

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Временник Зубовского института

Выпуск 10



**Классика на сцене
2000-х годов**

Санкт-Петербург
2013

Редактор-составитель А. Ю. Ряпосов

Редакционный совет:

Ж. В. Князева
Г. В. Копытова
А. В. Королев
С. В. Кучепатова
Г. В. Петрова
А. А. Попов
А. В. Ромодин
А. Ю. Ряпосов
И. Д. Саблин
Е. В. Третьякова
С. В. Хлыстунова
И. А. Чудинова

Временник Zubovskogo института. Вып. 10: Классика на сцене 2000-х годов. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. 120 с.

Вниманию читателей представлен театроведческий выпуск Временника Zubovskogo института. В качестве авторов выступают сотрудники и аспиранты Российского института истории искусств, преподаватели и аспиранты Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Материалы Временника отражают судьбу отечественной и зарубежной классики на драматической и музыкальной сценах в 2000-е гг. В первом разделе собраны статьи, посвященные репертуарному обзору, актуализации оперы, китчу как театральному языку. Во втором публикуются тексты, в которых анализируются отдельные спектакли. Завершают издание интервью с режиссером Юрием Бутусовым и две рецензии на научные книги-новинки.

Адрес редакции:

Исаакиевская пл., д. 5
190000, С.-Петербург
т. (8-812) 314-41-36
www.artcenter.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-43710 от 24 января 2011 г.

Подписной индекс 52689 в Каталоге российской прессы «Почта России».

delicious telecom
oyster

Возрастные ограничения: 12+

© Российский институт истории искусств,
2013

© Коллектив авторов, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Ирина Бойкова

Русская классика на сцене театра «Русская антреприза»
им. А. Миронова. Спектакли В. Фурмана и Ю. Цуркану (2005–2012)5

Александр Васильев

Актуализация в постановках оперы
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского 2000-х годов18

Наталья Щербакова

Китч как театральный язык
(на материале творчества Николая Коляды)28

Спектакли

Ольга Мальцева

Как сделан спектакль Юрия Любимова
«Идите и остановите прогресс»40

Ольга Мальцева

«Божественная комедия» Эймунтаса Някрошюса57

Татьяна Плахотина

Сценические версии оперной классики
в режиссерском театре 2000-х годов.
«Фальстаф» Д. Бертмана («Геликон-Опера», 2001)66

Александр Ряпосов

Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» по мотивам драмы
Генрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова (Ленком, 2011)78

Полина Самсонова

Японские театральные традиции в XXI веке
(гастрольные спектакли 2003–2012)89

Сусанна Филиппова

Спектакль М. Тальхаймера «Эмилия Галотти»101

Александр Ряпосов

Интервью с Юрием Бутусовым107

Рецензии

Александр Ряпосов. [Рецензия на книгу]

Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике
французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 542 с.113

Александр Ряпосов. [Рецензия на книгу]

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия:
литературные и театральные эксперименты «новой драмы».
М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.115

Сведения об авторах117

Notes of contributors118

Ирина Бойкова

**РУССКАЯ КЛАССИКА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА
«РУССКАЯ АНТРЕПРИЗА» ИМ. А. МИРОНОВА.
СПЕКТАКЛИ В. ФУРМАНА И Ю. ЦУРКАНУ (2005–2012)**

Классика на русской сцене всегда была основой репертуара, но в разные времена к ней относились по-разному. Два последних десятилетия обнаружили в отношении театра к классическому наследию тенденции едва ли не противоположные. В середине 1990-х так называемая новая волна петербургской режиссуры (А. Праудин, Г. Козлов, В. Туманов и др.) именно классикой поверяла ценностные ориентиры наступившей постсоветской эпохи, ища связей исторического прошлого и современности. В 2000-е ситуация изменилась. В полемических высказываниях московских идеологов современной «новой драмы» классику вновь, как когда-то в революционные 1920-е, стали сбрасывать с корабля современности. В более консервативном Петербурге эти новые веяния прививались труднее, но тенденции десятилетия сказались и здесь. В 2000-е событийных спектаклей по классике у режиссеров «новой волны» на петербургской сцене не появилось. Безусловно, имели значимый резонанс в минувшее десятилетие чеховские спектакли Л. Додина в МДТ – Театре Европы и В. Фокина в Александринском театре, а также реализованная на сцене этого театра программа «Новая жизнь традиции». И все же можно сказать, что в 2000-е классика на петербургской сцене в определенной мере оказалась вытеснена на периферию режиссерского сознания. И здесь речь уже не только и не столько о репертуарном выборе режиссуры, сколько о самом прочтении театром классики.

А. Смелянский в программной статье сборника «Классика и современность» (1987) обозначил основное проблемное поле в области театральных интерпретаций классики: «Культура режиссерского чтения в решающей степени зависит от способности вырастить постановочную идею из самого текста, из его собственных смысловых возможностей, а не привнести ее извне, из чужой культуры» (Смелянский, 1987: 31). Из двух обозначенных здесь подходов к классике режиссура 2000-х все чаще выбирала второй. Можно согласиться с Т. Москвиной, которая, анализируя ряд спектаклей по классике 2000-х гг., приходит к выводу: «Один из самых распространенных способов общения с авторами классических пьес – это концептуальная интерпретация, жесткая трактовка, т. е. избирательное и ограниченное понимание» (Москвина, 2006: 13).

Истоки такого «ограниченного понимания» нужно искать в истории отечественного театра и культуры в целом советских десятилетий. Смыслы русской классической литературы под воздействием советской идеологии оказались в значительной мере трансформированы в сознании отечественной культуры на целый век. На протяжении двух последних десятилетий эти трансформации активно исследуются филологами. Театроведение, надо признать, значительно отстает в осмыслении этих проблем.

В комплексе идей современной филологии, изучающей русскую классическую литературу, существуют важные аспекты, которые могут помочь и в разработке проблем театрального прочтения классики. Прежде всего, это аспекты, связанные с христианской (православной) ментальностью русской

литературы¹. Особый интерес представляют, в частности, идеи о различии типов духовности и, соответственно, разнице аксиологий – в подходах к изучению русской литературы, развиваемые И. А. Есауловым, который отмечает: «<...> Весьма часто система ценностей исследователей русской литературы находится в кардинальном противоречии с аксиологией предмета изучения, <...> зачастую тип духовности этих исследователей – один, а тип духовности русской литературы – совсем другой. Но иногда – вольно или невольно – происходит проецирование своей собственной системы ценностей <...> на русскую классическую литературу, которая основывается на других ценностях. Тем самым искажается (вольно или невольно) сам предмет исследования» (Есаулов, 2012: 18–19). Говоря о преобладании революционно-демократической мифологии в истолковании русской литературы советским литературоведением и о современном разворачивании этой же мифологии, за которым стоят более глобальные, по преимуществу атеистически ориентированные прогрессистские представления, Есаулов имеет в виду не только филологические подходы к изучению русской литературы, но и более общий культурный контекст.

Аналогии между научным (исследовательским) и художественным (театральным, режиссерским) прочтением текстов русской классики, разумеется, не могут быть прямыми. Но в какой-то мере такие аналогии уместны – ведь, как справедливо писал А. Смелянский, «проблема театральной интерпретации классики оказывается малой составной частью общей проблемы “понимания” чужой культуры» (Смелянский, 1987: 6). (Смелянский пишет о классике как о культуре *чужой* – быть может, потому, что в середине 1980-х гг. она мыслилась как отдаленная от современности не только временем, но и иными мировоззренческими установками.) В этой связи невозможно не заметить, что тексты русской классической литературы на отечественной сцене не только в советские десятилетия, но и по настоящее время нередко прочитываются с точки зрения именно иной аксиологии, иного типа духовности (что, возможно, и не осознается самими читающими и интерпретирующими). Ничуть не подвергая сомнению возможность (и режиссерское право) такого прочтения, различать эту, иную, аксиологию режиссерской интерпретации по отношению к системе ценностей самих произведений русской классики, видимо, необходимо.

Стоит оговорить: обозначенная проблематика вырастает отнюдь не из разговоров об искажении классики театральной режиссурой, которые в критике советского периода велись в духе советской же идеологии и нередко были только поводом для разгрома спектакля того или иного талантливого режиссера. В данном случае речь о другом. Режиссерский век театра, исторически совпавший в России с катастрофой XX в., в той или иной мере поучаствовал в обозначенных выше процессах трансформации смыслов классической культуры.

Одной из таких трансформаций стала именно жесткость трактовок классики, которую исследователи отмечали начиная уже с 1960-х гг. Так, например, о режиссерских прочтениях А. П. Чехова тех лет Т. Шах-Азизова писала: «Нового Чехова называли жестоким» (Шах-Азизова, 1985: 25). Уточним: жестоким был, конечно, не Чехов, т. е. не открытый советским театром тех лет в произведениях Чехова «жестоким» авторский взгляд, но само режиссерское видение, прочтение чеховских текстов в спектаклях этого времени, с его уже ощутимо иной (в сравнении с дореволюционной) аксиологией. Такое режиссерское видение, характерное, безусловно, не только для постановок Чехова, стало довольно распространенным и в последу-

¹ См., например, сборники ИРЛИ «Христианство и русская литература», вып. 1–6, 1994–2010; сборники Петрозаводского государственного университета «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.», вып. 1–7, 1994–2012; работы В. Н. Захарова, В. А. Котельникова, И. А. Есаулова, П. Е. Бухаркина, А. М. Любомудрова и др.

ющие десятилетия, вплоть до настоящего времени. В том числе и у таких мастеров, как, например, Л. Додин и В. Фокин. Спектакли каждого из них, разумеется, – тема отдельного разговора. Отметим, в связи с обозначенными тенденциями, только некоторые общие черты.

Жесткость режиссерского прочтения необязательно означает прямолинейность концепции (тем более, что собственно постановочная режиссерская культура в спектаклях двух этих мастеров, как правило, высока). Она чаще всего проявляется в природе чувств актера и героя, а также в самом отношении к человеку-герою автора-режиссера (в зависимости от которого нередко попадает и актер, исполнитель роли). В режиссерской драматургии таких постановок классики, как «Пьеса без названия» (1997), «Чайка» (2001), довольно быстро, впрочем, снятая с репертуара, «Три сестры» (2010) Л. Додина, «Двойник» (вторая редакция, 2007), «Женитьба» (2008), «Литургия ZERO» (2012) В. Фокина, присутствует определенная заданность голосов актерского ансамбля и связанная с нею в той или иной мере спрямленная перспектива ролей. Все это не отменяет – почти во всех названных спектаклях – выразительной силы режиссерского высказывания. Речь о другом. Именно жесткость авторского взгляда и, в той или иной мере, «приговоренность» героя к своей судьбе и оказываются главным отличием, несовпадением аксиологии режиссерского прочтения с аксиологией литературного первоисточника, сама ментальность которого предполагает гораздо более объемный спектр авторского отношения к персонажу, а также свободу человека как дар Божий и, следовательно, выбор героем собственной судьбы. Последнее утверждение может показаться спорным, когда речь заходит о новой драме и вообще литературе уже не XIX, а начала XX в., но система ценностей, выработанная тысячелетним развитием культуры, далеко не сразу подверглась трансформации даже в советские десятилетия, а на рубеже XIX–XX вв. в вершинных произведениях русской литературы эти ценности были еще достаточно сильны.

В таких спектаклях петербургской режиссуры 1990-х – 2000-х, как «Преступление и наказание» Г. Козлова в ТЮЗе (1994) и его же «Лес» в театре «На Литейном» (1999), «Monsieur Жорж. Русская драма» А. Праудина в Александринском театре (1994), «Без вины виноватые» В. Туманова в Балтийском доме (1999), «Борис Годунов» и «Дядюшкин сон» Т. Чхеидзе в БДТ (1999 и 2008 соответственно), можно обнаружить попытки преодоления рассмотренных выше тенденций, но в последнее десятилетие, как уже было отмечено, таких попыток становится все меньше. Лучшие спектакли театра «Русская антреприза» им. А. Миронова 2000-х гг., несомненно, оказываются в этом ряду.

Постановки русской классики стали художественной программой данного театра в последнее десятилетие, и программа эта год от года все заметнее в контексте петербургских сезонов – не только направлением репертуарной политики театра. Обращает на себя внимание сама режиссерская методология, в основе которой – традиция товстоноговской режиссерской школы: культура диалога режиссера с актером и с автором литературного текста. Именно так ставят классику на сцене театра «Русская антреприза» Влад Фурман и Юрий Цуркану. Оба они – выпускники последнего режиссерского курса Г. А. Товстоногова (1991).

Основным режиссером-постановщиком классики на сцене «Русской антрепризы» в 2000-е стал Ю. Цуркану (первый его спектакль на сцене театра, «Фантазии Фарятьева», был поставлен еще в 2000-м, а с 2005-го режиссер сотрудничает с театром на постоянной основе). И хотя репертуарные идеи и даже распределение ролей в «Русской антрепризе» чаще всего принадлежат ее художественному руководителю Р. Фурманову, спектакли Цуркану, безусловно, авторские, его режиссерский театр становится в последние годы одним из самых интересных в Петербурге.

Уже в первом спектакле Ю. Цуркану по классике на сцене «Русской антрепризы» – «**Шутники**» по одноименной пьесе А. Н. Островского, ставшем заметным событием сезона 2005/2006 гг., критика выделила мастерство в разработке музыкально-звуковой партитуры (здесь соавтором режиссера выступил композитор М. Мокиенко, творческое сотрудничество с которым продолжится и в других постановках Цуркану) – действие пронизано лирическими романсами, не поверхностно строится их звучанием. Глубоко разработана режиссером и партитура сценического ансамбля, в котором ведущими стали три актерских темы: Оброшенов С. Барковского, Анна К. Каталымовой и Хрюков В. Матвеева.

Сам объем характеров, богатство «душевного спектра» в пьесе Островского подсказали режиссеру и непредреженность, и неслучайность поворота от несчастья к счастью в судьбах героев. Именно это волнует и захватывает в его спектакле, в игре замечательных артистов. В отставном чиновнике Оброшенове С. Барковский играет человека униженного, шутовством зарабатывающего на жизнь, но когда бесчестье грозит Анне, в привычной ернической интонации героя Барковского вдруг прорывается протест, готовность постоять за честь дочери и семьи. Анна К. Каталымовой, вынужденная просить денег займы у Хрюкова, не только не роняет собственного достоинства, но и ценит достоинство в другом человеке, пусть даже грубом самодуре. Этим, кажется, и задевает его за живое. За грубыми, медвежьими манерами Хрюкова В. Матвеев играет вдруг проснувшийся красивый азарт и кураж, в котором его герой как будто даже удивляется сам себе (а в ответ тоже удивляется и себе, и ему Анна). Но сразу переродиться, конечно, не может и все-таки ошарашивает Анну предложением пойти к нему в экономки – она, оскорбленная, его прогоняет и этим, разумеется, задевает еще сильнее. Окончательное решение Хрюкова, о котором сообщает потрясенный Оброшенов: «<...> Просит твоей руки и двадцать тысяч на приданое дает!», – после вышеописанной сцены не выглядит неожиданным. В финале спектакля героиня Каталымовой, кажется, опять не знает, плакать ей или радоваться, верить или не верить и себе самой, и своему будущему счастью.

Здесь спектакль Цуркану преодолевает инерцию понимания пьесы Островского, уходящую в советские десятилетия. К сожалению, именно эта инерция продолжает определять точку зрения некоторых рецензентов, которые прочитали финал спектакля пессимистически. «Финал “сказки” должен быть счастливым. <...> Но в этом сказочно счастливом финале пьесы Островского Цуркану обнаруживает червоточину. Анна Павловна <...> остается на полуосвещенной сцене одна. За ее спиной появляется нищая девочка с шарманкой, и Анна Павловна, слушая ее песню, будто оплакивает свою дальнейшую судьбу, свое грядущее “счастье”», – пишет, например, И. Хорохорина (Хорохорина, 2006: 83). С этим трудно согласиться. Не сказочное и не комедийно-условное, но таинственное и чудесное действие в человеческих судьбах Божьего Промысла присутствует в тексте Островского, и «хороший» финал пьесы определяется не абстрактно-жанровой условностью – скорее, сам состав событий и структура персонажей, определяющие жанр, обусловлены христианской ментальностью текста, которая предполагает в смирении человека со своей участью и его доверие судьбе, т. е. веру в Бога и в спасение, как бы ни складывалась судьба. Спектакль Цуркану глубоко затрагивает саму эту ментальность пьесы, природу ее сюжета и жанра. Финал у Цуркану полифоничен, открыт, но доминанта его – светлая лирическая тональность – подсказана развитием всего действия. А упомянутый критиком романс маленькой шарманщицы (Н. Буковская), «Я люблю вас без боязни, без искусства и без слез..», – трогательно-сентиментальный романс о любви.

Диалог с Островским Цуркану продолжил уже в следующем сезоне 2006/2007 гг., поставив пьесу «**Пучина**», во многом близкую «Шутникам»

и по тематике, и по определению жанра самим драматургом («картины», «сцены из московской жизни»). Но «Пучину», в отличие от «Шутников», принято считать одной из самых мрачных пьес Островского.

В работе над «Пучиной» Цуркану впервые встретился со сценографом В. Фирером – в дальнейшем их творческий тандем станет постоянным и успешным, но первая совместная работа удалась не вполне. Концептуальное решение В. Фирера (пустое пространство, в центре которого куб стола и свисающая над ним большая лампа-шар, на протяжении спектакля постепенно сжимается, сдвигая стены, вокруг героев) несколько диссонирует с образным строем пьесы (пучина – образ неотвратимо затягивающей болотной топи или морской бездны, в которой тонут). Но в сценографии есть и продуманный театральный эффект: небытовое пространство сцены, где актеры играют традиционными средствами бытового психологического театра, укрупняет лица и отношения. В спектакле продуманы и точно сыграны все человеческие связи. Природная доброта Кисельникова (Е. Баранов) – от матери (Т. Абросимова). Баранов умно, искренне, трогательно играет в своем герое абсолютную незлобивость, интеллигентную мягкость души, из которой каждый может лепить все, что ему угодно, кроме злого. Нравственная глухота Глафиры (С. Письмиченко) – черта ее родителей, Боровцовых. Режиссер не предлагает непременно поверить в их дремучую необразованность, она подана насмешливо. Пуд Кузьмич в колоритном исполнении В. Матвеева с удовольствием лицедействует. Важнее другое: Глафира, с ее несчастными злыми глазами, – наследница и жертва «дремучей» системы ценностей, в которой нитка жемчуга или отрез на платье дороже согласия в доме, дороже любви.

В «Пучине» Цуркану вновь музыкально слышит жанр. Мелодии романсов в его спектакле (подобранные совместно с композитором М. Мокиенко) вступают в действие не аккомпанементом, как в мелодраме, – мелодрама «свернута» и встроена выразительной музыкальной фразой в лирико-драматический жанр спектакля. Фигурой рока в зловещих подсветках вторгается в жизнь главного героя Неизвестный (Р. Фурманов), подталкивая доведенного до края Кисельникова преступить закон. Единственный раз споткнувшись на зле, Кисельников теряет рассудок. Но в «пьесе жизни» Островского (определение Н. Добролюбова) слабая душа спасается смирением, и финал не звучит безнадежно. Баранов играет, кажется, пропащего, но нравственно не погибшего Кисельникова. В конце этой истории режиссер и артист расслышали у драматурга интонацию горькую, но не безотрадную – сострадание и прощение.

Умение «сворачивать» один жанр внутри другого, контрапунктно строить звучание спектакля – черта авторского почерка Цуркану и одна из сильных сторон его режиссуры. Безусловно, в разных спектаклях это удастся ему в разной мере. Менее удачным, чем «Шутники» и «Пучина», оказалось третье обращение Цуркану к драматургии Островского – постановка в 2011 г. пьесы **«Красавец-мужчина»**. Здесь режиссер опробовал не свойственный ему острокомедийный рисунок, и, может быть, поэтому комедия и мелодрама существуют в спектакле несколько обособленно, хотя потенциал лирико-драматического звучания в мелодраме, в отношениях Зои и Аполлона Окоемовых (О. Семенова и Я. Воронцов) все же намечен и интересен. Как и контрапункт комедийно-драматического в Лупачеве Д. Воробьева.

В лирико-комедийном ключе Цуркану поставил пьесу А. Толстого «Плоды просвещения». Само название **«Исхитрилась, или Плоды просвещения»** (2009) ориентирует на традиционно комедийную интригу: ловкая служанка «исхитрилась» и одурачила своих господ. Толстовский спектакль поставлен добротной, мастерски, здесь на редкость слаженно играет актерский ансамбль. Звездинцевы, томно-истеричная барыня бальзаковского возраста и ее не от мира сего комедийный простак-муж, сыграны О. Ан-

тоновой и С. Кузнецовым в жанре салонной комедии и водевиля. Сценографией В. Фирера легко обозначен контраст призрачности – и прозрачности, мнимости – и простоты, безыскусности: за светлым занавесом из тонкого холста в веселых лоскутах-заплатах роскошная гостиная, черная с золотом, с большим зеркалом, в котором мерцают, множатся отражения. Просители-мужики в костюмах из той же, что и занавес, светлой холстины, в доме Звездинцевых выглядят чуть ли не экзотически: Г. Сысоев, В. Матвеев, А. Коваль почти музыкально, с неизменным рефреном «Земля наша малая ...» играют контрапункт безыскусной лирики и комедии положений. Толстовская сатира на спиритов остается в спектакле на втором плане (сама сцена спиритического сеанса поставлена виртуозно, в комедийном ключе) – лирика, человеческое содержание пьесы выходят на первый план.

В 2008 г. Цуркану выпустил спектакль «Рыцарь Серафимы» по первой редакции пьесы М. Булгакова «Бег», которая стала классикой уже XX в., и опыт этого, одного из значимых для театра и для режиссера, спектакля оказался важен в его новой постановке русской дореволюционной драматургии. Сценическая версия **«Дней нашей жизни»** (2009) по одноименной пьесе Л. Андреева вошла в число лучших спектаклей Цуркану на сцене «Русской антрепризы». Успеху способствовал, думается, опыт не только режиссера, но и самого театра, для которого русская классика стала в минувшее десятилетие основой репертуара. Кроме спектаклей Ю. Цуркану и В. Фурмана в 2000-е на сцене театра вышли «Как он лгал ее мужу» (по произведениям Б. Шоу и А. Чехова, реж. Т. Насиров, худ. рук. постановки Г. Козлов, 2002); «Счастливчик» (по мотивам рассказов А. Чехова, реж. А. Дежонов, 2004); «Нахлебник» (по одноименной пьесе И. Тургенева, реж. Е. Баранов, 2005); «Грабеж» (по мотивам одноименного рассказа Н. Лескова, реж. Е. Баранов, 2009). Некоторые из этих спектаклей, как и основные постановки В. Фурмана и Ю. Цуркану, были замечены критикой, в каждом из них состоялись интересные актерские работы. И безусловно, такое широкое поле диалога с русской классической литературой накопило значимый для театра в целом объем смыслов. Видимо, не случайно, в «Днях нашей жизни» Цуркану возникает уже иная, чем в прежних его постановках, мера обобщения. Отчасти это продиктовано и самой пьесой Л. Андреева, в которой отзываются темы и мотивы его предшественников – А. Островского и Ф. Достоевского и современников – А. Чехова, А. Куприна и И. Шмелева.

Пролог и эпилог спектакля, сочиненные театром, размыкают время действия пьесы (1890-е) в другое историческое время: свет тусклой лампочки и вой метели вызывают в памяти узнаваемый видео- и звукоряд безытного и тоскливого запустения XX в., для Андреева наступившего и грядущего, для нас – минувшего. Этот встречный взгляд создает поле напряжения, в котором укрупняются смыслы. Пролог спектакля по Андрееву рифмуется у Цуркану с финалом его «Рыцаря Серафимы», с одной из последних реплик Серафимы в исполнении Н. Поповой: «Снег заметет наши следы <...>» Сценография В. Фирера говорит со зрителем на языке строгих метафор: зигзаги поперечных досок-перекладин в прологе «Дней нашей жизни» внятно обозначают «зачеркнутое», надолго вытравленное из памяти последних поколений – в чем-то существенном, если не главном – пространство русской жизни и русской культуры «до семнадцатого года».

«Дни нашей жизни» Л. Андреева (пожалуй, более других его пьес ориентированная на традиции реалистической русской драматургии XIX в. и одновременно испытывавшая уже влияние чеховской новой драмы) – пьеса-роман, полифоническая структура, но роман этот волнующе лиричен. В истории любви московского студента и бывшей институтки затронуты и трудные для Андреева духовные вопросы. В «Днях нашей жизни» Цуркану помнит всего Андреева, который, как писал о нем Горький, пел миру «Осанна!» и провозглашал ему «Анафема!» почти одновременно. В спектакле нет ни «анафемы», ни «осанны», звучание его сдержанней и строже, но две дра-

матические тональности – тревоги и света – присутствуют у Цуркану тоже одновременно, полифонично. Как и в прежних спектаклях Цуркану, музыкальная партитура в «Днях нашей жизни» родилась в союзе с М. Мокиенко, и, как и прежде, главный в этом дуэте режиссер, потому что музыка здесь звучит в гармонии, диссонансах и аккордах самого действия. В сцене Воробьевых гор красиво выстраивается многоголосие актерского ансамбля, вбирающее в себя далекое многоголосие церковного колокольного звона. Но вслед за этим тревожной тональностью, строгим аккордом, вступает начало каждой сцены в спектакле. Ведущими в его драматической партитуре становятся три голоса: Ольга в исполнении П. Толстун, Глуховцев С. Дьячкова и Онуфрий, университетский приятель Глуховцева, в исполнении С. Барковского.

