сих пор не забывается. Я придумала его, одела в сказочный плащ, и теперь не верю, что совсем ему не нравилась. Дело в том, что я не так держалась. В 9-м классе мы катались на коньках, и у него были сильные руки, и было так холодно и хорошо.

Май, 1.

Кончаем учиться. Я собираюсь в Иняз. Зачем? Не знаю. Надо бы уехать. Но где же место, ради которого я родилась?..

Июнь, 21.

Я, наверное, очень некрасивая. Иногда завидую девчонкам, которые идут по улицам с ребятами или сидят на скамейках в парках. Их ребята мне не нравятся, но они веселые. Я тоже хочу быть веселой. От обиды я думаю: «Ну и пусть, и я тоже сделаю прическу, одену что-нибудь потрясающее и позволю целовать себя. Работать буду секретарем-машинисткой, заработаю кучу денег, и привыкну к этому «богатству»...

22.

Ночь на 22 июня 1957 года. Ровно 16 лет тому назад такие же ребята, как я кончали школу и не знали, что ранним утром начнется война. Нашла Большую Медведицу и сразу стала спокойнее. Буду ли я счастлива? У ромашек длинные белые лепестки. На вечер в школу опять не пошла. Там никого нет, а я некрасивая и все время веду себя не так, как хочу. Стараюсь приспособиться ко всем, а потом уничтожаю, презираю себя.

Июль, 16

Занимаюсь французским. 25 июля первый экзамен. Не могу писать, не хочу. Съела 5 пачек мороженого. Никто не нравится. Я самовлюбленная дура. Зачем я иду в Иняз? Все же, наверное, я уеду. Одна. Так надо.

30.

«Маленькие жалкие людишки ходят по земле моей отчизны, Ходят и уныло ищут место, где б им было спрятаться от жизни.» Это – Горький, пьеса начала XX века... Не соответствует духу



нашего времени, но что делать, если я встречала только таких людей? А других, настоящих, знаю из книг. Я чувствую, что могу очень многое, но мешает апатия, вялость равнодушия. Экзамены в Иняз сдавать не стала. Нужно быть честной.

Ноябрь.

Павлов-Посад.

Я педагог-воспитатель в Лесной школе.

22.

Тонкий серп растущей луны и подвижный огонек спутника в черной пустоте. Холодные мертвые планеты и маленький комочек человеческого разума в бездне. Я чудная какая-то. Я даже ревную своих ребят к другим сотрудникам.

27.

Я живу одна в огромном доме. Так захотела, хотя иногда и страшно. Ночью замерзла. Утром носила дрова и уголь. Шла и уговаривала себя: ну еще шажок, вот умница – лошадка! С детишками хорошо. Кажется, им больше всего нравится, когда я рассказываю о планетах. Я сама страшно увлекаюсь. Заметила, что иногда рассказываю так, как будто бы там бывала. Счастлива ли я сейчас – не знаю. Принимаю все, как есть, без проклятых вопросов. Словно стала ребенком.

Декабрь, 6.

Ходила к реке. Сидела на берегу. Ветер гладил лицо и высушил слезы. Кажется, из леса выйдет кто-то, протянет руку и уведет далеко-далеко. Возвращалась полем. Увидела стог сена. Прижалась лицом, вспомнила лето. Запах травы нисколько не изменился. В комнате жуткий холод, хочется конфет. Небо какое-то странное: свинцовое, а местами – оранжевое, даже коричневое. На холме разноцветная церквушка, за ней – поле, река, лес, я одна, и ни живой души рядом. А какое право я имею ныть? Что я нашла в себе особенного?

10.

Быть или не быть? Нет, быть. Холод в комнате ужасный. Ноги промокли, а согреть их негде. Что-то болит. Здорово катались на лыжах, только лыжи плохо слушались. Эти пригорки трудно пройти. Сейчас я похожа на медведя. На мне 4 кофты, 2-е брюк. Надо поступить в институт.

Я чувствую, что могу быть учителем, принесу кому-то пользу. Не буду ныть. У меня есть цель.

17.

Каталась с большой горы и ни разу не упала. Возвращаясь, легла в снег. Теперь я знаю, что такое перина. А вы знаете, что такое снежная перина, или испугаетесь кашля и насморка? Влезла на ту сторону обрыва, лес на горе не очень высокий, зато гора – очень. Так что спускалась на попе, как мои ребята. И сама чувствовала себя смешной девчонкой. Лес, ты чародей. А теперь я сижу, смотрю, как горят дрова. Сижу и улыбаюсь.

19.

«Аппассионата». Хочется полететь в Космос или прыгнуть с парашютом из стратосферы. Болит голова от возбуждения. Если тебе будет трудно, не плачь, не хнычь, не унывай. Поклянись, что далеко-далеко ты будешь честно, упорно, много гордо, работать. Внутри тревожно и торжественно. По жизни мне нужен не только хлеб, но и розы. И свинья сыто живет, но разве это жизнь? Хочу ли я быть учителем? Боже, мысли исключают друг друга.

1958 год.

Январь.

Вечер самый рождественский. Снег хлопьями и тепло. Раскрыла рот и глотаю его как мороженое. Одна. Бегала по территории и дурчилась. Все смешит. Кончила школу. Уехала. Готовлюсь к институту. Так сказать, делаю из себя человека.

2.

Ходила в лес. Ели в снегу. Тихо. Изредка упадет пушистый комок – белка сбросит. Обратное шла полем. Видела первую вечернюю звезду 1958 года. Молила ее, поле, лес, реку. Будьте благосклонны ко мне, наделите меня прекрасным, что есть у вас.

8.

Новые ребята. Ужасно шумные. Катались на лыжах. Слушаются. Смешные. Приятно: мальчишки, я такая же, как вы, только гораздо больше ростом. Посадила под глазом фонарь. Больно! Всем надо объяснять, что это такое. Когда я сказала одной малышке: «Это, чтоб было красивее!» А она ответила: «Ну что вы? Вам совсем не идет!»



15.

Я не хочу быть учителем. Понимаю, что это разумное, доброе, вечное, и не хочу. Не хочу, чтобы все было разложено по полочкам: это, дети, – хорошо, а это, дети, – плохо. Учить по-другому не дадут. Хочу просто бродить по земле.

Февраль, 9.

Теперь мне 19 лет. Гуляла по Москве, вернулась. Боже, сколько восторга! Смешные глазенки отовсюду. Много катаюсь на лыжах, а потом я что-то сделала с ногой. Была такая страшная боль, что я думала не выдержу. Голоса не было, какой-то звериный крик. Чтобы сдержать его, я зарылась головой в снег и кусала его. А потом больница. Оказывается, я могу терпеть боль и при этом улыбаться. Хирург сказал: «Что-то я не пойму вас, вы ведь должны плакать!» Он ужасно мило ко мне относился. Опять почувствовала себя одинокой. Противная минута. Занялась марками. Вечером гуляли с ребятами, они мне показали свою снежную крепость. Неплохо придумано.

Март, 1.

Очень хмурый первый день весны. Мне хорошо с ребятами, и им хорошо со мной. Мне очень нравится жить. Это чертовски интересно, и я неплохой человек. Правда, пока еще неуверенно стоящий на ногах. Но это все поправимо. Отчего-то хочется быть элегантно одетой и в то же время бесшабашной, и бродить, бродить...

17.

Слушала «Демона» в филиале Большого театра. В фойе проходила мимо зеркала, людей почти не было. Какой-то полумрак, странное освещение. И вдруг вместо собственного отражения увидела лицо Аэлиты. Я шла по улицам через снег и думала: хочу одиночества полного где-то в горах или в океанах, или в космическом пространстве – родине абстрактного разума. Вся гордость мира была в моем одиночестве. Ничего не хотелось из того, что вокруг. Все понимаю, но мечусь. Глупый, смешной, гадкий утенок, тебе надо читать детские сказки.

28.

Занималась французским и историей.

Апрель, 2.

В овраге на солнцепеке проталины. Робкие смешные ручейки, у вербы пушистые барашки. Такие чудные барашки: внутри нежно-зеленые, потом серебристо-серые, а на кончике даже розовые. Перевела полстраницы французского текста. Наверное, я заболела от солнца, весны, талой воды. А, впрочем, притворяюсь: не хочется заниматься. Я бываю среди людей, о чем-то мы говорим, но я остаюсь одна, и никого нет. Никто не владеет моим умом. А лучше всего, когда небо бездонное и голубое. В такие минуты я чувствую себя прекрасной и верю, что я все могу. Чертовски интересно жить.

23.

Хочется уехать отсюда совсем и навсегда. Я не смогу быть учителем. Смешно: у меня ничего не раскладывается по полочкам. Теперь я точно знаю, что я могу что-то, но не знаю во имя чего это делать. Внутри холодно. Я похудела. Хочется печенья и хорошего компота. А лучше – крепко поревевть. Идут по жизни преждевременно остывшие люди, холодненькие, дрянненькие. И я, кажется, тоже остываю.

Май, 15.

Голова полна сомнений, но радостно. Люби, страдай, ненавижь, но обходи за два квартала солидных сытых людей. Я уеду к морю. Я не буду сдавать экзамены. Мне нечего делать в педагогическом. Я лишь увлеклась на мгновение, а теперь как будто бы только что родилась, и так звонко, чисто на душе. Я презираю эту девчонку, которая уехала из Москвы, в надежде жить подальше от взрослых людей. Она поглощала книги, конфеты и была уверена, что живет правильно. Фи, девчонка! Для чего это море, горы, эта земля, чтобы ты сидела, отгородившись книгами от мира? Эх ты, глупыш! Я уезжаю в Одессу! Есть мысль поступить на океанографический. Сейчас испытываю себя на смелость: сплю на чердаке. На дворе гром, молния, дождь, и у меня разболелась от волнения голова. Думаю об отъезде. Утром опять ливень, а днем жарко. Ходила через лес. Зимой он мне нравился больше, но сейчас весь раскис от сырости, пахнет прелыми листьями, а от реки тянет тиной и лягушками. Трудно дышать... Между елями – редкие



березки. Мыла ноги в воде, она совсем не ледяная. Припекает. На чердак перенесла почти все. Решила здесь обосноваться до отъезда. Боюсь, как бы его не открыли. Лишний повод для насмешек, и ведь опять ничего не поймут. Эй, вы! Я поселилась на чердаке, чтобы слышать ветер и грозу и видеть небо близко.

19.

День серенький, дождливый. Он как будто решил испытать меня. Обычно я скиаю от хмурого серого неба. Дождь принимался раз пять. Был страшный шум и много воды. Я побродила бы, но очень холодный ветер, а у меня нет теплой одежды. Буду лежать у себя на чердаке и заниматься пустяками. Разве я не имею права? Каждый пустяк имеет смысл. Бамбук погибает после цветения, наверное, как песня улы марсиан или как утренняя песня зырянки. Я подумала, что дождь косой, мелкий, противный... Он разозлился и полил сильнее. Ну, что ж, ползем под одеяло. Я дурачусь, и мне почему-то смешно. Вода запахом напоминает разрезанный арбуз. Была вода водой, побыла на чердаке и запахла арбузом. Все-таки смешно: дождь, это тебе назло. А под одеяло я все же залезла.

21.

Загораю на холме. Лес издали очень красив. Читаю «Испанский дневник» Кольцова. Нравится. Высоко-высоко в небе самолет. Он угадывается по белому хвосту. Завидую этому летчику. Я хотела бы быть рядом.

22.

Впервые купалась. Потрясающее ощущение. Плавала минут 15, потом горело тело. «Испанский дневник» волнует. Здорово, что человек бросает обжитые комнаты с музыкой, с цветами и едет в неизвестность. Это я о Кольцове. Кажется, я никому никогда не скажу об этом, но я хотела бы быть актрисой и писать.

29, Москва.

Грустно. Купила много тюльпанов и ландышей. Красивые, яркие и не пахнут, а маленькие, нежные – изумительно пахнут. «Идиот» потряс меня.

Июнь, 2.

В руках билет. Я сижу на вокзале, жду поезда. Еще три часа. Вот как я рано пришла. Очень тревожно. Интересно убежать из дома. Но

почему так тревожно? Принималась несколько раз читать и ничего не выходит. В голове все путается. Пореветь бы, но нет слез. Что-то больно сжимает сердце. Страшно за мечту. А вдруг снова ничего не выйдет? Дайте руку, Паустовский!

4, Брест.

Сижу с глупой улыбкой. Сердце хочет выскочить, внутри холодеет, а руки беспомощные. До Одессы еще шесть часов. Ночь почти не спала. Было душно, люди постоянно выходили. Когда поезд шел, я дремала. А когда останавливался, я просыпалась. Так что от ночи осталось впечатление, что мы все время стоим, а вокруг множество огней. Выходила в тамбур, окно было открыто, и я смотрела на облака. Они светились, хотя луны не было. Из топки с пламенем вырывался дым. Состояние как перед экзаменом. Совсем скоро море.

12, Одесса.

Аэровокзал. Самолет в Москву – обратно – улетает через три часа. Я ничего не поняла. Все это не взбудоражило и не перевернуло меня. В Одессе я находила какие-то знакомые по описаниям уголки и убеждала себя в том, что это самое мне и нужно. Но я принуждала, уговаривала себя. За несколько дней я получила впечатлений гораздо меньше, чем в мечтах перед отъездом. Морская вода была действительно соленая. Это сбилось и стало немножко смешно. К тому же меня не взяли на работу. Потому что у меня была московская, а не одесская прописка. В институте океанологии, куда я вздумала поступать, ко мне вообще отнеслись, как к не вполне нормальной, когда узнали, что я уехала из Москвы.

Москва.

Впечатления от полета неожиданные.

На несколько часов я возвратилась в детство. Самолет попадал в ямы, все замирало внутри, и я вспоминала, как мы прыгали с крыш сараев. Я уткнулась в стекло. А соседи тоже, наверное, думали, что я не вполне нормальная. Под нами клубились жемчужно-розовые облака, и мне казалось, что, я, наконец, попала в свои грезы. Потом облака потемнели и стали почти синими. И мне привиделось, что я на дне моря и нас 13 дочерей у морского царя. А потом я оглохла, захотела спать и я уже ничего не

видела. Из Одессы я привезла много роз и сегодня целый час никак не могла их расставить. В доме уйма цветов, а мать так и не поняла, куда я исчезала на несколько дней, где была.

Июль, 24.

Я работаю на авиационном заводе. Скучно мне очень, хотя идет все так, как надо у хороших советских людей. Я когда-нибудь попытаюсь поступить в театральное. Больше никуда и никогда. Это твердо.

Июль, 26.

Б. появился словно из французского фильма. С великолепными манерами, которые мне страшно нравятся. Я позволила ему целовать себя. И не жалею, а то у меня было представление, что это необыкновенное дело. Б. считает меня кем-то вроде дурочки.

Сентябрь, 13.

Освободили от работы по собственному желанию за несоветское поведение, как мне объяснили. Я не стала спорить. По такому случаю с Б. выпили шампанского. Я, кажется, прощаюсь навсегда и с ним. Благодарю за сумбур, в котором я жила эти дни.

28.

Не работаю. Б. просит приехать к нему на Волгу. Хочет приручить меня. Я не приеду. И не могу объяснить почему. Просто он так неожиданно оказался на моем пути. А дальше будет «как у всех».

Он взрослый, ему трудно поверить в сказки Андерсена.

Октябрь.

Прихожу в кафе в Проезде Художественного театра. Беру кофе и долго сижу. Мы были здесь с Б., занимались французским.

16.

Дождь.

Липы голые.

Б. сказал вчера, что не может, чтобы я просто так исчезла из его жизни. Я не верю в себя, поэтому трудно поверить другому.

25.

И все-таки я не поехала к нему. Сейчас как будто и жалею. Было бы хорошо. Я хочу тепла, спрятаться и отдохнуть. Тревога и неудовлетворенность происходящим. Не пойму, что это. Потеряна гармония.



Ноябрь, 1.

Полумрак, тишина, все привычно и знакомо. Все на своих местах. Комната – не комната, а уголок таинственного замка. Сейчас появятся эльфы. Человек из мира взрослых сказал мне о любви. Помогите понять эту любовь, не похожую на сны. А лучше подарите белую розу. Пусть будет музыка до дрожи холодно и прекрасно. Придумываю эти старинные замшелые замки, города с веселым и гордым народом. Марцевич–Гамлет у Охлопкова заплакал от горя.

2.

Не знаю, чего хочу больше: увидеть весеннюю степь в цветах или сыграть, например, Гамлета. Мне кажется, то, чего я не видела, о чем еще не слышала, и есть главное, ради чего стоит жить. Когда я думаю о театре, я верю, что это для меня главное. Но я тут же начинаю мечтать о горах, степях, озерах, – и сразу приходит тоска. Говорю себе, что нужно сначала увидеть их, а потом все станет правильно и мудро. Я мечтаю, что где-то далеко, быть



может, в тайге, у синего-пресинего озера есть маленькая школа. Я вожу ребят, мы слушаем тайгу, и я рассказываю им, для чего нужно жить. И опять тоскливо, потому что этого не будет никогда. Я жалею обо всем, чем не стану, не смогу стать. Ушла бы, например, с геологической партией, но тогда отдалится театр. И снова буду тосковать.

1959 год.

Февраль, 25.

Какое-то состояние влюбленности, но в кого или во что – не пойму. Думаю о хорошем, о верности, об изумительных цветах, изумительных картинах, о китайском художнике Ци Бай Ши. Думаю о том, что когда-нибудь выйду на сцену актрисой и заставлю людей смеяться и плакать. И души людские будут очищаться от мелочей, от пошлости. Какой сильной, красивой может стать моя судьба. Бог мой, помоги! Веди меня. Ведь я часто делаю глупости. Я должна что-то совершить для людей. У меня странное ощущение, что я на правильном пути. Вот только не понимаю, чего хочу больше: писать или играть на сцене.

1960 год.

Сентябрь, 23.

Золотые листья, по утрам туманная дымка, которая пахнет кострами. Я – студентка Театрального училища им. М. С. Щепкина.