В Глуховцеве, главном герое пьесы, современники находили черты самого Андреева. У С. Дьячкова в этой роли действительно андреевский «нерв», но существенна в его исполнении и дистанция длиной в век. Биография героев с «проклятыми вопросами», обернувшаяся в XX в. духовной болезнью, помрачением умов и сердец, присутствует в актерской теме Дьячкова уже как некий генетический код (так он сыграл Хлудова в «Рыцаре Серафимы»). В этом смысле роль Глуховцева, который в решающий момент выбирает не умом, а сердцем, оказалась во многом новой для актера.

В Ольге, какой ее играет П. Толстун, чувствуется внутреннее благородство, актрисе поначалу как будто бы не хватает мотивировок, объясняющих перипетии судьбы ее Оль-Оль. Толстун убедительно играет другое – сила любви и вместе с ней внутренняя сила растет в ее героине. Когда в одной из центральных сцен Ольга рванется вслед уходящему Глуховцеву: «Вернись!», – именно этой ее силой (Цуркану, доверяя актрисе, не дает ей здесь никаких режиссерских «подпорок») начинается в спектакле внутренний поворот и намечается путь к разрешению «проклятых вопросов». В романной полифонии пьесы Андреева Цуркану укрупняет драматическую структуру.

Одну из лучших своих ролей сыграл в «Днях нашей жизни» С. Барковский. В его Онуфрии узнаются и жизненная философия неунывающего Желтухина из «Касатки» Молодежного театра на Фонтанке, и драматическое шутовство Оброшенова, и чуткая деликатность чеховского интеллигента, «вечного студента». Но и шутовство, и лирика, и драматизм в герое Барковского на этот раз крупнее и интересней. Петербургским театром с избытком востребован комедийный дар Барковского. В Цуркану Барковский нашел режиссера, который не только расслышал глубокую серьезность, драматический дар артиста (это случилось и в «Днях Турбиных», и в «Трех сестрах» С. Спивака), но и поддержал ее стройной режиссерской драматургией.

Кульминационную сцену, в которой подгулявший подпоручик Миронов (его играют в очередь А. Андреев и Я. Воронцов) приглашает Глуховцева с Онуфрием выпить в номер Ольги и Глуховцев, не помня себя, идет на соперника с шашкой наголо, ведут Толстун и Барковский. Их партитура (самоотверженность Ольги, мужество и чувство юмора Онуфрия) открывает перспективу партнерам. В спектакле Цуркану это самая сильная и красивая сцена, здесь в свободных режиссерских мизансценах неожиданно разворачиваются друг к другу и открываются лица и души. Крики «Засада!» попавшего как кур в ошип Миронова и вопли Евдокии Антоновны, которую К. Каталымова играет почти водевильной негодяйкой, кривляющейся, но и жалкой, комическими контрапунктами расширяют объем лирико-драматического звучания. Пронзительной лирикой завершает сцену реплика потрясенного подпоручика: «Милые вы мои, давайте говорить о Боге <...>» Лирика в спектакле Цуркану рождается в полифоническом звучании драмы, не отменяет и не заменяет ее собой. Финал, как и в пьесе, открыт, в нем одновременно звучат и слезы Глуховцева, и «Голубчик ты мой! Жизнь

ты моя!» Ольги, и романс, давший название пьесе, где рядом «умрешь, похоронят», «здравная чара», и – «Бог знает, что с нами случится впереди <...>» Но в этой полифонии у Цуркану сильнее, чем у Андреева, – светлая тональность. В пьесе Андреева герои ищут и, кажется, не находят ответов на свои вопросы, но *все покрывает* их способность любить и прощать, и этот ответ расслышал у Андреева режиссер спектакля. В диалоге режиссера и драматурга значим оказался духовный опыт ушедшего века – в системе ценностей литературного первоисточника спектакль Цуркану проясняет и, пожалуй, усиливает то, что, быть может, самим автором не ценилось так, как ценится век спустя.

Размышления о судьбах русской дореволюционной культуры Ю. Цуркану и В. Фирер продолжили в постановке чеховского «Вишневого сада» в 2012 г. В том же сезоне 2011/2012 гг. Чехова поставил на сцене «Русской антрепризы» и В. Фурман, выбрав для постановки повесть «Палата № 6». Два чеховских текста, кажется, далеко отстоят один от другого и по времени написания (повесть 1892 г., пьеса – последнее произведение Чехова – 1904 г.), и по настроению, атмосфере. Но внимательный читатель сможет найти в этих текстах развивающийся во времени авторский метасюжет. Не удивительно, что два чеховских спектакля в постановке режиссеров-однокурсников вступили в интересный, не поверхностный диалог. Спектакль Фурмана вышел первым. Но прежде чем перейти к этому спектаклю, стоит сказать несколько слов о самом Фурмане и о другой его постановке русской классики в минувшее десятилетие.

В. Фурман (с 1999 г. – главный режиссер «Русской антрепризы») – режиссер совсем иного, чем Ю. Цуркану, почерка и стиля; его спектаклям свойственны острый сценический рисунок, монтаж эпизодов в построении действия, язык метафор. Многие его спектакли: «Мертвые души» (1993), «Обломов» (1999), «Дорога в рай» (2000), «Отверженные» (2001), «Господа Г.» (2005), «Палата № 6» (2011) – поставлены по прозе. Автором инсценировки, как правило, выступает сам режиссер.

В ряде своих спектаклей Фурман продолжает развивать тему режиссерского театра XX в. – расчеловечение человека. Лучшим спектаклем этой проблематики стала «Дорога в рай» по повести Б. Лавренева «Сорок первый». Тема продолжена и в постановке романа М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Спектакль получил название **«Господа Г.»**.

С первых же минут становится ясно, что это довольно жесткая режиссерская трактовка (программка корректно оговаривает: спектакль «по мотивам романа»). Сооруженный на сцене серый склеп (сценография О. Молчанова) взят, конечно, у Салтыкова-Щедрина, но пространство романа этим склепом не ограничено. Музыкальная тема М. Мокиенко аккомпанирует происходящему на сцене мистической тоской. Способ актерского существования своеобразен, в персонажах спектакля присутствует нечто бесстерженное, бескостное – ни добро, ни зло как будто не укоренены в их человеческом естестве. Спектакль Фурмана словно бы констатирует в Головлевых диагноз не-присутствия духа – как состояния обыкновенного. И только во взрывах, бунтах героев обнаруживается вдруг, что и эта их, совсем уж «бескостная» человеческая «натура» все же причастна чему-то, что выше природного естества, и значит небезнадежна.

Эволюцию Иудушки Головлева от человека до почти монстра подробно и актерски бесстрашно играет С. Рускин, выразительно, до гротескных обострений, демонстрируя, как способна исказиться человеческая природа в творении зла. Если б не парадоксальный комизм, очень точно извлекаемый актером и режиссером из жанровой палитры романа, наблюдать за проявлениями такой «натуры» было бы жутко до отвращения (не случайно жанр спектакля обозначен как сценический триллер). Конец Иудушки в спектакле страшней, чем у Салтыкова-Щедрина. Финальная тоска и сама смерть героя по дороге на маменькину могилку оставляет в самом мрачном,

кажется, романе русской классики надежду на спасение души. В финале спектакля Фурмана у героя Русскина, вдруг заметавшегося и затосковавшего, мало времени. Упав на колени, он из последних сил заносит руку для крестного знамения, пальцами, сложенными в троеперстие, ударяет себя в лоб, но бессильная рука падает – смерть наступает героя, не дав ему перекреститься, а где-то за сценой последнему его жесту аккомпанирует то ли хлопок, то ли выстрел. Этой внятной метафорой режиссер и завершает спектакль: немало поспособствовавший всем головлевским «умертвиям», «кровопивушка» умертвил, таким образом, и сам себя. Вопрос о спасении души этой сильной и жесткой концепцией как будто не снят, но мысль о нем свернула предельно.

Два спектакля по русской классике В. Фурмана разделяет шесть лет, когда режиссер ничего не ставил в театре, много и успешно работая в кино. В поставленной им в 2011 г. «Палате № 6» (в несентиментальной эксцентрике и резко контрастных красках смешного и ужасного), кажется, вновь присутствует жесткий режиссерский взгляд. Но это не так. Несомненным достоинством прочтения Фурманом еще одного из самых мрачных произведений русской классики оказывается как раз преодоление до сих пор распространенной в отечественном театре традиции «жестокое» Чехова.

Через всю повесть «Палата № 6» проходит вопрос о бессмертии, об этот вопрос разбивается мысль и сама жизнь чеховского доктора Рагина. Перед самым концом Рагину вспомнилось, что миллионы людей верят в бессмертие: «Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение. Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него <...>» (Чехов, 1986: 126). Много лет спустя тот же образ подхватит у Петрарки О. Мандельштам: «Промчались дни мои – как бы оленей косящий бег. Срок счастья был короче, чем взмах ресницы <...>» Непроговоренное «счастье», неосуществившееся человеческое предназначение осталось в подтексте и у Чехова – от финала повести история ее героя раскручивается назад, как в рапиде, обретая все свои смыслы. Эти смыслы, несомненно, прочитаны в спектакле Фурмана.

В прологе спектакля «добропорядочные граждане» (Н. Дик, И. Мозговой, В. Щипицын, М. Мещерякова, А. Курылева, А. Денисова) декламируют сочиненную режиссером речевку – сквозь брехтовское остранение прорывается дразнящий актерский посыл:

В нашем городе есть больница.
Больницы у нас не такие, как в Ницце.
Но все-таки мы ее построили.
А потом перестроили...

Пролог разворачивается перед первым рядом партера; зритель причастен происходящему. Чеховская повесть звучит сегодня едва ли не злободневно, и это остросовременное звучание сильно в спектакле Фурмана. Но сильнее и интереснее в нем все же то негоризонтальное измерение человеческой жизни, которым определяется и взгляд самого Чехова.

История о том, как попадает в тупик талантливый, умный, недюжинно сильный, кажется, человек – таким играет доктора Рагина А. Дежонов – разворачивается у Фурмана как метафора судьбы-ловушки, с повторением замыкающихся кругов мизансцен. Годы жизненной апатии чеховского персонажа остались за рамками спектакля – метафора сокращает время, но тут действует еще и товстоноговский принцип обострения предлагаемых обстоятельств: герой Дежонова крупнее и интереснее героя повести, а два часа без антракта вмещают именно короткую жизнь.

Сцена почти пуста, только железные больничные койки опускаются и поднимаются, сменяя эпизоды, и вокзальная тележка с книгами присутствует иронической метафорой интеллектуального багажа, с которым доктор прибыл в город (сценография О. Молчанова). «Добропорядочные

граждане» будто дразнят доктора и зрителей охами, стонами, перекошенными физиономиями. Но доктор энергично проделывает в воздухе красивые пассы, изрекая по латыни названия болезни, и очередной пациент але-ап! – оказывается совершенно здоров (театральная клоунада, знакомая у Фурмана со времен его «Дороги в рай», возникает и в «Палате № 6»). «Царица Небесная, Матушка!» – эта реплика прислуги Дарьюшки, с которой актриса Н. Парашкина проходит через спектакль, переворачивает страницы поэтически организованной театральной прозы, комментируя происходящее восхищением, испугом, жалостным сочувствием, горьким раздумьем. В финале – то ли молитвой, то ли погребальным плачем.

Эпизоды жизни доктора и палаты № 6 сталкиваются режиссерским монтажом. Пока доктор, заснув над книжками, досматривает утренний сон, в палате умываются над тазом, едят кашу из цинкового ведра (!) Это ведро в руках сторожа Никиты (А. Коваль) встречается в пространстве сцены с похожим ведром в руках Дарьюшки, из которого та – почувствуйте разницу! – моет в квартире доктора пол. Опять эпизод жизни Рагина – и снова палата, сцена бритья пациентов: трясучка запойного цирюльника (И. Мозговой) с бритвенным ножиком в руке; Никита с малярной (!) кистью; вопли перепуганных «психов»... душераздирающий аттракцион. Фурман не лирик, в его «Палате № 6» узнаются сдержанные интонация и жест Чехова-прозаика, но на волне высекающего смех и слезы режиссерского монтажа возникает в спектакле лирика. И подхватывается актерами. Драматический и лирический нерв спектакля, как и чеховской повести, в диалогах Рагина с пациентом Громовым – в дуэте А. Дежонова и А. Петрова (это две крупные актерских работы в спектакле, но рядом с ними нельзя не отметить и вообще на редкость сильный актерский состав – кроме тех, кто уже назван, это С. Бызгу, А. Горин, молодой артист Я. Галена в бессловесной, но пронзительно сыгранной роли одного из пациентов палаты). Самая ранящая сцена в спектакле – параллельный монтаж выхваченных софитами крупных планов в противоположных концах авансцены: справа доктор, мечтательно листая книжку, вспоминает свою беседу с Громовым; слева Никита, схватив за волосы этого самого Громова, вершит свою привычную расправу, окуная его головой в умывальный таз; тот, едва не захлебываясь, кричит: «Не надо!» – и так несколько раз. Поставлено и сыграно больно и сильно.

В режиссерском монтаже Фурмана – разлет крупного почерка, небоязнь споткнуться о неразрешимые, в сущности, вопросы: почему не видит, не слышит, не выполняет свою работу одаренный, на многое способный человек. От сцены к сцене режиссер разгоняет повороты судьбы героя, до наглядности ясно повторяя круги – чтобы внятно предъявить результат. Финал спектакля Фурмана сокращает чеховский финал, но короткий миг позднего прозрения Рагина, его внезапное открытие боли – не своей только, но и чьей-то рядом, чужой: «Мы же люди... нам же больно...» – сыгран Дежоновым глубоко человечно и отзывается в зале горько и скорбно, когда уже через минуту обмякшее тело доктора снимают с кровати и несут хоронить. Мысль о неосуществленной возможности смысла, счастья, неисполненном человеческом предназначении в режиссерской драматургии, в крупных актерских работах спектакля становится, пожалуй, центральной, главной – глубоко прочитанная чеховская мысль.

В пьесе «Вишневый сад», написанной уже смертельно больным Чеховым, его авторский метасюжет разворачивается в сюжет прощания – с жизнью, счастьем. XX режиссерский век увидел в этой последней чеховской пьесе и другое прощание – с культурой прошлого. Но так проститься с золотым и серебряным веком русской культуры, как сделали это в своих постановках «Вишневого сада» П. Брук и Дж. Стрелер, в России не смогли, пожалуй, ни А. Эфрос, ни Л. Додин, ни А. Шапиро, ни кто-то другой. В России XX в. унес не только красоту культуры, но и миллионы жизней вместе с ней, и может

быть, поэтому доминантой в театральных прочтениях последней чеховской пьесы на русской сцене до сих пор остается интонация жесткая и горькая. Она присутствует и в «**Вишневом саде**» Ю. Цуркану (2012).

В «Вишневом саде» у Цуркану и Фирера вновь перед нами пространство памяти: стены дома Раневской (вся сцена, от пола до потолка) увешаны фотографиями начала XX в. – в рамках и без, черно-белые и в тонах сепии, все они словно высветлены или высвечены софитами, а где-то вместо фото зияют черные провалы в стене. Сценография придает спектаклю метафизическое измерение, с первых минут действия приходишь в пространство проблемы: как понять и принять случившееся в России в XX в., как жить с этим сегодня. Но история частная и общая сопрягаются здесь сложно. Причиной тому, быть может, и обнаружившаяся неуниверсальность режиссерского метода.

«Вишневый сад» посвящен памяти Г. А. Товстоногова, и это не только красивый жест – в художественной логике Цуркану внятно читаются основы товстоноговской школы: режиссер обостряет предлагаемые обстоятельства, выстраивает причинно-следственную цепочку действий, ищет вину героев. Именно такая логика, в сущности, дочеховской классической драматургии в какой-то мере прослеживалась в постановке Г. А. Товстоноговым чеховских «Трех сестер» (1965), но в «Трех сестрах», драме по определению, эту логику обнаружить легче, чем в «Вишневом саде».

Последовательно разворачивая анфас все, что у Чехова повернуто в профиль, Цуркану вступает в борьбу с пьесой, и здесь ему отчасти изменяет чувство меры. Прежде всего это касается решения образа Раневской: режиссером сделан акцент на ее нервной болезни. С Раневской Н. Поповой домашние с самого начала обращаются осторожно, именно как с больной, и от этого с первых минут спектакля между близкими в ее присутствии нет настоящей сердечности отношений – каждый существует словно отдельно от остальных, полифония целого долго не звучит. Но каждый из героев здесь сыгран объемно. И сама Раневская, которая в исполнении Поповой, конечно, центр спектакля. И Гаев, в котором парадоксально сосуществуют трезвость оценки ситуации и детски-капризное нежелание ни слушать этого «хама» Лопухина, ни сделать навстречу этой самой ситуации хоть какой-то взрослый и трезвый шаг – комедию в драме и драму в комедии Д. Воробьев играет свободно.

Каждый здесь заслуживает отдельного разговора: Варя (О. Семенова), Петя (М. Драгунов), Шарлотта (К. Каталымова), Симеонов-Пищик (О. Куликович), Епиходов (А. Коваль), Фирс (Э. Романов), Дуняша (Е. Гагарина) и даже Яша (Я. Воронцов). Но, может быть, наиболее значимыми в партитуре спектакля – рядом с Раневской и Гаевым – оказываются Лопухин и Аня. В Лопухине В. Щипицына есть спокойное достоинство человека его звания и сословия, но их он за собой как будто не замечает, стараясь понравиться Раневской, попасть в ее тон. Собственный его голос звучит в сцене возвращения с торгов, где Щипицын играет, сквозь рвущийся восторг Лопухина, драму разрушенных надежд на возможность близости с людьми, которые ему дороги и которые его лишь снисходительно терпят рядом с собой.

В последнем акте, в ответ на отказ Пети взять у него деньги в долг, герой Щипицына с досадой рвет отвергнутую купюру, бросая реплику не злоую, но горькую: «Мы тут друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит», – и эта его тема становится одной из доминант. Как и тема Ани С. Щедриной. В ее приподнятом нервном тоне, стремительных движениях можно почувствовать внутреннюю цельность и внутреннюю силу. Тревога о матери и собственная матерински-нежная забота о Пете ведут ее роль (М. Драгунов в роли Пети по-детски петушится, порой бунтует – и, конечно, не он опора для Ани, а она для него). Точны и деликатны по отношению к матери ее ободряющие слово, жест, взгляд. В ее устремленности в будущее у С. Щедриной звучат и надежда, и драматизм, и готовность поддер-

жать близких, как бы ни сложилась судьба. Эта ее тональность – одна из ведущих в финале спектакля.

Может быть, именно объемно разработанная партитура ролей постепенно преодолевает некоторую жесткость режиссерской концепции в спектакле Цуркану. К последнему акту, когда несчастье настигает всех, спектакль словно бы обретает свой настоящий тон. Цуркану ставит этот акт о том, как нужно, как должно людям прощаться с чем-то бесценным, чего уже не вернешь, и совместно переживать несчастье. Здесь почти все тонко и чутко внутренне отзываются друг на друга, а когда не умеют друг с другом обойтись, страдают от этого неумения. Мастерство полифонической коды, которое развивалось у Цуркану в разных его спектаклях, на этот раз позволяет режиссеру длить эту коду, одновременно горькую и светлую, почти весь последний акт, акт прощания – и выводит его спектакль к чеховским смыслам, к их сопряжению с сегодняшним днем.

Постановки русской классики на сцене театра «Русская антреприза» имени А. Миронова 2005–2012 гг. демонстрировали от спектакля к спектаклю расширение диалога с культурой прошлого и все большее понимание объема ее смыслов, трансформация которых, начавшаяся в советские десятилетия, продолжается, к сожалению, до наших дней, в том числе на театральной сцене. Преодоление такой трансформации (ставшей уже традицией, инерцией прочтения многих произведений классики) оказывается непростым – чему свидетельством и стал опыт проанализированных выше спектаклей. И все же преобладающее в режиссерской методологии Ю. Цуркану и В. Фурмана стремление, по слову А. Смелянского, «вырастить постановочную идею из самого текста <...>» (Смелянский, 1987: 31) дает свои плоды: открывающееся богатство русской классической литературы одновременно помогает режиссерам вырастить художественный объем партитуры актерского ансамбля и собственно режиссерского высказывания.

Литература

- Есаулов, 2012 – *Есаулов И. А.* Русская классика: новое понимание. СПб., 2012.
- Москвина, 2006 – *Москвина Т.* Любить или убить? // Театр. 2006. № 4. С. 12–17.
- Смелянский, 1987 – *Смелянский А.* Растущий смысл (Проблема режиссерской интерпретации классики) // Классика и современность. М., 1987. С. 5–45.
- Хорохорина, 2006 – *Хорохорина И.* Часы и минуты Юрия Цуркану // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46).
- Чехов, 1986 – *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1986.
- Шах-Азизова, 1985 – *Шах-Азизова Т. К.* Пьесы Чехова и их судьба // Чехов А. П. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1985. Т. 1. С. 3–32.

Ирина Бойкова

Русская классика на сцене театра «Русская антреприза» им. А. Миронова. Спектакли В. Фурмана и Ю. Цуркану (2005–2012)

Автор пишет об основных тенденциях в режиссерских интерпретациях русской классики на петербургской сцене 1990-2000-х гг. и рассматривает эти тенденции на материале спектаклей театра «Русская антреприза им. А. Миронова»

2005–2012 гг. в постановке двух режиссеров товстоноговской школы: В. Фурмана и Ю. Цуркану.

Ключевые слова: русская классическая литература, христианская традиция, театральная интерпретация, методология режиссуры.

Irina Boykova

**Russian Classics on the Stage of A. Mironov Theater
«Russian Enterprise».
Performances by V. Furman and Y. Tsurcanu (2005–2012)**

The author writes about basic tendencies in the director's interpretations of Russian classics on St. Petersburg's stage of 1990–2000-ies and examines this tendencies on the material of performances of A. Mironov Theater «Russian Enterprise», 2005–2012, directed by two directors of Tovstonogov's school: V. Furman and Y. Tsurcanu.

Keywords: Russian classical literature, Christian tradition, theatrical interpretation, methodology of direction.

Александр Васильев

АКТУАЛИЗАЦИЯ В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» П. И. ЧАЙКОВСКОГО 2000-х годов

Режиссура большинства недавних премьер «Евгения Онегина» П. И. Чайковского отходит от традиционного спектакля, представления о котором сложились во второй половине XX в., в первую очередь благодаря постановкам Б. А. Покровского, Ю. Х. Темирканова и более раннему спектаклю К. С. Станиславского. Упомянутые постановки оказались сценическими долгожителями и уже стали классическими. Необходимо отметить, что достижения этих спектаклей, имевших мировой успех, некорректно рассматривать отдельно, вне контекста постановок оперы Чайковского другими видными режиссерами. На примере «Евгения Онегина» можно говорить о непрерывном процессе сценического освоения этого произведения в течение всего XX столетия. Каждые последующие постановки появлялись на фоне старых, память о которых была еще свежа.

Спектакли этого периода значительно расширили представления о «театральности» партитуры Чайковского, в них был накоплен бесценный опыт создания мизансцен и сценографических решений. Режиссерские концепции были разными. Однако с уверенностью можно сказать, что существовала точка, в которой сходились творческие мотивы и идеи, а разные спектакли связывались одним культурным дискурсом. Это поиск режиссуры, продолжающей линию Чайковского – Пушкина. Каждая режиссерская работа – преломление стилистики романа в дне сегодняшнем, попытка увидеть события, происходящие в нем, глазами современника.

Премьеры нового тысячелетия выдвинули качественно новые режиссерские идеи. Никогда персонажи «Онегина» в постановке на сцене так далеко не покидали конкретное и «родное» для них историческое время. В большинстве последних постановок режиссеры применили методы осовременивания, или, иначе, актуализации. Как правило, действие переносится в более или менее узнаваемые годы российской истории, но скорее уже XX в., или происходящее на сцене получает чисто условную связь с русским первоисточником, или разыгрывается история вне исторического контекста.

На первый взгляд, актуализация – это самая обычная и распространенная практика режиссерской оперы, и она естественно распространяется на весь оперный репертуар, включая «Евгения Онегина». Однако представляется, что осовременивание этой оперы является проблемой, заслуживающей специального рассмотрения.

Причин можно назвать несколько. Первая видится в том, что в некоторых актуализированных постановках кажется, что режиссурой принципиально снимается задача возведения арки от вновь творимой сценической интерпретации к стилистике, диктуемой музыкальной партитурой. Следствием этого может оказаться ситуация, при которой без видимой логики в рамках единого спектакля объединяется музыкальное исполнение, стилистически устойчивое и традиционное, и слабо с ним связанная новая пластика сценического действия. В частном случае «Евгения Онегина» вопросы, возникающие в результате критики художественной целостности таких спектаклей, обязательно выводят обсуждение в плоскость проблематики целенаправленности композиторского замысла и обусловленности выбора сюжета Чайковским.

В опере «Евгений Онегин» степень взаимопроникновения музыкального языка и конкретного сюжета, по всей видимости, уникальна. И современное осмысление причин выбора композитором либретто именно по пушкинскому «Онегину» может осветить особенности и проблемы новейших постановок.

Другая более общая причина осовременивания «Евгения Онегина» – это желание вернуться к вопросам внутри жанровых особенностей ряда опер и вероятного влияния этих особенностей на режиссуру возможных постановок. Проблема определения критериев оперного жанра сегодня стоит достаточно остро.

Общее современное определение понятия «актуализация» приводит П. Пави: это «операция, состоящая в адаптации к современности старого текста с учетом новых условий, вкуса публики и изменений фабулы, продиктованная эволюцией общества» (Пави, 1991: 11).

Надо отметить, что работа Пави посвящена проблемам общего театрального понятийного аппарата и не затрагивает более частных вопросов музыкального театра. Очевидно, проблема «старого текста» в оперном театре усложняется определенной двойной составляющей этого вида искусства. Интерпретация музыкального текста и интерпретация либретто «стареют» разными темпами и по-разному. Опыт оперной режиссуры говорит как раз о преимуществе спектаклей с полифонией музыкального текста и сценического действия в сравнении с иллюстративными постановками. Достаточно вспомнить меткое выражение Покровского – «перпендикуляр», обозначающее такое взаимодействие.

Двусоставная сущность оперного спектакля проявляется и в оценке его жанровой природы. Более традиционное историческое представление о жанре в опере серьезно отличается от того, что под жанром понимают сегодня в драматическом театре. Б. Е. Захава дает следующее определение: «Жанром мы называем совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения» (Захава, 1973: 179).

Выработка понятия «жанр» в музыке отражает главную проблему музыковедения и музыкальной эстетики – взаимосвязь общекультурных внемузыкальных факторов с имманентно музыкальными характеристиками произведения и их значение. Таким образом, понятие музыкального жанра является одним из наиболее важных средств художественного отождествления.

Классификация музыкальных жанров встречается разная. Из-за того, что это понятие исторически трансформировалось, возникла терминологическая путаница, имеющая отношение и к опере. Однако можно говорить, что под оперным жанром и жанрами внутри оперного театра традиционно понимается наличие родовых признаков формы. Формы на всех уровнях – от строения спектакля в целом до устойчивых традиций исполнительского искусства, включая интонирование и характерность. Жанр для оперы – это как самодекларация условностей и правил, внутри которых работают композитор и исполнители. С этими условностями и правилами знакома публика и заранее ожидает встречи с ними в спектакле.

Определяя жанр, Пави дает следующую характеристику (в его контексте не относящуюся к оперному театру): «Жанр – а для читателя / зрителя это чтение текста по правилам того или иного жанра – мгновенно указывает на представляемую действительность, определяет параметры чтения, способствует взаимодействию между текстом и читателем. Распознавая жанр текста, читатель соотносит его с определенными представлениями, заданными образами, которые кодифицируют и упрощают реальность, позволяя автору не упоминать о правилах игры и жанра, как предполагается, известных всем, и, сверх того, давая возможность удовлетворять ожидания читателя и превзойти их, выводя текст за рамки канонической модели. Поиск жанра – это всегда чтение текста, соотнесение его с социальным

контекстом, с тем текстом, который в определенную эпоху и для определенной публики является типическим правдоподобием и идеологической моделью» (Пави, 1991: 99).

Таким образом, жанр в опере можно рассматривать как родовую характеристику исторически очерченных групп оперных спектаклей, объединенных близкой по структуре формой, общим кругом подборки сюжетов и определенным стилем музыкального исполнения.

Подобное понимание жанра осложняет проблему актуализации в опере. Кроме того, не существует единого мнения о допустимом угле расхождения режиссерского взгляда со стилем (или жанром) композиторского замысла. Сегодня часто даже не ставятся вопросы о самой возможности и допустимости реализации нового сценического текста оперного спектакля как главной задачи постановки вне параллельной работы над соответствующим и музыкально оправданным свежим прочтением партитуры.

Существующая проблема могла возникнуть и оказаться актуальной именно в опере. Композиторская партитура – это далеко не только нотная запись музыки, но и концептуальное видение драматургии и, в определенном смысле, стилистики будущего спектакля. Нотный текст – уже интерпретация сюжета автором в изложенном материале.

Долгое время не вызывало сомнений, что лучшие оперные партитуры по формообразующему потенциалу образно можно назвать скелетом для режиссуры, а по их интонационному складу – душой постановки. Изучение партитур с этой точки зрения является предметом специальных курсов высших учебных заведений для будущих дирижеров и режиссеров. Музыкальная драматургия лучших партитур насыщена конкретной и вполне зримой системой образов-лейтмотивов, контрастов, пауз, кульминаций – целого арсенала средств. Выбор темпоритма сценического действия обусловлен временем и размером музыки. Кроме того, современный оперный репертуар включает в себя окристаллизовавшиеся шедевры, которые впитали в себя все лучшее и стали квинтэссенцией жанра своей эпохи. Без знания контекстной культурной составляющей партитуры трудно найти ключ к серьезной музыкальной интерпретации.

Говоря о сегодняшних проблемах актуализации, в качестве гипотезы можно выдвинуть следующее наблюдение – новейшая оперная режиссура стремится делать ревизию не либретто, а непосредственно самого сюжета первоисточника, на основании которого было создано либретто и по нему – позже – музыкальный текст. Вследствие такого глубокого и принципиального для оперы текстуального переосмысления фабулы закономерно возникает вопрос, существует ли логическая черта, за которой режиссура начинает ломать архетипы оперного жанра, в рамках которых композитор работал над своим конкретным опусом, и не приводит ли это к вынужденной адаптации в интерпретации самой музыки.

Опасность вполне реальна. Например, хорошо известно, что в разных постановках с различной сценографией и в разных костюмах оперные солисты одни и те же партии волей-неволей исполняют по-разному. А если приходится играть другие сценические образы, психологически и стилистически противоположные или оказывающиеся вне традиций жанра? Конечно, это не может не влиять на стиль музыкальной интерпретации. На музыкантов также оказывают влияние традиционные представления о стиле композитора, основывающиеся на вековом опыте именно чисто музыкального исполнения его произведений. Если говорить о композиторском наследии Чайковского, то наряду с операми оно включает обширный список симфонической и камерной вокально-инструментальной музыки. Стиль Чайковского вырабатывают разные в жанровом отношении произведения.

Актуализация оперного сюжета не должна менять поведенческие и психологические архетипы персонажей. Это важно для старых опер, в которых жанр предполагал определенную по стилю музыку, определенный

выбор либретто и типовую постановку, а также для опер XIX в., в большинстве которых не были порваны связи с жанровой основой характеристик героев и персонажей. Даже в «Евгении Онегине», опере из жанрового ряда выходящей (здесь жанр понимается как типовой ряд), многие характеристики персонажей и действия даны в жанровом ключе. О том, какой за этим кроется смысл, будет сказано ниже.

«Евгений Онегин» появился как опера нового типа. Задачи ее достойного сценического воплощения опережали время и возможности театра. Постановки режиссерского театра, возникшего позже, свидетельствуют о том, что адекватная постановка «Онегина» становится возможной только на пути детальной проработки психологического и социального статуса героев. Кажется тривиальной мысль о том, что персонажи этой оперы несовместимы с масками, как и сама фабула романа в стихах далека от типично жанровых оперных историй.

Для начала 2000-х гг. характерен крен в противоположную сторону. Мода на индивидуализацию персонажей не способствует созданию типажей, тем самым увеличивая дистанцию личного сопереживания между происходящим на сцене и публикой. Как ни парадоксально, но такая ревизия статуса героя и фабулы делает спектакль более оперным. И все же «несценичную» оперу «Евгений Онегин», как о ней думал сам Чайковский, ценят за ее трогательность.

Очевидна параллель творческого поиска Чайковского при его обращении к «Евгению Онегину» и художественных устремлений Пушкина при создании романа. Оперу и роман объединяют близкие по типу творческие задачи, которые авторы ставили в момент создания произведений. Для обоих было важно найти и художественно воплотить красоту повседневных чувств, увидеть поэзию и глубину в бытовой драме из жизни хорошо знакомого современника.

Ю. М. Лотман сделал следующее замечание относительно отличия реализма и романтизма: «Поэтический мир романтического произведения был абстрагирован от реального быта, окружающего автора и его читателей» (Лотман, 1983: 8). Лотман писал, что если в романтическом произведении и возникали описания бытовых подробностей, то это были элементы далекой, чужой и даже враждебной жизни по отношению к читателю: «Экзотический быт других народов или старинный быт своего мог восприниматься поэтически, современный простонародный, чиновничий или светский – лишь сатирически. Но в любом случае это был не “свой”, а “их” быт, с которым читатель соприкасался именно как читатель, то есть только в литературе» (Лотман, 1983: 8).

В отличие от «Бахчисарайского фонтана», в котором трудно определить временные рамки действия и скорее всего не нужно, даже в пределах столетия, и мифологического «Руслана и Людмилы» в «Евгении Онегине» мы не только можем проследить географию романа, наполненную узнаваемыми личностями, но даже определить точные даты происходящего. Так, день именин Татьяны, сцена ларинского бала у Чайковского, на котором произошла ссора Онегина с Ленским, – 12 января 1821 г.; конец романа датируется мартом 1825 г.

Пушкин ведет своих героев через географическую, предметную и даже календарную реальность, которую позже В. Г. Белинский назвал энциклопедией русской жизни (Белинский, 1941: 265). «Энциклопедия» типов позволяет Пушкину не только нарисовать картину быта обычного барина, но с общекультурной точки зрения создать нравственно и психологически детерминированное описание. Узнаваемость и точность сообщают весомую и объемную мотивацию действиям персонажей, делая их героями и типажам русской истории.

Возможности воплощения на сцене реальных чувств Чайковский находил не только на пути отказа от сюжетов в «Евгении Онегине», изначально

толкавших на театральную вампуку, но и в композиции – в новых средствах музыкальной выразительности. В часто цитируемом письме к Модесту Чайковскому от 18 мая 1877 г. Чайковский, в частности, писал: « <...> Как я рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине»» (М. Чайковский, 1997: Т. 1, 507).

В преддверии «Евгения Онегина» Чайковский отклоняет сценарий оперы «Кардинал», предложенный ему Стасовым, на сюжет романа Альфреда де Виньи «Сен-Мар» по причине того, что будущая опера могла быть написана только в форме большой оперы мейерберовского или вердиевского типа. А. Гозенпуд приводит цитату из воспоминаний русского музыкального критика Г. Лароша, который утверждает, что «Онегин» – это своеобразный ответ на вагнеровскую тетralогию (Ларош сопровождал Чайковского в Байрейт) (Гозенпуд, 1983: 152).

По убеждению Чайковского, сильные чувства, которые искренне трогают, принадлежат не сказочно-фантастическим образам или историческим героям-харизматикам, а современникам, говорящим со сцены повседневным мелодическим языком, который еще предстояло создать. Как писал известный отечественный музыковед А. Альшванг, «самый жанр лирических сцен – камерной психологической драмы – вызывал необходимость такого решения задачи» (Альшванг, 1970: 409). Если в романе Пушкина фоном драмы служила энциклопедически прописанная бытовая реальность, для Чайковского отражение этой реальности – жанровость музыки.

Музыкальный стиль «Онегина» заключается «в своеобразнейшем сочетании двух различных, но близко соприкасающихся принципов – народно-песенного и романсово-ариозного» (Альшванг, 1970: 426). Однако сохраняя жанровый генезис, музыка оперы через процесс симфонизации приобретает поистине философский уровень обобщений. «Романсовые интонации, будучи приобщены к крупному творческому замыслу, приобрели новые выразительные качества, сделались носителями нового художественного образа» (Альшванг, 1970: 397).

Благодаря понятному бытовому музыкальному языку своего времени слушатели воспринимали самые тонкие оттенки личных переживаний героев оперы. Популярность музыки «Онегина» пришла даже скорее в широкие слои общества, чем в среду профессионалов. Мысль, высказанная Чайковским П. И. Юргенсону в письме от 4 февраля 1878 г., что «успех оперы должен начаться снизу, а не сверху» (М. Чайковский, 1997: Т. 2, 87), оказалась пророческой. Клавир оперы тиражом в 1000 экземпляров разошелся моментально и, как сказали бы сегодня, буквально был растаскан на шпалеры.

По мнению А. Альшванга, успех «Онегина» кроется в достижении музыкального реализма методом «обобщения через жанр». Жанровая музыка в опере «Евгений Онегин» – это интонации городского романса, стилизация крестьянской песни и плясовой, наконец, целиком построенные в согласии со структурой стандартного бала и музыкой его танцев кульминационные сцены-картины. Однако игры в жанр в опере не происходит: жанр здесь выступает как визитная карточка реалистичности и залог ментальной близости к разворачивающейся истории.

Представления о том, чем является типаж, быстро устаревают. Наполняющая их содержательная сторона меняется, не успевая за сменой исторической предметной конкретики. Независимо от этого остается понимание и идентификация типического как архетипа. В этом отношении «жанровое» более консервативно, так как выступает в своей основе как форма.

Ю. Лотман утверждает, что «непосредственное понимание текста «Евгения Онегина» (романа А. С. Пушкина) было утрачено уже во второй половине XIX века» (Лотман, 1983: 11). То есть почти одновременно с тем, как появилось определение Белинского, цитированное выше. Таким образом,

онегинская «энциклопедия русской жизни» – это прежде всего архетип русской жизни. Можно сказать, что в рамках пушкинских архетипов в опере «Евгений Онегин» начиная собственно с самого сочинения оперы происходил процесс актуализации.

В воспоминаниях Н. Д. Кашкина сохранилась запись его беседы с И. С. Тургеневым. «В начале восьмидесятых годов, – писал Кашкин в 1908 г., – мне пришлось говорить, о “Евгении Онегине” Чайковского с И. С. Тургеневым, которого возмущали некоторые частности либретто оперы, но, вместе с тем, он приходил в восторг от музыки, и, между прочим, сказал мне: “Для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то большим, нежели у Пушкина”. И, вдумавшись хорошенько, нужно, пожалуй, признать, что знаменитый писатель был прав в этом отношении» (Кашкин, 1954: 46).

А. Е. Шольп так комментирует реакцию Кашкина: «<...> Ведь Пушкина превзойти невозможно! Действительно, с точки зрения большей части современников, понять Тургенева в данном случае было очень трудно: его суждение вносило настоящий диссонанс в гармонию установившихся представлений. Оно буквально резало ухо дерзостью сравнения. Возникла новая, острая и будто ненужная проблемность образа, о котором, казалось, давно уже все было сказано» (Шольп, 1982: 24).

Замечание Тургенева, неоднократно повторяемое Кашкиным, осталось не замеченным современниками. Никто не обратил внимания на то, что все пушкинские герои (не только Ленский) у Чайковского обременены опытом прошедших после действия романа двадцати-тридцати лет. Они повзрослели, и Чайковский тем самым «отступил от Пушкина в существенном вопросе – изменении “обстоятельства времени действия”»: в опере всё происходит на одно-два десятилетия позже, чем в романе» (Шольп, 1982: 30).

В статье Кашкина есть любопытный эпизод. Известно, насколько сам Кашкин ревниво отстаивал неприкосновенность наследия Чайковского. Но, помня о том, что Чайковский самым категорическим образом желал, чтобы его персонажи в спектакле были одеты в точном соответствии с модой 1820-х гг., Кашкин делает следующее наблюдение: «Мне кажется, в смысле характерности можно было сделать гораздо больше, обратившись хоть к одному из художников-жанристов, могущему нарисовать сцены и лица бала, как их можно себе представить по Пушкину. Можно бы, пожалуй, воспользоваться старинными рисунками Боклевского к “Мертвым душам” Гоголя. Хотя эти рисунки относятся к эпохе конца тридцатых или начала сороковых годов, а не к двадцатым, когда происходит действие Евгения Онегина, все же из них можно кое-чем воспользоваться» (Кашкин, 1954: 78). Однако ни более выразительные костюмы, ни даже повзрослевшие герои в этапных премьерах будущих лет не меняли типологических связей во взаимоотношениях персонажей.

Возвращаясь к истории самой первой постановки оперы силами друзей Чайковского и возможностям московской Консерватории, нельзя обойти вниманием категорический отказ композитора отдавать «Онегина» для постановки на главную императорскую сцену. В письмах Чайковского (прочитанных без купюр советских изданий) господствует паническое эмоциональное возбуждение: композитор осознает, что опера написана не совсем в традиционном жанре и если исполнители на сцене будут решать пушкинские образы в жанровом ключе, постановка будет загублена.

И действительно, жанровый типаж по инерции проник в оперу «Евгений Онегин» на премьерных императорских спектаклях 1881 и 1884 гг. Вспомним, что самые удачные партии, по мнению критиков, – это Трике и Ротный. Трике и всей жанровой сцене бала на первых спектаклях досталось больше всего аплодисментов.

Восприятие оперы профессионалами и публикой во второй половине XIX столетия во многом было связано с жанровыми представлениями. По-

казательно знакомство с репертуаром того времени. Оперы, популярные тогда и «заслуженно забытые» сегодня, часто были более успешны, чем те, что мы по праву причисляем к золотому наследию.

В «Истории русского оперного театра» А. Гозенпуд неоднократно подчеркивает, что практически все выдающиеся русские оперы начала и середины XIX в. первоначально воспринимались современниками как очередные, ничем не выделяющиеся в ряду текущего репертуара. Особенно очевиден пример опер М. И. Глинки, прошедших самую длительную дистанцию со дня премьеры до момента обретения достойных художественных ориентиров музыкально-сценического воплощения.

Время режиссерского театра, захватившего оперу на рубеже XIX–XX вв., выдвинуло принципиально новую концепцию критериев оперного спектакля. Еще раньше, в рамках самых первых дорежиссерских постановок «Евгения Онегина», певцы вышли на новый артистический уровень обобщений в образе. В истории остались музыкально-сценические трактовки партии и роли Татьяны М. Н. Климентовой, Э. К. Павловской, М. И. Фигнер; образа Ленского – М. Е. Медведевым, Н. Н. Фигнером, Онегина – А. Хохловым, И. А. Мельниковым, А. Г. Яковлевым.

Начиная с XX в. попытки решения ролей в жанровом ключе окончательно сменяются созданием социально-психологических образов-типажей. В знаменитом спектакле Станиславского сделан акцент на психологической стороне действия; в постановке Большого театра первой половины века (режиссеры П. И. Мельников, 1908; А. П. Петровский, 1921; Л. И. Баратов, 1933) – на эстетико-социальной стороне типажа.

Вместе с тем в предреволюционные и первые годы советской власти у публики и даже в среде исполнителей оказываются востребованными не самые лучшие оперные произведения и постановки, удовлетворяющие, однако, вкусовым ожиданиям и сложившимся нормам. Это явление наблюдалось еще не одно десятилетие после премьеры «Онегина».

Против анахроничной «жанровости», превратившейся в оперные штампы, выступает выдающийся театральный деятель и композитор Б. Асафьев. А музыковед и композитор Л. Сабанеев пишет: «Опера современности требует, чтобы ее театр был тоже современным театром, а он оказывается роковым образом не современным, а архаичным. Отсюда проистекает тот “естественный подбор” архаических и старомодных композиторов, которые еще продолжают работать в оперной сфере: этих удовлетворяет и архаическое зрелище <...> Правда, при строгом анализе и это оказывается неверным, ибо острота современного сознания требует даже в старых вещах какой-то обостренности, иначе спектакль, даже “прекрасно” с точки зрения старой техники выполненный, оказывается пресным и нерельефным. Но все же тут некоторое оправдание имеет место. И мы видим в действительности, что инстинктивно наша опера идет по руслу старых постановок» (Сабанеев, 1926: 63).

В словах Сабанеева находят отражение современные проблемы оперного театра: оперная публика разделена на два лагеря. Одним нужна безупречная техника музыкального исполнения, другим неинтересен спектакль, если он сценически не актуален.

В «нулевые» годы XXI тысячелетия наиболее яркие премьеры становятся легко доступны любителям оперы благодаря записи на DVD. К таким постановкам можно отнести спектакли Роберта Карсена в Метрополитан Опера; Андреа Брет в рамках Зальцбургского фестиваля; Штефана Херхайма в Амстердаме; Уилли Деккера в Парижской национальной опере; спектакль Большого театра Дмитрия Чернякова. Яркий режиссерский почерк делает эти спектакли особенно привлекательными. Все они нашли отражение в критике.

Актуализация как метод в своем конкретном значении – перенос действия целиком. Это погружение в другое историческое время, географию

ческое или предметное пространство. Стоит добавить: перемещение в культурную среду с иными психосоциальными структурами транзакций. Естественно, актуализированная постановка и постановка актуальная, т. е. по художественной проблематике необязательно формально современная, – не совсем не одно и то же, что подтверждают примеры спектаклей Карсена и Деккера. Оба режиссера как бы размывают границы либретто, очерчивающие направление потока зрительского восприятия сюжета.

Карсен смешивает предметы, стили, манеры, относящиеся к разной (но близлежащей) историко-культурной среде. Возникает особое комментирующее сценическое пространство-образ, придуманное, но благодаря использованию режиссером языка ассоциаций узнаваемое.

Деккер также использует узнаваемые предметы одежды или мебели. Но в отличие от постановки Карсена у него минимальна конкретика вещей, это только ссылака. Сценография, включающая визитную карточку спектакля – декорацию, напоминающую «обои Windows безмятежность», – призвана служить опорой для режиссерского пластического текста, играемого, почти танцуемого певцами-актерами.

Постановка Андреа Брет – наверное, типичный случай актуализации. Действие происходит в вымышленной России XX в. Как и у Карсена, нереалистическая Россия кажется реальной. Обращение эпохи-времени действия к нашему современнику позволяет режиссеру затеять игру с новым текстом понятных сегодня аллюзий и тем самым на чувственном уровне приблизить историю героев к публике.

Иной принцип актуализации либретто осуществлен Штефаном Херхаймом в Амстердаме. Особенность этого спектакля – раздвоение, а также ретроспективный взгляд от лица героев из будущего на уже происшедшее между ними. Раздвоение в сознании героев и их физическое раздвоение на сцене. Так, у замужней Татьяны существует юношеский образ-двойник, роль которого исполняет артистка миманса. Раздваивается само действие, одновременно происходящее и в прошлом и в будущем. Режиссер убирает из фабулы всё, что делает личные истории героев и героинь «Евгения Онегина» привязанными к определенной эстетике и детерминированными чисто русскими ментальными проблемами. Персонажи оперы – типичные представители общеевропейской культуры. Однако «русскость» тоже присутствует в спектакле.

Херхайм применяет метод раздвоения действия в сочетании с расслоением предметно-культурного и исторически-временного пространства. «Случайно» выхваченные русские костюмы из разных эпох оказываются характерной краской и «русским» интертекстом в глобализированной психологической фабуле спектакля. Это также способ через отсылку к заштампованным в массовом сознании образам придать сценографии гамму определенных эмоций. Так, в финале ларинского бала на сцене появляются красноармейцы в буденовках, которые прикладами разгоняют гостей, а затем расстреливают их. Режиссер выстраивает арку, подбирает в визуальном ряду эпатажно далекий в текстовом отношении, но эмоционально ясный аналог полному смятению душ и жизненному краху героев.

Октябрьский переворот продолжается в сцене дуэли. Гибель Ленского и аттаса полонеза, гротескного и, возможно, абсурдного, когда на сцене оказываются персонажи за весь двухсотлетний период с момента появления пушкинского романа – от медведей до космонавтов и балерин – доводят русско-историческую интертекстуальную линию до логического определения и возрастающего значения. Раздвоение времени как сюжетное воплощение общей для постановки идеи раздвоения действия трансформируется в осмысление времени как бесконечности – бесконечности переживания проблемы, бесконечности попыток склеить разбитое прошлое и соединить его с настоящим, далеким и невозможным счастьем и искуплением.

Можно отнести к достижениям Херхайма определенную автономность русской сценографии по отношению к главной психореалистической линии режиссуры спектакля. Такое решение в основе своей родственно методам обыгрывания жанровости во многих традиционных постановках из предыдущей сценической истории «Евгения Онегина». Осовременивание в этом спектакле воплощает функцию интертекста и не затрагивает архетипы взаимоотношений героев, поэтому режиссура спектакля сливается со стилем музыки Чайковского.

Сценография спектакля Д. Чернякова представляется, пожалуй, наиболее спокойной, выдержанной и даже традиционной по сравнению с уже упомянутыми постановками. Но, по всей видимости, этот спектакль – кардинально новаторская работа. Черняков переносит либретто в иную систему культурных и психологических координат и существенно уплотняет психособытийный темп действия. Таким образом, сценический текст принципиально расширяется и наполняется абсолютно новым содержанием.

В заключение можно высказать предположение, что наиболее перспективный путь раскрытия театральных достоинств оперы «Евгений Онегин» проходит через разрешение сценической проблемы взаимодействия жанрового с типичным. Через поиск типологии персонажей раскрывается и становится понятней для восприятия психологическая реалистичность частной бытовой истории.

Литература

- Альшванг, 1970 – *Альшванг А. А.* П. И. Чайковский. М., 1970.
Белинский, 1941 – *Белинский В. Г.* Избранные философские сочинения М., 1941.
Гозенпуд, 1973 – *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века. 1873–1889. Л., 1973.
Захава, 1973 – *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. М., 1973.
Кашкин, 1954 – *Кашкин Н. Д.* Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954.
Лотман, 1983 – *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983.
Пави, 1991 – *Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
Сабанеев, 1926 – *Сабанеев Л. А.* Музыка после Октября. М., 1926.
М. Чайковский, 1997 – *Чайковский М. И.* Жизнь П. И. Чайковского. М., 1997. Т. 1–2.
Шольп, 1982 – *Шольп А. Е.* Евгений Онегин Чайковского Л., 1982.

Александр Васильев

Актуализация в постановках оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского 2000-х гг.

В настоящей статье рассматривается применение метода актуализации в постановках оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в 2000-е гг. как проблема взаимодействия режиссерского и композиторского замыслов в ходе создания оперного спектакля. Затрагиваются вопросы различного понимания термина «жанр» в театроведении и музыкознании. При обращении к истории создания говорится о новаторстве оперы и взаимосвязи выбора сюжета и музыкального языка. Автор рассматривает оперные образы как ряд психореалистических архе-

типов, дающих неограниченные предпосылки для сценических воплощений и одновременно обуславливающих режиссуру оперы.

Ключевые слова: оперный спектакль, «Евгений Онегин», актуализация, понятие «жанр» в опере.

Alexander Vasiliev

**Actualisation of Tchaikovsky's Opera «Eugene Onegin»
in the Theatrical Performances of the 2000^s**

The article deals with the application of the method of actualization in opera productions «Eugene Onegin» by Pyotr Tchaikovsky in the 2000^s. The author raises questions of different understanding of the term «genre» in the theater and musicology. Turning to the history of creation, talk about the features of the plot and the musical language of the opera «Eugene Onegin».