Я хочу играть! Как трогательно и просто Кольцов играл вчера Тузенбаха в мхатовских «Трех сестрах». Какой тонкий актер и умница! А у меня не ладится ничего. Кажется, я никому не нравлюсь в училище: огромная, неловкая. Ну и пусть. Я чувствую теперь, что театр – единственное, что мне нужно. Я это знаю на верное и люблю каждое мгновение нынешней моей жизни. Новый день я встречаю с мыслью, что вот, наверное, сегодня узнаю самое важное и перестану наконец тосковать по зеленым и красным мирам, и научусь принимать жизнь, какая она есть.

Октябрь, 18.

Не верю в себя. Мне никто не нужен. Мне хватает себя. И я ищу, вечно ищу, чтобы снова понять – нет, это не то.

Ноябрь.

Хандрю. Как сделать, чтобы тебя не ранило окружающее? Как быть выше чужих мнений? Мне больно. Видела Романова в «Дяде Ване». Это гениально. Всем на зло хочу играть так, как он.

Декабрь, 15.

Холодно и луна.

Маленькая мышь. Освоилась у меня в комнате и бегает забавно. Только что же ты совсем не обращаешь на меня внимания? Наверное, моя комната кажется тебе такой же огромной, как и мне, – дворцом богини Исида? Она жила ужасно давно, но смотрит на меня вечно юная и мудрая. Книжки не такие загадочные, как сфинксы, но все-таки здорово помогают мне.

1961 год

Январь, 10.

Сдала мастерство. Дальше. Потом смотрела английского «Макбета». Когда вышла Барбара Джерфорд, я почему-то подумала, что это я вышла. Есть что-то общее. А теперь сижу и думаю: у нас в Училище есть очень странный мальчишка. Я еще не знаю из чего он «сделан». Знаю только одно, что я хочу его видеть. Я сейчас умираю, как большая птица. Брожу по училищу в надежде встретить его. А при встрече быстро прохожу мимо. Хочу видеть его лицо. Иногда очень забавное, курносое, почти смешное. Я благодарна ему за это волнение, за возникающие мысли.

Март, 1.

Минутами бывает такое состояние, что вот сейчас подойду к тебе и скажу: «Я не могу без тебя». Не видела его два дня. Нарочно избежала, сама не знаю почему. Кажется, и лица уже не могу вспомнить. С ума сойти!

Я смотрю издали, как ты ходишь, знаю цвет твоих рубашек, костюмов, свитеров, а лица – нет. Господи, почему столько лиц, ничего не значащих для меня, я могу представить, а тебя, твое лицо – не могу.

9.

Занимаюсь ужасно глупым делом: болею. Лежу и придумываю, что ты ходишь по училищу и ищешь меня. Глупо. Ну и пусть. А летом я буду бродить, узнаю много интересных вещей.



Я хотела бы всю жизнь оставаться ребенком. Протягивать руку к игрушке и верить, что это твой лучший друг. Однажды я проверила: от тоски надо лечиться грустной-грустной музыкой в полумраке. Тогда опять захочется солнца и смеха. Наверное, и через тысячу лет, таким способом будут лечить. Когда рядом люди, я становлюсь такой же, как они. Я интересуюсь, почему эти туфли, и редко думаю об удивительных вещах. Я пропускаю пустяки, которые имеют глубокий смысл. И только, когда я одна – все по-прежнему. Так что же, люди? Вы помогаете? Или, наоборот, от вас захочется уйти и жить подругому? Никогда не буду взрослой, не перестану верить в Маленького принца.

Апрель, 13.

Опять лежу больная. Встречала весну 10 апреля. У меня были резиновые сапоги. Бродила по всем ручейкам, умывалась в них, пила талую воду, а теперь болею. Человек в Космосе! Пережила такое возбуждение, что оно одно вывело бы меня на орбиту. Поздравляю всех сильных и смелых. Не слюняев, вздыхающих на звезды, а рвущихся в небо и бросающихся в бездну. Слава вам!

10. 55 – приземление корабля. Я такая счастливая дура, я смеюсь, а небо хмурится. Будут завидовать тем, кто жил в 1961 году. Это уже история. Это надо осознать. Постараюсь.

Май, 15.

Безумное время. Века, поколения завидуют нам. Удивительно симпатичный парень – этот Гагарин. Такое обаяние! Все точно взбесились, ходят какие-то очищенные. Мальчишки, шмыгающие сегодня носами, вы же поведете в космос корабля. А я, если и полечу, то только тогда, когда будет воздушная трасса Москва – Марс. Безумно жалко, но можно лишь мечтать, что поведешь корабль. Мучаюсь отрывком, а Виктор Иванович Коршунов смеется над нами: «Люди Космос покоряют, а вы отрывка сыграть не можете». Надо работать. Может быть что-нибудь и выйдет. Не может не выйти, когда весна и корабль идет в космос. А высунуть голову и подышать там нельзя.

А как хорошо дышать – ранним утром, осенью, летом после грозы. К концу дня 15 мая

хожу и злюсь – не получается отрывок. Надо приучать себя не зависеть от мнения окружающих. Это надолго выбивает. Реву по каждому пустяку. Начинаются зачеты. Ничего еще не сделать и так верить в себя... Зазнайка ты – вот ты кто! Но я не могу ничего, если я не верю в себя.

21.

Мы даже не здороваемся. В сущности это все очень несправедливо. Я же живая. Слушай, ведь я даже не целуюсь ни с кем Бог знает сколько времени! Ты мне нравишься очень, очень.

Июнь, 15.

Сдала мастерство. Я должна готовиться к экзамену по истории западного театра, а он сегодня сдает политэкономии. Бросила все и пошла в училище. Он стоял рядом с мальчишкой со своего курса. Я чувствую, что ему очень весело. Мне тоже стало весело. Я смотрела в книгу, а строчки прыгали. Я, девчонка, у которой под носом фиалки, которая обложилась учебниками, – я верю в тебя. Верю, что ты мимо не пройдешь! Ну и самомнение у меня, доложу я Вам! Нет, серьезно, а почему бы нет? Я большая и сильная!

20.

Не могу больше. Я понимаю, верить, фантазировать – это хорошо. Это заставляет замирать сердце. А потом тоска по настоящему, живому, а не придуманному чувству.

26.

Пошлость кругом, а я стремлюсь приспособиться. Это ужаснее всего. Изматываю душу. Куда уехать, чтобы не видеть этих лиц? Хандрю. Ужасное настроение.

Июль – август, Крым.

Писать не буду.

Ноябрь, 11.

Когда его нет в училище, все теряет смысл. Не оставляй меня ни на минуту! Тревога сводит с ума. Все, о чем я так верно, трезво думаю по ночам, я перечеркиваю утром, выкидываю из головы, как очередную глупость. А все-таки мне нравится эта тоска. Она много дает. Все тебя считают сильной, удачливой, счастливой, а ты мечешься, как раненный зверь. Репетирую эпизод в «Коллегах» в Малом театре.



17.

Поняла, что я ничего не знаю, но буду стараться узнать. А вообще-то обидно. Человек что-то поймет в этой жизни, а ему пора уже не быть. Сколько вас ушло в вечность! А мы за вами снова повторяем все ошибки и к концу понимаем: надо пойти дальше, иначе бессмысленно жить... Нельзя уходить с тем же, с чем ушли вы, надо быть человечнее, больше оставлять после себя. Первый встречный, если ты захочешь, почему бы тебе не заговорить со мной?

Декабрь, 12.

Ребята веселились, а я ходила по комнатам. Я благодарю тебя за то, что становлюсь человеческой, когда вижу тебя. И хочется только отдавать и ничего не брать взамен. Шутила, смеялась, делала глупости и смотрела на тебя. Я не спала, боялась что-то растерять из ощущения, что ты в этой же комнате спишь. Вы так смешно спали с Витькой Павловым, и вам было тесно.

16.

Никто не способен ходить по радуге, но достаточно, если человек об этом тоскует. Надо уметь уходить вовремя, в разгаре веселья, улыбок, нежности, печали, всего человеческого, чтобы оставалась тоска по всему этому и хотелось бы вернуться. Чтобы оставалось недосказанное.

Я задумалась о Золушке. А почему в стране грез можно быть лишь мгновение? И поняла, что от хорошего должна оставаться тоска. А возвращаться – не надо. Это, наверное, не новая мысль. Многие ее поняли раньше меня. Опять болею – не хожу в училище. Наверное, надо мудрее жить. А Томуся Багреева – в голубом блестящем платье. Мне стало жалко себя. А потом я справилась с этим, стояла у открытого окна, а теперь болею. Прощай, Маленький принц! Поздравляю тебя с 20-летием.

Все перевернула статья Товстоногова. Современный человек, мощный и сдержанный от внутреннего богатства. О таком человеке надо и говорить по-новому.

31.

И надо же было случиться, чтобы глупость и пошлость коснулись всего. Коснулись именно в последний день этого года. Надо простить.

И вот сижу и убеждаю себя все забыть. Это, наверное, ненормально: я все и всех прощаю. Эх, Виташа, Виташа Соломин, мой Маленький принц! Тоска от людской глупости и пошлости. Большая дура, которой все дано. Пошлю их всех к черту! Я сейчас не очень сильная, немножко ною. Повесила на этажерку лампочки. Сижу и улыбаюсь своей глупости.

Новый год. Его я буду встречать в лесу. Найдем там елку, выпьем шампанского и постараемся быть веселыми. Прощай, год

1962 го.

Январь, 27.

Сдала мастерство. Дальше. Салют очарованным душам! Завтра я в Ленинграде. Это подарок себе. 23 года назад я появилась на свет. Тоска и радость. Много радости дал экзамени по мастерству. Я подняла голову. Я теперь верю. А завтра буду бродить по улицам Ленинграда. Надо выпить бутылку молока по этому поводу. Что я что-то поняла в этой жизни. Чутьочку. Что есть зеленые миры и другие города и есть Соломка, которому ужасно хочется посмотреть в глаза близко-близко. А он этого не понимает.

31.

Я в холодном Ленинграде. Мне хорошо. Я принимаю Христа и импрессионистов. Христос видел несовершенство человека, но все же умер за него. В такого я верю. Открыла для себя Антокольского, его Мефистофеля и Христа перед судом народа. Нужен такой Христос и такой Мефистофель. Христос как у Рембо:
*Бог то смеется в окружении узорных
Покровов алтарей, где золото блестит,
То под баюканье осанны сладко спит
И просыпается, когда в одеждах черных
Приходят матери в смятенье и тоске
Вручить ему медяк, завязанный в платке.*

Принимаю Рембо, бывшего до 20 лет поэтом, а потом, до смерти скитавшегося по миру. Надо взять у них эту муку, делающую их страдальцами из страдальцев, отверженцами из отверженных. Но, вместе с тем, и мудрецами из мудрецов. Они гибли под бременем неслыханного и неизреченного. Надо начать там, где они кончили, где они бессильно поникли, и пойти дальше.



Открыла роденовских Ромео и Джульетту, «Мост» Клода Монэ и «Лунные пятна» Куинджи. Надо много думать. Лоджии Рафаэля нельзя не видеть. И этого Мефистофеля – комок нервов и ума. Надо расширять пределы внутреннего мира.

Февраль, 19.

МХАТ. Большая сцена. «Афродита» и я. Все как-то странно. Я уже на втором курсе, а все еще иногда не верю. Подхожу к училищу и думаю: я ведь учусь здесь! Радостно, и неожиданно. Как подарок, который подарил кто-то милый и добрый. Спасибо.

24.

А зачем мы существуем? Человек мечется, а в конце концов его ждет смерть. Дела твои будут жить после тебя... Красиво... А тебе какое до этого дело? Тебя-то ведь не будет! И удача ничего не решит, и успех. Человек умирает, что бы он ни сделал. И только ты сам можешь дать отчет в конце жизни: зря ты прожил или нет? А что скажут и подумают другие – чепуха. Человек рождается, мужает, производит детей, борется за кусок хлеба и умирает. Но есть красивые судьбы. Гоген хотел создать другой мир, неважно создал он его или нет. Нефертити поклонялась солнцу. Вечность – это предрассудок, слабость. Нужно быть мужественным: все исчезает с тобой. Вот в чем тайна жизни. А мы этого не понимаем. Жить каждым мгновением жизни, а потом уйти. И неважно отыщут ли тебя через 35 веков, как Нефертити.

Март, 13.

Вот он смысл жизни: идет новая весна.

С тревогой протягиваю руки к тебе, Надежда Монахова. Почему я? С ума сойти.

Апрель, 22, 23.

Боюсь расплескать хоть каплю. Мне даже стыдно этой наполненности. Надежда ты моя!.. Было много ерунды за этот месяц. А сегодня ты приснился. Господи, сколько нежности! Мы почему-то долго держались за руки, смотрели в глаза друг другу. Щемлящая тоска во сне. Я могла бы жить этим, но ты так редко мне снишься. Репетиции «Варваров». В перерыве – солнце в переулках, набухшие почки и катер по Москве-реке. Надо сделать Надежду. Через месяц экзамен. Этим можно жить.

25.

Открыла для себя Цветаеву. Произошло то же, что с Гогеном. Другой мир. Их мир. Трагическая судьба людей. Очень близка Цветаева. Одинокий гордый человек, о котором я думала в 19 лет. Господи, сколько страсти в ее стихах.

Июнь, 8.

Сдала мастерство. Дальше, моя девочка!.. Откуда это берется? Эти силы, когда зал затихает и ждет. Благодарю тебя, Господи! Я уже опомнилась. Могу спать, есть, говорить и даже хочу заняться политэкономией. Два дня после экзамена – трясло. Лежала с открытыми глазами, бессильная встать, бессильная уснуть.

В ЛАВРСКОМ ПЕРЕУЛКЕ

– Когда ты впервые подумала о том, что хочешь быть актрисой?

– Мысли у меня такой не было... Но сначала я хочу немножко рассказать о детстве. Я росла на Самотеке, мы тогда были почти деревней. Это потом уже начали строиться Олимпийский проспект и Самотечная эстакада. В Троицкой церкви помещался то ли склад, то ли гараж, а с горок и холмов мы, извини, на заднице, на таких фанерных штуках катались. Внизу располагался роскошный Екатерининский парк. Сейчас там не поймешь что, дохлый скверик какой-то... А тогда это был настоящий лес, и вся наша ребячья жизнь в нем происходила. Мы жили наверху, на горке, в маленьких домиках-«клоповничках». Такие мещанские домики – нижний этаж каменный, верхний – деревянный. Все переулочки были застроены ими. И улицы назывались – Первая Мещанская, Вторая Мещанская, Третья... Они все круто спускались сверху. Чем ниже, тем беднее. А мое место рождения – Третий Лаврский переулок – это уже самый низ был. И наше семейное «благосостояние» было на самом дне.

Я все время хотела есть. Всегда. Это было что-то страшное, несмотря на то, что я была длинная и худая. Или еда была такая пустая? Но случались и «пиршественные» дни. В субботу утром мать обязательно шла на Центральный рынок, а там продавцы – с мясом, с яблоками,



с клюквой... Потрясающее зрелище! Чтобы мясо было красивое, эффектное, срезали верхний «заветрившийся» слой. И вот мать покупала обрезки. Нормальное, хорошее мясо, – но в обрезках, и яблочки немножко с бочками. А самое главное пиршество наступало, когда она приносила сумку яблок, особенно антоновку, от запаха которой можно было с ума сойти.

У меня другой судьбы не было, у меня судьба была только одна: на Центральный рынок продавщицей или проституткой на улице... Понимаешь, это – Лаврские переулки... Я не могу тебе объяснить. А между ними Троицкая улица, где церковь, которая была разрушена. Ее сейчас восстановили, но теперь уже священники отобрали все это пространство.

Я очень любила суп с обрезками, особенно фасолевый. Первые два дня можно было с ума сойти от его аромата. Но холодильников еще не существовало. Значит, на третий день все кипятилось. На четвертый – кипятилось, а уж на пятый эту жижу невозможно было есть. А когда мать не успевала прокипятить, она сыпала туда соду, варево вспенивалось, но все равно его ели. Ливерная колбаса была довольно приличная. Ее сейчас в природе нет. Потому что даже внутренности пускают в дело. Мать ее с луком разжаривала, эту ливерную колбасу, а я потом корочкой хлеба сковородку досуха «вытирала».

Помню старые алюминиевые кастрюльки и макароны, как трубы, серые и осклизлые при варке. Еще густо-густо варили пшеничную кашу, и она почему-то становилась синяя. Был еще такой плодово-ягодный концентрат, мы его разводили кипятком, кашу резали кусками и заливали этим киселем. И еще в детстве я обожала котлеты – по 6 копеек штука. До сих пор мне кажется, очень хорошие. Вот и вся наша еда, а есть хотелось все время.

У нас в «клоповничках» и водопровода не имелось. Воду брали из колонок во дворе. Ни о каких ваннах даже не мечтали. Была баня Самотечная, но с начала мая в лесу, в Екатерининском парке, ставили кабины. За 10 копеек мы, ребяташки, постоянно бегали в эти души, нам безумно нравилось... Такой был кайф!

– Вода-то холодная?

– Нет, подводили и горячую воду – «тепленькая пошла»... К нам спускалась трамвайная линия, она и сейчас существует, а выше если завернуть, был стадион «Буревестник», сейчас от него не осталось никакого следа.

Мы вернулись из эвакуации в 1946-ом году. И это нищее, голодное, послевоенное детство давало нам фантастическую свободу. В лесу – Екатерининском парке, в старинном здании располагался «Уголок Дурова», театр зверей, но не такой, как сейчас, а маленький и скромный. Там же находился районный Дом пионеров. В каких только кружках я ни занималась!.. Потому что моим родственникам не было до меня никакого дела.

– Отец был жив?

– Никакого отца у меня вообще не было.

– Как это?

– Ну он был, конечно... Где-то перед войной возник Петр Андреевич Поляков, но после войны к нам не вернулся. Остался ли жив?.. Не знаю. Я даже не знаю, как он выглядел.

– А мама?

– А мама все время «искала личную жизнь». Так что всем на меня было глубоко-глубоко наплевать...

– А профессия у мамы имела?

– Что-то вроде бухгалтеря.

– Красивая была?