Keywords: opera, «Eugene Onegin», the actualization, the concept of «genre» in the opera.

Наталья Щербакова

КИТЧ КАК ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ)

Круг вопросов, возникающих в связи с изучением театрального феномена Николая Коляды, чрезвычайно широк. Прежде всего это проблема анализа своеобразного авторского стиля на границе массовой культуры и искусства. Активный поиск новой театральной образности Коляда ведет на территории китча.

Театральный феномен Николая Коляды синтезирует творчество драматурга и режиссера. Играющий режиссер-актер и драматург-постановщик, Коляда в каждой театральной ипостаси остается автором, вступающим в сложные взаимоотношения с китчем, поэтому настоящая статья опирается на все творчество Николая Коляды. И все же в аспекте изучения китча как театрального языка наиболее показательны его спектакли по классической драматургии.

Мы живем в пространстве китча: он льется с телеэкранов, звучит в радиозфире, блещет на витринах супермаркетов, затопляет интернет. Популярность, коммерческая привлекательность китча соблазняет постановщика и в то же время вынуждает преодолевать неизбежную зависимость от массовых вкусов публики.

Вытесняя мир письменности, чтения и поиска смысла, в современную реальность врывается мир дрожащей визуальности, постоянного мелькания красок и лиц, музыкального шума, который звучит в наушниках у миллионов людей, не давая возможности сосредоточиться. В этом мельтешащем медийном пространстве сознание испытывает постоянное напряжение. Лишенное интеллектуальных скреп и аналитического инструментария, оно отпускает человека в зазеркалье не критического восприятия. Коляда прекрасно понимает особенности своей аудитории и стремится говорить с ней на адекватном художественном языке. Таким языком становится для него знаковая структура китча.

Существует множество определений понятия «китч» как социального и эстетического феномена. Приведем некоторые из них, с которыми, на наш взгляд, связан театральный феномен Николая Коляды.

Распространенное толкование термина «китч» – подделка, профанация, фальшивка. «Китч – воплощение всего поддельного, что есть в жизни нашего времени» (Гринберг, 1939).

В современном языке «китч» становится более общим термином, вбирая в себя все новые смысловые оттенки. Выясняется, что «китч – это особая область массовой культуры, которая имеет определенные социально-семантические функции, отчасти совпадающие с функциями искусства в “высокой” культуре, если принять во внимание теорию о структурно-функциональном подобии элитарной и массовой культур» (Конрадова, 2000).

По другой версии, китч не просто плохое искусство, а этический акт манипуляции, массового гипноза и соблазна, стиль мышления, а не стиль искусства.

«Классический» китч (в западноевропейском и американском понимании как производное популярной культуры) есть результат коммуникации аутентичного художественного произведения, свежего, высоко оцененного «элитарной» культурой, и потребителя – представителя «массовой» культуры.

Эта коммуникация происходит в условиях развитого художественного рынка через посредника: производителя китча или СМИ как тиражирующую инстанцию» (Конрадова, 2000).

Если вписать в данное определение художественную позицию Николая Коляды, станет очевидно, что он разрывает эту коммуникацию: с помощью знаковой системы китча, понятной для массового зрителя, создает театральные смыслы, принадлежащие к элитарной языковой сфере. Таким образом, Коляда осуществляет межкультурную коммуникацию между элитарной и массовой культурой, продолжая развивать традицию театра для народа.

Для Коляды разделение на элитарную и массовую культуру снято всем опытом жизни и творчества. Для него не существует проблемы неприятия массовой культуры, поскольку она является питательной средой и общим фоном существования любой другой субкультуры включая классическую элитарную. В силу своей актуальности китч для Коляды – и почва для фантазии, и художественный стиль, более жизнеспособный, чем традиционные стили классической и модернистской эпохи. Интересно увидеть, как Коляда осуществляет связь между классической культурой и зрителем-потребителем китча в театральном искусстве.

Китч также понимается как «особый тип культуры (субкультуры), существующий наряду с профессиональным и народным искусством по своим собственным законам организации и функционирования» (Яковлева, 2001: 252). Тяготение к созданию собственной театральной субкультуры – будь то «Уральская школа драматургии» или «Коляда-театр» – проявляется на протяжении всего творческого пути Николая Коляды.

Китч трактуется как «форма укоренения поселкового сознания, по существу своему бездомного. Большое количество россиян – носители поселкового сознания, вышедшего из фольклорной среды и не вошедшего в городскую элитную, независимо от их места жительства» (Яковлева, 2001: 252). Данный социальный тип часто выводится в пьесах Николая Коляды. Биография самого Коляды – пример исключения, подтверждающего правило: будучи крестьянином по происхождению и воспитанию, по роду деятельности он принадлежит к элитарному слою художественной интеллигенции. Поэтому в его художественном мышлении органично укоренены приемы китча.

Проследим, какие стилевые особенности китча находят приложение в творческом почерке Николая Коляды.

На первый взгляд, в эстетическом инструментарии Коляды много прямых совпадений с признаками китча. Основополагающее качественное переживание китча – сентиментальность, т. е. поверхностные, приукрашенные чувства: сожаление вместо жалости, ужимка вместо ужаса, любование вместо любви. Ориентация на «красивые» чувства (влюбленность, умиление, доброту), заложенные в занимательном сюжете, акцентирует восприятие зрителя на сочувствии или восторженном умилении помимо художественно-эстетического восприятия, которое в китче отходит на второй план.

Сентиментальность – органическое свойство таланта Коляды. По собственному признанию, он «любит и жалеет всех, о ком пишет» (Коляда, 1991: 214). Главным предметом исследования драматургии и режиссерского творчества Коляды является внутренний мир и онтология маленького (простого) человека в «пороговую» эпоху. Персонажи его, как правило, аутсайдеры, выброшены из социального мейнстрима на обочину, живут в пограничной зоне собственных лелеемых ими иллюзий и чудовищной, с общепринятой точки зрения, бытовой ситуации. Сугубо частные лица, они не делают карьеры, не зарабатывают деньги, не рвутся к социальному успеху. Те, кто этим занимается, в пьесах Коляды оказываются в положении гротескных, масочных фигур, своеобразных трикстеров, брутальная

энергия которых проявляет болезненное одиночество и обреченность главных героев. «Фигура трикстера амбивалентна: это персонаж одновременно абсолютно серьезный и даже опасный, но и смехотворный – вызывающий смех и привлекающий к себе своей отвратительностью» (Гусейнов, 2012).

Примерам подобного противопоставления в пьесах Коляды несть числа: опустившийся интеллигент Виктор и преуспевающая business-woman Виктория («Канотье», 1992), мечтающая о собственном piano-баре путана Нина и внук поэтессы стриптизер Костя («Амиго», 2002), деревенская дура Вера и городская хищница Вика («Большая Советская Энциклопедия», 2010) и т.д.

Чтобы вызвать у зрителя сочувствие к героям, автору нужно преодолеть скепсис и высокомерие. Для этого Коляда использует контраст – свое главное выразительное средство. Отсутствие глубоких переживаний компенсируется не пафосом, а смехом. Смех возбуждает эмоциональную природу, держит зрителя в тонусе. Внезапный и резкий обрыв веселья вызывает смятение чувств: перемену отношения к объекту осмеяния от насмешки к стыду, жалости, которые имитируют катарсис и замещают трагический пафос.

Приемы драматурга Коляды использует режиссер-постановщик Коляда, перенося драматургические схемы в режиссерскую структуру спектаклей по классическим текстам.

Например, в «РевИзоре» (2005) сцена флирта Хлестакова с маменькой и дочкой, когда он вымазывает их грязью, завершается трагическим плачем городничего, не сумевшего спасти жену и дочку от поругания. Этот момент становится смысловой и эмоциональной кульминацией спектакля.

Слом выработанного стереотипа восприятия зритель ощущает как отрезвление или озарение. На самом деле, это нехитрая манипуляция над взвинченной эмоциональной природой, поскольку на протяжении всего действия разум унижен и молчит, зато эмоции агрессивно раздражены. Индивидуальная рациональная рефлексия замещается коллективной эмоциональной реакцией. Это характерно для маргинальных сообществ, объединенных «коллективной чувственностью», которая порождает дух эмоциональной сопричастности и обладает особой «аурой эстетического восприятия» (Ильин, 1998: 183).

В сценических построениях Коляды проявляется эстетическая форма существования постмодернистского сознания, приводящая к возникновению групповой, а не индивидуальной «этики, эмпатики и проксении» (право взаимного гостеприимства). По принципу эстетического предпочтения формируется «коллективная чувственность» малой группы, или «племени», зрителей Коляда-театра.

Другое обязательное качество китча – тяготение к красоте. Основное отличие красоты китча от искусства заключается в том, что китч, не являясь эстетически ценным в элитарном понимании, заменяет истинную красоту на ее знак. «Попадая в определенный контекст – в дом, если это предмет дизайна, в ансамбль одежды, если это украшение, и т. д., – китч становится обозначающим красоту. Благодаря своей нарочитости и яркому плану выражения он легко выполняет функцию знака, если существует необходимость доказательства социальной, интеллектуальной, эстетической или даже гендерной полноценности» (Конрадова, 2000).

Режиссер Коляда создает контекст театральной игры, выворачивающий наизнанку семантический ряд городского и деревенского китча. Отлученные от собственного плана содержания, знаки китча маркируют массовку спектаклей Коляды. Характерный пример создания пародийного контекста находим в спектакле «Вишневы сад» (2010): белые кружевные салфетки, которые украшали интерьер в дворянском и советском быту, пришиваются на мужской костюм, акцентируя взгляд на области ниже спины. Наглядное «снижение» в бурлескном плане работает на главную идею спектакля, которая декларирует смерть русской культуры.

Красота в китче представлена без чувства меры и зачастую построена на экзотике: это фантастические по яркости, необычности пейзажи, цветы, виньетки, завитушки, блестки, стразы и прочие предметы, ассоциирующиеся в представлении обывателя с необычайной красотой.

Красота с базарного лотка присутствует во всех сценических построениях Коляды. Его любимое выражение «Страшно красиво!» – оксюморон, заключающий в себе не только иронию, но и правду жизни в выбранной эстетической системе координат. Редкий спектакль обходится без экзотических атрибутов, купленных по случаю на рынке или в модном бутике: тюбетеек, индийских платьев и платков, павлиньих перьев, фальшивых «брюликов», разноцветных кринолинов из «Салона для новобрачных», искусственных цветов, вязаных салфеточек и береток-«растаманок», вышитых бисером ковриков и настенных ковров с принтами мировых шедевров, копий картин великих художников – предметов городского китча XX–XXI вв.

Коляда сталкивает фальшивую красоту с подлинным безобразием, уравнивает их и переносит эстетическое значение с одного на другое, меняет местами. В его опусах натуральная грязь («РевИзор», 2005) воспринимается как всеобъемлющая многомерная метафора России, т. е. становится искусством. И наоборот, растиражированные подделки (например, в «Борисе Годунове», 2011, превращенные в хоругви коврики с изображениями святых угодников) используются как иллюстрация поддельных чувств (например, фальшивой веры), не порождают приращения смысла, работают «в лоб».

Материальная среда спектаклей Коляды конструируется из реальных предметов городского китча. Коляда использует готовые изделия не только в силу финансовых причин (купить на рынке китайские тряпки и сувениры дешевле, чем шить костюмы и изготавливать театральный реквизит). Предметы и одежда приобретаются случайно, без определенного намерения, по принципу «это красиво, может пригодиться». И со временем пригождается, дает изобразительную идею спектаклю. Например, в женских костюмах «Вишневого сада» (2009) используются готовые платья невест из «Салона для новобрачных»: в них одеты Раневская, Аня, Варя, Дуняша и Шарлотта Ивановна в сцене бала в третьем акте, когда сообщается о продаже имения и праздничный хоровод «красоток» разваливается. Знакомые кринолины носят польские дамы в «Борисе Годунове» (2011); выстроившись в шеренгу вдоль рампы, они корчат рожи зрителю, злословя о Димитрии и Марине. Как видно, работает один и тот же принцип профанации фальшивой красоты.

В спектаклях Коляды много штампованных предметов: пластиковых фруктов, пластмассовых детских игрушек, бумажных елочных украшений. Искусственность материалов не смущает постановщика: ему важно подчеркнуть, что из потребительского хлама возникает театральное содержание. В прологах-парадах, предвещающих действие, артисты демонстрируют, как можно обыграть тот или иной предмет, как к нему надо относиться в предлагаемых режиссером обстоятельствах. Например, в спектакле «Золоченые лбы» (2011) артисты массовки, ряженые в деревенских детей, выносят на площадку корзины с муляжами овощей и фруктов, рассаживаются в мизансцену пикника, любуются на плоды и поедают их, как в детстве, понарошку. Порожние корзины напяливают на головы и превращают в статусные шляпы (чем выше положение героя – тем объемнее и шикарнее шляпа-корзина).

Обыгрывая растиражированные реальные предметы, Коляда выстраивает метафорические лейтмотивы. Например, в пространстве спектакля «Трамвай “Желание”» (2009) разломанные резиновые пупсы – имитации грудных младенцев – читаются как намек на мертворожденного ребенка Стеллы. В сочетании с мизансценой насилия над Стеллой и Бланш, которых Стэнли таскает за ноги вверх тормашками, как сломанных кукол, создает-

ся метафора сломленной женственности сестер Дюбуа. В спектакле «Вишневый сад» (2009) блестящая бижутерия, унизывающая пальцы Раневской, украшает высохшее дерево на условной могиле утонувшего Гриши, воссоздавая в коллективной памяти древний ритуал приношения мертвым. В «Борисе Годунове» (2011) бумажная карта России, плотно уставленная разнокалиберными матрешками, символизирует русское государство и народ, который царь Борис то пичкает сырым мясом, буквально набивая матрешки кусками курятины, то разрушает резким движением при воспоминании об убиенном младенце. Очевидна наглядность, визуальная внятность изобразительных ходов режиссера.

Обильно представлен в предметном строе спектаклей русский китч для интуристов, сувенирная «русская самобытность», например в «Женитьбе» Н. В. Гоголя (2007). «С самой первой сцены актеры с намалеванными яблочками румянца на щеках и самоварными крышками вместо шляп торопятся перебрать “наше все” арбатских сувенирных развалов и культурного экспорта – матрешка, гармошка, балалайка, водка, Пушкин, духовность, система Станиславского, великий реалистический русский театр. Сценография спектакля продолжает этот насмешливый ряд: импровизированный занавес разукрашен кружевными салфеточками и вышитыми рушничками, девушки набивают пухом декоративные подушечки с изображением Богородицы с младенцем, на авансцене, мешая проходу, стоит дюжина самоваров, а актеры постоянно таскают с собой бюстики русских классиков, любовно протирая их тряпочками. Режиссер от души издевается над русской интеллигенцией, с ее пиететом к высокой культуре, заставляя героев пьесы старательно выговаривать все “тсья” и “тьсья” и заходиться в экстазе от итальянской оперы» (Шимадина, 2008). Таким образом, сталкивая явные знаки китча со стереотипом элитарного восприятия, Коляда сводит их в единый пародийный текст.

Китч для режиссера Коляды часто является знаком народной, национальной идентичности. «Очевидно, что и китч, и фольклор ориентируются на один и тот же пласт сознания, эксплуатируют одни и те же методы привлечения и развлечения слушателя-зрителя (и часто – участника). При большом сходстве и то и другое, как правило, плод коллективной деятельности (если рассматривать авторское произведение китча как результат коллективного творчества тех, чьи идеи, формы и образы были автором заимствованы), имеют схожие эстетические, досуговые и компенсаторные функции. Однако они суть совершенно разные явления» (Конрадова, 2000).

Коляда использует родство современного китча и фольклора, но не всегда чувствует их различие. В спектаклях «Женитьба» (2007), «Вишневый сад» (2009) женские костюмы конструируются по канону псевдонародной модели: сарафан и кокошник. Кокошник становится универсальной деталью облика народа в коллективных танцах. Размалеванный кокошник венчает голову символической Бабочки-Бабайки – воплощенного «ангела предместья» в интермедиях «Корабля дураков» (1996). Надетые на головы травестирированных персонажей пестрые кокошники украшают парадный наряд солисток самодеятельного ансамбля «Наитие» («Баба Шанель», 2011). Экзотический головной убор североамериканских индейцев – венец из перьев орла – кочует из спектакля в спектакль, появляясь то на Торговце цветами для мертвых в «Трамвае “Желание”» (2009), то на представителях сброда, заполняющего Девичье поле в «Борисе Годунове» (2011), то в карнавальной чехарде «Слуги двух господ» (2012). Амплитуда смыслового наполнения колеблется от китчевого знака экзотической культуры до маски карнавала.

Разумеется, некорректно сводить китчевую эстетику к народной. Они сходятся только тогда, когда носитель народной системы эстетических ценностей попадает в чуждый для него городской (инонациональный и т. д.) контекст. Для постановщика Коляды псевдонародные украшения становятся неисчерпаемым источником вдохновения и авторской саморефлексии.

сии. Кочующие из спектакля в спектакль китчевые детали костюмировки создают иронический визуальный ряд эстетики Коляда-театра.

Характерный признак китча – симуляция, подделка. «Эстетике красоты и оригинальности китч противопоставляет свою эстетику симуляции: повсюду он воспроизводит вещи большими или меньшими, чем образец, он имитирует материалы (имитация мрамора, пластмасса и т. д.), он подражает формам или комбинирует их неподходящим образом, он повторяет моду, не проживая ее» (Бодрийяр, 1970, 2006: 146).

Коляда гордится, когда при помощи дешевых материалов удается создать на сцене иллюзию роскоши, даже если она не оправдана художественно. Например, в спектакле «Король Лир» (2008) он одел персонажей массовки в купленные по случаю китайские пластиковые мешки для мусора, которые при определенном освещении «наполнили сцену мрамором». Никакого художественного смысла нет в том, что проявилась «иллюзия красоты», случайная и необязательная, но оттого для Коляды не менее желанная.

Часто подделки используются в визуальном ряду спектаклей Коляды в своем прямом значении, как знаки мещанского вкуса героев. Задники в «РевИзоре» (2005) и «Женитьбе» (2007) включают лубочные коврики с лебедями и мишками в сосновом бору. Героиня «Большой Советской Энциклопедии» (2012) украшает себя кухонным фартуком с принтом полуобнаженной пляжной красотки.

В образном ряду спектаклей Коляды есть высокая частотность обращения к массовой коллективной памяти. Музыкальный ряд строится по принципу узнавания и прямого эмоционального воздействия. Классическая или поп-музыка, всегда известная, что называется, «на слуху», создает непрерывный шумовой фон. Шлягерные арии из опер Дж. Верди (особенно часто из «Травиаты») и Г. Доницетти («Любовный напиток»), народные казачьи и советские хоровые песни, блатной фольклор и зарубежная попса, фонограмма и живой звук непринужденно сливаются в единый sound-trek. Зачастую музыкальный номер звучит от начала до конца, не сообразуясь с ритмом сцены, растягивая ее до полной утраты связи с композицией спектакля. Часто на протяжении действия песня исполняется целиком несколько раз, как в советском массовом кино.

Таким же образом используется кино: фрагменты из кинофильма «Девушка моей мечты» с Марикой Рёкк в спектакле «Фронтовичка» (2010) воссоздают коллективную мифологию послевоенной мечты советского народа о беззаботной красивой жизни и при многократном повторении раскрывают параллельный основному сюжету пьесы режиссерский лейтмотив.

С конца 1960-х в эстетике постмодернизма китч перестает рассматриваться как мироощущение и этический акт и превращается в эстетический стиль, в китч в кавычках. Постмодерн использует продукты массовой культуры и сами каноны по их производству для построения новых форм, цитируя или имитируя китч. В то время как китч сам по себе – «девственный мир, не тронутый рефлексией» (Стишова, 1996: 12), постмодернизм отличается присутствием рефлексии (как правило, ироничной). В субкультуре постмодернизма критика китча и борьба за вкус стали считаться плохим вкусом. «Патетическая борьба с китчем и пошлостью сама подвержена опошлению и китчефикации» (Бойм, 1995). Разновидность китча – «кэмп» – термин, введенный в обращение Сьюзен Зонтаг, – эстетизация плохого вкуса как часть каждодневной игры. Центральная метафора кэмп – *theatrum mundi*: жизнь-маскарад, где низкое и высокое подыгрывают друг другу. Кэмп заигрывает с плохим вкусом, но делает это с элегантностью истинного денди. В то время как для кэмп игра – это главное, массовому китчу эротическая и эстетическая игра отнюдь не свойственна.

Важнейшее свойство китча – миметичность, подражание высоким художественным стилям прошлого, вырванным из стилистического контекста: барокко, реализму, академизму, всем направлениям, в которых при-

сутствует реалистичность, натурализм изображения. У Коляды симуляция высокого стиля невозможна, поскольку в его «бедном театре» нет средств на качественную подделку. Вместо подражания Коляда предлагает грубую площадную игру с высокой культурой с позиций пародии, карикатуры, лубка. Предметная среда и декорация создаются из вещей, тиражирующих культурные артефакты. Широко используются элементы традиционной культуры, отраженные китчем. Например, багетные фотокопии «Джоконды» («Гамлет», 2007), гипсовые бюсты классиков русской литературы («Женитьба», 2007), коврики с вышитыми иконами («Борис Годунов», 2011), фоторепродукции картин старых мастеров («Слуга двух господ», 2012). Визуальный набор спектакля транслирует содержание авторского сюжета, главную мысль постановки.

С помощью приемов кэмпя Коляда сталкивает китч и стили классической эпохи, например романтизм М. Ю. Лермонтова («Маскарад», 2012). В спектакле маскарад трактуется как глумливый способ публичного поведения «светских» «гламурных» персонажей, контрастирующий с монотонным жизнеподобием частных сцен Арбенина и Нины. Главная сложность пьесы – стихотворный текст Лермонтова, оживить который режиссер пытается, преодолевая его с помощью игрового перевертыша, карнавализации. Постановщик выбирает позицию насмешника, уличающего «неопытного драматурга» Лермонтова в плохом владении русским языком: в речи акцентируются устаревшие выражения и смещенные ударения, что, впрочем, постоянно наблюдается в спектаклях Коляды по классической драматургии. Из первоисточника извлекается близкая интерпретатору тема борьбы фальшивых и подлинных чувств; затевается игра, дающая пьесе новую жизнь в форме китчевого комикса.

Сценическая площадка превращается в подиум, на котором устраивается то модное дефиле, то мужской стриптиз игроков, то сеанс светской тусовки в воображаемой сауне. Исподняя униформа героев расцвечена китайской пластиковой галантереей: очки со стразами, разноцветные ремни на чреслах, перстни и серьги величиной с яйцо, гигантские веера и перья – словом, традиционный для Коляды набор базарной красоты.

Коляде не важен культурный шлейф романтической драмы. Поскольку в ситуации пост-постмодерна ничего нового сказать заведомо невозможно, режиссерская фантазия опирается только на собственное интуитивное озарение. Коляда противопоставляет тоталитаризму культуры собственное тоталитарное авторство. Он использует инструментарий кэмпя: игру с артефактом, когда к мифологическому (т. е. размытому, общеизвестному, поверхностно понятому) содержанию использованного материала приплюсовывается иронический режиссерский комментарий. В сумме возникает авторское высказывание.

Занимателен парадокс массового восприятия: то, что в советское время трактовалось как издевательство над классическим наследием, сегодня может показаться акцией просвещения. Обнаружив, что молодежь (актеры и студенты его курса) плохо знают мировую живопись и классическую музыку, режиссер Коляда воображает себя культуртрегером: пусть и в форме циничной игры, но он знакомит неопытных с мировым классическим наследием. В программе обучения актерской и режиссерской специальности есть обязательное упражнение – сценический этюд «Оживление картины», задача которого состоит в развитии у студента навыков реконструкции предметной среды, атмосферы и художественного стиля оригинала. Николай Коляда, мастер актерского курса, конечно, знает об этом разделе учебной программы и переформатирует его в иронической манере кэмпя.

Помните, в советское время на южных курортах и в парках можно было засунуть голову в дырку на размалеванной фанере и стать наездником, русалкой – кем угодно, в зависимости от желания и фантазии фотографа. Такой легкий китч предполагал осуществление бессознательных мечтаний

клиента. Культура пляжной фотографии театрально освоена Колядой. Есть художественная заготовка, меняется лишь герой, адресат же всегда один – русский народ, любящий все «красивое».

Для спектакля «Слуга двух господ» (2012) репродукции картин великих художников (Веласкеса, Леонардо да Винчи, Караваджо, малых голландцев) распечатываются на баннерах, затем на изображениях вырезаются лица, а в образовавшиеся овалы вставляются физиономии артистов, играющих сцену из спектакля. Причем содержание текста противоречит сюжету картины. Ставка делается на контраст. Можно фантазировать на тему маски: вместо маски, скрывающей лицо артиста, Коляда использует сценографию как маску реальности. Живое, гримасничающее, весьма далекое от стандартов красоты актерское лицо вставлено в признанный художественный шедевр. Они взаимно отрицают друг друга. Сочетание застывшего на плоскости изображения и подвижного объемного лица работает как провокация, шокирует, смешит, вызывает негодование. Зритель разглядывает картину; если позволяет культурный багаж, пытается припомнить оригинал, злится на постановщика за фамильярность по отношению к шедевру (ханжам указывают на дверь) или, наоборот, приходит в восторг от легкости усвоения и приближения искусства к массе. Ведь не у каждого есть возможность посетить Лувр, Прадо или Уффици, а тут картины сами приходят к зрителю и даже оживают на глазах!

В лубочной фотографии эффект целостности возникает, когда лицо фотографируемого принимает застывшее выражение, сливающееся с сюжетом фона. Коляде не нужно единство, ему важен конфликтный процесс, который можно строить на несовпадении содержания картины и текста, на вычурной, утрированной мимике артистов. Но как всякий прием, при повторе он исчерпывается. Необходимо развитие. Поэтому решающую роль в театральной игре принимают на себя персонажи обрамления, разыгрывающие лацци параллельно сюжету пьесы.

Могучие олухи – травестированные слуги сцены – держат в мускулистых руках баннеры и умильно любят изображение, трогают лица артистов, ковыряют у них в носу, суют им пальцы в рот и всячески мешают произносить текст роли. Они воплощают alter ego Коляды, карикатурный портрет зрителя и внутреннюю сущность артиста. Возникает двусмысленная пародия: и на стремление современных варваров прикоснуться к высокой культуре, и на само высокое искусство, превращенное в предмет массового потребления.

В кульминационный момент прием разрушается, отменяется игра и начинается «искренность», т. е. опять игра, но теперь без карнавализации, без масок, на бытовом существовании. Указывая пальцем на свое лицо, вмонтированное с помощью Photo-shop в репродукцию многофигурной картины Веласкеса, каждый артист кратко рассказывает о самом себе. Таким образом, человеческое содержание исполнителей замещает историю героев, которую бегло пересказали и проиллюстрировали картинками. Разрушение театральной иллюзии становится главным содержанием режиссерского месседжа. Жизнь буквально срывается на сцену.

Очевидно совпадение основополагающего свойства китча и главной особенности художественного мира Николая Коляды. Они слиты в термине «маргинальность».

«Маргинальность» в данном контексте – культурологический термин, обозначающий оторванность человека или объекта от его естественного окружения и помещение его в новую среду. Э. Стоунквист в эссе «Маргинальный человек. Исследование личности и культурного конфликта» заметил, что «в результате перехода из одной культурной зоны в другую формируются “культурные гибриды”, которые объективно оказываются в ситуации периферийности, вторичности по отношению к обеим культурам» (Стоунквист, 1937, 2006: 16).

Следует подчеркнуть, что в термине «маргинальность» в данном понимании нет уничижительного оттенка, свойственного слову «маргинал» в традиционной для русского языка коннотации – деклассированный элемент, отщепенец, изгой и т. п.

Маргинальность художественного мира Коляды проявляется в содержании его драматургии и в эстетике его спектаклей. Из обломков рухнувшей культуры прошлого, сметаемой «натиском ширпотреба», Коляда выстраивает свой художественный мир. Главным объектом исследования и мерилom подлинности объективно оказывается индивидуальность автора. В случае Коляды эта индивидуальность так же маргинальна, если рассматривать маргинальность как культурный гибрид, который вместил в себя многие ценности двух или более конфликтующих общественных систем. «Маргинальность личности не является непременно негативной характеристикой, напротив, зачастую такой индивид может играть особо положительную роль, в частности, в сфере межкультурного взаимопонимания – здесь все зависит от уровня разрешения внутриличностного маргинального конфликта» (Сухарев, 1994: 63).

Николай Коляда представляет собой тип творческой личности, сформировавшейся на пересечении культурных кодов: интеллигент крестьянского происхождения; деревенский житель в центре мегаполиса; гомосексуалист, воспитанный в патриархальном укладе; актер и драматург, пришедший в режиссуру; русский драматург, пишущий в Германии; провинциал в столице и т. д.

Важно, что Коляда – городской житель и представитель творческой профессии в первом поколении, автор-«самородок». Над ним довлеет груз чужих культурных традиций, но его фантазию не сдерживают рамки эстетического воспитания.

В социальном плане Николай Коляда – типичный представитель современного мегаполиса, глобальной деревни, в которой он чувствует себя как рыба в воде. Его творчество опирается на общую для постсоветского сознания мифологию, отражает социальный, эмоциональный и потребительский опыт современников, переживших крушение советской империи. В то же время уникальность Коляды как художника кроется в тесной связи с родовыми корнями, с памятью сельского детства, с природной стихией деревни, главные черты которой – потребность в труде и наивность эмоциональной сферы. Недаром писать пьесы он может только в своем деревенском доме.

Постоянно сталкиваясь с поверхностным информационным плюрализмом, уничтожающим самобытность отдельных искусств, Николай Коляда стремится сохранить уникальную самоидентификацию театра и обретает, таким образом, способ личностной художественной самореализации.

Сегодня масскульт становится индустрией развлечений. Он заинтересован в насаждении психологии потребления, в развитии у широких масс населения потребительских запросов на рекламируемые культурные услуги. В этом направлении наиболее преуспело телевидение, с которым у театра давнее соперничество. «Влияние таких традиционно коммуникативных видов искусства, как театр или народное представление, в индустриальную и постиндустриальную эпоху ничтожно мало по сравнению с экранными видами развлечений» (Демин, 1986: 48).

Особенность Николая Коляды в том, что он делает театр для человека простого сознания, наиболее подверженного воздействию массовой культуры. Обыденному сознанию трудно со сложными вещами, и оно переосмысливает их, приспособляя к своему пониманию. Писать и ставить так, чтобы «Саша-с-Уралмаша» все поняла, заразилась театральным искусством, осознала свою уникальность и, может быть, спаслась от наркотиков, – цель художника Николая Коляды. Культуртрегерская функция

зачастую превалирует над художественной ценностью результата творчества, что чревато стиранием понятия «профессионализм» в искусстве. В феномене Николая Коляды совмещаются установки авангарда и китча: размываются границы между творчеством и потреблением, элитой и массой. По сути, он утверждает, что потребитель тоже может быть творцом. Спасение творчеством от духовной смерти в потреблении – сверхзадача художника Николая Коляды.

Будучи пограничным явлением, китч смещает границы между этикой и эстетикой, между искусством и жизнью. Коляда адресуется к воспитанному китчем зрителю, который не разделяет искусство и жизнь и приходит в театр за эмоциональным сопереживанием: посмеяться и поплакать. Коляда и сам соединяет жизнь с искусством, разыгрывая карту китча в своем блоге. Например, он рассказывает о случае на спектакле «Старая Зайчиха» (2006): зритель откупил зал на свой юбилей, но внезапно умер, и спектакль, по желанию родственников покойного, сыграли на девятый день после похорон. Монолог о бессмертии и пантомима с забиванием гвоздей в деревянную дверь вызвали в зале истерику, а финальная овация и братание актеров со зрителями произвели на автора впечатление художественного откровения, связывающего театр и жизнь. «Вот вам – театр, а вот вам – жизнь. Он взял и попрощался со всеми так, сказал всем: мы бессмертны» (Коляда, 2011).

В этом случае китч становится не только стилем искусства, но и стилем мышления Николая Коляды, этическим, а не эстетическим актом.

Преодолевая инерцию потребительского механизма восприятия, театр Николая Коляды возвращает публике обновленные простые чувства, говорит о боли, любви и смерти. Его тема – выживание живого в мертвом мире и пронзительная любовь к этому живому.

Пренебрежение рамками художественного вкуса в театре Николая Коляды является способом самовыражения и частью игры художника с массовым и элитарным сознанием. Коляда берет китчевый мир советского и постсоветского обыденного сознания и выворачивает неожиданно, парадоксально образной стороной. Эклектический хаос в костюмах, в предметном и музыкальном ряду – неотъемлемая часть спектакля, закрепившаяся как стиль. Тяготее к эклектике, режиссер Коляда соединяет несоединимое: классическое искусство и лубок, фольклор и поп-культуру. В его спектаклях возникает театральность в празднично-карнавальном варианте, восходящая к народной культуре.

Подводя итоги изложенного выше, приходим к выводу, что у Николая Коляды с китчем сложные отношения притяжения-отталкивания. С одной стороны, китч как эстетическая маркировка масскульта вызывает в элитарном сознании художника неприятие, реализуемое в ироническом переосмыслении его знаков и приемов.

С другой – Николай Коляда воспринимает китчевую атрибутику как мир родной, свой. В этой «свойскости» и боль, и радость, и убожество «красоты», и плач по человеку. Он использует китч как окружающую повседневную реальность жизни, эквивалент натурализма, отталкиваясь от которого можно двигаться вперед в поисках адекватного эстетического воплощения новой художественной правды.

Таким образом, в спектаклях Николая Коляды соединяются различные формы китча: китч как акт этической манипуляции, китч как стиль и пародия на китч (кэмп – китч для эстетов).

Борясь с обезличивающим влиянием массовой культуры, Николай Коляда выговаривает на языке театра свой внутренний мир, отвоевывая у хаоса собственный, по-своему гармонизированный космос. Используя расщепленные знаки китча как тотального стиля современной культуры, Николай Коляда синтезирует авторский театральный язык.

Литература

- Бодрийяр, 1970, 2006 – *Бодрийяр Ж.* Китч. С. 144–146 // *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры. Пер. на русский язык: Е. А. Самарская. М., 2006.
- Бойм, 1995 – *Бойм С.* Китч и социалистический реализм (Электронный ресурс) // НЛО № 15. С. 54–65. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Voim_Kitch.php (дата обращения 10.10.2011)
- Гринберг, 1939 – *Гринберг К.* Авангард и китч. Перевод с англ. А. Калинина. Впервые опубликовано осенью 1939 г. *Partisan Review*, VI, no. 5 (p. 34–49) (Электронный ресурс) // Художественный журнал [сайт]. 2005. Декабрь. № 60. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения 10.10.2011)
- Гусейнов, 2012 – *Гусейнов Г.* Трикстер нашего времени: Лекция. Записала М. Мороз. 25.10.2012 (Электронный ресурс) // URL: <http://www.openspace.ru/article/515> (дата обращения 25.10.2012).
- Демин, 1986 – Массовые виды искусства и современная художественная культура / Отв. ред. и сост. В. П. Демин. М., 1986.
- Ильин, 1998 – *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998.
- Коляда, 1991 – *Коляда Н.* «Сижусь за столом, пишу и сам отвечаю за все...» // Современная драматургия. 1991. № 2. С. 213–215.
- Коляда, 2011 – *Коляда Н.* Девять дней (Электронный ресурс) // Живой журнал Николая Коляды (сайт). URL: <http://kolyadanik.livejournal.com/1652399.html> (дата обращения 25.11.2011).
- Конрадова, 2000 – *Конрадова Н.* Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия (Электронный ресурс) // Фотожурнал ХЭ [сайт]. URL: <http://photo-element.ru/analysis/kitch/kitch.html> (дата обращения 12.09.2012).
- Стоунквист, 1937, 2006 – *Стоунквист Э. Ф.* Маргинальный человек: Исследование личности и культурного конфликта. Впервые опубликовано в 1937 г. Stonequist E. V. *The Marginal Man. A Study in Personality and Culture Conflict*. N. Y., 1961 [Текст]: (Автореферат диссертации с примечаниями 1961 г.) / Пер. В. Г. Николаева // Личность. Культура. Общество. 2006. Т. 8. Вып. 1. С. 9–36.
- Стишова, 1996 – *Стишова Е.* От какого героя мы отказываемся // Искусство кино. 1996. № 2. С. 12–15.
- Сухарев, 1994 – *Сухарев А. В.* Этнопсихотерапевтический подход к человеку в условиях современного кризиса его экосистемы // Мир психологии и психология в мире. 1994. № 0. С. 63–73.
- Шимадина, 2008 – *Шимадина М.* Фарс по расчету. Рецензия (Электронный ресурс) // Коммерсантъ [сайт]. № 15 (3832) 01.02.2008. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/847843> (дата обращения 10.11.2010)
- Яковлева, 2001 – *Яковлева А.* Китч и паракич: Рождение искусства из прозы жизни / Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С. 252–263.

Наталья Щербакова

Китч как театральный язык (на материале творчества Николая Коляды)

В статье на примере спектаклей «Коляда-театра» (г. Екатеринбург) анализируется театральный язык драматурга и режиссера Николая Коляды, который включает

различные формы китча: китч как повседневная реальность; китч как акт этической манипуляции; китч как стиль и пародия на китч (Кэмп – китч для эстетов). Осуществляя коммуникацию между элитарной и массовой культурой с помощью приемов китча, Коляда продолжает развивать традицию народного театра.

Ключевые слова: китч, Кэмп, трикстер, фольклор, маргинальность, театраль-ный язык, Николай Коляда, «Коляда-театр».

Nataliya Scherbakova

**Kitsch as a Theatrical Language
(Based on Nicolai Kolyada's Works)**

In this paper, the example of performances «Kolyada Theatre» (Ekaterinburg) analyzes theatrical language playwright and director Nicolai Kolyada, which includes various forms of kitsch: kitsch as the daily reality of life, kitsch as an act of ethical manipulation, style and kitsch as kitsch parody (Camp – kitsch for aesthetes). Implementing communication between elite and popular culture through the reception of kitsch, N. Kolyada continues to develop the tradition of folk theater.

Keywords: kitsch, Camp, trickster, folklore, marginality, theatrical language, Nicolai Kolyada, «Kolyada Theatre».

Ольга Мальцева

КАК СДЕЛАН СПЕКТАКЛЬ ЮРИЯ ЛЮБИМОВА «ИДИТЕ И ОСТАНОВИТЕ ПРОГРЕСС»

Премьера спектакля состоялась 23 апреля 2004 г. Автор литературной основы – Ю. Любимов. В сценарии использовались фрагменты из произведений А. Введенского; из коллективных текстов, написанных с его участием (А. Введенский, Л. Липавский, В. Алексеев); текстов Д. Хармса, Н. Заболоцкого, Н. Олейникова; из документального материала, связанного с биографиями поэтов объединения ОБЭРИУ и общества чинарей; их манифестов; цитаты из текстов философа ОБЭРИУ Я. С. Друскина. А также цитаты из текстов А. Крученых, не состоявшего в ОБЭРИУ. Но обэриу-ты развивали отдельные черты футуризма, к которому имел отношение этот поэт.

Постановка Ю. Любимова. Композитор – В. Мартынов. Пластика – А. Меланьин. Конструкции декораций (так в программке) – В. Харитоненко. Художник по костюмам – В. Андреев. Скульптор – С. Мильченко. Режиссер – А. Васильев. Хормейстер – Т. Жанова. В спектакле принимает участие ансамбль OPUS POSTH под управлением Т. Гринденко.

Слева на авансцене – двери огромного шкафа. Его появление явно подсказано одной из подробностей вечера «Три левых часа» (1928), организованного обэриу-тами в Доме печати, когда на сцене стоял обычный платяной шкаф; через него ходили, на него залезали, на нем сидели, с него прыгали, и т.д. В ходе действия любимовского спектакля из шкафа, будто куклы из коробки, выходят герои спектакля.

До начала действия группками и порознь на разных планах сцены стоят человеческого роста гипсовые фигуры, полтора десятка мужчин с лицами монголоидного типа, больше всего похожими на китайские. Возможно, это заставляет вспомнить множество воинов, также изготовленных в натуральную величину, – целое войско из терракоты, обнаруженное в XX в. при археологических раскопках на территории некрополя одного из китайских императоров, в окрестностях города Сиань. Но в контексте спектакля больше всего они напоминают своеобразное войско совначальников и бесчисленные памятники им. И наоборот, эти фигуры во многом определяют контекст, связанный, в частности, с типичными судьбами людей, и поэтов в том числе. На «китайцах» фалдящие брюки, неловко сидящие длинные пиджаки или пальто. Кто-то приподнял руку, кто-то прижал ее к груди. У большинства же руки опущены, при этом кисти неловко подвернуты, будто их обладатели не знают, куда деть руки. На лицах странные, порой глуповатые, улыбки. Фигуры нелепы своим постоянным присутствием; массой, соотносимой с количеством живых людей на сцене, они усиливают странность представляющей перед нами сценической реальности.

В ходе спектакля актеры постоянно манипулируют этими куклами-манекенами, выстраивая их в шеренгу, в ряд, в круг и т. д., действуя за, перед и между ними, или кладут их на пол. Куклы выступают именно как люди массовки, годные для использования в любых ситуационно необходимых ролях. Они уподобляются живым участникам Хора, которые то и дело смешиваются с ними. Иногда манекены исполняют роли отдельных персонажей. Например, два «китайца» с нацепленными на них черными очками, ведомые актером, играют в соответствующем эпизоде роль охран-

ников Царя Фомина, за которым они неотступно следуют. Порой эти фигуры используются как вещь для игры при организации мизансцен.

Главными действующими лицами в программке названы Введ (актер Владимир Черняев), Г-н Ха (Тимур Бадалбейли), Забо и Круч (Феликс Антипов). Эти обозначения, с одной стороны, соотносятся с фамилиями поэтов и самими поэтами. В то же время, приводя вместо полных фамилий сокращения, театр снимает с себя обязательство представить конкретные образы поэтов в их полноте. Актеры не стремятся играть роли реально существовавших людей. Персонаж, созданный актером Т. Бадалбейли, соотносится с Хармсом, персонаж В. Черняева – с Введенским. В частности, и потому, что эти сценические герои, рассказывая случаи (скорее байки) из жизни, называют друг друга по фамилиям этих поэтов. А также потому, что в ходе спектакля Введ и Г-н Ха разъезжают на трехколесных велосипедах, как разъезжал на велосипеде Хармс на уже упомянутом вечере 1928 г. Персонажи представлены отдельными чертами и с существенной степенью обобщения. В начале спектакля Г-н Ха и Введ похожи на своеобразных клоунов-ведущих, которые иронично подкальвают друг друга. А с развитием действия, с накалом драматического напряжения они утрачивают эту острающую роль, становясь прежде всего прямыми участниками трагического мира спектакля. Образы, которые создает в спектакле Ф. Антипов, с Заболоцким и Крученых не ассоциируются вовсе. Актер выступает прежде всего как артист, который, исполняя стихи, создает звучащий поэтический мир, прежде всего представляющий поэтов.

Исполнение поэтических строк не закреплено в спектакле по принципу авторства. Например, строки, принадлежащие Введенскому, частью исполняются персонажем Введ; частью – персонажем Г-н Ха; частью – актером Антиповым, частью – Хором. И т. д. Факты собственно биографий поэтов использованы минимально и фрагментарно. Это отдельные подробности из манифеста ОБЭРИУ. Некоторые суждения Друскина о чинарях и обэриутах. Несколько курьезных случаев, хотя и характерных для героев. И скудные данные об уходе поэтов, поданные в форме типичных сообщений о множестве подобных смертей в годы сталинской диктатуры.

В этом смысле «Идите и остановите прогресс» в сравнении с другими любимовскими постановками, посвященными поэтам, ближе к «Павшим и живым» (1965), где герои входили в действие звучащими строками своих стихов. И при запоминающихся пронзительных мгновениях, связанных с каждым отдельным поэтом, герои того спектакля возникали скорее как представители определенного, военного, поколения. В отличие, например, от «Послушайте!» (1967) и «Товарищ, верь...» (1973). Эти спектакли также не имели ничего общего с жизнеописаниями. В каждом из них представлял в первую очередь поэтический мир поэта. Но здесь возникали более определенно и некоторые черты личности, в одном случае – Маяковского, в другом – Пушкина. В обоих спектаклях «за» поэта играли несколько исполнителей. Каждый актер представлял его в каком-либо одном ракурсе. В результате возникал многогранный образ, хотя также не претендующий на всеохватность поэта и поэта как человека.

В спектакле участвует Хор. Актрисы в кокетливых шляпках с цветочками на боку, длинных юбках и пелеринах. Актеры играют в разнообразных костюмах: обыкновенных брюках, жилетах и рубашках или трико, как у штангистов. В других сценах хористки оказываются без шляпок и, скинув пелерину, – в декольтированных платьях.

Хор использует пластику, прежде всего – танцевальную, речь и вокал. Как правило, вокальные высказывания развернуты и самостоятельны. Иногда повтор последнего слога реплики героя, вносящий в действие неожиданные смыслы, множит парадоксальность или абсурдность высказывания. Порой Хор отзывается странным смехом, явно обнаруживая обыва-

тельскую реакцию на отдельно звучащие стихотворные строки. Предстают участники Хора и в ролях эпизодических действующих лиц.

Обэриуты в своем манифесте, который, в частности, был опубликован на афишах вечера Дома печати, называли себя не только творцами нового поэтического языка, но и создателями нового ощущения жизни. Объектом же внимания театра стала, конечно, не сама по себе новизна поэтического языка, о которой сегодня говорить не приходится, а особенности художественного строя звучащих со сцены стихов.

Феликс Антипов, один из корифеев Таганки, наделенный музыкальным и поэтическим слухом, неоднократно признавался, как был поражен тем, что Любимову удается постигать разные, радикально отличающиеся друг от друга поэтические миры и вводить в них актеров. В начале репетиций обсуждаемого сейчас спектакля актер не представлял, как подойти к обэриутским стихотворным строкам. В готовом же спектакле его декламация, владение поэтическим языком, ритмом становились отдельным объектом зрительского внимания. Это относится и к чтению стихов другими участниками спектакля.

Поэтическая речь на Таганке часто становится существенной содержательной стороной постановки. В частности, с ее помощью в спектакль входит прекрасное как непосредственный участник драматического действия, нередко противостоящий другим его составляющим. Так происходит и в рассматриваемой постановке.

Что касается нового ощущения жизни, декларируемого поэтами, то и здесь, разумеется, не сама новизна, а существо этого ощущения волновало автора спектакля. И прежде всего восприятие обэриутами трагизма бытия.

Декларация, звучащая из уст Введ: «В искусстве три темы – Время, Смерть и Бог» – воспринимается в контексте спектакля если не как лирическое высказывание режиссера, то, во всяком случае, как близкая ему мысль. Эта триада действительно охватывает круг тем творчества Любимова, другое дело, что обозначает их настолько общо, что оказывается довольно далекой от реальности его постановок. Однако, что касается спектакля «Идите и остановите прогресс», пожалуй, по отношению к его тематическому своеобразию подобная формулировка вполне адекватна.

Одну из двух многосоставных тем можно обозначить как «жизнь – смерть – Бог». В ходе действия варьируются отдельные ее мотивы. А в целом эта тема воспринимается в спектакле как трудно постижимое единство, оставляя впечатление непрочности положения человека в мире и природе. Я. Друскин указывал на такое ощущение у Введенского, говоря об эсхатологичности произведений поэта (Друскин, 1993: 169).

В сценических эпизодах, в том числе в отдельных строках из произведений обэриутов и высказываний примыкавших к ним мыслителей, вариации мотива «жизнь» представляют ее как мгновение, нечто кратко длящееся, как абсурд, социум, как любовь, пошлость, как хрупкость человека в его открытости миру, как острые мгновения его контакта с природой... В некоторых эпизодах многие из этих представлений возникают одновременно. В другие, а нередко в те же сцены вплетаются вариации мотива «смерть» как явления физиологического или метафизического, а чаще и того и другого.

Вариации мотива, связанного с Богом, представляют Бога как ответственность человека за собственную жизнь; как судью; как заведомо недоступное познанию или и то, и другое, и третье. В отличие от понимания Бога Введенским. По мнению Друскина, поэт воспринимал Его как абсолютную окончательность (Друскин, 1989: 103–115].

Вторая тема – тема искусства. Она возникает непосредственно в звучащем тексте, например в строке из декларации ОБЭРИУ «Кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?» В цитате из письма Н. Заболоцкого «Искусство – не жизнь. / Мир особый. / У него свои законы, /

И не надо их бранить за то, что они не помогают нам варить суп»¹. В высказываниях художников, чьи представления об искусстве были близки поэтам-обэриутам, в том числе А. Шенберга: «Неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни» – или И. Стравинского: «Искусство не выражает что-либо, а есть единение с сущим». Размышления обэриутов об искусстве интересны режиссеру уже потому, что его сценические построения тоже не укладываются в логические, т. е. причинно-следственные рамки.

Тема искусства создается и свойственной Театру на Таганке открытой театральной игрой, предполагающей сосуществование актера и создаваемого им персонажа. Кроме того, она воплощена в игре с куклами-«китайцами». Открытость театральной игры акцентируется в ходе действия и тем, что в вокальных частях спектакля в исполнении Хора то один, то другой его участник берет на себя роль дирижера, синхронизируя начало или завершение пения. В русле открытой театральной игры существует и действующий на сцене струнный оркестрик ансамбля OPUS POSTH. И наконец, с темой искусства связан уровень мастерства таганковских актеров, которого всегда стремился добиться Любимов и который становился отдельным объектом эстетического переживания зрителя. Мастерства, которое не существует подспудно, а открыто предъявлено зрителю, демонстрируется. Это относится и к декламации, которой владеют актеры Таганки во всех поколениях.

И дело не только в особом отборе актеров. Любимов, сам выдающийся исполнитель поэтического текста, всегда полагал необходимым научить декламации всех, кто выходит на сцену его театра. Мастерски исполнялись и сложнейшие песнопения, сочиненные для спектакля Владимиром Мартыновым в традициях знаменных распевов и западной духовной музыки. Высокая культура пения, необычная для драматического театра, всегда отличала любимовскую труппу, которой приходилось овладевать самыми разнообразными хоровыми вокальными жанрами.

Две темы спектакля представлены как автономные, но соотносимые друг с другом. Как они осуществлены в спектакле? Каковы особенности развития его драматического действия?

Действие начинается вступлением вариации мотива «жизнь», представляющей ее как социум и как абсурд. Эта часть спектакля основана на фрагменте «Елизаветы Бам». Перед выхваченной светом дверью, в левой части авансцены, мы попеременно видим то Елизавету (ее роль исполняет Елизавета Нечитайло), то полицейских (в исполнении Ивана Рыжикова и Виктора Семенова). Героиня, девушка в шляпке, с перекинутой на грудь косой, похожа на нелепого домашнего подростка. Ноги ее то и дело разъезжаются, она что есть силы сдерживает дверь. Размышляет вслух: «Откроется дверь, и они войдут...» Ведет бессмысленный разговор с полицейскими. В лихорадочной попытке найти выход из сложившейся ситуации обращает внимание на возможность выпрыгнуть из окна, но тут же отвергает эту мысль, поскольку «высоко!»