– Очень интересная. А бабка какая была! Красавица. И кружева иногда носила.

В Уголке Дурова жил слон. Наверное, о таком Крылов написал: «По улицам слона водили...». Нашего – водил карлик. Я ухаживала за слоном, а потом он появлялся на маленькой арене, поднимал хобот... Помню тумбы разноцветные, на которые слон ставил толстую ногу. Это все детские воспоминания. Но главное, я тогда научилась шить, варить, готовить... Потому что в пионерских кружках учили всему. Там был и театральный кружок.

– Где он был?

– В Уголке Дурова.

– Прямо в Уголке Дурова? В этой воннице?

– Ну, как тебе сказать... Все-таки там пространство было. «Уголок» больше принадлежал парку, лесу... Я недавно проезжала мимо.



То, что теперь стоит, эдакое ажурненькое, – и был старый Уголок Дурова. Там имелась сценка маленькая, железная дорога маленькая, по которой мышки катались. А потом построили всю эту сегодняшнюю хрень и назвали Театр зверей имени Дурова.

Кроме кружков, я еще во все спортивные секции ходила. Сначала занималась коньками, бегала дистанции на 400 и 800 метров. Но однажды взглянула на себя в зеркало, – дома у нас было высокое зеркало, и мне показалось, что у меня ноги, икры стали мощные, как у спортсменов...

– Дискболка...

– Я сказала себе: «Ой, как это некрасиво, ужасно!» – и бросила коньки. Начала заниматься фехтованием. Меня тренер взял, у меня руки длинные были. А тот, который по конькам, ходил к моей матери, уговаривал, чтобы я вернулась, но мать сказала: «Да пусть занимается, чем хочет, лишь бы с глаз долой и не мешала...» Так что детство мое было фантастическим.

У меня есть фотография не то 4-го, не то 5-го класса. Я играла Кукушкину в «Доходном месте». Безумно смешная фотография – на обороте написано: «пятьдесят какой-то год».

Когда я повзрослела, стала девушкой пятнадцати–шестнадцати лет, я сказала бабушке: «Ба, может, мне стать артисткой?» Бабка меня очень любила и что-то во мне видела. Копия Пашенной, – могу фото показать, – она была совершенно гениальная рассказчица, особенно когда пару рюмок пропустит. «Беломорину» свою закурит, и весь двор, все «клоповнички» затихали. И слышно было одну только Надежду Ивановну. Я с ней первой поделилась. А была я метр семьдесят шесть ростом. По тем временам – немыслимая дылда. Все вокруг маленькие, а я – длинная, худая дылда. Бабушка на меня посмотрела и так сочувственно говорит: «А с кем же ты играть-то будешь? Ты взгляни на себя! Где тебе мужика найдут на сцене?». Они все считали, что я очень некрасивая. Я потом поняла, что была оригинальная девушка, но тогда мне никто этого не объяснил.

– Бабушка была совсем простая?

– О бабушке расскажу. Так вот, иногда я слежу за чьей-нибудь судьбой и говорю себе:

«Ну, хорошо, у нее отец писатель или композитор, мать – артистка ...» То есть, ты понимаешь, – среда. У меня среда была чудовищная. Помнишь наш ночной разговор на палубе парохода, на Волге, когда ты меня упрекнула, что я вот такая эгоцентристка, занята только собой, своими ролями, что другие люди мне не интересны и поэтому не очень меня любят... Но если бы я каким-то образом, с самого раннего детства не создала свой собственный мир мир фантазий и «закидонов», я бы, наверное, погибла. Я придумывала себе все: и судьбу, и встречи. Придумывала, как будто все это на самом деле было. Так я однажды, – много позже, во взрослом состоянии, – сочинила себе встречу с поэтом Иосифом Бродским. Придумала, а потом поверила, что так оно было. В Италии на мосту, там, где замок Святого Ангела...

– В Венеции?

– Нет, в Риме, именно в Риме! И внизу парк. Я его вроде бы и узнала. А в другой раз, тоже взрослой, я ехала на дачу в Сергиевом Посаде по жуткой дороге... Я там несколько лет жила... Но не будем отвлекаться.

– Куда ты торопишься? Ты говори, пока не устала...

– Я не устану. Давай, коснемся моего происхождения...

– Давай.

– Дело в том, что наша семья, мы все – Романовы. А до революции это означало, что все дети мужского пола с такой фамилией имеют право поступить в техническое училище или стать кадетами, а, выросши, – офицерами или инженерами. Девушек принимали в гимназию...

– Дворянское происхождение присваивалось, что ли?

– Нет-нет!. . Существовало такое правило: однофамильцы царя имели право на бесплатное образование. Моя бабушка из простой и бедной семьи, окончила гимназию. Прадеда и прабабушку Полину я чуть помню. Мы, дети, совсем маленькие были, и нас водили к ней поздравлять с праздниками. Я шла по дороге и заучивала: «Дорогая прабабушка, позволь тебя поздравить с 8 марта». Приходила и говорила: «Позволь тебя поздравить с Первым мая».

*Pro memoria**DM*

Л. Полякова.
Детство и юность



Была классическая русская семья: 9 человек детей... И бабушка моя была даже не из старших, а где-то посредине. Она перед революцией, в 1916 году закончила гимназию, – совершенная красавица. Могу ее фотографию предоставить.

Красавица была, закончила гимназию, и тут же ее отдали замуж. А жениху – около сорока лет. Моя мама незадолго до смерти о нем рассказала. Я, наконец, узнала, кто мой настоящий дед. Потому что бабушка поменяла фамилию, стала Александровой. А на самом деле мы – Хандрало. Ее муж – Стефан Хандрало, то ли поляк, то ли венгр. Как я потом говорила – «западенец», но конкретно ничего не смогла узнать. Мать была Вера Стефановна Хандрало. Она терпеть не могла свое отчество и фамилию и, чтобы сменить их, выскочила замуж за Петра Андреевича Полякова, когда ей (как и бабушке) еще и семнадцати не было. А получая паспорт, написала, что она Вера Степановна. Раньше вообще все скрывали, все эти корни ...

– А что же тут такого: Хандрало? .

– Дело в том, что как только революция произошла, в 1921-м или 1922-м году, бабушка мужа бросила, хотя у нее было уже двое детей. Мать моя рассказывала, что Стефан служил в банке и у него имелся капитал. И вот он взял себе гимназисточку – мою бабушке. Ей 16, а ему – 40. «Неравный брак». Они поселились на Первой Мещанской в особнячке, где сейчас какое-то посольство. Занимали весь второй этаж. А потом бабушка «послала» этого Хандрало и осталась с двумя дочками. Мама рассказывала, что Стефан, чтобы не привлекать к себе внимания, ютился в коморке под лестницей, а окончательно исчез в конце 1920-х годов. И еще мать рассказывала, что он играл на скрипке. У нас было совершенно безалаберное семейство, никаких корней и никаких связей ни с кем не сохранилось.

– Это было типично в советское время

– Абсолютно. Безродные, родства не помнящие... Бабушка продолжала оставаться красавицей, несмотря на двух подраставших дочерей. Где-то в 1930-е годы у нее возник муж Вася Александров, и она стала Надеждой

Ивановной Александровой. Но перед войной и он тоже исчез – никаких следов.

– А куда он исчез? Может быть, его арестовали?

– Они мне ничего не рассказывали. Мы ничего не знали. Короче говоря, моя бедная бабка, – я тебя уверяю, – действительно была гениальная, мощная женщина. У нее рязанские корни. Не из северных славян, но такая же крепкая, сильная...

И ей нужно было двух девок своих поднимать. А у матери я родилась, и с отцом они уже не жили, когда после войны мы вернулись из эвакуации. У маминой сестры было двое детей. И вот все мы оказались в Лаврском переулке, в двух комнатах. В одной жила бабушка, тетка и ее дети, а мы с матерью помещались в шестиметровой комнатухе без печки, без всего...

– То есть, после эвакуации свою довоенную квартиру вы потеряли?

– Все пропало.

– А твоя мама тебя не любила, что ли ?

– Дело в том, понимаешь, что у меня с ней не было ни близости, ни нежности, не помню никаких таких мгновений.

– А с бабушкой?

– Бабушку помню хорошо. Я тебе говорила, что она заводная была, еще когда рюмашку пропустит, – вообще восторг! Из нее сыпались анекдоты, прибаутки... Курила – как сапожник.

– Бывшая гимназистка?!

– Ты можешь себе представить шестиметровую комнату, куда мать чуть ли не каждый вечер приводила кого-нибудь нового... И все это я видела и слышала. Нет, я не сетую, я за все благодарна судьбе. Я выросла бы другой, если бы всего этого не узнала. А тетка, материна сестра, была очень противная. Она меня наутро встречала и каждый раз спрашивала: «Ну что, Милка, как тебе твой новый папа? Нравится?» Нет, конечно, я мать все равно любила...

Я любила мать, но помню, как в очередной раз она, недовольная мною, выгоняла меня из дому. У меня были огромные валенки. И каждый раз, когда она вкладывала их – один в другой, я понимала: наступает страшный момент, меня опять из дома выгоняют.

– На улицу?



– В конце концов, мы мирились, плакали, я ей кричала: «Мамочка, ну почему мы не можем жить только вдвоем? Нам ведь никто не нужен, мы только двое должны жить!» А она мне объясняла, что этого не может быть, чтобы мы вдвоем с ней жили.

– Она нашла кого-то себе?

– Много лет спустя я снималась в фильме «Хозяйка детского дома», играла женщину, которая из-за любви к мужчине сдала маленького сына в приют. У меня там главный монолог, когда я Наташе Гундаревой – Хозяйке, рассказываю, как моталась за любовником по всему Советскому Союзу. Эту свою роль я посвятила маме.

– Это все было написано в сценарии или ты сама придумала?

– Там что-то было написано, но я обычно переделываю сценарий, под себя его приспособливаю...

Так мы с матерью и жили. Как только я пошла в первый класс и до пятнадцати лет, каждое лето меня отправляли в пионерский лагерь на три смены, и никто никогда навещать меня не приезжал. Помню жуткий случай, когда у меня завелись вши, мне стали их травить, обстригли наголо, и я от стыда, от ужаса побежала топиться в сортир.

– После войны у многих были вши... Еда плохая, мыло плохое, да и его в обрез. Золотые волосы мыли...

– Мне же никто ничего не объяснял. Мне казалось, – стыд невыносимый. Ну, неважно, потом как-то уладилось.

Лагерь был при 4-ом автобусном парке, где мама работала, и находился всегда в одном и том же месте, довольно далеко от Москвы. Я все там знала, до любого закоулка. Там были заросли сирени, жасмина, я их исследовала и выбирала себе «местечко», с самого начала, как только меня начали возить. Не могла целый день находиться с этими пионерами. Мне же нужно было «созерцать»!..

У меня воспоминания яркие-яркие! Я росла очень одиноким ребенком. А самые счастливые мгновения наступали, когда я заползала в свою «норку», а у меня там цветные стеклышки хранились, фантики я собирала и все, что

от полдника оставалось, – печеньице, конфеточка, яичко крутое – запасик. Собственный мир. Вот почему я так люблю свою маленькую квартиру на последнем этаже многоэтажки в Колобовском переулке, откуда вид потрясающий, – свою «норку» или как я говорю: «Мой маленький замок». Я всегда строила себе «норки» и «замки». А самое любимое время дня для меня – сумерки, когда еще не зажигают фонари, но уже идет темнота.

Когда я, уже взрослой девушкой, еще до Щепкинского училища работала в лесной школе воспитателем, появилась в печати вся эта фантастика – Бредбери, Стругацкие, Азимов... «Марсианские хроники» я рассказывала ребятам изо дня в день, фантазируя, придумывая, досочиняя, как давным-давно в пионерском лагере. Наверное, здесь-то и начала проявляться моя натура, но, повторяю, после того, давнего разговора с бабушкой, мысли о том, чтобы стать артисткой, даже в голову не приходило.

– Но все-таки, ты ходила в театральный кружок, играла на сцене...

– Все давно было забыто, и планы рождались другие.

– А в кружке тебе никогда не говорили, что у тебя очень красивый голос? Глубокое контральто...

– Нет, не помню. Да, Господи, занимаются и занимаются дети! И слава Богу, что ходят в кружок, а не на улицу...

– В какой школе ты училась?

– Школы у меня были разные. Сначала на 4-й Мещанской – начальная, с первого по четвертый класс. Сейчас в этом старинном здании привилегированный детский сад. Я помню свою первую учительницу, но я ее ненавидела, потому что мы считались очень бедными и поэтому мне все время давали какие-то посылки. Помню капор – я его ненавидела страшно, ботинки... Очень унижительно. Но поскольку ничего другого в доме у нас не имелось, меня таким образом и одевали.

Потом была следующая – «средняя» школа, в которой я проучилась до 8-го класса.

– А училась ты как?

– Понятия не имею, как я училась. Школа – словно чистый лист бумаги – ничего не помню.



– Мама не интересовалась отметками?

– Ничего не помню, и как меня переводили из класса в класс – не помню. Как ни странно, но и в этой школе была мерзкая учительница по литературе. Мы ее очень не любили: советскую хамку и лахудру. Так что никакого чувства ни к литературе, ни к поэзии в тот момент у меня возникнуть не могло... А в доме нашем книг не было совсем.

Когда я получила первую свою зарплату, то пошла на Кузнецкий мост, в магазин «Подписных изданий», и на все деньги, какие мне дали, выписала все, что только было возможно.

– На первую театральную зарплату?

– Какую театральную?! Ведь до поступления в театральное училище я работала три года. Я на первый курс пришла в 21 год. Но давай по порядку. Никто теперь не помнит, что в начале 1950-х (я тогда училась в восьмом классе) неожиданно объявили, что теперь надо платить за школу. Очень ненадолго, но это было. Я помню, как бабушка со своей груди достала 200 рублей. Она всегда боялась, что ее ограбят, и все заначки носила в лифчике.

– А мать не могла платить?

– Мать не могла. Девятый класс я проучилась, потому что бабушка заплатила, а в десятом я уже работала на почте. (У меня до сих пор страсть к большим, похожим на почтальонские сумкам).

Семнадцатилетняя, нескладная, с огромной почтовой сумкой, я ходила по квартирам, разносила письма, газеты и училась в Школе рабочей молодежи, которую и окончила.

БОГ МНЕ ПОСПОСОБСТВОВАЛ

Мы еще продолжали жить в Лаврских переулках, а на 4-й Мещанской находился Дзержинский райздравотдел, и однажды на его стене я увидела объявление: «В лесную школу для ослабленных детей в Павловом Посаде требуются педагоги-воспитатели». Я вошла, объяснила мои обстоятельства, что только что школу закончила... Они сказали: оформляйтесь.

И я уехала туда. У меня были детишки с 1 по 4 класс. Я с ними занималась. Они были ослабленные...

– Здоровьем или мозгами?

– Нет, здоровьем. У них были больные легкие, и они жили в лесной школе. Я с ними готовила уроки, гуляла, ходила на лыжах. Сейчас мы все знаем, что такое сериалы. Тогда я этого не знала. И додумалась вот до чего: начинала им что-нибудь рассказывать, а потом говорила – «Если сделаете это и это, то завтра услышите продолжение...». Они ходили за мной табунами, а я чувствовала необычайное вдохновение.

– Ты сочиняла или по книгам рассказывала?

– По книгам, но многое и от себя добавляла. Подписные издания пересказывала. Я тогда очень любила Паустовского, открыла его для себя. Рассказывала детям его повести. Фантастика в то время выходила очень хорошая. (У меня сейчас дома потрясающая библиотека фантастики.) Я и ее ребятам часами «излагала». А когда дело дошло до «Марсианских хроник», то мне показалось, что вроде бы я и сама там бывала. Но, как всегда случается в реальной жизни, вокруг меня возникла злоба и зависть! Педагоги начали меня уничтожать. Потому что для детей существовала только Людмила Петровна. Только и слышалось: «Людмила Петровна сказала, Людмила Петровна сделала...» И вот в один прекрасный день, напитанная Паустовским, который уже вошел в меня глубоко, я решила, что человеком можно стать только в Одессе. Там море, там соленый ветер...

– Александром Грином пахнет...

– Да, да... Я и Грина уже знала. Короче говоря, сказала себе: «Да пошли вы все!» Уволилась из лесной школы, заплатили мне какую-то денежку, и я полетела в Одессу.

– Зачем?

– Надумала поступать на океанографический факультет, бороздить океаны. Я же говорю, – никакой артистки даже в голову не приходило... Я не думала о том, а где я там буду жить, на что буду жить... Была уверена, что приеду, все им объясню, они меня выслушают, на меня посмотрят и возьмут в институт. Но никуда меня не взяли. Экзамены уже закончились. А тут явилась – длинная, худая, пальтишко в талию, чуть расклешенное. (Тогда только-только начали появляться чешские, польские шмотки),



и еще – при моем-то росте – на огромных каблуках. Можешь себе представить? На меня смотрели, как на ненормальную. Все, с кем я в приемной комиссии разговаривала, почему-то упорно разглядывали мою талию и живот.

– Что их так беспокоило?

– Они думали: не беременна ли? Из Москвы уехала ни с того ни с сего!. . И все допытывались: что у вас случилось?

– Ты выписалась из Москвы?

– Нет, мне даже и в голову такое не пришло. Приехала в Одессу, пришла в институт: вот она я!. . А мне говорят: «Девушка, надо было все узнать хорошенько, заявку подать, на экзамены не опаздывать...». Я им в ответ: «Ну, хорошо, учиться вы меня не берете... Давайте я у вас стану кем-нибудь работать, вы мне дадите общежитие, а в следующем году я буду снова к вам поступать».

Деньги у меня заканчивались. Жить было нелегко. Я уже начала на вокзалах ночевать. А что мне оставалось делать? Хорошо еще, что в милицию не забрали. Сколько это длилось – неделя, десять дней – я сейчас не помню.

– И никто к тебе, молоденькой девушке, на вокзале ночью не приставал?

– Тогда это было не опасно. Это все-таки 1950-е, не сегодняшнее время. Помню, что на остаток денег я купила огромную соломенную шляпу, розы, такие коротенькие, они пахли – обалдительно, положила их прямо в шляпу и на самолете полетела обратно в Москву ...

Самолеты тогда были жуткие. К концу полета я оглохла, ничего не слышала, не понимала. Так с шляпой, с розами и заявила домой.

А мать моя даже не поняла: с чего вдруг девка вернулась? Думала, что я попрежнему в лесной школе работаю. Какой-то мужичонка был у нее в это время постоянный. Я его так просто и звала: мамин муж. А отчимом не называла. Мать разрешила: «Живи, раз приехала».

Но после Одессы у меня вдруг с мозгами случился резкий поворот. Я уже начиталась Генриха Манна: «Юность короля Генриха IV», «Зрелые годы короля Генриха IV». В подписных изданиях у меня был Генрих Манн. И я влюбилась в Генриха IV и решила стать переводчиком с французского. Поступила

на подготовительные курсы в Иняз на Метростроевской и очень интенсивно занялась французским (у меня с тех пор все словаря есть).

– А почему ты учила не немецкий, а французский? Ах, поняла! Ради Генриха IV, а не ради Генриха Манна...

– Конечно, ради Генриха – короля Наварры! Самое смешное, что когда я в первый раз оказалась на этом Понт-Неф, Старом мосту в Париже, я сказала вслух: «Генрих! Это я, Генрих!» Ужас! А сейчас, в своем возрасте, я съездила, наконец, и в Наварру. Взяла с собой сына Ваню и сказала: «Генрих, я тебе наследника привезла, на развалины нашего замка!» У меня фантазии ненормальные.

– Ты поступила на курсы, но курсы-то были платные...

– А я уже работала.

– Где?

– Я работала на Неглинной улице, там, где одно время был нотный магазин. А с другой стороны находился трест Главгаза СССР, в который я и устроилась. Оттуда ездила на курсы, переводила, как минимум, по две страницы в день.

Когда теперь я оказываюсь в Париже, то через неделю уже говорю по-французски. Конечно, на бытовом уровне.

Однажды с Малым театром мы приехали на гастроли в Марсель и я дурачила всех, грасируя, бегло болтала по-французски (якобы). Тамошние критики написали: «И эта великолепная русская нянька, к тому же с прекрасным знанием французского языка».

– Почему нянька?

– А мы «Дикарку» Островского в Марсель возили, я играла няньку, и все мои восклицания были на французском. В какой-то момент я по французски даже и анекдот могла рассказать.

После Одессы я резко изменила свою жизнь. Работала секретаршей треста, но решила стать «бизнесвумен», как сказали бы сегодня.

– Ты и на машинке печатала хорошо?

– Не то слово! Я занималась стенографией, машинописью и французским. А дальше – наступил «критический» период в моей жизни.

Я любила в сумерках бродить по Москве. Она раньше не была такой загаженной, и тогда



цвели липы. Ты помнишь, какие липы росли на Неглинке? Пятидесятилетние, большие... И там открылось маленькое кафе. Впервые в столице появилась кофейня «Эспрессо». Мне казалось, что я хороша безумно, носила кружевные воротнички и манжеты. Сама их связала. Я ведь умела и мерезжки делать, и вязать, и шить.

– Платье могла шить?

– Когда уже в Щепкинском училась, покупала себе ситец и шила прелестные платица, – на руках, а не на машинке. Стежки делала замечательные!

И вот в кружевных воротничках я ходила в кофейню.

– Мы все, студенты МГУ, там гужевались: ели чебуреки, пили дешевое кислое вино...

– Нет, этого я себе не позволяла. Я кофе пила. Я ведь тогда другого цвета была...

– Пепельная?

– Нет, волосы у меня были темнорусые. В то время не продавали никаких шампуней, и я брала травы – ромашку, мяту, зверобой, делала из них отвар, и после того, как помою голову, полоскала в нем волосы... (Много позже один из моих возлюбленных балдел от запаха моих волос). Не могу сказать, что я была очень хороша. Однажды только, когда слушала «Демона» на втором или третьем ярусе филиала Большого театра (там, где сегодня Оперетта), я шла по коридору и вдруг при сумеречном освещении увидела себя в зеркалах. В первый раз я подумала: «Боже мой! Какое интересное лицо...» Я была в те годы стройной и высокой и, к моему счастью, не согнулась, – а ведь могла согнуться.

И волосы у меня были легкие, свободные. Я их иногда в «хвост» завязывала. Но самое главное, определившее мою судьбу, было то, что пить кофе мы ходили мимо Училища им. М. С. Щепкина. И вот однажды я прочитала объявление о наборе студентов на вечернее отделение. За все время существования старейшей актерской школы один единственный раз организовали в Щепкинском вечернее отделение.

– Как ты думаешь, – зачем?

– Не знаю. Может быть, затем, чтобы найти меня? А тогда я просто ходила по Неглинной там, где сейчас выстроили отель «Хаят», и самой себе читала стихи. Я уже полюбила их читать.

– И мальчика никакого у тебя не было?

– Да, Господь с тобой!.. Нет, с любовью так и осталось все очень сложно. Я, «невинная святая», и поцеловалась-то первый раз в 23–24 года.

– Что ты декламировала?

– Все, что тогда появлялось. Не помню, был уже или не был Политехнический с его молодыми поэтами?

– Конечно, был!

– Ну, так о чем мы говорим?! В странном фильме «Застава Ильича», в документальных кадрах-вставках есть и мое лицо. Теперь, когда я стала известной актрисой, его часто показывают. Я много стихов знала. Мне нравился Евтушенко, Рождественский, Белла Ахмадулина. Я читала современные стихи, классики не знала. Первый сборничек Ахматовой украла у одного приятеля. Сказала: «Тебе это на фиг не нужно, а мне надо». Так же было у меня и с Цветаевой. В то время в СССР почти ничего из этих изданий не существовало.

Но как ни странно, для экзамена в Щепкинском училище я выбрала поэму полузабытого советского поэта 1930-х Дмитрия Кедрина.

– Давай дальше!..

Как когда-то, увидев себя в зеркалах после «Демона», я понравилась себе, так и на этот раз, перед поступлением в Щепкинское, я подумала о себе «в третьем лице», словно о посторонней: «Что-то в ней есть...». Выпила кофеечку и отправилась в училище. И первый, кого я там увидела, был Юрий Мефодьевич Соломин, мой будущий педагог и будущий художественный руководитель Малого театра. Ему было лет 26. Они с Коршуновым набирали свой первый курс.

На прослушивании сидели совсем другие люди, а Соломин туда случайно заглянул. Я прочитала Кедрина и больше меня ничего не попросили читать. Сказали, что они меня берут и чтобы я больше никуда – ни во МХАТ, ни в Вахтанговский, не ходила. А Соломин, как мне потом передали, побежал наверх и объявил: «Там такая девка! Надо ее немедленно переводить на дневное отделение». Что они сделали, как они это сделали, я не знаю, но приняли меня на дневное ...

– Но до этого надо было еще и общеобразовательные экзамены сдать...

Pro memoria



Инокья Марфа,
«Царь Борис».
Реж. В. Бейлис. 1993

Аграфена
Кондратьевна,
Самсон Силыч
Большов – В. Борцов.
«Свои люди – сочтемся!».
Реж. А. Четвёркин. 1996

Меропия Давыдовна
Мурзавецкая.
«Волки и овцы».
Реж. В. Иванов. 1994



Надежда Антоновна
Чебоксарова. «Бешеные деньги».
Реж. В. Иванов. 1998

Хлёстова.
«Горе от ума».
Реж. С. Женовач. 2000

Фелицата.
«Правда – хорошо,
а счастье лучше».
Реж. С. Женовач. 2002

Глафира Фирсовна.
«Последняя жертва».
Реж. В. Драгунов. 2004

Антоновна.
«Дети солнца».
Реж. А. Шапиро. 2007

Анна Андреевна,
Антон Антоныч
Сквозник-Дмухановский – А. Потапов.
«Ревизор».
Реж. Ю.М. Соломин.
2007





– Я окончила школу рабочей молодежи, и у меня был нормальный аттестат. Не послушавшись педагогов Щепкинского училища, пошла показываться еще и в Школу-студию МХАТ. Так все абитуриенты делают. И там мне тоже сказали: «Девушка, сдавайте документы, мы вас берем». Но мой аттестат был в Щепкинском, без него к общеобразовательным предметам не допускали. Тогда я поехала в свою школу рабочей молодежи и попросила: «Мне надо поступать, а я аттестат где-то потеряла». Они мне выдали точно такой же и очень мелко наверху написали: «Дубликат».

С ним я и явилась в Школу-студию писать сочинение, раньше, чем в Щепкинском училище. (Так по времени получилось).

– Тебя и в Школе-студии МХАТ после одного единственного прослушивания допустили к общеобразовательным экзаменам? Ни «туров», ни творческого конкурса ты не проходила? Это случается раз в десять лет...

– Ничего я не понимала, думала, что чтение стихов, всякие туры – фигня. А главное – сдать общеобразовательные. К ним-то я и готовилась. С ними и случилась «история».

Я пришла в Школу-студию, села на первую парту, подняла глаза к потолку и замерла минут на двадцать. Натэлла Александровна Тодрия, известный театровед, ученица знаменитого Алперса, мне потом рассказывала: «Я не знала, что делать. Не могла понять, почему ты сидишь и не пишешь? Думала, как же тебе помочь, вывести из столбняка? Темы-то были хорошие...» Но я и сама, наконец, очнулась и выбрала: «Романтика в произведениях Горького», о всяких там челкашах и мальвах. Получила «отлично». А через два или три дня нужно было писать сочинение в Щепкинском училище. И вот я снова вошла и села. Вижу, – та же самая Тодрия за столом приемной комиссии. Смотрит на меня, узнала... Наклоняется к соседу, председателю комиссии и что-то шепчет ему. И профессор Северин глядит исподлобья. Тоже меня вспомнил. Минуту они совещались, а у меня внизу живота заныло. Думаю: «Ну, все». Они спрашивают: «Девушка, вы писали сочинение в Школе-студии МХАТ?» Отвечаю: «Да, писала». «Ладно, – говорят, – выйдите в коридор,

а мы сейчас решим, что с вами делать». Скоро они меня позвали назад и начали стыдить: «Как же нечестно вы входите в искусство!..» Добивались, откуда у меня два аттестата зрелости? Кажется, и Виктор Иванович Коршунов при этом присутствовал. Довели меня до истерики. Я начала рыдать от стыда, что обманом «вхожу в мир театра». А они вдруг спрашивают: «Какая школа вам больше нравится? Малого театра или Станиславского?» А что я могла ответить? Я ведь и Станиславского-то не читала! Наконец, они выяснили, что настоящий аттестат у меня в Щепкинском. Говорят: «Заберите его и перенесите в Школу-студию». И тут силы небесные вмешались.

Помнишь, когда шли сильные дожди, Неглинная разливалась? Наверное, это был последний ее разлив. Стихия бушевала, сверкали молнии, ливень хлестал. Я еле-еле брела по колену в воде, пока в Проезд Художественного театра не выбралась. И там, в Школе-студии начал со мной беседовать ректор – Вениамин Захарович Радомысленский. В конце концов сошлись на том, чтобы взять на курс талантливую Ксению Минину (я на нее была чуть-чуть похожа), а мне объявили: «Ладно, идите в Щепкинское, у нас останется Минина». И такое счастье, что нас разрешили написать еще одно сочинение. Таким образом я оказалась в училище Малого театра. И еще фордыбачилась. «Нет, нет, – говорю, – меня некому кормить, я не могу поступать на дневное. Я должна себя содержать».

Первый год мне давали подработать. Я уединялась в какой-нибудь комнатенке и на машинке перепечатывала бумаги. И стипендию мне назначили – 24 рубля.

– А как дома отнеслись к твоему поступлению «в артистки»?

– А дома через некоторое время случился скандал. Мы еще продолжали жить в своих «клоповничках», их еще не сносили. Я училась, у меня уже была зачетка. В училище ходила пешком по Неглинке, а возвращалась поздно. В 9-00 отправлялась на занятия, в 12-00 приходила домой. У нас в училище была маленькая комнатка, где мы все переодевались на танец и на сцендвижение. Многие девчонки курили, а



я до сих пор терпеть не могу этого запаха. Мне тут же кажется, что все мое белье пахнет табаком. Короче, моя тетя, которая меня «обожала», сказала маме: «Вера, обрати внимание, чем твоя Милка занимается! Понюхай ее белье, посмотри, как от нее псиной пахнет!» (Тетка ревновала меня к учебе, ей было обидно, что я не стала «проституткой»).

И мать моя однажды меня подкараулила.

А наши ребята – студенты, когда занятия кончались за полночь и нужно было добираться на Трифоновку в общежитие, «скидывались по рублю» и брали машину, а меня по дороге забрасывали домой. И вот мы въезжаем в мой переулок, я хлопаю дверцей, говорю мальчишкам: «Пока, пока!». Тут мать подскакивает ко мне и на всю улицу кроет меня матом-перематом, и бл. ... у, и проституткой.

– **Что ее так потрясло?**

– Ночью меня какие-то мужики привезли на машине! По нашим понятиям, если тебя мужик привез на машине домой, то ты – проститутка.

– **Мама не знала, что ты учишься в театральном ВУЗе?**

– Я им показывала: вот зачетка моя, вот предметы, которым меня учат, вот оценки ... Ничего не помогал.

– **Мать видела тебя на сцене, гордилась твоими успехами?**

– Не то слово! Конечно! Даже бабушка успела посмотреть мой первый фильм.

– **А чем кончился тот скандал?**

– Поплакали, порыдали, очередной раз мать кричала, чтобы я из дома убиралась, как я ее ни убеждала, что вот, я учусь...

«МЕСЯЦА ЧЕРЕЗ ДВА Я ПОНЯЛА: ЭТО МОЕ, НАСТОЯЩЕЕ»...

– **С кем ты училась на курсе?**

– С Васей Бочкаревым.

– **Еще кто-нибудь «вышел в люди»?**

– Знаешь, у нас уже очень много народу умерло. Был Саша Вахтеров – наш актер, прекрасный человек, очень способный, – недавно умер. Аня Соловьева играла в Детском театре – умерла. Коля Абрашин работал в Театре Армии – умер. Сережа Еремеев служит у нас, в Малом; Маша Велехова преподает в Щепкинском училище;

Коля Гусаров – сейчас в Екатеринбурге, стал режиссером.

Я запомнила слова Виктора Ивановича Коршунова. Он был молодой, без практики, без опыта, и мы были его первым курсом. Он нам говорил: «Даже если 5 человек из вас станут хорошими актерами, – это удача...» А на самом деле, получается, что всего-то один-два пробьются.

– **Кого ты сразу отметила?**

– А я ведь с ребятами моего курса не поступала, увидела их всех на первом занятии. То ли от зажатости, то ли от необычности того, что со мной случилось, ничего особенного вспомнить не могу. Даже записи свои дурацкие перечитала, дневничек-подневник... Я, например, почти не помню своей семейной жизни. А ведь мы с Васей Бочкаревым, моим первым мужем, прожили восемь лет... Помню, что мы с ним делали отрывок из романа Мамин-Сибиряка «На золотом дне». Я играла Анисью – главную героиню.

– **У вахтанговцев в этой роли прославилась молодая Борисова.**

– У меня есть такое свойство: я что-то помню, а что-то не помню, причем сознательно. Какие-то отдельные эпизоды всплывают в памяти. Не знаю, как ты из этого выкрутишься...

– **Этого достаточно... Я же не летопись твоей жизни пишу.**

– Просто бывают периоды, которые во мне чик-чик и вырублены. Никого не хочу обижать, но у меня такое чувство, что я своих-то сокурсников и не видела. Потому что на два года раньше нас в Щепкинское училище поступили Олег Даль, Виталик Соломин, Витя Павлов, Миша Кононов, Ярик Барышев

– **Легендарный курс...**

– Как же они мне все нравились, ты себе представить не можешь! У них еще не было звездной судьбы, но что-то ее обещало. Они притягивали к себе. Я просто умирала от них.

Кто-нибудь обязательно приходил с гитарой. Они почти все умели играть на гитарах. Садилась на уроке по вокалу, там были креслица, и каждый ждал своей очереди, чтобы тянуть «До-о-Ми-и»... Как будто пришли они не из нашей жизни. В сравнении с ними мой курс казался немножко плебейским. Они были другие. Тогда на экране, на сцене и в книгах



только-только начали появляться «звездные мальчишки», «младшие братья», аксеновские «коллеги». Они их играли лучше всех, и сами были такие же.

Ты знаешь, как я называла Виталика Соломина? Маленьким принцем! И, как завороченная, на него смотрела. Этот курносый нос, ослепительная улыбка от уха до уха, высоко поднятая, запрокинутая (в небо?) голова!.. Про него в моем дневнике целые страницы написаны.

– Виталик из Читы, как и его старший брат... Откуда принцу-то взяться?

– Олег Даль был совсем юный, тонкий и гибкий. Очень теплый человек, несмотря ни на что...

– Он пил в те годы?

– Нет-нет!.. Но выпивали все. Думаешь, мы не выпивали? Они – третьекурсники – сидят на лестнице, а я, влюбленная, через три ступеньки перепрыгиваю, вверх-вниз, очень быстро туда-сюда хожу. Как будто мне от них что-то нужно было. Бегаю и беспокоюсь: заметили они меня или нет?

А дальше произошло совершенно фантастическое дело. Меня Николай Александрович Анненков пригласил в их дипломный спектакль «Макар Дубрава» по пьесе Корнейчука. У них все больше инфантильные девчужечки учились, а нужна была нормальная девка.

– Между вами два курса разницы?

– Да. Но я старше их, поступала в 21 год. То есть в том возрасте, когда училище уже заканчивают.

– И в училища уже не принимают.

– Но ко мне это не имело отношения. Никто и внимания не обратил на то, сколько мне лет. Дескать, проходите, проходите, девушка! И я тусовалась на третьем курсе, о котором говорило все Училище. На своем бывала куда реже. А потом и репетиции начались, и не нужно стало бегать мимо по ступенькам...

– Что за роль ты получила в «Макаре Дубраве» – занудной пьесе многократного лауреата, Александра Корнейчука?