Пластика и внешний вид Елизаветы делают ее похожей на куклу. Написанные прозой реплики героиня произносит с отчетливо выраженным ритмом, уподобляя их стихам. То же происходит с речью других героев спектакля, в частности двух полицейских, пришедших арестовать «преступницу», напоминающих механически, синхронно двигающиеся куклы. Мгновенно поссорившись и браня друг друга, они доводят ситуацию до абсурда, не снимая, однако, ее драматизм, усиленный нервным музыкальным скрипичным высказыванием, которое снова и снова воспроизводится в ходе эпизода.

¹ Здесь и далее прозаический текст, как и в сценарии, записан в виде стихотворных строк. Проза в спектакле, как это часто бывает у Ю. П. Любимова, звучит, как стихи.

В контексте спектакля, где речь заходит о судьбах конкретных поэтов в конкретной стране и в конкретное время, эта сцена звучит отнюдь не отвлеченно. Однако характер сопровождающей сцену музыки, музыкального развития, опирающегося на движение по кругу, а также степень обобщения персонажей-кукол одновременно придают эпизоду черты архетипа, бесконечно повторяющейся ситуации страха, в которой оказывается человек перед угрозой карательных мер со стороны государственной машины.

Параллельно в этом эпизоде развивается тема искусства. Она проявляется в кукольности персонажей. В том, что прозаические реплики звучат как поэтические строки. В том, как мастерски актеры владеют пластикой и речью. В том, что они отчетливо сосуществуют рядом со своими персонажами, не растворяясь в них. В том, что они едва ли не демонстрируют процесс создания своих героев. В том, наконец, с каким удовольствием и легкостью актеры это делают. Особенно Полина Нечитайло.

Драматическую сцену сменяет философско-лирическая часть, в которой возникает очередная вариация мотива «жизнь», еще более тесно сплетенная с мотивом «искусство».

Следующий эпизод, как это обычно бывает в конструкции любимовского спектакля, не вытекает из предыдущего, а возникает «в стык» с ним. Из неожиданно распахнувшейся двери, словно из волшебного шкафа, появляется длинная вереница участников спектакля – парад разнообразно наряженных актеров. Шествуют здесь и по-клоунски одетые музыканты – в костюмах, сшитых из разноцветных лоскутов, широких штанах и блузах с огромными карманами-сумками. На одном большая с цветными ромбами кепка, на другом – огромные темные очки, у третьей на голове нелепый бант.

Вереница, кажется, нескончаемая, образует круг, внутри которого оказываются «куклы-китайцы». Каждый участник, подняв указательный палец, явно акцентирует важность момента. И почти танцевально вышагивает, полуприседая, широко и неспешно высоко поднимая ноги и ступая демонстративно с пятки. Возглавляет шествие трубач, обозначенный в программке как Слепой нищий (его роль исполняет Дмитрий Высоцкий), в белых длинных штанах и рубашке. Он идет, вытянув руки. В одной – труба, которой он прощупывает-проверяет пространство перед собой, как это делают незрячие люди. Ладонью другой руки он будто заслоняется, стараясь оградить себя от столкновения с неожиданно возникшим препятствием. И выпевает положенные на музыку строки из «Слепого» Заболоцкого

С опрокинутым в небо лицом,
С головой непокрытой,
Он торчит у ворот,
Этот проклятый Богом старик.

Заболоцкий от разговора о слепом переходит к размышлению о творчестве и сравнивает себя со слепым стариком:

О, с каким я трудом
Наблюдаю земные предметы,
Весь в тумане привычек <...>

В спектакле же несколько строк стихотворения, по воле режиссера, пропущены.

Этот проклятый Богом старик.
Целый день он поет,
И напев его грустно-сердитый –

Подхватывает пение трубача Хор. И снова звучит соло Слепого:

Эти песни мои –
Сколько раз они в мире пропеты! <...>

Пропуск строк резко драматизирует сценическую ситуацию относительно той, что создана поэтом. Возникает прямая идентификация автора стихотворения, поэта, со слепым певцом вместо сравнения, как в литературном источнике. Кроме того, возглавляющий шествие Слепой нищий не может не ассоциироваться с созданным Питером Брейгелем Старшим образом слепого, ведущего человечество, давно ставшим хрестоматийным. Трагический, полный катаклизмов мир в спектакле эту ассоциацию в ходе действия подтверждает.

Идентификация поэта со слепым придает образу еще один немаловажный (тем более что он возникает и в ряде других спектаклей Любимова) оттенок смысла, связанный с сомнениями режиссера относительно роли искусства, в частности театра, и его влияния на реальную жизнь. Иными словами, с отсутствием уверенности в миссии искусства, обычно признаваемой бесспорной. Этот оттенок углублен и тем, что Слепой нищий, ведущий за собой людей, – музыкант, трубач, хотя в данный момент он и не играет на своем инструменте. Причастность героя к музыке акцентирована и изображением нотной записи на его рубахе. Благодаря этому образ Слепого соотносится и с амбивалентным образом Крысолова, также вполне хрестоматийным. Повтор эпизода в одной из последних сцен акцентирует его трагические смыслы.

Размышления об искусстве продолжают и в следующих вокальных репликах. Теперь они сопряжены с упоминанием о быстротечности человеческой жизни. Одна из реплик – хоровая. Она основана на строках из стихотворения Заболоцкого «Читая стихи»:

Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя шарады,
Надевает колпак колдуна.

Вторая реплика представляет собой высказывание трубача – строфу из «Старой сказки» Заболоцкого:

В этом мире, где наша особа
Выполняет неясную роль,
Мы с тобою состаримся оба,
Как состарился в сказке король.

По ассоциации, с этим эпизодом связана следующая часть спектакля, прообразом которой стал уже упомянутый вечер обэриутов. Сцена начинается новой вариацией темы искусства. Здесь появляются главные герои. Они выезжают на велосипедах. Введ в элегантно «художническом» красном берете и красной свободной «артистической» блузе, коричневом, тоже свободном, жилете и коричневых брюках. Г-н Ха – в нелепой зеленой шляпе с коричнево-красной вставкой, с широкими полями и развевающимися тесемками. В белых штанах. В белой с коричнево-красной вставкой на груди рубахе навывпуск, подпоясанной красным ремнем. Такой наряд напоминает об экстравагантности костюмов Хармса, хотя и совсем иного рода.

То разъезжая на велосипедах, то оставляя их, поэты, время от времени обращаясь к зрительному залу, перекидываются репликами. О волнующих их проблемах бесконечности. О чинаре – «авторитете бессмыслицы». О существенном для чинаря понятии бессмыслицы, которая связана для него с возможностью познания мира «вне искажающих реальность логических категорий и механизмов сознания (недаром понятие “реального” заключено в самом названии “ОБЭРИУ”» (Мейлах пер., 1993: 89–90). А также – о самом их объединении.

В этот «теоретический» диалог вдруг вплетается прямая речь – шутливая реплика режиссера, лаконично делящегося технологией создания спектак-

лей и сценариев, автором которых является он сам и которые лежат в основе его спектаклей. Реплика звучит из уст главных героев. «Три фазы бриколажа. – Накопление. – Отсекание. – Вольное дыхание», – невозмутимо объясняют схему создания таких сценариев поочередно Г-н Ха и Введ. А каждая из хористок (в тот момент они играют обывательниц) со знанием дела под музыкальные отбивки комментирует называемые стадии создания сценария. То широко разводит руки, то, опуская, скрещивает их для пущей важности. То откидывает голову в шляпке, то наклоняет вперед. Все это создает комический эффект, выдавая абсолютное отсутствие понимания того, что объясняют обладательницы головок.

В свое время бриколажем Любимов назвал спектакль по поэзии Серебряного века «До и после» (2003), пояснив в программке, что бриколаж – это «мелкая безделица, пустяк... Изготовление самоделок, отскок шара рикошетом в бильярде. Процесс творческого сопоставления» (цитата из энциклопедической статьи). Так, уже с программки начиналась ироничная игра со зрителем. Композиция того спектакля, подобно другим постановкам Любимова, построена по законам ассоциативного монтажа. В этом смысле каждое сценическое произведение Любимова можно назвать бриколажем. А накопление, отсекаание, вольное дыхание – это ведь, по сути, универсальная формула творчества.

Но вернемся к рассматриваемой части обсуждаемого нами спектакля. Тему искусства то и дело сменяет вариация мотива «жизнь», связанная с отношением общества к поэзии. Это происходит, когда в диалог поэтов снова и снова встречается присутствующий на сцене Хор или отдельные его участники в роли публики. То выражая предпочтение поэзии футболу распеванием междометия «оле-оле-оле-оле», используемого болельщиками. То выкриком, позволяя поэту прочесть одно стихотворение вместо предлагаемых им двух, причем короткое. То шиканьем: «Жуткая заумь отзывает белибердой». Именно так отозвалась Красная газета от 25 января 1928 г. о творчестве Введенского после вечера «Три левых часа».

Мотивом «жизнь» и завершается эта сцена, но уже в виде вариации, представляющей некоторые человеческие черты Введ и Г-на Ха. Она связана с шутливыми высказываниями героев («Старух, которые носят в себе благоразумные мысли, хорошо бы ловить арканом»; «Всякая морда благоразумного фасона вызывает во мне неприятные ощущения...»). А также с байками поэтов друг о друге и розыгрышами. «Однажды при дамах начал вдруг снимать с себя брюки. Оказывается, он нарочно пришел для этого в двух парах брюк», – говорит, например, Введ о Г-не Ха. Проезжающий вдоль авансцены Г-н Ха на мгновение прикрывает зонтом зад одного из китайцев, стоящих к нам спиной, по сути делая героем байки куклу, которую тут же сочувственно хлопает по плечу одна из участниц Хора.

Очень энергично вводится вариация, представляющая искусство как нечто высокое. Резко начинается торжественное и чуть тревожное музыкальное вступление. Держа высоко над головой живого петуха, появляется герой Д. Высоцкого (сейчас солист Хора)². И, обращаясь к залу, начинает, так же торжественно, декламировать строки из стихотворения Заболоцкого «Петухи поют», которые продолжает то один, то другой участник Хора, то все вместе. Поэт воспекает петуха, помощника в высоких деяниях человечества. В то же время в его стихотворении это обыкновенная домашняя птица. И существует она в соответствующей обстановке:

² В этот момент постоянные зрители Театра на Таганке не могут не вспомнить петуха из любимовского «Гамлета». Подобные переходящие из спектакля в спектакль составляющие характерны для режиссера. Отдельные герои (в частности, дирижеры или музыканты на сценической площадке). Сценографические элементы, как в «Мастере и Маргарите», например, полностью заимствованные из других спектаклей. Или тексты. Так, редкий спектакль Любимова обходится без пушкинских строк (не является исключением «Идите и остановите прогресс»). А некоторые из них звучат в нескольких спектаклях, например строки «Из Пиндемонта».

На сараях, на банях, на гумнах
Свежий ветер вздувает верхи <...>
Здесь, в деревне <...>
Из курятника чувствует вас.

У Любимова иначе, строфы с упоминанием мест пребывания петуха в его сценарий и, соответственно, в постановку не вошли. Кроме того, существуя в контексте действия, связанного с поэтами, поэзией и шире – с искусством, стихотворные строки, звучащие в спектакле, порождают смыслы, заставляющие воспринимать петуха как певца и художника. Петух возвышается до ориентира для людей.

Подобное необычно для Любимова, избегающего, как уже говорилось, придавать искусству и художнику статус чего-то заведомо необходимого человечеству и тем более способного его (человечество) спасти. Но говорить о таком статусе в связи с поэтами, в свое время практически вычеркнутыми из истории, он счел, как видим, возможным. Этот возвышенный разговор иронично снижается присутствием на сцене живого петуха, пусть и не совсем обычного, вырванного автором из привычной для него среды обитания. А также исполненным собственной важности персонажем с гордо задранной головой, которого изображает каждый участник Хора, шествующий за героем Д. Высоцкого. Повторяющимися хореографическими жестами в общем шествии, похожем на танец, становятся и размах рук, подобный размаху крыльев (явно не петушиных, а большой Птицы), и указание поднятой рукой на звездные дали, вверх. Здесь у Любимова, как всегда, высокое не существует без низкого, трагизм не отделен от комедийного. Неразрывность противоположностей наблюдается и в рассматриваемой сцене в целом.

Двигаясь по широкому кругу, во всю сценическую площадку, с петухом над головой, изредка весьма выразительно поющим, герой декламирует строки Заболоцкого о петухе-певце, который «кличет песню надзвездную мне!» Причастность героя стиха к поэту, художнику акцентируется и горящей в полутемном пространстве сцены таинственной голубоватой звездой. С течением действия, в контексте спектакля, она будет ассоциироваться и с непознаваемым, трансцендентным, которое искали обэриуты. И со звездой бессмыслицы. Той, которая, по мнению Друскина, объединяет произведения Хармса и Введенского и о которой Введенский в поэме «Кругом возможно Бог» писал:

Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.

Развертывание темы искусства сменяется варьированием мотива «жизнь» в разных ее ракурсах. Эта часть основана на монтаже стихотворных строк из произведений поэтов, как имевших отношение к ОБЭРИУ и близких объединению писателей – А. Введенского, Н. Олейникова, так и постобэриутского Н. Заболоцкого (в том числе одного из его переводов) и далекого от ОБЭРИУ И. Сельвинского. Модель многоаспектной реальности возникает и благодаря тому, что стихи, звучащие в вокальном исполнении, положены на разнохарактерную музыку и получают сценическое воплощение в контексте пластически разнообразных мизансцен.

В затемненном пространстве (лишь наверху по-прежнему сияет «звезда бессмыслицы»), на втором плане сцены, внутри круга, образованного манекенами, скрылся Хор. И женская его часть тихо и нежно выпевает положенную на музыку строфу из «Лесного озера» Заболоцкого:

И толпы животных и диких зверей <...>
Склонились воды животворной напиться.

Эта мизансцена сменяется резким выходом Хора на первый, уже освещенный, план, а едва ли не пасторальный вокал – всеобщим энергичным

радостным пением-кличем, обращенным в зрительный зал, строк из «Кончины моря» Введенского:

Все ли, все ли
здесь собрались
все ли сели
на полу
музыканты собирались
как пингвины на скалу.

Усевшихся на авансцене, слегка покачивающихся вправо-влево участников спектакля окружают аккомпанирующие им музыканты. Так на несколько мгновений возникает атмосфера публичного праздника... Но Г-н Ха и Введ переключают нас на иные миры. Глядя вверх, они поочередно замороженно описывают открывшуюся им картину чеканным слогом строк Заболоцкого из «Рубрика в Монголии»:

Идут небесные Бараны
Шагают Кони и Быки <...>

В этот калейдоскоп по-разному возникающих картинок из далеких друг от друга сфер действительности на мгновение вплетается вариация темы искусства, посвященная рефлексии художника о своей связи с миром. По-прежнему сидя на авансцене и синхронно покачиваясь, но уже совсем в ином ритме, словно войдя в резонанс с прибором, Хор выпекает положенные на музыку строки из стихотворения М. Бажана (в переводе Заболоцкого) «Над морем», посвященные неотступной заботе поэта:

Живой гекзаметр волн, молчанье берегов.
А все кричит, все ищет воплощений,
Все жаждет образов, все просит форм и слов.

Благодаря повтору второй половины каждого стиха усиливается напряжение музыкально-поэтического ритма, акцентируя творческое беспокойство художника.

И снова отдельные стороны реальности возникают в отрывочных, не связанных друг с другом репликах из поэмы Введенского «Кругом возможно Бог»: «Баснословный полет». – «Бонжур палач»³ – «Люблю до дна». – «Во мне не вырастет обида. / Нет моркови, нет и репы. / Износился фрак». В поэме это составляющие реплик разных персонажей, причем последнее высказывание основано на суждениях двух разных лиц. У Любимова так говорят персонажи Введ, Г-н Ха и Ниций, которого играет Д. Высоцкий. И в контексте действия связываются именно с отдельными сферами действительности как составляющими мотива «жизнь».

Как продолжение этого полилога звучит высказывание Введ «В искусстве три темы – время, смерть и Бог». Заметим, оно не является цитатой из Введенского, который признавался Друскину: «Меня интересуют три темы <...>» (Друскин, 1993: 167). То есть в спектакле происходит частичное обезличивание декларации поэта. Здесь она звучит не только в связи с его творчеством, а как нечто несомненное, с чем солидаризируется автор спектакля. Реплика вводит не звучавшие до сих пор мотивы, связанные со смертью и Богом. Это один из переломных моментов в действии. Таким мотивам принадлежит существенная роль в дальнейшем развитии спектакля. Причем мотив Бога часто оказывается неразрывен с мотивом смерти.

А дальше возникает эффект, схожий с классическим приемом временного сдерживания интриги. Речь именно и только о сходстве, поскольку в спектакле нет ни фабулы, ни интриги. Будто и не происходил сдвиг дра-

³ Здесь и далее знаки препинания авторские.

матического напряжения. Вступает в действие вариация мотива «жизнь», которую менее всего можно было ожидать в этот момент. Комический полилог с припевками и танцами, литературным материалом для которого послужили фрагменты и строки пьесы Введенского «Куприянов и Наташа», его поэмы «Кругом возможно Бог»; стихотворений Олейникова «Лидии», «Посвящение», «Классификация жен», «Маршаку позвонивши», его же «Правил хорошего тона для Рины Зеленой».

Хористки, сидя на авансцене и кокетливо указывая на свои прелести, пусть скрытые под одеждой, провоцируют зал: «Гляди, идиот, гляди / на окончание моей груди». И получают не менее игривый ответ от одного из хористов, сидящих тут же, на авансцене. Действие ускоряется. Завязывается озорная азартно исполняемая игра с вторжением музыкального аккомпанемента плясового характера, с поочередными названиями Г-ном Ха и Введ типов жен, по Олейникову: «Жена кобыла – / Для удовлетворения пыла <...> Жена стерва – / Для раздражения нерва» и т. д. С лихими танцевальными движениями плеч участниц Хора, по-прежнему сидящих на авансцене. С приплясыванием участников мужской части хора на втором плане. Игра доходит до фривольного вопроса одной из прелестниц-хористок: «А что у вас в штанах?» Ответ «Ху», предписываемый текстом Введенского, Любимов заменил повторяющимся «Ух», исполняемым хором и переходящим в хоровое скандирование фрагмента «Баллады о барабанщике» Сельвинского, которое сопровождается синхронной и энергичной, согласно барабанному ритму, жестикуляцией всех находящихся на сцене в ритме стиха. Это скандирование похоже на игру в урок по сценической речи с исполнением скороговорок. Последние строки баллады оказываются неожиданно возвышены аккомпанементом трубача, исполняющего фрагмент «Болеро» Равеля. И одновременно иронически снижены игрой Г-на Ха, который в этот момент (подчеркнутый мелькающим светом) справа на авансцене по-детски увлеченно затевает игру с перевернутым велосипедом, держась двумя руками за одно колесо, как за ручки пулемета, и «паля» по всему залу.

Вслед за резко смолкнувшей музыкой и прекратившейся игрой начинается очередная вариация мотива «жизнь». В полной тишине Введ размеренно декламирует строки из «Куприянова и Наташи» Введенского: «Стояла ночь. Была природа. / Зевает полумертвый червь»... Но эту и ряд других разработок мотива, а также и вступившую краткую вариацию темы искусства очень скоро прерывает поэтическая фраза из драмы Введенского «Потец» в исполнении Введ:

Иноходец
С того света
Дождается рассвета.

Это, второе, вступление мотива смерти врезается в сознание зрителя своей кажущейся неуместностью. А также тем, как неожиданно автором сценария и самого спектакля высказывание монтируется со строками «На обоях человек, / а на блюдечке четверг» из драмы Введенского «Мир», хотя подобный монтаж вполне в духе поэтической конструкции обэриутов.

В ходе дальнейшего развития спектакля его ритм, со временем все более напряженный, определяется прежде всего чередованием этого мотива с другими мотивами и темой искусства.

Как уже говорилось, отдельные поэтические строки, звучащие в спектакле, по-новому осмысляются в новом, сценическом, контексте, развертывающем картину мира, во многом отличную от представлений о нем обэриутов. В частности, это относится к мотиву, который обсуждается сейчас. Например, следующее за уже упомянутым звучание мотива смерти выражено в мощном торжественном и тревожном хорале, в котором смонтированы три не зависящих друг от друга высказывания.

Первое из них, из поэмы Введенского «Кругом возможно Бог», – «Мир накаляется Богом», – связано с представлением поэта «о характерной для поэтического универсума Введенского <...> двухступенчатой эсхатологической модели». Согласно этой модели, царство смерти – мир до божественного вмешательства. Другая ступень – именно с нею соотносится обсуждаемая стихотворная строка – огненно преобразованный мир, созданный Богом. Такой мир «есть новое царство, особый рубикон, – это хуже чем сама смерть, перед этим все игрушки» (Мейлах кн., 1993: 5–43). Но в спектакле высказывание, соединенное с евангельскими обращениями к живущим («Бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет хозяин дома» – из Евангелия от Марка и «За всякое праздное слово, которое скажут люди, дадут они ответ в день суда» – из Евангелия от Матфея), тоже воспринимается как призыв к живущим помнить о смерти.

Интересно, что хорал в целом не ограничивается приведенными стихотворными строками. Четвертым и последним стихом хораля является цитата из исследования Я. Друскина о Введенском, связанная с генезисом «чинарного искусства»: «Понятие “безумного Божиего” возникло в первом веке, абсурда и парадокса – в девятнадцатом» (Друскин, 1993: 167). Так, мотив смерти сменяется темой искусства. Рядом с этой стихотворной строкой три предыдущие обретают дополнительный слой смысла. Ведя мотив смерти, они одновременно оказываются причастными к теме искусства, поскольку евангельские предупреждения в контексте спектакля воспринимаются как обращенные прежде всего к поэтам.

С поэтами ассоциируются и продолжающие мотив смерти цитаты из пьесы Введенского «Елка у Ивановых», которые бросают то Введ, то Г-н Ха: «Я скоро исчезну словно мак <...>»; «И стол потерял соль...» Связанным, прежде всего с поэтами и впредь, в ходе развития действия, остается мотив смерти. В контексте сценического целого в первую очередь к поэтам оказывается обращена и редуцированная цитата из «Нагорной проповеди» (Евангелие от Матфея): «Вы – соль земли», – исполненная в виде хораля.

Пространная часть, в которой разыгрывается рассказ Хармса «Кассирша», развивая вариацию мотива «жизнь – абсурд», казалось бы, приостанавливает набирающее силу развитие мотива «смерть». На деле этот мотив, в данном случае связанный со смертью главной героини, пусть не в трагическом, а в парадоксально-комическом, хармсовском варианте, развивается и здесь, тесно сплетаясь с мотивом жизни.

Далее в ходе спектакля сменяют друг друга многоликие и разножанровые вариации мотива жизни. Но чаще и чаще прошиваются сценический текст вариации мотива смерти. Так, дважды звучит песнопение на основе фрагмента реплики из драмы Введенского «Факт, теория и Бог»:

Здесь окончательно
Бог наступил
хмуρο и тщательно
всех потопил.

Трижды – молитвенное пение на стихи из текста Введенского «Где. Когда»:

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

Постепенно спектакль обретает характер реквиема. Вот в темном пространстве, где таинственно, по странным непредсказуемым траекториям, то движутся, то неожиданно застывают тревожащие мерцающие огоньки свечей в руках участников спектакля, возникают, порой один за другим, несколько щемяще пронзительных вокальных высказываний.

В исполнении женской части Хора нежно звучит:

Где же, где же? Он бормочет
где найду я сон и дом
или дождь меня замочит
кем я создан? кем ведом?

Эти строки из «Битвы» Введенского, обнаруживающие зыбкость человеческого существования как такового, вскоре, одновременно с пришедшей в беспокойное кружение сверкающей во мраке «Звездой бессмыслицы», откликаются в мощном песнопении Хора:

Еще раз
на бранном месте
где происходила битва
вновь опускается молитва.

Построенное на нескольких стихах из «Суток» Введенского, песнопение связывает ощущение неустойчивости своего существования в мире с военными обстоятельствами.

Но почти сразу, также в вокальной реплике, речь заходит о неизбежности смерти вне каких бы то ни было обстоятельств:

На смерть, на смерть держи равненье,
Певец и всадник бедный, –

выпевает хор строки из «Элегии» Введенского. Через некоторое время они прозвучат повторно, вводя в русло мотива смерти две предыдущие реплики.

Снова и снова, в разных вариациях, возвращается мотив «жизнь». Например, в меланхоличной песне «Рвется ночью ветер в окна...» (по стихам Введенского «Из цикла «Дивертисмент»), исполняемой соло Полиной Нечитайло. В лихом кафешантанном танце, сопровождаемом хоровым вокалом (по стихам Введенского «Танго»). В общей пляске по кругу с резкими энергичными подпрыгиваниями под аккомпанемент песни на слова «Признания» Заболоцкого⁴. В пении девочки (актриса – Е. Левашова) с огромными бантами, отдельно высвеченной и поднятой над сценической площадкой (текст песни – фрагмент стихотворения Заболоцкого «Детство»).

Звучит этот мотив и в виде отчаянно мрачного песнопения по четверостишию:

Звезда зловещая! Во мраке
Печальных лет моей страны
Ты в небесах чертила знаки
Страданья. Крови и войны

из «Противостояния Марса» Заболоцкого. Песнопения, исполняемого в темном пространстве со зловеще поблескивающей «звездой», посвященной роковой судьбе страны, которая прежде играла роль «звезды бессмыслицы». Эта вариация оказывается одновременно и вариацией мотива смерти.