– Не помню, но у меня где-то программочка есть. Вроде бы тетку одного из героев играла. Главное, это был их дипломный спектакль. Они

все в нем участвовали, и я была совершенно счастлива.

– Кто был руководителем вашего курса?

– Коршунов. А Соломин, Богатыренко и Судакова Ирина Ильинична – педагогами.

– Кем вы больше увлекались, Соломиным или Коршуновым?

– Кому-то больше нравился Виктор Иванович, кому-то – Юрочка. Молодые, красивые, веселые, они учили нас – «собой», увлекали молодостью и обаянием. Коршунов в это время играл в «Горе от ума»! Какой неожиданный, умный, опасный был его Молчалин!

И еще преподавала очень тихая старушка, жена знаменитого Владиславского, – Павла Захаровна Богатыренко. Просто гениальная. У нее с собой всегда имелась такая маленькая книжечка, похожая на словарик: русское слово – французское слово. И вот когда мы начали отрывки делать, она все подробно с нами разбирала; казалось, пустячками занималась, а на самом деле – тонкостями.

– А какой тогда был Соломин?

– Совершенно прелестный и красивый до невозможности. И доброжелательный, приветливый, простой в общении... Витя – другой. Он входил и все вокруг грохотало: «Ого-го-го!» Его всегда так много было. Размах и темперамент у него – педагога, огромные.

– Побольше чем на сцене,?

– Мы с Васей Бочкаревым недавно вспоминали свои студенческие годы. Как ни странно – со знаком минус. Потому что в первые сезоны в театре нам пришлось очень трудно. И Соломин, и Коршунов приучили нас к мысли, что мы отныне и на века – все вместе, плечом к плечу; что нас в театрах ждут с распростертыми объятиями. А этого не случилось. Жизнь разбросала, разъединила, оставила наедине с судьбой

– Похоже, что ты была любимицей Коршунова и Богатыренко?

Я не знаю, насколько я была их любимицей... С Виктором Ивановичем у меня сложились очень хорошие отношения. А Судакова, например, очень редко меня занимала. У нее свои любимые были. Соломин тоже с определенной группой ребят занимался. В основном, Павла Захаровна со мной репетировала.

Pro memoria



Арина Ивановна,
Ванюшин –
Б. Невзоров.
«Дети Ванюшина».
Реж. В. Иванов. 2012

Очень скоро они все «поделили» учеников, но лишь отчасти, не яростно, друг другу рожи не били ...

А Павла Захаровна Богатыренко взяла «Варвары» для дипломного спектакля и я получила роль Надежды Монаховой, а Вася Бочкарев – Черкуна. Здесь у нас что-то и началось.

С Васей у меня не было романа в общепринятом смысле, но у нас с самого начала возникла уверенность, что мы всегда должны быть вместе. Вася москвич, и я москвичка. И самое большое счастье, когда меня приглашали в общежитие на сабантуйчик. Я вырывалась туда, словно на «вечный праздник», из моей унылой, серой, постылой домашней жизни. И Вася всегда был при мне. У него первого на нашем курсе появился магнитофон «Весна», с катушками, со множеством переписанных пленок. Мы посмеивались: казалось, что у Бочкарева совсем нет слуха. Но он умел замечательно подражать тогдашнему общему кумиру – Луи Армстронгу. Я была при Васе, Вася при мне, и мы были желанными гостями на всех студенческих сборищах. В общежитии кроме колбасы, баклажанной икры, водки или портвейна ничего не имелось, и я просила мать что-нибудь

приготовить. Тогда утки и гуси стоили дешево. Мать в духовке тушила гуся, варила гречневую кашу, и я с припасами являлась на Трифоновку в Новый год, на Пасху, Рождество, Первое мая...

Я училась на все пятерки и со второго курса получала именную стипендию.

– **Какую?**

– Имени Хмелева.

– **Хорошая стипендия.**

– Я тоже была всегда рада, что именно Хмелева.

Шестьдесят пять рублей, по тем временам – приличная сумма, больше, чем зарплата в тресте Главгаза, где я когда-то работала. И еще нас в спектаклях Малого театра занимали, в массовках, платили по рублю пятьдесят копеек за спектакль. Десятка в месяц набегала, или даже больше – я не умею деньги считать. И мы – нахальные студентки – полюбили обедать в ресторане «Савой». Заказывали, конечно, комплексные обеды. Брели первое, иногда одно на двоих. Там славились карпы, они плавали в аквариуме. Мы обычно с Иркочкой Вавиловой ходили, моей единственной на всю жизнь подругой, но кто-нибудь к нам обязательно присоединялся. (Ира – настоящая



красавица, после окончания училища принятая в Малый театр, вышла замуж за иностранца, ученого-слависта, уехала в Чехию, теперь живет во Франции. У нее дочери уже 42 года. Мы регулярно видимся, я езжу к ней, она приезжает в Москву; нынешним летом вместе отдыхали в Бретани).

Еще мы ходили в «Узбекистан», брали манты, плов в пиалах и каждому – шашлычек по-карски. Я помню: все вместе стоило рубль пять копеек или рубль десять.

Так шла наша студенческая жизнь, от одного зачета, экзамена к другому... И очень часто мне говорили: «Прекрасно, прекрасно... Какая молодчина!» А я каждый раз думала: «Ничего не понимаю! Все было ужасно». Они меня уговаривают, мне, конечно, приятно, но я не верю.

– **Одна очень знаменитая молодая современная актриса сказала: «Если, женщина сама себе не нравится, она не может заниматься нашей профессией. Никаких сомнений! Я прекрасна!»**

– Я иногда – даже часто – нравилась себе, но комплексы мучили ужасные, большие претензии к самой себе... Да и с моей фигурой все было странно: очень широкие плечи и никакой задницы. Я жутко переживала.

Мне казалось, что я родилась не в свое время, была «нестандартная». И еще постоянно помнила, что я бедная-бедная. В училище продолжала себя одевать и «украшать». Тогда стал очень моден мохер. Из него делали пальто, шарфики. Естественно, я мохер приобрести не могла, у меня не было таких денег. Но я где-то усмотрела китайский ватин, очень занятный. Я его начесывала железной щеткой и он становился как мохер. Из ватина-мохера я сшила «на руках» юбку. Не знаю, что чувствуют манекенщицы, но я чувствовала себя, как они – необыкновенной красавицей. Могла купить три метра ситца и русские наши прошивочки, которые берут на подзорчики, и быстренько сделать себе платьишко. У меня это было «на раз». Ночь–полночи посидеть, и наутро я приходила в новом.

Если ты помнишь, одно время были модными пластиковые цветные сапоги на молнии.

Именно пластиковые, но казалось, что они лаковые. Что задумала я? Пошла в магазин и купила резиновые, аккуратненькие такие сапожки, но черненькие. Они тоже сильно блестели. И у меня было полное ощущение, что я в лаковых сапогах, в мохеровой юбке (китайский ватин был серо-бежево-голубой с крапинками) неотразима. Я научилась красить чулки. Это тоже было модно. Брала обыкновенные и быстро красила во всевозможные цвета. И вот однажды я пришла на занятия, но не в сапогах, а в туфельках и в красных чулках. Виктор Иванович Коршунова посмотрел на меня с грустью и спросил: «А тебе-то это зачем?» У него была любимая фраза в мой адрес: «Глыба, но с червоточинкой».

– **А червоточина что обозначала?**

– Не знаю. Но правда, зачем мне красные чулки понадобились? Однажды купила дождевик пронзительного брусничного цвета. Необыкновенный. А простого плаща у меня не было. В дождевике ходила и осенью, и весной, в сырую и сухую погоду.

Я и теперь все перешить, связать могу. Чуни, в которых дома хожу, сама связала, выдержав рисунок (подобный тем что любяк в Прибалтике), сама пришила и кожаные подошвы.

– **А какой тип женщины был тогда популярен?**

– Не знаю. Я восхищалась Симоной Сеньоре, но ведь и она была не худенькой, не хрупкой, а статной.

– **Бывало, чтобы тебя педагоги сильно ругали?**

– Никогда. Даже танцевала я лучше всех. Какая у нас была педагог по танцу Данберг – смешная до невозможности! Но они давно все умерли. У Марины Петровны Никольской, которая учила нас пению, мама преподавала вокал в Большом театре. Они обе – мать и дочь – захотели сделать из меня образцовую певицу. Я занималась с мамой. У меня получалось или очень низко, или высоко, а середины не было. Они старались «выровнять» серединочку, и тогда я «брала» чуть ли не четыре октавы. Я арию Чио-чио-сан пела. Потом жизнь заматала, и я говорю: «Марина Петровна, я же не



собираюсь быть певицей. И в Большой театр не хочу...».

– А в Малом театре ты пела?

– Нет. В Театре Станиславского пела куплеты Маленького Джона. Катя Еланская там ставила «Робин Гуда», что-то вроде мюзикла с роскошными куплетами. Володя Коренев был Робин Гуд, а я – Маленький Джон. Шутила: «Если партия прикажет – я спою». Но оказалось, что это никому не нужно.

– Тебе все давалось легко?

Кроме марксизма-ленинизма. Представляешь, помимо истории русского, зарубежного театра, иностранного языка, истории искусств, нас еще и это заставляли учить...

– Но тебе дали именную стипендию, ты должна была хорошо учиться по всем предметам...

– У меня по всем предметам были пятерки. А марксизм, то есть диамат преподавал человек по фамилии Бычков. Он был смешной и трогательный, не пропускал ни одного нашего показа, экзамена по актерскому мастерству. Видимо, знал и помнил нас всех. А я-то ни разу не открыла учебника по марксизму...

И вот приходишь к нему на экзамен, садишься, и так нежно, проникновенно глядя в глаза, затеваешь беседу на дурацкую тему, idiotские вопросы задаешь. Ни слова не говоря о том, что требовалось по билету, я «зabalтывала» педагога. А он так мудро на меня смотрел, улыбался и говорил: «Давайте зачетку». И ставил «отлично». Наверное, понимал, что марксизму меня учить нет смысла, я все равно ничего не пойму. (Так было и в школе рабочей молодежи. Они у меня никогда ничего не спрашивали, а просто ставили мне тройку или четверку. В школе я единственное, что любила, это астрономию; сама, одна ходила в планетарий. Но ее в 8 классе «ликвидировали»).

– У меня есть своя теория: то, что дается трудно, всегда плохо получается, а что легко – то прекрасно. Случалось, чтобы ты на уроки или на репетицию шла с мукой? Или только с радостью?

– Уроки я обожала. У нас был прекрасный педагог по французскому языку – Дирина. Мы устраивали целые представления на

французском. Дынник преподавала историю театра – потрясающе. Тодрия была прекрасная, мы ее обожали, и она нас особенно любила, всячески поддерживала. А мы думали: значит, в нас действительно что-то есть? Мне все приносило радость и удовольствие. Да и сейчас так!.. Уж такой я человек! Девчонка из Лаврских переулков, где парни все спились и все по тюрьмам, а девки либо проститутки, либо продащицы. (Как моя «добренькая тетка» пророчила!) Эти мещанские домики и эта особая среда... У нас, тамошних ребятишек послевоенных лет, казалось, не было выбора. И вдруг я оттуда вырвалась! Поэтому свою жизнь актрисы и жизнь вообще принимаю как подарок.

– Это судьба. Ведь и в Малом театре у тебя особых сложностей нет. Так много играешь и так хорошо... Не то девять, не то десять главных ролей...

– Я не виновата. И потом в моей жизни не всегда так было.

– У тебя есть дар театральной дипломатии. Ты в драку не полезешь. Помнишь, ты мне однажды сказала: «Мне здесь, в Малом, так хорошо, что я ни с кем сражаться не буду...» Может быть, и правильно. Пастернак тоже говорил: или бороться, или стихи писать.

– Ты пойми! Я иначе не выжила бы. У меня никогда не было никого, кто бы защитил... Приказал бы: «А ну, вы все, разоидитесь! Оставьте ее в покое... Не смейте обижать!» Я сейчас плакать буду... Хочешь?

– Нет, не хочу. И так постепенно ты подшла к выпуску...

– У меня были две дипломные роли. Обе – главные и замечательно интересные. Третью работу мы не закончили. Но две были потрясающие. Мы оба спектакля показывали на сцене филиала Малого театра. Первый – «Дон Жуан» Алешина, где Дон Жуан был женщиной.

– Ты играла?

– Нет, Ира Вавилова... А я – Донью Лауру. Худая, в декольте, волосы жемчугами перевитые и огромный шлейф – метров пять, наверное. В костюмерных Малого театра нам подобрали костюмы. Я должна была стремительно выбегать на сцену. И вдруг чувствую: не могу вырваться из кулис, за какую-то



хреновину подолом зацепилась. Рванула изо всех сил и упала, и покатила по доскам прямо в зрительный зал. Знаешь, что мне после этого сказали?

– **Нет.**

– Оказывается, есть хорошая примета – упасть на сцене. Это значит: «Тебя ждет великая судьба!»

С таким наслаждением я играла эту роль.

А вторая роль у меня была – Надежда Монахова в «Варварах». Ты знаешь, что сказала наша любимая Тодрия? Ужасно нескромно, но я повторю. Тодрия сказала, что я играла лучше Дорониной. На фотографии ты увидишь, какая я была! Боже мой, ах!

– **Роман с собой продолжается...**

– Не веришь?

– **Нет, почему же, умная, утонченная, высококультурная Тодрия, наверное, искренне сказала.**

– Ты не веришь!

– **Доронина–Монахова была белокурая красавица, странная, манкая, сексуальная, такая, что мужики в зрительном зале поднимались с кресел...**

– Я про секс ничего не понимала, но посмотри вот эти молодые мои фотографии и поймешь, что я делала....

– **С твоей телесной мощью, славянскими чертами, голосом, как у виолончели, ты годилась на роль этой сомнамбулы из русского захолустья. Судя по фото, ты, наверное, идолицу играла или «языческую богиню». Лицо словно вырубленное и тяжеляя, «земляная» красота. Сочетание монументальности, медлительности и детского наива. И абсолютное (жестокое для людей) погружение в себя...**

– А еще я играла «Жаворонка» Ануя, – Жанну Д'Арк. Я тогда была совсем другая, чем сейчас.

– **Кстати (или не кстати) когда ты начала полнеть?**

– Я полнеть начала к 60-ти годам.

– **Почему? Ела хорошо?**

– При чем тут еда? У меня же две операции были тяжелые... Ты вспомни, какая я была, когда в «Вассе Железновой» и в «Серсо» молодых женщин играла ...

– **«Серсо» я помню и твою полубезумную Наталью в гениальной «Вассе» Анатолия Васильева помню. Видела, как ты, оставшись на сцене одна, танцевала-топотала в разношенных бесформенных тапках-туфлях, в исступлении быть похожей на нормальных, здоровых, привлекательных женщин...**

Ты была такая большая, а в «Серсо» – странно легкая, пластичная и плавная... Вплывала в полуразрушенный дом, словно в спину тебя толкали волны воздуха. Щепкой ты не была, но «В продавце дождя» у тебя была фигура, как у прибалтийских или норвежских моделей.

– Ладно, не будем спорить. Но я просто говорю, что полнота или худоба совершенно на профессию не влияют. Мои сегодняшние роли в Малом театре – женщин в возрасте или старух – Хлестову, втирушу Глафиру в «Последней жертве», нянюку в «Детях солнца», Мурзавецкую или мамашу Ванюшину, я могла бы и в тощем варианте играть...

Я так рассуждаю: если нужно, пожалуйста, я могу похудеть. Но это никому не нужно.

– **Вернемся к выпуску 1962-го года...**

– Мы стали показываться во все театры, и почти все меня приглашали...

– **А в Малый почему не пошла?**

Случилась очень обидная для меня история. Взяли мою подругу Иру Вавилову, Машу Велехову – дочь известного актера, а нас с Васей поставили в «лист ожидания». Что и понятно, если вспомнить, что Малым в этот момент руководил пришедший от вахтанговцев Евгений Симонов. У него были свои девочки и мальчики из Щукинского училища, которых уже никого и в помине нет. А подругу мою, красавицу Вавилову Евгений Рубенович оставил в штате, потому что был жутко в нее влюблен.

А нас с Бочкаревым поставили в очередь. Хотя в в этот момент не было театра, в который нас бы не приглашали.

– **Гончаров позвал тебя к себе?**

– Это был самый трагический эпизод в моей жизни, который я стараюсь не вспоминать. Мы еще не закончили курса, не сдали госэкзамены... И вдруг в Училище появился Андрей



Александрович Гончаров. Белокурый статный красавец в роскошной, как у Шаляпина, шубе, а рядом жена – изящная, элегантная Вера Николаевна Жуковская, актриса Театра Сатиры, которую он слушался беспрекословно. Гончаров спросил меня и Васю – куда мы решили идти? Мы не были у него в Театре на Малой Бронной, он сам пришел. А наш курс показывался везде. В Театре Станиславского, которым тогда руководил Борис Александрович Львов-Анохин, – тоже... Я Львова совсем не знала; не знала, что его театр – один из самых интересных и успешных в Москве: чуть ли не каждый спектакль становится событием, а имя молодого режиссера помещают сразу же за Товстоноговым, Ефремовым, Эфросом. Львов тоже нас спросил – куда мы решили идти? Но поскольку перед этим был Гончаров, то я гордо, чуть ли не с вызовом, ответила: «Нас пригласил Гончаров». Он – чуть иронически – в ответ: «Ну-ну! Идите к Гончарову, Бог в помощь!». ».

– В Малый театр было официальное приглашение?

– Уже потом мы с Виктором Ивановичем Коршуновым вспоминали, как все произошло. Некоторое время я жила в том же доме, что и он в Глинищевском переулке (тогда – улица Немировича-Данченко). Он прогуливался по вечерам, а я откуда-нибудь шла и на него наткалась... Останавливались, болтали о том, о сем. А у меня после грандиозного успеха «Вассы Железновой» в Театре Станиславского и «Серсо», после триумфальных европейских гастролей, было очень плохо с Анатолием Александровичем Васильевым. Он с нами больше работать не хотел, и не я одна, а многие из участников этих, теперь уже легендарных, спектаклей решили уходить. Я Коршунову всячески намекала, что очень бы хотела вернуться в Малый. Потому что от Васильева я уходила в никуда. И в какую-то очередную встречу я со слезами призналась Виктору Ивановичу, что, наверно, ошиблась, нужно было оставаться в Малом театре, хоть и с «листом ожидания» на руках. Он мне в ответ: « Ну, милая, нужно было раньше думать, у нас теперь уже есть актриса твоего плана». Я видела и знала, что такое эта актриса. При всем моем самоуничижении,

после «Вассы» и «Серсо», когда и Москва, и вся Европа на нас рвалась, и рецензии великолепные были десятками написаны, я даже обиделась, что он нас рядом поставил.

– Я не понимаю, чем ты была виновата? Тебя же не взяли в Малый театр, поставили на очередь?

– Нет, я должна была дожидаться. Приглашение в Малый, хоть и условное, – великая честь! Так они считали и считают. Но думаю, что судьба распорядилась правильно, допустила этот «зигзаг» – сначала, на очень короткий срок, в Театр на Малой Бронной (я об этом даже в анкетах не упоминаю); потом – в Театр Станиславского, где будут – Львов, Варпаховский и Анатолий Васильев... А тогда, если бы даже меня взяли в Малый на какой-нибудь договор, то на эпизодики или в массовку. Труппа была огромная, как и сейчас, и многие из выдающихся «старух» еще работали в полную силу. А тут мне Гончаров сразу пообещал «Луну для пасынков судьбы». Правда, спектакль так и не поставил. Поставил «Судьбу – индейку» одиозного Анатолия Софронова (колхозная пьеса с символическим для меня названием), где я играла подружку героини, а Вася Бочкарев – не то тракториста, не то комбайнера. Но все равно, судьба правильно решила.

(Продолжение следует)

Фото из личного архива Л.П. Поляковой и Н. Антипова

Наши авторы

Аннинский Лев Александрович, литературовед, литературный критик. Окончил филол. ф-т МГУ (1956). Работал в журналах «Знамя», «Дружба народов», «Литературное обозрение», «Огонёк». Автор и ведущий циклов передач («Серебро и чернь», «Медные трубы», «Засадный полк» и др.) на телеканале «Культура».

Балдина Юлия Алексеевна, аспирантка кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Тема диссертационного исследования: «Театр Джорджо Стрелера в контексте режиссерских исканий XX века».

Контакты: ulybalдина@mail.ru

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), «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Битов Алексей Олегович, родился в 1956 году в Ленинграде. Живет в Москве. До 2003 года занимался вопросами местного самоуправления. С 2008 года постоянно пишет о проблемах драматургии и театра (как блогер rozilou)

Вислов Александр Александрович, театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью Московского театра-студии п/р О. Табакова, Частного театра М. Мокеева Ulysses, Центрального академического театра Российской Армии. С 2011 г. – педагог, мастер курса театроведческого факультета ГИТИСа. С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: alvis65@mail.ru

Главачова Анна, училась в Академии музейного искусства в Братиславе, стажировалась в Париже, Брюсселе и Москве. Участвовала в исследовательской программе университета Байрёйта в Нигерии (монография «Homo ludens Africanus»). Диссертация в области театральной антропологии («Домодернистские образы и образность»). Стажировка в Японии (Театр Но). Преподавала в Академии художеств, работала над кинопректами в Национальном институте Памяти. Научный сотрудник Словацкой академии наук.

Контакты: anna.a.hlavacova@gmail.com

Жерновая Галина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. 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

Звенигородская Наталия Эдуардовна, старший научный сотрудник Сектора театра Отдела исполнительских искусств ГИИ, заведующая Редакцией театра и кино издательства «Большая Российская энциклопедия». Автор монографии «Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг.» (2004). Переводит работы французских исследователей для журналов «Театр», «Сцена», альманахов «Мнемозина», «Вопросы театра» и др. Перевела монографию Мишеля Сануйе «Дада в Париже» (1999). Регулярно выступает со статьями о танцевальном искусстве в периодической печати. Балетный обозреватель «Независимой газеты».

Контакты: zvenataliya@yandex.ru

Климова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Античного и средневекового искусства ГИИ, доцент кафедры Истории театра и кино РГГУ.

Контакты: andrepis@yandex.ru

Кретова Екатерина Георгиевна, музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью и директор московского театра «Школа современной пьесы».

Контакты: kretova@neglinka29.ru

Кречетова Римма Павловна, театральная критик. В 1958 г. окончила Государственный институт театральных искусств имени Луначарского (ГИТИС), по специальности «театроведение». 1961–1965 г.г. – аспирант Института истории искусств (специальность – итальянский театр). Работала в газете «Советская культура» в отделе театра (1965–1974), обозревателем в журнале «Театральная жизнь» (1993–2011). Постоянно печаталась во многих газетах и журналах. В настоящее время – старший научный сотрудник музея Мемориальная мастерской театрального художника Давида Боровского. Книги: «Давид Боровский» (совместно с А.А. Михайловой). «Трое» (Любимов, Боровский, Высоцкий). «Убегающее пространство» Д. Боровского (раздел «Разговоры 90-х годов»). Кроме того публиковала работы в сборниках, посвященных искусству театра, кино, телевидения.

Контакты: krechetova34@mail.ru

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна, театральная 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»,

Наши авторы



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: vegamaksimova56@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

Нетупская Ольга Михайлова, театровед, театральный критик. Окончила театроведческий факультет (курс Б. Любимова). Работала редактором в журнале «Страстной бульвар, 10». Печаталась в журналах: «Страстной бульвар, 10», «Новый мир», «Театр». С 2007 года заместитель заведующего литературной части театра «Et Cetera» под руководством А. Калягина. С 2013 года редактор газеты «Et Cetera». С 2013 года ведет в Московской гимназии № 1567 спецкурс «История русского драматического театра», автор программы спецкурса.

Контакты: netupskaya@mail.ru

Пешкова Виктория Евгеньевна, журналист, театральный критик. Окончила механико-математический факультет Одесского государственного университета им. И.И. Мечникова по специальности прикладная математика и отделение кризисной психологии Института социальных проблем (Канада–Украина). В журналистике с 1998 г. До 2011 г. работала в отделе искусство «Литературной газеты». В настоящее время – корреспондент газеты «Труд». Публикуется в журналах «Страстной бульвар, 10», «Русское искусство», на порталах «Совершенно секретно», «Частный корреспондент» и «Обещания.RU».

Контакты: peshkova7@mail.ru

Полякова Людмила Петровна, народная артистка России. Родилась 28 января 1939 года. В 1964 году окончила Театральное училище им. Щепкина (курс В.И. Коршунова). Работала в Театре на Малой Бронной, в Театре им. Станиславского, Театре на Таганке и

театре «Школа драматического искусства». Играла в спектаклях Л. Варпаховского, Б. Львова-Анохина, А. Васильева. С 1990 года Л. Полякова служит в Государственном академическом Малом театре. Среди сыгранных ею ролей: Мавра («Дикарка» А.Н. Островского), госпожа Простакова («Недоросль» Д.И. Фонвизина), Москалёва («Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского), царица Марфа («Царь Борис» А.К. Толстого), Мурзавецкая («Волки и овцы» А.Н. Островского), Аграфена Кондратьевна («Свои люди – сочтемся!» А.Н. Островского), няня Гнугоуховская («Горе от ума» А.С. Грибоедова), Фелицата («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского), Глафира Фирсовна («Последняя жертва» А.Н. Островского), Антоновна («Дети солнца» М. Горького) и другие. Среди фильмов с ее участием – «Секретарь парткома», «Восхождение», «Агония», «Прощание с Матёрой», «Хозяйка детского дома», «Комиссар», «Встретимся в метро», «Вас ожидает гражданин Никаноров», «Сукины дети», «Бумер». В 2010 г. награждена орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

Сенькина Вера Сергеевна, театральный критик. Окончила МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики), аспирантка Государственного института искусствознания (Отдел театра). Автор статей в журналах «Искусство», «Театральная жизнь», «Петербургский театральный журнал», «Вопросы театра», а также газетах «Новые известия», «Экран и сцена», «Империя драмы». Контакты: v.senkina@gmail.com

Скорород 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

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИС, 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

Наши авторы

Филиппова Сусанна Андреевна, театровед. Окончила театроведческий факультет СПГАТИ в 2010 г. Аспирантка Российского института истории искусств. Контакты: suzuki88@list.ru

Фельдман Олег Максимович, историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007). Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также подготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «Горе от ума» на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского» (т. 1, 1998).

Контакты: om-feldman@yandex.ru

Шах-Азизова Татьяна Константиновна, кандидат искусствоведения. Театровед, театральный критик. Автор работ о театре XX и начала XXI вв. Автор монографий, статей, теле- и радиопередач о драматургии и театре А.П. Чехова. Лауреат Премии Станиславского за исследование театра А.П. Чехова (2011).

Контакты: shakh-azizova@yandex.ru

Щербаков Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. В.С. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда. Контакты: vadshcher@gmail.com

Anninsky Lev, literary critic. Graduated from The Moscow State University (Faculty of Philology) in 1956. Worked as a critic for the magazines «Znamya», «Druzhba narodov», «Literaturnoe obozrenie», «Ogoniok». Author and presenter of many cultural programs on TV-channel «Culture».

Baldina Yulija, graduated from The Moscow State University (Faculty of Philosophy), postgraduate student at the Department of History and Theory of World Culture. PhD research: «Giorgio Strehler's Theatre in the context of Director's searches of the 20th century».

Contacts: ulybaldina@mail.ru

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

Bitov Aleksey, born in Leningrad in 1956. Lives in Moscow. Till 2003 was occupied with local government's problems. Since 2008 constantly writes about problems of a contemporary dramaturgy and theatre for Internet portal (as user «poziloy»).

Feldman Oleg, PhD theatre historian. Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication in The State Institute for Arts Research. Awards: State Prize of the Russian Federation (2000), Stanislavsky International Prize (2007). Editor of «V.E. Meyerhold Heritage» (v. 1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books («Meyerhold and Others», 2000; «V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919», 2000, etc). For «History of the Russian Drama Theatre»: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of «History...» Chapters on theatre in «History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century» (v.1, 1988) and «Essays on 19th-Century Russian Culture» (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books («On Theatre», vv. 1–4, 1974–1977; «A Literary Manager's Book», 1976; «A Book of Recollections», 1983). Author of «The Fortunes of Pushkin's Plays» (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: M. S. Shchepkin. His Life and Art (v. 1–2, 1984), «Actor Shchepkin's Notes» (1988), «Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage» (1987). Wrote 'Introduction' in

Contributors



«V. A. Telyakovskiy's Diary» (v. 1, 1998)

Contacts: om-feldman@yandex.ru

Hlaváčová Anna A. studied at Muses Art Academy in Bratislava, assistant director practice in Paris, Bruxelles and Moscow. Bayreuth University research project in Nigeria (monograph *Homo ludens Africanus*). PhD in theatre anthropology (Pre-modern images and imagery). Japan Foundation fellowship (Noh theatre). Teaching at Fine Arts Academy. Film-maker at Nation's Memory Institute. Researcher at Slovak Academy of Sciences.

Contact: anna.a.hlavacova@gmail.com

Klimova Irina, PhD, senior Researcher at the Department of antique and medieval art of The State Institute for Arts Research, Docent at the Department of Theatre and cinema history of RGGU.

Contacts: andrepi@yandex.ru

Kretova Yekaterina, Musicologist, journalist, music critic. Graduated from the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the «Moskovsky Komsomolets» newspaper, literary manager and director of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

Contacts: kretova@neglinka29.ru

Krechetova Rimma, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1958. 1961–1965 – took a postgraduate course at the Institute of Art History (Italian theatre). Worked as a reporter for the newspaper «Soviet Culture» in the theatre department (1965–1974), as a theatre observer in the magazine «Theatre Life» (1993–2001). Published articles in a large number of newspapers and magazines. Today senior researcher of the Memorial museum-workshop of artist David Borovskiy.

Author of books: «David Borovskiy» (co-authorship with A.A. Mikhailova), 2002; «Three» (Lyubimov. Borovskiy. Vysotskiy), 2005; «Running away space of D. Borovskiy» («Conversations of the 90-s»), 2006. Also published essays in anthologies on theatre, cinema and television arts.

Contacts: krechetova34@mail.ru

Maksimova (Lifatova) Vera, theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in «Literaturnaya Gazeta» and «Moskovsky Komsomoletz» newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of «Voprosy Teatra» magazine, a member of the editorial board of «Teatralnaya Zhizhn» magazine, deputy artistic director of the Maly Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, «Merry Shadows of Theatre» (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the

20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (Russian Actresses of the Silver Age) is due for publication.

Contacts: veramaksimova56@mail.ru

Mikhaliova 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

Netupskaya Olga, theatre historian and critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) (course mastered by B. Lyubimov). Worked as an editor in «Strastnoy Boul'var, 10» magazine. Author of many articles for magazines: «Strastnoy Boulevard, 10», «Novy Mir», «Theatre». Since 2007 was deputy literary adviser at the Moscow «Et Cetera» Theatre. Since 2013 is editor of the «Et Cetera» newspaper. Since 2013 has led a special course of the History of Russian Theater at the Moscow gymnasium № 1567.

Contacts: netupskaya@mail.ru

Peshkova Victoria, journalist and theatre critic. Graduated Mechanic and mathematics Department of Odessa State University named after Mechnikov and Department of Crisis Psychology in The Institution for Social Problems (Ukraine and Canada joint venture). Since 1998 operates as journalist. Till 2011 works in Art Department of «Literaturnaya Gazeta». In present times she the correspondent of «Trud» newspaper and the author of «Strastnoy Boul'var, 10», «Russkoe Iskusstvo» magazines as well as Internet portals «Soverchenno Secretno», «Chastnyi Correspondent» and «Obechshania.RU».

Contacts: peshkova7@mail.ru

Poliakova Liudmila, the Peoples Artist of Russia, born in 1939. In 1964 graduated The Mikhail Shchepkin Theatre School (V. Korshunov's workshop). Worked in Theatre on Malaya Bronnaya, Stanislavsky Theatre, Theatre on Taganka and The School of Dramatic Art Theatre. Played parts in productions of L.Varpahovsky, B.Lvov-Anohin, and A.Vasiliev. Since 1990 till now she is performing her job in The State Academic Maly Theatre. Among her significant parts are Mavra (Dikarka by A.Ostrovsky and V.Soloviev), Prostakova (Nedorosl' by D.Fonvizin), Moskaliova (Uncle's Dream by Dostoevsky), Tzarina Marfa (Tzar Boris by A.Tolstoy), Murzavetskaya (Wolves and Sheep by A.Ostrovsky), Agrafena (We'll settle it Ourselves by A.Ostrovsky), Princess Tugouhovskaya (Woe from Wit by A.Griboedov), Felizata (The Truth is good but Happiness is Better by A.Ostrovsky), Glafira (The Last Prey by A.Ostrovsky), Antonovna (The Sun's Enfants by M. Gorky), and others. In her filmography one can find A Party Committee's Secretary, An Ascent, An Agony, A Farewell with Matiora, A Hostess of Children's home, A Commissar, See You in the Metro, Citizen Nikanorova expects You, A Bitch's Childs, and A Boomer. In

Contributors

2010 the actress was awarded with the Order For The Great Services to Homeland of IVth Degree

Philippova Susanna, theatre historian and critic. Graduated from the St. Petersburg State Theatre Arts Academy (SPbGATI) in 2010. Post-graduate of the Russian Institute of Arts History. Lives in St. Petersburg.

Contacts: suzuki88@list.ru

Senkina Vera, theatre critic, Graduate from Moscow State University (Department of Journalism), now PhD student of The State Institute for Arts Research. Contacts (Department of Theatre). Author of theatre articles for different magazines («Iskusstvo», «Teatralnaja zhizn», «PTG», «Voprosy teatra») and newspapers («Novie Izvestia», «Screen and stage», «Imperia dramy»).

Contacts: v.senkina@gmail.com

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», «Teatrelnaja zhizn», «Teatr», «PTG»). Author of the monograph «How to stage a prose: Prose on the Russian stage. History. Theory. Practice».

Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Timasheva Marina, PhD, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Worked as observer of radio «Svoboda». Since 2012 – Senior Researcher at The State Institute for Arts Research.

Contacts: timaenot@mtu-net.ru

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

Vislov Alexander, theatre researcher and critic. Worked as an editor in «Teatr magazine» and as an editor-in-chief of arts department in «Literaturnaya Gazeta». Also in different years held a post of literary manager (dramatist) in some Moscow theatres: Oleg Tabakov Theatre-studio, Michail Mokeev's private theatre Ulysses, Central theatre of Russian Army. Since 2011 is engaged in teaching in Russian University of Theatre Arts/GITIS, the master of course on theatre critic faculty. Since 2012 –Senior Researcher at the State Institute for Arts Research (Theatre Department).

Contacts: alvis65@mail.ru

Shah-Azizova Tatiana, PhD, theatre historian, theatre critic. Published works about theatre of XX and XXI centuries. Author of many articles and TV, radio programs about theatre and playwriting of A. P. Chekhov. Awards: Stanislavsky International Prize for A. P. Chekhov theatre studies.

Contacts: shakh-azizova@yandex.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 to 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

Zvenigorodskaya Natalya, PhD, senior Researcher at the Department of theatre of The State Institute for Arts Research, head of Department of theatre and cinema at the publishing house «Big Russian encyclopaedia». Author of monograph («V.E. Meyerhold's provincial seasons in the 1902–1905»). Translator of many French researchers for Russian magazines, like «Theatre», «Stage», almanac «Mnemozina», «Voprosy teatra». Translate from French into Russia M. Sanouillet's monograph «Dada in Paris». Regularly published in newspapers («Nezavisimaya gazeta») as a ballet critic.