Предвестие смерти звучит и в краткой вариации мотива жизни, связанного с сухими фактами биографии поэтов, когда в затемненном пространстве участники Хора отстраненно, в стилистике официальной констатации, сообщают: «<...> Арестованы <...> Ювачев-Хармс <...> Введенский <...> уроженец Ленинграда <...>» Вокруг сгрудившихся участников спектакля мерно вышагивает персонаж в купальнике боксера (актер Ю. Ардашев), который несет металлическую плоскость и редко, но ритмично ударяет по ней ногой. В отчужденных ударах слышится приближение беды. Действие

⁴ В отличие от известного романа на музыку А. Лобановского, здесь это стихотворение оказалось положено на музыку со стремительным темпом и резким ритмом, так что песня получилась о любви как о вихреобразном наваждении.

стремительно нарастает. Мотив смерти вступает в безраздельные права. И вскоре, в тех же ударах, но теперь сопровождающих сообщения «Дело номер <...> Причина смерти – прочерк. Место смерти – прочерк <...>» как роковые многоточия слышатся удары комьев земли.

И сразу в пространстве, по-прежнему затемненном, развернувшийся вдоль сценической диагонали Хор взрывается отпеванием, напряжение которого обеспечивается и вокальным переложением фрагмента из «Смерти дикого воина» Хармса:

Поперек реки
Поперек реки
Летит копьё свистя... –

звучащего резкой, с отрывистой интонацией. И тем, что он переходит, с резким сломом ритма, к плавной мелодии, на которую положены строки

[Где] конь в безумные ладони
[Где листья носятся сухие]⁵ <...>

Оплакивание завершается суровым и мужественным призывом, уже звучавшим прежде:

на смерть, на смерть! держи равнение
поэт и всадник бедный.

Далее «жизнь» выступает в неотрывном единстве с мотивом смерти. Таково, например, прощание героя с жизнью, когда Введ, многократно и спешно проходя вдоль длинного (диагонального) ряда участников хора и обратно, страстно и одновременно сдержанно (чему способствует ускоренный темп) декламирует, словно «выдыхает», фрагмент из последнего произведения Введенского «Где. Когда»:

Я приходил к тебе река.
Прощай река. Дрожит рука <...>

А мир в свою очередь прощается с героем: всякий раз его провожают взглядом и участники Хора, и оборачивающиеся вслед за ними по воле хористов куклы-«китайцы».

Эта часть спектакля сама по себе связана с Введ, что подтверждается песнопением, воспринимающимся лирическим высказыванием Хора:

Странствие героя, где и когда казненного – неизвестно!
Глупые, тупые и злые люди убили Введенского.

Но в контексте спектакля она посвящена как минимум двум его героям, трагически ушедшим поэтам – Хармсу и Введенскому.

В последующем развитии действия нет-нет, но снова, причем ярко, ворвется мотив жизни. Это, в частности, продолжение вариации, связанной с жизнью страны, с отдельными особенностями определяющего ее национального характера. В одном случае – образование кучи малы из кукол-«китайцев», представляющих дерущихся всех со всеми под скороговорочное скандирование фрагмента «Сюиты» Хармса, который по-своему выразил эту черту характера:

Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.
Некий Иван ударил колесом Наталью <...>
Эх, думали мы, дерутся хорошие люди <...>

⁵ Знатоки Введенского узнают здесь вариант черного автографа «Элегии» – одного из свидетельств того, как работает Ю. Любимов над сценариями для своих спектаклей. Уместно вспомнить, что сценарий спектакля «Евгений Онегин», также созданный самим режиссером, содержит кроме канонического варианта фрагменты из пушкинских черновиков.

В другом – безудержный пляс всех участников спектакля под частушечный аккомпанемент, образованный из реплик персонажей микродрамы Введенского «Мир»:

Человек сидит на ветке
И воркует как сова, а верблюд стоит в беседке
И волнуется трава <...>

Не отстают и музыканты ансамбля Гринденко, совмещающие игру на инструментах с танцевальными жестами. В лихом плясе выделяются несколько персонажей, находящихся в центре. Среди них танцоры в исполнении Бадалбейли (без шляпы он не ассоциируется с героем Ха) и Высоцкого (пляшущего с трубой в руках и время от времени играющего на ней). А между ними – скоморошествовавший персонаж в коротких штанах на подтяжках, майке и шляпке-панамке в исполнении Игоря Неведрова. Вывалившись из опрокинувшейся бочки, он пускается в пляс в обнимку с ней. То двигаясь поперек всем и наталкиваясь на других. То в прыжке изображая повесившегося, то проходясь на полусогнутых.

Вариация мотива жизни, связанная со страной обэриутов, с нашей страной, вступает и с неоднократными выходами странного, но узнаваемого персонажа в исполнении Ф. Антипова. Если играя «за» Заболоцкого, актер одет в рубаху и жилет, то в роли этого персонажа он выходит в пальто с широченными плечами и цветком на воротнике. Его готовность соответствовать каждому из возможных обстоятельств подчеркивается повязкой черного цвета на одном рукаве пальто, розового – на другом, туфель черного цвета на одной ноге, розового – на другой. Он в каракулевой папаше пирожком, какие носили советские начальники. Непроницаемый «стеклянный» взгляд и жесткая, не терпящая возражений, интонация речи. Все это обеспечивает мгновенную узнаваемость. По репликам, перед нами Царь Фомин из пьесы Введенского «Крутом возможно Бог». Но в мире спектакля это одновременно и тип советского функционера. Ему вполне пристал ответ «Ешь самого себя» на сетование Нищего «Я есть хочу».

В финале по-прежнему присутствует тема искусства (и в блестящем мастерстве актеров, и в самом способе игры). Изредка эта тема вступает вербальным рядом. Например, строками из «Метаморфоз» Заболоцкого «Что было раньше птицей, / Теперь лежит написанной страницей»; из драмы Введенского «Крутом возможно Бог» – «Важнее всех искусств / я полагаю музыкальное. / Лишь в нем мы видим кости чувств <...>». Или высказыванием Введ «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна».

Но тема искусства возникает и в тесной связи с мотивом смерти, как в высказывании Введ «Я испытывал слово на огне и на стуже / но часы затягивались все туже и туже» (из «Серой тетради» Введенского) или в реплике Забо – фрагменте из «Прощания с друзьями» Заболоцкого, где предстает как вариация, связанная с поэтами:

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений.
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Однако определяет финальную часть именно мотив смерти. Он возникает несколькими «накатами». В том числе – звучащими строками из «Четырех описаний» Введенского, которые состоят из рассказов умирающих и умерших в разные времена и при разных обстоятельствах. Речь идет о феномене человеческой смерти вообще, но, в контексте спектакля, и о судьбе погубленных поэтов. Как и всюду, выдерживается ритм стиха, сохраняются строка и открытый способ театральной игры.

Декламирующий стихи Т. Бадалбейли (в этот момент он играет без шляпы) ассоциируется не только с г-ном Ха и даже не столько с ним, сколько

просто с человеком, умирающим и уже умершим. Он, как и все, играет в пределах условного мизансценического рисунка.

Во тьме сценического пространства высвечен герой у раскрытого шкафа. Выбрав среди висящих костюмов платье (ставшее на мгновение образом возлюбленной) с лифом, имитирующим обнаженную женскую грудь, и прильнув нему, он покачивает дверцы шкафа, зеркальные изнутри, приоткрывая их. Возникает тревожное световое мерцание, в котором оказываются и сам герой, и находящийся справа на авансцене высвеченный из темноты Введ.

По мере повествования от имени умирающих героев собирательному персонажу, которого по сути представляет Бадалбейли, требуется все больше усилий для покачивания двери, словно он занят тяжелой работой военного. А когда очередь доходит до рассказа последнего умирающего, на лице героя мы замечаем крайнюю, вероятно предсмертную, степень усталости. И если он не падает, то только потому что уже сам актер Бадалбейли останавливает рассказ строками:

Был голод, не хватало супа.
Концы ужасной этой битвы
Остры как лезвие у бритвы,

а также взмахом оказавшегося у него в руках зонта.

Значительно сдержаннее и с большей степенью отстраненности ведет рассказ от имени умерших и умирающих Введ, присевший на авансцене. Однако его степень погружения в судьбы героев также обеспечивает сочувствие к ним. В этот момент актер Черняев представляет нам именно персонажа Введ, читающего как поэт свои стихи. Трагедийность сцены усиливается и благодаря вокалу участников Хора, находящихся на втором, еще более затемненном плане сценической площадки. В продолжение рассказа героев, пропевая отдельные строки «Четырех описаний» или вторя на вокальном языке только что продекламированному, они страдают вместе с умершими и умирающими и сострадают им.

За кратковременными разрядками напряжения в резко посветлевшем сценическом пространстве в виде мажорных вокальных высказываний хора с использованием строк из драмы Введенского «Очевидец и крыса»

Маргарита Маргарита
дверь скорее отвори,
дверь в поэзию открыта
ты о звуках говори <...>

или строк из сочинения Введенского «Потец»

Эй кузнец куй! Куй
Мы в кузнице уснем <...>

вновь и вновь вступает мотив смерти. То поочередной декламацией участниками спектакля стихотворения «Где. Когда» Введенского и строк из «Некоторого количества разговоров», посвященных прощанию с жизнью. То в очередной раз звучащей хоровой молитвой «Спи. Прощай. Пришел конец <...>» То траурной музыкой, на фоне которой начинается кульминация финала спектакля.

Существенный сдвиг драматического напряжения возникает с вступлением «Гостя на коне» Введенского, исполняемого (в записи) Юрием Любимовым. Режиссер читает поэтические строки приглушенным, слегка посаженным голосом, в быстром темпе, с интонациями, акцентирующими нарастающее волнение. Особенности чтения наполняют стихотворный образ, с его многослойным философским содержанием, крайней тревогой, которая в контексте спектакля, тем более этой, заключительной его части, связывается прежде всего с предчувствием смерти.

Стихи звучат в затемненном сценическом пространстве. Слева на авансцене, под зонтом в окружении музыкантов, застывает в неподвижности Г-н Ха. Справа, тоже под зонтом, – Введ, за которым толпятся «китайцы». Странность эпизода усиливает и героиня Ларисы Масловой в розоватом длинном платье, в шляпе с широкими полями, с огромными висящими на шее часами без стрелок. Эта актриса в разных эпизодах спектакля играет несколько ролей. Сейчас ее героиня с немигающим взглядом, таящим в себе что-то недоброе, медленно проходит по авансцене с тростью (прежде приложенная к циферблату, эта трость показывала нужное время).

Напряжение усиливается, когда, как и в начале действия, появляется вереница участников спектакля под предводительством слепого нищего, медленно шествующих по большому кругу сцены. Заходя на второй круг, когда строки стихотворения подхватывают один за другим Введ и г-н Ха, каждый уже держит горящую свечу.

Одна за другой свечи оказываются на первом плане. Мир, предстающий на сцене, будто резко сдвигается в сторону иррационального. Пускаются в медленное кружение с приподнятыми фигурами кукол-«китайцев» все участники спектакля. А inferнальная женщина с часами без стрелок, вышагивая вдоль горячей линии, низким грудным голосом выпевает строки из «Елки для Ивановых»:

Я хожу вокруг гроба.
Я гляжу вокруг в оба.
Эта смерть – это проба.

Хор, встав на колени за свечами, переводит вокальный ряд в иной, значительно более быстрый темп. Последнюю пропетую им строку «Люди, нет вы не правы» уже в декламации твердо повторяет Введ.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешено, разбито,
Где вместо неба – лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Строками из «Прощания с друзьями» Заболоцкого завершает реквием поэтам один из корифеев хора, Алексей Граббе. Поднимается авансцена с горящими свечами памяти, но продолжает кружиться во мраке, издавая загадочный странный шипящий звук, «Звезда бессмыслицы».

Параллельно завершающему мотиву решительно вступает тема искусства. Она возникает в виде захватывающего мощного финала и спектакля в целом, предстающего перед внутренним взором зрителя как нечто совершенное.

Сценический мир одного из самых трагических произведений Юрия Любимова создан в рамках поэтики, присущей его театру. Он предстает в процессе развития многочастной свободной вариационной формы с двумя сложными, разветвленными темами, которые состоят в отношениях контрапункта.

Литература

Друскин, 1989 – Друскин Я. С. Чинари // Аврора. 1989. № 6.

Друскин, 1993 – Друскин Я. С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. И. Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

Мейлах пер., 1993 – Мейлах М. Б. Яков Друскин: «Вестники и их разговоры» // Логос. 1993. № 4.

Мейлах кн., 1993 – Мейлах М. Б. «Что такое есть Потец?» // Введенский А. И. Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1993. Т. 2.

Ольга Мальцева

**Как сделан спектакль Юрия Любимова
«Идите и остановите прогресс»**

Художественная логика спектаклей Юрия Любимова всегда была подобна законам, которым подчиняются музыкальные произведения, что со временем становилось все более заметным. С этой точки зрения анализируется поэтика одного из поздних спектаклей режиссера, «Идите и остановите прогресс» (Театр на Таганке, 2004).

Ключевые слова: Любимов Юрий Петрович, театр на Таганке, «Идите и остановите прогресс» (2004); спектакль, поставленный по произведениям обэриутов.

Olga Maltseva

**How Yuri Lyubimov's Performance
«Go and Stop Progress» is Made**

The artistic logic of performances of Yuri Lyubimov always was similar to the laws of musical composition. Over time it became more and more noticeable. From this point of view the poetics of one of late performances of the director, «Go and Stop Progress» (Taganka Theatre, 2004), is analyzed.

Keywords: Yuri Lyubimov, Taganka Theater, «Go and Stop Progress» (2004); performance, based on works of poets from the group OBERIU.

Ольга Мальцева

«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ЭЙМУНТАСА НЯКРОШЮСА

Спектакль представляет собой совместный проект нескольких участников – это театр Meno Fortas (Вильнюс, Литва), Литовский национальный драматический театр (Вильнюс, Литва), Teatro Publico Pugliese (Бари, Италия), Международный фонд Станиславского (Москва, Россия), Театр-фестиваль «Балтийский дом» (Санкт-Петербург, Россия), Министерство культуры РФ, Министерство культуры Литвы, Альдо Мигель Грампоне.

Премьера состоялась в апреле 2012 г. в Вильнюсе, в мае – в Бриндизи (Италия), городе, где умер Вергилий, в октябре 2012 г. – в Москве и Санкт-Петербурге.

Режиссер – Эймунтас Някрошюс. Сценография Мариюса Някрошюса. Художник по костюмам – Надежда Гультяева. Исполнители ролей – Роландас Казлас (Данте), Вайдас Вилюс (Вергилий), Иева Тришкаускайте (Беатриче), Ремигиус Вилкайтис (Папа Римский), Паулюс Маркевичюс (Посланник), Аудронис Рукас (2 пР), Мария Петравичюте (Италия), Юлия Шаткаускайте (Сапия), Беата Тишкевич (Франческа), Милда Нореикайте (Джемма), Юргита Юркуте (Пия), Дарюс Пятровскис (Вани Фучи), Симонас Довидаускас (Брунетто Латини), Вигандас Вадеиша (Каселла / Харон), Пиус Ганускаускас (Флорентиец), Юстас Валинскас (Нино). Большинство актеров, недавние выпускники Вильнюсской консерватории, представляют в ходе действия Хор и, сверх того, играют отдельные роли обитателей Чистилища.

Спектакль поставлен по поэме Данте Алигьери, в основном по «Аду» и «Чистилищу». Как всегда в спектаклях Э. Някрошюса, кроме сцен, так или иначе навеянных литературным источником, в действие как равноправные включены эпизоды, которые созданы только и именно режиссером.

Подобно тому как в поэме присутствуют современные Данте ассоциации и персонажи, в спектакле Някрошюса находят отражение реалии сегодняшнего дня, а наряду со сценическими персонажами действуют актеры – наши современники, пытающиеся постичь великую поэму.

Актер Р. Казлас и Данте

С началом действия раздвинувшийся занавес открывает пространство, которое сразу заявлено и как пространство обитания героев, и как пространство для игры. На втором плане, в легкой дымке, прорезаются два неярких световых луча, направленных под углом, вверх. Там же, чуть правее середины, немного выше человеческого роста, шар, который в этом контексте воспринимается как Земля. Перед нами лаконичный образ космоса. И тут же детали театрального реквизита. У левого кармана невысокая зеркальная стена, прикрытая висящим занавесом. По краям авансцены два стула. Над первым планом, справа, свисает разрезанная по спирали медная оркестровая тарелка.

Из-за шара выходит человек средних лет в джинсах, кроссовках и красной рубашке с черной окантовкой воротника, рукавов и черными пуговицами. Он касается шара, так, будто проверяет, что он здесь, на месте. То есть делает это скорее как актер, еще не вошедший в роль и проверяющий,

готова ли сцена к началу спектакля. Вглядывается в висящую спираль – обыкновенную оркестровую тарелку, хотя и разрезанную так, что она напоминает о кругах дантовского «Ада». Подойдя ближе, срывает ее с нити и несколько раз ударяет об пол. Раздавшиеся звуки подхватывает рояль, который оказывается на арьерсцене. Так демонстрируются музыкальные инструменты, которые будут участвовать в действии.

Именно в качестве актера Р. Казлас, только что сыгравший очередной эпизод, открыто выходя из роли, неоднократно в ходе спектакля оказывается на втором плане. И, коснувшись клавиатуры рояля либо плеча пианиста, напоминает музыканту, что пора вступать в действие музыкальной партии. Или отпивает глоток воды, необходимый ему в нелегком сценическом марафоне. По ходу действия к Казласу опять же как к актеру подходит помощница и на наших глазах переодевает его в белую, а позднее снова в красную рубаху.

Текст поэмы актер читает как стихотворный. Не превращает его в прозу, залиговывая строки, ломая ритм стиха и навязывая тексту житейскую логику и эмоционально «раскрашивая» его, как это нередко делают в драматическом театре. Держит ритм строки и паузы между стихотворными строками. Такое исполнение поэмы уже само по себе остраивает игру актера, выявляя его как создателя роли.

Казлас создает сложный образ. В него входит персонаж Данте, а также актер, который тоже является художественным созданием (это не человек Казлас, каким он предстает в жизни) и важным качеством которого является принадлежность нашему времени. Он – современник зрителя. Возникает многослойный образ: перед нами действует и актер, и созданный им персонаж, а в отдельные моменты – только актер. Подобный способ актерской игры характерен для всех спектаклей Някрошюса независимо от того, прозой или стихами написан (Мальцева, 2013: 213–236) текст. Открытую игру режиссера всегда представляет собой и спектакль Някрошюса в целом (Мальцева, 2010: 185–212).

Все, что предстает глазам Данте и Вергилия в предпринятом ими странствии, создается либо пластически, с помощью Хора, либо – повествованием Данте, вербальным рядом, который занимает в этом спектакле необычную для постановок Някрошюса большую часть сценического времени.

Одновременно рассказ Данте передает и не оставляющее героя потрясение открывшимся ему в ином мире. Он испытывает сострадание к обитателям этого мира, которое порой передается слезами. Но отстраненность игры Казласа надежно предохраняет создаваемый им образ от сентиментальности, неизбежной в подобных обстоятельствах при другом способе сценического существования актера. Потрясение Данте увиденным, его эмоциональная реакция то и дело оборачиваются интеллектуальной рефлексией. Взгляд героя, почти всегда обращенный в зал, передает и его размышления о человеке, его земном существовании и трагической участи. Рефлексия и эмоциональный отклик одновременно принадлежат и сосуществующему с создаваемым им персонажем актеру Казласу, который делится со зрителями тем, что открыло ему творение великого итальянца.

Вергилий

Мучительные переживания Данте получают дополнительный объем благодаря образу его проводника, каким он предстал в спектакле. Вергилия здесь живо интересует реакция Данте на то, что открывается на их пути. На протяжении путешествия по кругам ада Вергилий неотрывно следит за этой реакцией. Его подвижное (не путать с «хлопочущим») лицо отражает отношение Данте к происходящему вокруг. Вергилий в спектакле зеркально отображает и по-своему укрупняет потрясение, охватившее его спутника, дополнительно фокусируя на нем внимание зрителя. Но и сам он то и дело оказывается поглощен состраданием людям, встречаемым на

пути. А порой оба героя, не в силах сдержаться, рыдают, как это происходит во время повествования о мучениях обитателей Девятого рва.

Поразительна готовность Вергилия сопровождать Данте, его мгновенно возникшая преданность вновь обретенному ученику. Встреча поэтов происходит так, будто Вергилий, глубоко одинокое существо, только и ждал прихода Данте. Чего стоит его абсолютно счастливая улыбка при первом их разговоре!

Довольные встречей, герои, уже почти друзья, подхватив стулья, расставляют их на авансцене. Здесь и далее перенос стульев становится игровым жестом. Стул несут одной рукой, поигрывая им: высоко подняв и раскачивая. Кто играет в этот момент? Конечно, актеры, но одновременно и поэты, словно делающие передышку в своем многотрудном странствии.

Перед отправлением в путь, предлагаемый Вергилием, поэты, сидя друг против друга, договариваются о крайне серьезном и важном для них деле. Потрясают ладонями, растопыренными и оттого кажущимися больше. Это придает весомость договору.

Вергилий внимателен к новому знакомцу, как к давнему другу. В стремлении все показать и помочь Данте знание Вергилия о вечности, которая вскоре разъединит их, сквозит в бесприютной трагикомической фигуре героя. Ценой неизбежного расставания с Данте стала горячая клоунская слеза из золотой фольги, которую Вергилий наклеил на свою щеку. А потом на свое лицо ее перенес Данте. С Вергилием связаны мотивы неразрывности жизни и смерти, дружеской любви и смерти.

Почтальон

В спектакле действует придуманный режиссером персонаж, который отчасти подсказан поэмой, где каждый обитатель неземного мира жаждет послать «весть <...> для земной страны». Этот персонаж назван Почтальоном. Он неоднократно появляется с почтовым ящиком, который везет на санях. И, остановившись на авансцене, перебирает оказавшиеся у него послания к «милым друзьям». Хотя на почтовую связь «там», как и на этом свете, надеяться трудно. И записки, переданные бывшими обитателями итальянских городов Вергилию и Данте, приходится класть в почтовый ящик еще и еще раз. Прежде чем оказаться внутри, письма неоднократно вываливаются, будто ящик на время лишился дна.

Почтальон на то и почтальон, что он вхож и в тот, и в этот свет. Так, он, подобно популяризатору, время от времени рассказывает залу о некоторых подробностях биографии Данте, его персонажах, связанных с ними символах и т. д., как это обычно делают на лекциях и экскурсиях. Сам «лектор» не может скрыть волнения и заинтересованности в судьбах людей, встречающихся на страницах поэмы. Этот эпизод входит в мотив, полный иронии и связанный с постижением книги Данте широкой общественностью.

Например, в одном из эпизодов, выйдя на авансцену, Почтальон протягивает актеру Казласу чашечку кофе. С тем, чтобы тот сделал глоток посреди пассажа, который требует особого напряжения:

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огне-алом <...>

Беатриче

Пребывание героини на сцене почти всегда кратковременно. Неожиданно возникнув, она так же неожиданно исчезает.

В одном из первых эпизодов спектакля Беатриче появилась, стоило Данте, будто подавая условный знак, постучать по своей груди. С открытым лицом, аккуратно зачесанными волосами, собранными в хвост на за-

тылке, в строгом черном платье с белыми воротником и поясом, в белых колготках, героиня выглядит девушкой-школьницей. Оставив на втором плане принесенный стул с горящими поминальными свечами, она устремляется к Данте. Простодушная улыбка, руки за спиной. Беатриче делает ножкой кокетливое, хотя и несколько странное движение, словно жеребенок, снова и снова проводящий копытом по земле. Этот жест, видимо, как полюбившаяся Данте привычка возлюбленной, воспроизводится едва ли не при каждом появлении героини.

Подошла, присела Данте на грудь и почти по-птичьи (как чайка?) прокричала. Этот звуковой жест станет лейтмотивом спектакля. Вот она тянет носок, а он, присев рядом, не может отвести от него взгляд. Данте подхватывает Беатриче и с нею на руках передвигается то в одну, то в другую сторону. Вот он подносит Беатриче к столешнице с бокалами у левой кулисы. Беатриче ножками подцепляет их, и бокалы оказываются в центре авансцены. Однако праздника не возникает. Она переливает вино из одного бокала в другой, но отворачивается, обнаружив эфемерность своего присутствия рядом с Данте. Будто только что была рядом, и вот уже нет ее.

Попереливав вино из сосуда в сосуд и сдвинув бокалы, Данте выпивает один. Одновременно, словно желая составить ему компанию, на втором плане чокаются девушка за столом и сидящий за роялем музыкант – как зрители, наблюдающие за действием на авансцене. Получается своеобразный аккомпанемент, который, действуя в русле открытой игры, принятой в спектакле, служит отстранению того, что происходит с героями. Подобный аккомпанемент возникает неоднократно в ходе действия. Иногда он звучит в исполнении участников Хора, играющих роль зрителей, следящих за тем, что происходит на первом плане сцены.

Как только Данте прилег, Беатриче снова встала на его грудь. Но, прокричав-проплакав подобно чайке, девушка прикрывает глаза Данте его же руками и сразу удаляется. И тотчас под зазвучавшую траурную музыку выносят множество вырезанных из бумаги профильных силуэтов ее лица, заполняя ими всю сцену. Их белизну оттеняет пространство, с его черными карманами и кулисами. Один из силуэтов приносит сама Беатриче. Подбежав к Данте, что-то написав пальчиком на его ладони и поцеловав ее, она исчезает, подхватив стул со свечами. Герой, застывая с поднятой рукой и не сразу приходя в себя, разглядывает ладонь. Мечется по сцене. Но Беатриче нет. Будто и не было.

Когда Вергилий, зовя Данте в странствие по иному миру, сообщает ему о грядущей встрече с Беатриче, уже следующий эпизод подтверждает, что виртуально она всегда здесь, рядом с Данте. На этот раз она появляется со скрипкой. Возникнув слева, перед зеркальной стеной, Беатриче, как старательная ученица, под аккомпанемент барабана, появившегося на заднем плане, отыгрывает этюд и тут же повторяет его. Неумелое музицирование вкупе со строгим нарядом героини (тем же, что при первом ее появлении) выглядит как выход начинающего музыканта. Красивый и торжественный, как подобные выступления в глазах любящих юного музыканта людей. И оттого весь эпизод воспринимается как сочиненный Данте.