Contacts: zvenataliya@yandex.ru

Zhernovaya Galina, PhD, Docent. Out-of-staff research at 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

ПОСЛЕ ЮБИЛЕЯ

Кречетова Римма
Станиславский и мы

КРЕЧЕТОВА Римма

Не торопитесь с похоронами

Два фрагмента из книги Р.П. Кречетовой «Станиславский», готовящейся издательством «Молодая гвардия» (серия «Жизнь замечательных людей»). Автор стремится увидеть судьбу и творчество Станиславского в русле важнейших процессов становления режиссерского театра в конце XIX–XX веков, которые определили его художественные и структурные поиски.

Ключевые слова: система Станиславского, МХАТ.

НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

Максимова Вера

«Всё в жертву памяти твоей...»

Статья посвящена Петру Наумовичу Фоменко, его личности, его актерам, его театру, его педагогике. В текст включены рецензии на спектакли «Волки и овцы», «Война и мир. Начало романа», «Семейное счастье», «Египетские ночи»

Ключевые слова: Петр Фоменко, «Смерть Тарелкина», «Мистерия буфф», «Без вины виноватые», ГИТИС, «Волки и овцы», «Война и мир. Начало романа», «Семейное счастье», «Египетские ночи», Полина Кутепова, Ксения Кутепова, Галина Тюнина, Мадлен Джабраилова, Полина Агуреева, Кирилл Пирогов, Карэн Бадалов, Юрий Степанов, Рузтэм Юскаев, Владимир Максимов, Мария Данилова, Андрей Воробьев.

Михалева Элла

Театр на Таганке. Юбилейно-неюбилейное

Размышления о последнем сезоне Театра на Таганке. Хронология тех событий из жизни театра, которые привели к разрыву отношений между его художественным руководителем Ю.П. Любимовым и актерами. Автор статьи исследует взаимосвязь творчества, человеческих отношений и административных проблем в одном из самых знаменитых московских репертуарных театров

Ключевые слова: Театр на Таганке, Юрий Любимов, Валерий Золотухин, Владимир Черняев, Владимир Флейшер.

Битов Алексей

Эсхил, Шекспир и Паниковский

Статья посвящена современному состоянию российской драматургии. В ней проанализированы некоторые причины «кризиса жанра». Среди рассматриваемых текстов – финалисты последнего «Конкурса конкурсов», прошедшего в рамках «Золотой маски»).

Ключевые слова: современная драматургия, «новая драма», А. Молчанов, М. Хейфец, Д. Богославский, П. Пряжко, М. Машинская, Е. Васильева, М. Курочкин,

володинский конкурс, «Любимовка», «Конкурс конкурсов», «Свободный театр», «Евразия», «Действующие лица», «Премьера».

Кретьева Екатерина.

Стеб как способ выживания культуры... из себя

В статье на современном драматургическом и театральном материале показано, как драматурги, режиссеры и композиторы творят свои палимпсесты, наслаивая их на чужие изображения. Современные авторы боятся, что используемые ими источники окажутся не узнаваемыми, и спешат указать весь список «цитируемых» первичных производителей. На современном этапе интертекстуальность вышла на новый уровень, на котором новый текст не столько вступает в сложные отношения с другими текстами, сколько начинает пародировать их, иронизировать над ними, травестировать, буффонировать. Ключевые слова: современная драматургия, постмодернизм, интертекстуальность, ирония, драматургический конкурс «Действующие лица», Людмила Улицкая, Дмитрий Черняков.

Нетупская Ольга

Бунт и ритуал

Статья посвящена Международному фестивалю балета «Век "Весны священной" – Век модернизма», который прошел в Большом театре. Рассматривается художественная структура, предложенная в первой постановке балета «Весна священная» (1913), и ее эволюция в XX–XXI веке. В статье проанализированы версии «Весны священной» Вацлава Нижинского (1913), Мориса Бежара (1959), Пины Бауш (1975) и Татьяны Багановой (2013). Также в статье анализируется премьера Большого театра «Квартира» (хореограф Матс Эк), вышедшая в рамках фестиваля.

Ключевые слова: «Весна священная», модернизм, «Русские сезоны», Морис Бежар, Пина Бауш, Татьяна Баганова, Матс Эк.

Аннинский Лев

Ленком в три касания

Ретроспективный взгляд критика на недавнюю историю театра «Ленком» и художественную личность его руководителя сквозь призму впечатлений от трёх премьер Марка Захарова. Образные послания ленкомовских «Игрока», «Женитьбы» и «Небесных странников» сопоставлены автором с моментами, переживаемыми постсоветской Россией.

Ключевые слова: Марк Захаров, «Ленком», Достоевский, Гоголь, Аристофан, Россия.

НА ЧЕХОВСКОМ ФЕСТИВАЛЕ

Тимашева Марина

Антон Павлович и все-все-все.

Очерк истории Международного фестиваля имени



А.П. Чехова на протяжении двух десятилетий (1992–2013) в контексте того, что происходило в это время с российским театром и со всей страной. В статье приведены данные о том, как изменялась фестивальная афиша (по странам – участникам и жанрам), показаны характерные особенности менеджмента Валерия Шадрина и его товарищей по организации чеховского фестиваля, отличия этого фестиваля от других, проводимых в России, и высказаны некоторые гипотезы о дальнейшем его развитии.

Ключевые слова: Международный фестиваль имени А.П. Чехова, Конфедерация Театральных Союзов, театральные фестивали, театральный менеджмент, драматургия А.П. Чехова, «новый цирк», театр стран СНГ.

Звенигородская Наталия О чем танцует?

Танцевальная программа Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова 2013

Статья о танцевальной программе Международного театрального фестиваля имени А.П. Чехова, проходившего в Москве весной-летом 2013 года, о том, что различает и что объединяет выступающих в разных стилях и жанрах хореографов со всех концов света.

Ключевые слова: Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова, современный танец.

Тимашева Марина

Фрейд пакует чемоданы.

«Шепот стен» на фестивале им. А.П. Чехова

В статье представлено новое явление мировой театральной культуры, известное под весьма условным наименованием «новый цирк». Марина Тимашева пытается определить его характерные черты (что в нём от цирка и что от театра), сильные и слабые стороны, а также перспективы развития на примерах из творчества Виктории и Аурелии Чаплин, Жана Батиста Тьерре, Джеймса Тьерре, Филиппа Жанги.

Ключевые слова: «новый цирк», цирковое искусство, драматургия, театральные фестивали, Виктория Чаплин, Аурелия Чаплин, Жан Батист Тьерре, Джеймс Тьерре, Филипп Жанги, Александр Гримайло.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Тимашева Марина

Котильонный значок

Рецензия на спектакль Театра «Мастерская Петра Фоменко» «Египетская марка». Впервые это прозаическое произведение Осипа Мандельштама представлено на сценических подмостках молодыми актерами театра и режиссером Дмитрием Рудковым.

Ключевые слова: Осип Мандельштам, «Египетская марка», Театр Петра Фоменко, Парнок, Федор Малышев, Наджа Мер, Александра Дашевская.

Трубочкин Дмитрий

Две «Электры». Два театра. Один мир

Статья посвящена анализу и сопоставлению двух спектаклей, созданных на основе одного и того же античного мифа: «Участь Электры» в РАМТе (постановка А. Бородин) и «Электра» в Театре Наций (постановка Т. Кулябина). Спектакли поняты как воплощение двух противостоящих друг другу художественных систем современности: их несоответствие и противостояние прослежено в драматургии, сценографии, режиссуре и актерской игре.

Ключевые слова: «Электра», РАМТ, Театр Наций.

Сенькина Вера

Совсем несмешная история

Рецензия на спектакль Алвиса Херманиса «Обломов», показанного в рамках театрального фестиваля «Балтийский дом». Автор обращает внимание на изменения, произошедшие в творчестве известного латвийского режиссера, в том числе, касаясь взаимоотношений персонажа и окружающего его предметного мира.

Ключевые слова: Алвис Херманис, Обломов, Гончаров, Гундарс Аболиньш, Виллис Даудзиньш, предметный мир, память.

Трубочкин Дмитрий

«Илиада» в театре

В статье дается анализ спектакля «Илиада» Гомера (премьера в июне 2013 года в Афинах, режиссер Стафис Ливафинос). Это – первая постановка полной «Илиады» в мировом театре, являющая собою редкий и внушительный пример современного эпического спектакля.

Ключевые слова: «Илиада», Гомер, Стафис Ливафинос.

Щербаков Вадим

Театр самообслуживания

Рецензия на спектакль «Три дня в аду», поставленный Д. Волкостреловым и К. Перетрухиной в Театре Наций по пьесе П. Пряжко. Анализируя спектакль, автор задается риторическим вопросом: почему эти способные люди предпочитают сегодня заниматься таким, нудным театром?

Ключевые слова: Павел Пряжко, «Три дня в аду», Дмитрий Волкострелов, Ксения Перетрухина, Театр Наций.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРОВИНЦИЯ

Вислов Александр А.

Работа над набросками

Всё, что вы хотели знать об эскизах и лабораториях, но боялись спросить

В последнее время такие понятия как «читка пьесы» и «режиссерский эскиз» достаточно прочно вошли в словарь современного российского театра. Более того, они стали, по сути, обозначать собой особый тип сценического действия, осуществляемый не столько для «внутреннего употребления» (как то было ранее), сколько для расширения зрительской аудитории, для



поиска нового актуального языка во взаимоотношениях сцены и зала. Особенно активное развитие это движение, непосредственно связанное с «новой драмой», получило в театрах провинции. В первой части своих размышлений о феномене эскизного метода и драматургических лабораторий автор обозначить основные понятия, определить генезис вопроса и описать то, как в принципе «устроены» и функционируют подобные мероприятия.

Ключевые слова: читка пьесы, режиссерский эскиз, драматургическая лаборатория, «новая драма», российская провинция

Пешкова Виктория

Его низложенное величество.

Фестиваль им. Н.Х. Рыбакова в Тамбове

Статья посвящена VI театральному фестивалю им. Н.Х. Рыбакова, прошедшему в Тамбове, но вместе с тем, анализирует и некоторые общие проблемы фестивального движения. Организаторы тамбовского форума ставят во главу угла актерское творчество, что, естественно, дает возможность более широкого разговора о сегодняшнем состоянии отечественной исполнительской школы. На примере фестивальных спектаклей, представлявших Самару, Курск, Брянск, Ульяновск, Кудымкар и другие города страны, автор размышляет о месте, значении и возможностях актера в современном спектакле.

Ключевые слова: фестивали, провинция, исполнительское мастерство, актерские школы.

ПРОЩАНИЯ

Шах-Азизова Татьяна

Лилия

Статья посвящена памяти народной артистки России Лилии Толмачевой, одной из основательниц московского театра «Современник» и первых его актрис. Предмет статьи – не столько творческий путь, сколько творческий парадокс актрисы, контрасты внутреннего и внешнего в ее ролях, диапазон ее нераскрытых возможностей. А также – ее актерский и человеческий подвиг: выбор «Современника» как театра ее жизни и преданность ему до конца.

Ключевые слова: Лилия Толмачева, «Современник».

Бартошевич Алексей

Ольга Радищева

Посвященная памяти О.А. Радищевой статья предлагает вновь поразиться мужеству и ясности ума учёного, который дал себе труд раскрыть перед читателями подлинную историю взаимоотношений основателей МХТ, заняв в их многолетнем споре сторону истины.

Ключевые слова: Ольга Радищева, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, МХТ, Музей МХАТ, «Записки покойника».

PRO MEMORIA

ЕВРОПА И РОССИЯ

Бартошевич Алексей

Несколько фактов из истории русско-английских театральных связей (10-е годы XX века)

Опираясь на малоизвестные архивные документы, автор статьи показывает, что, начиная с первого десятилетия XX века, деятели английского театра, включая таких крупных режиссеров и руководителей театров, как Г.Б. Три и Х. Гренвилл Баркер, обнаруживали глубокий и вполне практический интерес к русскому театру, прежде всего к чеховским постановкам МХТ, что было частью всеобщего увлечения англичан русской культурой. Энергичные попытки организовать гастроли МХТ в Лондоне были прерваны началом мировой войны.

Ключевые слова: Г.Б. Три, Х. Гренвилл Баркер, К.С. Станиславский.

Балдина Юлия

«Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к метатеатру.

К проблеме творческого метода мастера

В статье, посвященной легендарному спектаклю «Арлекин – слуга двух господ» итальянского театрального режиссера XX века Джорджо Стрелера, формулируется проблема творческого метода мастера. Предметом анализа оказываются все одиннадцать редакций стрелеровского «Арлекина». На примере них прослеживается путь режиссера от театральности к реалистическому, эпическому и, наконец, метатеатру. Подробно рассматриваются при этом характерные особенности комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ»: от момента ее создания драматургом в XVIII веке до режиссерских интерпретаций XX столетия. На примере одного из спектаклей режиссера показано, что открытие Стрелером «метатеатральной» формы представления имело далеко идущие последствия для всего европейского театра наших дней.

Ключевые слова: Стрелер, *commedia dell'arte*, Гольдони, «метатеатр».

Скорород Наталья

Скандинавский наследник:

тропинка Бергмана в европейской драме

В статье исследуется вопрос о месте кинодраматургии Ингмара Бергмана в европейском драматургическом процессе XX века. Исследуя диалог, который ведет Бергман с великими скандинавами А. Стриндбергом и Г. Ибсеном, автор приходит к выводу, что в наиболее принципиальных картинах: «Причастии», «Персоне», «Лице», «Седьмой печати» – кинодраматург представил нового субстанциального героя – *homo elinguet*, человека молчащего. И бергмановский «бунт молчания» продолжает традицию европейской драмы.

Ключевые слова: Бергман, Стриндберг, Ибсен, рыцарь.



Климова Ирина

Ярмарка в нидерландской живописи XVI–XVII веков. Зрелища, развлечения и их публика

Статья посвящена проблемам изучения ярмарочной публики. На основании сравнительного анализа различных изображений ярмарочных сцен в нидерландской живописи второй половины XVI – начала XVII вв. предпринимается попытка выявить особенности формирования социального состава ярмарочной публики указанного исторического периода.

Ключевые слова: ярмарка, праздник, развлечения, социальные группы, ярмарочная публика, театральное представление, ярмарочная сцена, нидерландская живопись.

Жерновая Галина

Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Хозфоры»)

Система характеров трагедии Эсхила «Хозфоры» рассмотрена в сопоставлении с системой характеров трагедии «Агамемнон». Выявлены сходства и различия между ними. Автор статьи полагает, что сходные черты образуют основу системы характеров, сложившейся в трагическом искусстве Эсхила в поздний период его творчества. Различия же между системами характеров первой и второй трагедии позволяют овладеть их идейно-эстетической спецификой. Изучение структурных особенностей построения характеров наводит автора статьи на размышления о некоторых содержательных аспектах трагедии «Хозфоры».

Ключевые слова: Эсхил, характер, система характеров, этос, патос, главный герой, персонаж «вне хора», персонаж «из хора», персонаж-«двойник», персонаж-«антипод».

Филиппова Сусанна

Воплощение зла или униженный сын?

Образ Франца Моора на немецкой сцене XVIII–XIX вв.

Статья посвящена традициям исполнения роли Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера на немецкой сцене XVIII–XIX вв. Представлены две основные тенденции воплощения образа – через Мефистофеля и через Ричарда III. Особое место в материале занимают такие ключевые для немецкого театра фигуры как Август-Вильгельм Иффланд, Людвиг Девриент, Карл Зейдельман, Йозеф Кайнц и Алессандро Моисси. В случае с Зейдельманом рассматривается переворот, который он осуществил на сцене, разрабатывая свои роли на бумаге. В статье приведены фрагменты его тетрадей ролей (некоторые из них впервые печатаются на русском языке).

Ключевые слова: «Разбойники» Шиллера, Август Вильгельм Иффланд, Людвиг Девриент, Карл Зейдельман, Йозеф Левинский, Йозеф Кайнц, Алессандро Моисси, «Тетради ролей» (Rollenhefte).

МАСТЕР-КЛАСС

Фельдман Олег

Мейерхольд репетирует «Самоубийцу»

История борьбы Мейерхольда за «Самоубийцу» и записи его репетиций этой пьесы Н.Р. Эрдмана показывают, какой невосполнимой потерей было запрещение ее постановки и для драматурга, и для готовившего центральную роль И.В. Ильинского, и для режиссуры Мейерхольда.

Ключевые слова: Мейерхольд, Н.Р. Эрдман, «Самоубийца», И. Ильинский

Щербаков Вадим

«Лес» В.Э. Мейерхольда.

Театр олицетворения.

Пытаясь разобраться в поэтике трогательного и бесшабашного мейерхольдовского «Леса» (1924), автор приходит к выводу, что в основе его популярности лежит виртуозное освоение режиссером принципов старинного театра масок.

Ключевые слова: Мейерхольд, «Лес», комедия масок, принцип олицетворения.

Главачова Анна А.

Размышления о Годунове.

Возможности инсценировки исторической драмы

Целью настоящей статьи является исследование драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов», которая до сих пор ни разу не была поставлена на словацкой сцене, несмотря на свои значительность и привлекательность для этой культуры. Чтобы понять причины этого, следует приглядеться к истории. Флорентийский собор, принявший одноименную Унию (1439), является одной из поворотных точек истории Словакии, в те времена – верхней части Венгерского королевства. Однако, искусственно созданный образовательный стандарт исключает даже упоминание об этом событии.

Автор стремится доказать, что драма Пушкина содержит сходный мотив. Поэт симпатизирует Самозванцу, позволяя ему излагать дорогие для Пушкина идеи. Автор статьи вскрывает систему традиционных упрощений в критике, сводящей всё содержание пьесы к латинско-византийскому или польско-русскому конфликту и отмечающей иные трактовки.

В соответствии с пушкинским пониманием истории автор видит в Димитрии представителя третьей – униатской – тенденции. Самозванец со своей славянской армией, равно удаленные от Москвы и от Рима, видятся автору последними крестоносцами, способными освободить Царьград от турецкого владычества и ввести Россию в единый блок христианских народов. Ключевые слова: «Борис Годунов», драматургия Пушкина, Флорентийская Уния, латинско-византийский конфликт.



ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

ПОЛЯКОВА Людмила

Моя родословная

Отвечая на вопросы Веры Максимовой, народная артистка РФ Людмила Полякова рассказывает не только о разных театрах и спектаклях, о работе с выдающимися режиссерами и актерами, не только про студенческие годы, однокурсников и педагогов Театрального училища им. М.С. Щепкина, но и про свое детство, отношения с родителями, собственную семью, старую Москву. Беседа с Л.П. Поляковой предваряет публикация дневниковых записей актрисы 1956–1962 гг.

Ключевые слова: Щепкинское училище, Виталий Соломин, Юрий Соломин, Виктор Коршунов, Натэлла Тодрия, Паола Богатыренко, Борис Львов-Анохин, Леонид Варпаховский, Анатолий Васильев, «Васса», Василий Бочкарев, Малый театр

Ella Mikhailiova. Jubilee and not jubilee

Reflections on the last season of the Taganka theatre. Chronology of the events of internal life of the theatre, which led to the rupture of relations Director Y. Lubimov with the actors. Thinking about the correlation of creativity, human relations and administrative problems in one of the most famous Moscow repertory theatres.

Keywords: Taganka theatre, Yuri Lyubimov, Valery Zolotukhin, Vladimir Cherniaev, Vladimir Fleischer

Aleksey Bitov

Aeschylus, Shakespeare and Panikovskiy

The article is devoted to the condition of the modern Russian dramaturgy. Author analyses some reasons of the «genre's crisis». Among analyzing texts are finalists of the last festival The competition of competitions which was held during theatre festival The Golden mask.

Keywords: modern dramaturgy, «new drama», A. Molchanov, M. Heifetz, D. Bogoslavsky, P. Priazhko, E. Vasil'eva, "Lubimovka", "Free theatre", "Evrazia", "Dramatic Personae", "Premiere".

Yekaterina Kretova

Making a mock as a way for culture to become senile.

Using contemporary drama and theatre realities the essay shows some ways for creating palimpsests by modern artists. Most of all they are scared that public does not recognize citing sources and therefore playwrights, directors and composers hurry up to declare the complete list of used originals. Today intertextuality climbs on a new level, where actual text instead of cooperation with the old one starts to mock out it sources.

Keywords: modern dramaturgy, postmodernism, intertextuality, irony, Dmitry Cherniakov.

Olga Netupskaya

The Riot and the Rite

The article is devoted to the International ballet festival «The century of The Rite of spring – The century of modernism» at the Bolshoi Theatre. Author provides a view on the art pattern given in the first production of The Rite of Spring (1913) and its evolution in the XX-XXI centuries. She researches versions of this ballet made by Vaslav Nijinsky (1913), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975) and Tatiana Baganova (2013). Author also gives a review on the new production of the Bolshoi Theatre The Flat (choreography by Mats Ek) produced in the context of the Festival.

Keywords: The Rite of Spring, modernism, Russian seasons, Béjart, Bausch, Baganova, Ek.

Lev Anninsky

The Lenkom in three touches

A retrospective critic's view on the nearest history of The Lenkom theatre and his director's creative individuality through the prism of impressions derived from three Mark Zaharov's productions. The messages of A Gamer, A Marriage and A Sky Wanderers author confronts with some

PRO PRESENT

AFTER THE ANNIVERSARY

Rimma Krechetova

Stanislavsky and Us.

Do not Hurry up with Funeral

Two fragments from Rimma Krechetova's book "Stanislavsky" prepared for publication in "The Molodaya Gvardia" Editorial House ("The Life of Outstanding People" series) reveals author's aim to understand the fate and creations of Stanislavsky as a part in director's theatre development. The main ideas and tasks of the process determined Stanislavsky's artistic and structural searches.

Keywords: Stanislavsky's system, Moscow Art Theatre

OLD THEATRE, NEW STAGE

Vera Maximova

"All sacrificed to memory of You"

The article is devoted to Pyotr Fomenko, an outstanding Russian director and creator of his own famous Moscow theatre "Masterskaya", who was died in 2012. The author talks about Fomenko's personality, about his art and his actors/pupils, about his teaching method. The narrative includes reviews to such an excellent Fomenko's performances as Wolves and Sheeps, War and Peace. The Beginning of the Novel, Family Happiness, Egyptian Nights.

Key words: Pyotr Fomenko, Tarelkin's Death, Mystery-Bouffe. GITIS, Wolves and Sheeps, War and Peace. The Beginning of the Novel, Family Happiness, Egyptian Nights, Polina Kutepova, Xenia Kutepova, Galina Tyunina, Madlen Dzhabrailova, Polina Agureeva, Kirill Pirogov, Karen Badalov, Yuri Stepanov, Rustam Yuskaev, Vladimir Maksimov, Maria Danilova, Andrey Vorob'ev.

Summary

events suffered by the Post-Soviet Russia.

Keywords: Mark Zaharov, The Lenkom, Dostoevsky, Gogol, Aristophanes, Russia.

CHEKHOV FESTIVAL

Marina Timasheva

Anton Chekhov and all the all

The sketch concerns the two decades history of The Chekhov International theatre festival (1992-2013). Author analyses its evolution in connection with developments in Russian theatre and country at all. In the issue author analyses the changes, which took place in the festival program (participants, genres), the specifics of V.I. Shadrin's management, and the main features of the Chekhov festival in comparison with other international festivals in Russia. Author offers a hypothesis concerning future of The Chekhov theatre festival.

Keywords: The Chekhov International theatre festival, Confederation of Theatre unions, theatre festivals, theatre management, Chekhov's dramaturgy, «new circus», theatre of CIS.

Natalya Zvenigorodskaya

What we are dancing about?

The article is devoted to Dance Program of The Chekhov International theatre festival, which was hold in spring-summer of 2013. Author tries to define what was in common and what distinguishes different all over the world choreographers presented such variety of styles and genres.

Keywords: The Chekhov International theatre festival. modern dance

Marina Timasheva

Freud packs the luggage

The article is devoted to a new genre of the world theatre culture which is known as «new circus». Author tries to find its distinguishing features, its strengths and weaknesses and perspectives of evolution by the example of creativity of Victoria Chaplin, Aurelia Chaplin, James Thierrée, Philippe Genty, Aleksandr Grimaylo.

Keywords: «new circus», circus art, dramaturgy, theatre festivals, Victoria Chaplin, Aurelia Chaplin, James Thierrée, Philippe Genty, Aleksandr Grimaylo.

THEATRE JOURNAL

Marina Timasheva

A cotillion badge

A review of Dmitry Rudkov's production The Egyptian stamp (Pyotr Fomenko's Workshop Theatre) based on the novella The Egyptian stamp written by Osip Mandelstam, which was staged for the first time.

Keywords: Osip Mandelstam, The Egyptian stamp, Pyotr Fomenko's Workshop Theatre, Parnok, Feodor Malyshev, Aleksandra Dashevskaya.

Dmitriy Trubochkin

Two Electras

In the paper two performances are analyzed and compared: Mourning becomes Electra in Russian Academic Youth Theatre (directed by A. Borodin) and Electra in Theatre of Nations (directed by T. Kulyabin), both created on the basis of the same ancient myth. The performances are interpreted as representatives of the two artistic systems that are opposed to each other in modernity: their discrepancy and opposition are traced through in text, set design, direction and acting.

Keywords: Electra, Russian Academic Youth Theatre, Theatre of Nations

Vera Senkina

It is kind of unfunny story

A review of Alvis Hermanis production «Oblomov» (New Riga theatre) which was presented on The International theatre festival «Baltic house». Focus is made on the evolution of the main themes of director's creativity, especially on the problem of interaction between personage and object's reality.

Keywords: Alvis Hermanis, Oblomov, Goncharov, Gundars Aboliņš, Vilis Daudziņš, object, memory.

Dmitriy Trubochkin

Iliad in the theatre

Theatrical adaptation of Homer's Iliad was premiered in June 2013 in Athens (director Stathis Livathinos) on the basis of the complete Homer's text. The first complete Iliad in the world theatre makes rare and most impressive exemplar of contemporary epic theatre. In the paper the performance is analysed.

Keywords: Iliad, Homer, Stathis Livathinos

Vadim Shcherbakov

A Theatre of Self Service

The review on production of Pavel Priazhko's Three Days in Hell staged in The Theatre of Nations by Dmitry Volkostrelov and Ksenia Peretruhina. Analyzing the production author comes to the rhetorical question: why do these capable people prefer to make such a dull theatre?

Keywords: Pavel Priazhko, Three Days in Hell, Dmitry Volkostrelov, Ksenia Peretruhina, The Theatre of Nations.

THEATRE PROVINCE

Alexander A. Vislov

Working with outlines

Nowadays such definitions as a play's reading and a director's sketch are firmly included into vocabulary of contemporary Russian Theatre. Moreover, these definitions became markers of special types of theatre productions made not merely for internal use (like it was in the Past), but with the aim to find a new actual language in relations between stage and auditorium. This movement toward a new public is closely connected with The New Drama and shows an

Summary

extreme activity in Provincial theatres. In the Part I of his speculations on phenomena of an outline method and a drama laboratories the author tries to define the main concepts and genesis of the problem, to describe the principles of such events.

Keywords: a play's reading, a director's sketch, a drama laboratory, The New Drama, Russian Provincial theatres.

Victoria Peshkova **His Dethroned Majesty**

The article is devoted to VI theatre Festival named after Nikolai Rybakov, which was held in Tambov. However, it analyzes and some common problems of festival movement. The Tambov festival's organizers are focused on actors' creativity and that naturally gives a ground for the wide discussion about nowadays condition of national acting school. Taking as examples the festival productions of theatres from Samara, Kursk, Briansk, Kudymkar and other cities of Russia author speculates on actor's place, meaning and abilities in modern production.

Keywords: festivals, province, actor's art, acting schools.

OBITUARIES

Tatiana Shah-Azizova **Liliya**

The essay is devoted to the memory of Lia Tolmacheva – People's Artist of Russia, one of the founders of Sovremennik Theatre and it's first hand actress. The essay's subject is not merely Tolmacheva's creative career, but her creative paradox – contrasts between inner and outer in her roles, the widest amplitude of her capability, which remains out of use. Also it outlines Tolmacheva's feat as an actress and as a human being – her devotion to Sovremennik till the last breath.

Keywords: Tolmacheva, Sovremennik theatre/

Alexey Bartoshevich **Olga Radishcheva**

The article is dedicated to memory of Olga Radishcheva. The author proposes to admire once again the courage and mind clearness of scholar, who committed a grate research revealing – sine ira et studio – the true story of mutual relations between co-founders of The Moscow Art Theatre.

Keywords: Constantine Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko, The Moscow Art Theatre, The Museum of MAT, A Dead Man's Diaries

PRO MEMORIA

EUROPE FND RUSSIA

Alexey Bartoshevich **Some facts from the history of the Russian-British theatrical contacts in the 1910s.**

Using the archives' evidence the article argues that from the beginning of XX century English theatre people, includ-

ing such famous theatre persons as H.B. Tree and H. Granville Barker, have revealed the deep and really practical interest in the Russian Theatre, first of all in Moscow Art Theatre' Chekhov productions. In the context of the general enthusiasm for the Russian culture the sustained attempts were made to invite K. Stanislavsky's theatre to London, but they were blocked by the World War.

Keywords: H.B. Tree, H. Granville Barker, K.C. Stanislavsky

Baldina Julia **A Giorgio Strehlers's Harlequin:** **from Commedia to Metatheatre**

This article is devoted to the Giorgio Strehler's A Harlequin: Servant of Two Masters, which is a legendary production of Italian theater. The main topic of this research is a problem of author's creative method. All 11 versions of Strehler's Harlequin have consistently become the subject of analysis. This method clarified the director's theatrical system development path from deliberate theatricality to the realistic, epic and finally «metatheatre». A comedy by Carlo Goldoni The Servant of Two Masters, from its initial 18th century version to director's interpretations of the XX century – has been thoroughly considered. Theatre production Harlequin is a unique example which demonstrates that unveiling «metatheatrical» form of performance, created by Giorgio Strehler, has turned out to be an important factor for the European theater of our days.

Keywords: Strehler, commedia dell'arte, Goldoni, metatheatre

Natalia Skorokhod **Ingmar Bergman's lane in European drama** **of XX century**

The article concerns the question of the dialogue between Ingmar Bergman' screenwriting and the European dramatic process of the XX century. Exploring the influence of great Scandinavians A. Strindberg and Henric Ibsen on Bergman, the author comes to the conclusion that in the most important scenarios: The Winterlight, Persona, The Seventh seal, screenwriter presented the new substance hero - homo elinguem, silent man.

Keywords: Bergman, Strindberg, Ibsen, silence, knight, dramatic hero.

Klimova Irina **A Fairgrounds in Netherlands' paintings** **of XVI–XVII centuries.**

Spectacles, entertainments and their public.

The article is dedicated to the problems of research of fair visitors. By means of comparative study of different images of fair scenes in painting of Netherlands at the second part of the XVI century – the beginning of the XVII century, the author undertakes an effort to find out the particular features of the formation of the social structure of fair visitors during the indicated period.

Keywords: fair, holiday, festival, entertainment, social groups, fair visitors, theatre performance, fair scene, Netherlands paintings.

Summary

Galina Gernovaya

The characters system in Aeschylus late tragedies (Choephoroi)

The characters system of Aeschylus tragedy Choephoroi is reviewed in comparison with the characters system of the tragedy Agamemnon. Similarities and differences between them are revealed. Author considers that similar features form a base of the characters system, which emerged in Aeschylus' tragic art during the late period of his creative work. Differences between characters systems of the first and the second tragedies make it possible to capture their idea-aesthetic specific. Study of structural peculiarities of characters' presentation makes the article's author reflect on some substantial aspects of the tragedy Choephoroi.

Keywords: character, characters system, ethos, pathos, protagonist, character-"out of chorus", character-"of chorus", character-"analogy", character-"antipode".

Susanna Filippova

Belial or humble son? Franz Moor's character in German theatre productions in XVIII-XIX centuries

The article is dedicated to the tradition of performing the role of Franz Moor in the Robbers by Schiller in German theatre productions in XVIII-XIX centuries. Here are two main trends embodiment of the figure - through Mephistopheles and a Richard III. The key figures of the German theater as August Wilhelm Iffland, Ludwig Devrient, Carl Seydelmann, Josef Kainz, and Alexander Moissi are particularly mentioned in the article. In the case of Seydelmann, turning point, which he carried out on the stage developing his roles on paper, is considered. Here are some fragments of his Rollenhefte.

Keywords: Robbers by Schiller, August Wilhelm Iffland, Ludwig Devrient, Carl Seydelmann, Josef Levinsky, Josef Kainz, Alexander Moissi, Rollenhefte.

MASTER-GLASS

Oleg Feldman

Meyerhold rehearses The Suicide

The story of Meyerhold's struggle for The Suicide by Nikolay Erdman and its rehearsals' records shows what irreplaceable loss had happened with the play's ban. This loss concerned further fate of playwright, as well as work of Igor Il'insky and Vsevolod Meyerhold

Keywords: Meyerhold, Nikolay Erdman, The Suicide

Vadim Shcherbakov

The Forest by Vsevolod Meyerhold.

Theatre of embodiment

The matter of research is poetical construction of affecting and reckless Meyerhold's The Forest (1924) by A.Ostrovsky. Author finds that its popularity is accounted by director's mastership use of the Commedia major principles.

Keywords: Meyerhold, The Forest, Commedia, masks, principle of embodiment.

Anna A. Hlaváčová

Thoughts on the possibilities of staging Pushkin's historical drama Boris Godunov

The aim of the present paper is to explore Pushkin's drama Boris Godunov that had – despite its importance and attractiveness for Slovak culture – never been staged. In order to understand this, we should have a closer look into the history. The Council of Florence resulting in the Union of Florence (1439) is one of the crucial points of Slovak history – at those times the Upper Part of the Hungarian Kingdom. However, artificially forged historical narrative excluded any mention of both the Council and Union of Florence in general education.

The author tries to prove that Pushkin's drama opens the same issue with overt sympathy to Dmitri that could only be explained by the fact that the pretender incarnates idea dear to the poet. She develops her statement by analyzing Pushkin's play from the perspective of religious history showing that the problem is usually simplified to the struggle of latin/byzantine, resp. Polish/ Russian conflict, omitting other possibilities.

In accordance with Pushkin's understanding of history, she sees the pretender Dmitri as a representative of the third – unionist – tendency. But Dmitri's unionism is not purely defensive if we consider his plan to liberate the city of Constantinople. Dmitri (1605-6) with his native Galician folks and Hungarian uniats (including Rusyns and Lemkos) remote both to Moscow and Rome, were the last potential crusaders, while they were cherishing the Florentine union till the local Union of Uzhhorod (1646).

Keywords: Boris Godunov, Pushkin's drama, Union of Florence, latin/byzantine conflict

PEOPLE, YEARS, LIFF

Liudmila Poliaková

My family tree

Responding to Vera Maximova's questions Liudmila Poliaková tells not merely about different theatres and productions, outstanding directors and actors, Shchepkin Theatre School and its students and staff, but she frankly depicts her childhood, relations with her parents, and way of life in old Moscow. Poliaková's Diaries from 1956 to 1962 publication forestalls this conversation.

Keywords: Mikhail Shchepkin Theatre School, Vitaly Solomin, Yury Solomin, Victor Korshunov, Natella Todria, Paola Bogatyrenko, Boris Lvov-Anohin, Leonid Varpahovsky, Anatoly Vasiliev, Vassa, Vasily Bochkariov, Maly Theatre.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

3–4. (вып. XIV) 2013

Главный редактор В.А. Максимова

Предпечатная подготовка:

С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону 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 распространения средств массовой информации ЗАО «АРСМИ»:

e-mail: info@arsmi.ru

Департаменте распространения печати:

тел. +7(495)789-44-45

Приобрести отдельные выпуски журнала можно в редакции, в киоске Государственного института искусствознания:

Козицкий пер., дом 5,

тел. +7(495)629-33-76.

А также в магазине «Театральные книги»:

Страстной бул., дом 10/34, тел. +7(495)629-94-84 и в киоске «Новая газета» на Пушкинской пл.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,

Государственный институт искусствознания.

Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

e-mail: voprosy_teatra@mail.ru