Подобный, возвышенный в воображении Данте образ возлюбленной возникает неоднократно. Например, в эпизоде с вокализом Беатриче, когда Данте прикасается к ее губам, виску, рукам, а она выпевает мелодию лирической темы из второй части пятой симфонии Чайковского под аккомпанемент (с помощью тарелки и молоточка) удивленного Вергилия, наблюдающего за происходящим. Когда сценическая Беатриче, в очередной раз явившаяся Данте, безмолвно указывает на землю, а затем на небо, перед нами, конечно, нафантазированный поэтом высокий образ возлюбленной, которая, по сути, выражает философскую проблему соединения несоединимого, соотношения небесного и земного.

Одновременно в спектакле отчетливо акцентирована обыкновенность Беатриче. Тем, например, что она заурядный музыкант. Тем, что, подобно самой обыкновенной женщине, она подвержена ревности, которая обнаруживается сразу после объятий Франчески и Данте, когда, мгновенно появившись рядом с возлюбленным, героиня, склонив голову, начинает рыдать. Тем, наконец, что и сама не прочь спровоцировать ревность возлюбленного: целуя Вергилия, она поднятой ножкой стучит в плечо Данте, дабы тот взглянул на происходящее. Мало того, надеясь вызвать ревность еще и Вергилия, она бьет ножкой и в его плечо, когда целует Данте.

Последняя сцена с участием Беатриче, она же финальная в спектакле, начинается игрой трех девушек с Данте, сидящим на стуле. Они, одна за другой, приближаются к нему сзади, а он угадывает, кто это. Когда подходит Беатриче, коснувшись коленом его отведенной назад ладони, все начинают смеяться – просто от того, что игра им в радость. Неожиданно смех Данте и Беатриче переходит в плач-рыдание. Они устремляются навстречу друг другу, но каждый проходит мимо возлюбленного. И кажется, герои готовы повторить попытку сблизиться, но останавливаются как вкопанные. Возникший рядом Почтальон страстно хочет помочь им. Он неистощим на выдумку, предлагая героям способы сближения. То пытается переставить им ноги. То вручает одному из них палку, которая могла бы дотянуться до любимого человека. То жестами предлагает Беатриче взлететь. Но все безуспешно. Соединяет их поцелуй: Беатриче, поцеловав собственную ладонь, передает с Почтальоном поцелуй Данте. А также множество поцелуев, которыми щедро осыпает свою руку Данте и которые он передает возлюбленной через того же Почтальона.

Казалось бы, невозможное объятие Данте и Беатриче все же происходит. Но, как всегда, Беатриче, появившись, исчезает, оставив Данте одного. На этот раз она удаляется на второй план, туда, где находится шар-земля, расколовшийся на части, между которыми зияющая пропасть.

Как видим, мотив, связанный с Беатриче, не сводится к любви героев. Он пронизан ощущением неразрывности жизни и смерти, любви и смерти.

Данте и Италия

Существенной составляющей спектакля становятся драматические отношения Данте и его родного города. Появление флорентийцев – все тех же участников Хора, представших теперь в костюмах с аппликациями открытых видов города, – сопровождается звуками булькающей воды. Промокшие, явно только что покинувшие район наводнения, они выжимают на себе одежду. Кто-то помогает Данте, видимо, также пострадавшему от стихии, доставляя его на авансцену. Но, узанный, он тотчас же оказывается окружен земляками. Каждый старается прикоснуться к нему, словно к современному поп-идолу, и попросить автограф.

Подписав один из стикеров-закладок и разорвав его на куски, Данте бросает их толпе. Тем временем на заднем плане появляется крошечный макет города, сложенного «флорентийцами» из множества деталей.

Сегодня воспринимающийся как музей под открытым небом, город предстает в спектакле иронично: огороженный подобно экспонату в музее. Среди эпизодов, связанных с Флоренцией, – и встреча героя спектакля с женой Джеммой, которая, едва появившись, тут же делает ему выговор. Комична и пикировка двух соперниц: Джемма касается носа Беатриче, явно обращая внимание на ее курносость, а та в свою очередь указывает на нос Джеммы.

Торжествен и минорен финал части, посвященной Флоренции. На сцене снова стул с поминальными свечами по Беатриче, а сама она, встав на возвышение, играет на скрипке, в паузах застывая с торжественно приподнятым смычком. На этот раз она оказывается солисткой ансамбля скрипачей, которых изображают участники Хора, играющие на вообра-

жаемых скрипках. Лежащий на полу Вергилий вдохновенно дирижирует, а барабан на арьерсцене исполняет партию ударных. Перед тем как удалиться, Беатриче осеняет Данте поднятым над его головой смычком.

Любви и горечи полон эпизод, посвященный Италии, воплощенной в образе молодой женщины с длинными волосами, в кокетливом платье с кружевным платочком на поясе. Красотка сначала игриво подглядывает за Данте. Потом тщетно пытается остановить его горестные размышления о стране (в описании поэта – «раба, скорбей очаг»). Наконец подбегает, чтобы ударить его, но, вцепившись в рубаху, рыдает, не в силах скрыть, как он ей дорог.

Данте, в свою очередь, не может утаить собственных эмоций, поцеловав ее руку и с теплым чувством погладив место на рубахе, к которому она прикоснулась. Тем временем участники Хора прикрывают лица бумажными масками, сделанными на наших глазах. Перед нами представители Италии, родины карнавалов и одновременно обитатели Чистилища. Устремившись к Данте, они, называя свои имена, спешно нанизывают на его палец маски, которые тоже могли бы стать своеобразными весточками живым. В следующем эпизоде участники Хора с восторгом подхватывают Данте Алигьери и несут его на плечах. И это уже наши современники-итальянцы, гордящиеся своим великим соотечественником, для которых поэт – символ их страны. В одном из финальных эпизодов спектакля огромная маска оказывается на шаре-Земле, не скрывающей своей гордости родством с великим поэтом Италии.

Книга

При входе в зал мы обращаем внимание на два одинаковых тома Данте «Божественная комедия». Большого формата с огромным количеством разноцветных закладок-стикеров. Книги лежат перед занавесом справа и слева на низких постаментах.

Неожиданно. Не потому, что обычно у Някрошюса все ожидаемо. Напротив, не было спектакля, где режиссер не удивил бы. Неожиданно то, что именно книга. Някрошюс с первых своих спектаклей предстает как создатель авторского театра в строгом смысле этого слова. Причем он выступает как автор не только спектакля, но и сценария для своих спектаклей, то более, то менее радикально перерабатывая литературный источник. Он не относится к режиссерам, которые следуют букве литературного произведения.

А тут вдруг книги на авансцене, и таких внушительных размеров, что не заметить их невозможно. Они почти как восклицательный знак в начале спектакля.

Такое начало поддержано развитием спектакля. Эпизоды, связанные с книгой, создают сквозной, полный драматизма мотив. В ходе действия к книге постоянно обращаются. Актеры Казлас и Вилюс, выходя из своих ролей, привлекают к ней внимание зрителя, например освещая лежащие на авансцене экземпляры огромными прожекторами.

Спектакль акцентирует внимание зрителей на книге-подвиге, открывшей многое в человеческом бытии. В одной из сцен каждый из участников Хора, один за другим выходя с книгой на первый план и обращаясь в зал, представляет тот или иной фрагмент из «Ада», тяжело справляясь с собственными эмоциями. Последний в очереди Хористов и вовсе оказывается не в силах прочесть написанное. Раскрыв книгу, обращенную к зрителям, он, потрясенный, лишь молча водит пальцем по строкам страницы, время от времени обращаясь взглядом к залу.

Бесконечные закладки-стикеры свидетельствуют, с одной стороны, о внимании к книге, подробном ее изучении. И одновременно о том, что она, как и все великие человеческие творения, становится объектом начетничества и стремления все пронумеровать, каталогизировать, схемати-

зировать и упростить. Над этим, с подачи режиссера, иронизирует актер Вилис, который, пользуясь закладками-стикерами, помечает упомянутых в «Божественной комедии» добродетельных нехристиан, попавших в ад. В другом эпизоде участники Хора «каталогизируют» Беатриче, буквально облепив ее платье закладками, уподобляя девушку новогодней елке.

Своеобразное постижение книги происходит в нескольких эпизодах с девушкой, меланхолично листавшей страницы на втором плане. На ее столе микрофон, цветы и бокал вина. Порой она, как зритель, внимательно следит за действием на авансцене и, взволнованная происходящим, начинает метаться. Разрываясь между захватывающим сюжетом и книгами, девушка оказывается на авансцене. Еле удерживаемые тома в ее руках – то ли комментарии к великому сочинению Данте, то ли энциклопедии, где она эти комментарии искала. Один из участников спектакля, подхватив ее вместе с томами, возвращает на арбьерсцену.

К концу действия книга воспринимается как обобщенный образ художественного произведения, как создание художественного гения, который способен соединить низкое и высокое; земное, в разных его проявлениях, и небесное. Данте силится соединить широко разведенные руки. Одна его ладонь направлена к земле, другая вверх. Еще и еще... Но зазор остается. В этот момент девушка заполняет зазор книгой, идеально вписавшейся в него.

О комическом

В трагедийный мир спектакля то и дело вплетаются элементы комического. В частности, они отражаются в сцене встречи героя с Вергилием. Маленький, юркий, в сером сюртуке, он явился ползком и, лихо прикурился от принесенного с собой факела, прилег на авансцене. Во время разговора с Данте Вергилий бойко подпрыгивает, поворачиваясь то на один, то на другой бок, и радостно улыбается, когда тот говорит о нем как о любимом учителе.

Данте хочет сравнить себя с Вергилием по одному из параметров, который, как надеется герой в этот момент, может быть связан с уровнем поэта. Улучив момент, измеряет пальцами ширину лодыжки великого поэта древности, затем – ширину собственной лодыжки и, обнаружив разницу в свою пользу, довольный, начинает гордо вышагивать. Но уже следующий эпизод, хотя и не менее комичный, показывает, что Вергилий, конечно, остается для него недостижимой величиной.

Вергилий снимает пылинку со своего плеча, и Данте, поймав ее, делает вид, что хочет отбросить ее именно как пылинку, но, не удержавшись, прилепляет себе на грудь как орден или, возможно, как то, что позволит хотя бы так уподобиться своему учителю.

Остро иронично выглядит сцена воцерковления добродетельных нехристиан, когда они, выйдя с палками в руках, суетливо, еще и еще раз складывают крест. А разудалый характер и быстрый темп Чардаша В. Монти, сопровождающего сцену, усиливает иронию режиссера по отношению к акту перевода этих обитателей неземного мира из одного статуса в другой.

Не скрывает автор спектакля иронию и по поводу иерархии великих представителей человечества. В сочиненном им эпизоде с добродетельными нехристианами Гомер, Гораций, Овидий выходят один за другим, горделиво соревнуясь, кто выше задерет нос. Причем вновь пришедший поэт задувает свечу в руках предыдущего, будто того и не было. А затем, передавая свечи слева направо вдоль образовавшегося строя, взвешивают их на руках, пытаются определить, чья весомее. Герой спектакля, подобно нашим современникам, спешит взять у знаменитостей автографы. Затем, без лишней скромности потеснив их, встает, примерно посередине, в их ряд. Но тут же с административным рвением оказывается изъят из него блюстительницей порядка, немедленно объявившейся среди великих.

Едва ли не комическим образом становится в спектакле Франческа, которая со своим возлюбленным мучается не от истязующего адского ветра, а от бесконечного подчеркивания или вычеркивания определенных слов и строк в книге, ставшей для них роковой. При встрече с Данте и Вергилием Франческа, видимо, сообразив, что может попасть в великую книгу кокетливо представляется им, громко называя свое имя. (Представляется героям и Паоло, но мимоходом и однократно.) Порой Франческа устремляется к Данте с объятиями, так что Вергилий, сочувствуя Паоло, вынужден отворачивать его от возлюбленной. В других эпизодах она опять предстает перед Данте как соблазнительница.

Сатирический оттенок имеют сцены, связанные с Папой Римским. Он похож на фигляра, а его папская тиара, сделанная из красной бумаги, оказывается уподобленной клоунскому колпаку. Нелепы суетливо толпящиеся вокруг Папы, стремящиеся непременно прикоснуться к нему; они не менее страшны и когда, торопливо карабкаясь из зала на авансцену, не заметив сидящего понтифика, опрокидывают Папу и буквально топчутся на нем. Окружающие подыгрывают Папе, потакая его стремлению быть сверху и на виду. И громоздят из стульев один за другим все более высокие троны. Так что в конце Папа оказывается просто не в состоянии вскарабкаться на очередную высоту. Но обо всем этом он вмиг забывает, когда, сняв сутану и тиару и оставшись в обыкновенной белой рубашке, обращается к Данте с рассказом о своей племяннице как единственном родном человеке, оставшемся на земле.

Пиетет перед книгой, которая стала в спектакле символом творчества и человеческого гения, сочетается с иронией режиссера относительно умозрительной конструкции неземного мира, сочиненной Данте. Тень такой иронии зритель обнаруживает, знакомясь с программкой спектакля, где назван персонаж, чье имя представляет собой формулу длины окружности – $2\pi R$. Этот сочиненный режиссером персонаж возникнет уже в одном из первых эпизодов. В спектакле он выполняет роль дежурного, поддерживающего устройство ада, его круговое строение. Устрашающего вида, высокий, с всклокоченными волосами, в длинном запыленном пальто, с расставленными руками, он появляется, обходя сцену по кругу. Время от времени строго подталкивает обитателей контролируемого им пространства, чтобы те не нарушали заведенный порядок. В том числе порой вклинивается в компанию Вергилия и Данте, пытаясь отдалить их друг от друга как обитателей того и этого света. А в одном из эпизодов блюститель установленного порядка выходит с длиннющей штангой, которую, как коромысло, несет на плечах. И обитатели потустороннего мира навешивают клетки со своими душами, каждый свою, на крючки этой штанги.

Здесь в свои права вступает трагическое. Клетки напоминают разнообразные по формам и фасадам модели домов. По мысли режиссера, куда бы люди ни отправлялись, их души пребывают в родном доме. Этот мотив получает продолжение в образе, связанном с надругательством над душой Данте – изгнанием поэта из Флоренции, разлучением его с родным домом. Такой образ возникает, когда в одном из финальных эпизодов спектакля Данте тоже вручают клетку в виде дома. И ее внутренность мгновенно вспыхивает: герой, а точнее, вышедший из роли Данте актер Казлас, поджигает лежащую в клетке бумагу.

О природе драматизма

Множество мотивов в ходе спектакля примыкают к одной из двух тем, определяющих его драматическое действие. С одной стороны – тема смерти. С другой – тема жизни с многочисленными составляющими ее мотивами, в том числе любви, дружбы, театра, книги, более общего мотива – искусства. Несходимость этих тем становится наиболее острой, когда они

выступают как неразрывные. С наибольшей очевидностью такая неразрывность явлена в образе, связанном с любовью Данте к Беатриче.

Литература

Мальцева, 2013 – *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика): Монография. М., 2013.

Ольга Мальцева

«Божественная комедия» Эймунтаса Някрошюса

Статья представляет собой рецензию на спектакль.

Ключевые слова: Някрошюс Эймунтас, Театр Мено Фортас, «Божественная комедия»; спектакль, поставленный по поэме Данте Алигьери.

Olga Maltseva

«Divine Comedy» by Eimuntas Nekrosius

The article is review of Eimuntas Nekrosius's performance «Divine Comedy», staged in the theatre Meno Fortas.

Keywords: Nekrosius Eimuntas, Theatre Meno Fortas, «Divine Comedy»; the performance, based on poem by Dante Alighieri.

Татьяна Плахотина

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ
В РЕЖИССЕРСКОМ ТЕАТРЕ 2000-х годов
«ФАЛЬСТАФ» Д. БЕРТМАНА («ГЕЛИКОН-ОПЕРА», 2001)**

Среди оперного наследия Джузеппе Верди «Фальстаф» (1893) занимает особое место. Композитор, прочно закрепивший за собой репутацию великого мастера трагедий и мелодрам, кажется, еще в самом начале своего творческого пути, после провала ранней комической оперы «Король на час» (1840), решил, что фортуна не будет его спутницей, если он вновь обратится к жанру *buffa*. Лишь в конце жизни, в возрасте почти восьмидесяти лет, прощаясь с музыкальным театром, он взял реванш. В одночасье развеяв все сомнения современников о своей неспособности написать оперу на комический сюжет, Верди подарил миру уникальное произведение оперного искусства – лирическую комедию «Фальстаф».

Величие оперы открылось не сразу. Успех ее во многом уступал шумному успеху предшествующих вердиевских сочинений: «Риголетто», «Травиаты», «Аиды». Комический опус композитора оценили по достоинству лишь во второй половине XX столетия, спустя более полувека после миланской премьеры, когда «Фальстаф» сделался нередким гостем в репертуаре ведущих музыкальных театров мира. Начиная с 1960-х гг. оперу активно ставили за рубежом: наиболее примечательны спектакли в Вене, Милане, Лондоне, Нью-Йорке, Мюнхене, Болонье, Берлине, Штутгарте.

На русской сцене опера впервые появилась в конце XIX в. в Петербурге, через год после мировой премьеры. Она выдержала в Мариинском театре всего несколько представлений и сошла с театральных подмостков более чем на три десятилетия. В сценическом пространстве XX в. «Фальстаф» появлялся с двадцатилетними промежутками трижды: в 1925, 1941 и 1963 гг., и только в XXI в., спустя почти сорок лет, по праву занял свое место на афише музыкальных театров России. За последнее десятилетие 2000-х его поставили в Москве, Петербурге, Екатеринбурге, Казани. Интерес к нему со стороны современных театральных режиссеров – Дмитрия Бертмана¹, Кирилла Стрежнева², Кирилла Серебренникова³ – привел в конечном итоге к созданию ряда оперных спектаклей, на первый взгляд, казалось бы, абсолютно не похожих друг на друга. Постановщики, принадлежащие к разным театральным школам, руководствующиеся при создании спектакля индивидуальными постановочными принципами, авторы с ярко выраженным режиссерским почерком и вполне определенной стилистической устремленностью обратились к оперной партитуре «Фальстафа», объединенные лишь особым способом мировосприятия современной действительности.

Ориентация с конца 1980-х – 1990-х гг. отечественных оперных постановщиков на оригинальные сценические версии западных режиссеров-новаторов Ж.-М. Виллежье, П. Селларса, Р. Карсена, А. Фрайера и Р. Уилсона в России привела к устойчивой тенденции переноса места и времени

¹ «Геликон-Опера», 2001.

² Екатеринбургский театр оперы и балета, 2005.

³ Мариинский театр, 2006.

действия опер, приоритетам авторских режиссерских концепций в прочтении классических оперных партитур. Эта тенденция продолжается и сегодня. Несмотря на то, что такие признанные классики европейской оперной режиссуры, как В. Фельзенштейн, Дж. Стреллер, П. Брук, так же, как и отечественные корифеи русского оперного театра К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд и Б. Покровский, были и остаются идеалом изучения особенностей мировых постановочных традиций, на рубеже XX–XXI вв. современные авторы оперных спектаклей обращаются к поиску новых путей развития музыкального театра. Экспериментируют, воссоздают аутентичные версии репертуарных шедевров прошлого, стремятся уйти от «оперного реализма», связывая классические сюжеты с современными реалиями, пытаются найти новые формы синтетического изобразительного языка в сценическом воплощении опер.

Иным стал взгляд на оперный театр и его законы. Наступила пора неоспоримой власти режиссера, постановщика, создателя и творца оперного спектакля. Переосмыслению подверглась классическая оперная партитура и сами принципы подхода к ее постановке. Иначе стал восприниматься и Верди, и жанр его последней оперы. Примером может послужить поставленный в 2001 г. «Фальстаф» Дмитрия Бертмана.

Вместе с художественным руководителем и главным режиссером камерного музыкального театра «Геликон-Опера» постановку вердиевской оперы в 2001 г. осуществили дирижер Теодор Курентзис, Заслуженные художники России Татьяна Тулубьева и Игорь Нежный.

Творческий ансамбль театра под руководством Дмитрия Бертмана еще с момента своего основания в 1990 г. заявил о собственном индивидуальном всегда различимом авторском почерке и стиле. Вне зависимости от жанровой модели или типа строения музыкальной драматургии инсценируемого произведения все сценические версии оперной классики решаются здесь с подчеркнуто игровой и максимально интенсивной степенью театрализованности трактовки. Спектаклям театра свойственна мощная экспрессия и энергетика чувственности в передаче как трагических, так и комических сюжетов классического оперного репертуара. Подавляющее большинство постановок Бертмана изобилует гротескной стилистикой, пародийной образностью, часто утрированной зрелищностью, соединением смысловых элементов высокой и массовой культур, способностью не просто непрерывно удивлять самую широкую зрительскую аудиторию, но порой намеренно шокировать и эпатировать ее.

Вместе с тем авторский почерк режиссера максимально приближен к восприятию современного зрителя. Постановщик вводит в спектакль элементы игры, обращается к стилистике массовой культуры, выявляя музыкально-драматургическое содержание классической партитуры. Каждая постановка театра демонстрирует художественное и нравственно-философское мироощущение режиссера, его индивидуальную авторскую позицию. А яркость высказываний, предельная ироничность, карнавальное мироощущение, гротескно-пародийная стилистика никогда не исключают лиричности и тонкого психологизма.

«Приходя в театр, зритель должен получить эмоциональный ожог», – говорит режиссер, и, несмотря на это, создает «спектакли без политики, спектакли о вечном, о любви, об измене, о ненависти, о счастье, о мучениях душевных, о предательстве» (Бертман, 2008).

Подчеркивая эстетическую и этическую ценность оперы, режиссер всегда ставит во главу угла необходимость обновления постановочных приемов в воплощении хрестоматийных сюжетов классического репертуара, пытается преодолеть застывшие оперные штампы. Создавая «живой театр» для самых широких слоев зрителей, он ставит перед собой задачу «встряхнуть жанр», стремится к разрушению стереотипных представлений об опере, учитывая особенности современной социально-культурной ситуации.

Многочисленные высказывания постановщика об опере как о самом демократическом по своей природе виде сценического искусства находят свое подтверждение и в выборе сценического пространства, в котором уже много лет работает коллектив театра. Камерная сцена «Геликон-Оперы» заставляет постановщика максимально внедрить действие в зрительный зал, разрушить четвертую стену и создать мгновенный эмоциональный контакт зрителя-слушателя со сценическим действием.

В создании авторских театральных версий оперной классики, в воплощении собственной оригинальной концепции классического оперного текста режиссер, стремящийся понять замысел композитора, в первую очередь отталкивается от «действенного анализа партитуры». Его индивидуальные представления о мелодике, гармонии, интонации, музыкальной драматургии произведения создают зримый образ оперы на сцене.

Зажигательная энергетика, яркая образность, чувственность, зрелищность и театральность, присущие спектаклям театра, нашли свое отражение в постановке «Фальстафа». Комическая опера Верди оказалась прочитанной режиссером «Геликон-Оперы» в жанре фарса, превратившись в историю о том, что «все в мире шутка», и в итоге «все в дураках».

Стиль откровенной буффонады, стремительной импровизации и комедийной игры, предложенный режиссером, вылился в спектакль «о счастье ощущать дивный вкус жизни, наполняться ее соками, наслаждаться ее ароматами, слышать ее музыку, о радости земного существования» (Фихтенгольц. Ведомости, 2001: 9). Бертман перевернул все знакомые к тому времени интерпретации оперы буквально с ног на голову, благодаря чему многие смысловые акценты вердиевской партитуры приобрели абсолютно новое и неожиданное звучание.

Напомним, что в основе сюжета оперы Верди – веселая комедия Шекспира о приключениях сэра Джона Фальстафа, на старости лет вздумавшего раздобыть денег, ухаживая за молодыми и весьма состоятельными дамами. Неунывающий толстяк пускается в любовную авантюру, наивно полагая обвести всех вокруг пальца. При этом бедняга с завидным постоянством попадает впросак, ведь все его незатейливые хитрости видны насквозь.

На первый взгляд, все довольно просто – комедия положений несет на себе отчетливую печать родства со старыми добрыми итальянскими операми-буфф: переодевания и обманки, розыгрыши и женитьбы, проведенные простофили и вознагражденные влюбленные. Но у Верди казалось бы веселый сюжет вдруг окрашивается мудрой и спокойной грустью, едва заметной меланхолией. Вместо удалой буффонады о том, как кумушки проучили неудавшегося ловеласа (с грязным бельем вывалив его в Темзу, а потом заманив на мнимое свидание и опозорив перед всем честным народом), Верди написал загадочное ностальгическое произведение о постижении самой жизни, умении принять ее такой, какая она есть, удивительным образом соединив в «Фальстафе» головокружительную буффонаду и спокойную грусть, шумное веселье и тихое одиночество его главного героя.

Композитор обозначил жанр своей последней оперы как «Comedia lirica». Разумеется, современных сценических прочтений жанра оказалось много больше: лирическая комедия, провоцирующий гротеск, веселая буффонада, философская притча, фарс и неожиданный трагифарс. Жанровая трансформация «Фальстафа», продиктованная изменением общественного отношения к проблемам в опере Верди, оказалась способной пересматриваться режиссурой с созвучной эпохе точки зрения, давая ей новую жизнь, новое дыхание, часто вступая в конфликт с той или иной традицией представления зрителя о проблематике оперы и ее героях.

Для постмодернистской театральной режиссуры в целом характерно расширение жанровых границ в сценическом преломлении классических оперных партитур, рождение новых жанровых форм, синтезирующих в

одном спектакле признаки сразу нескольких театральных жанров. Такой прием нередко демонстрирует главный режиссер «Геликон-Оперы». В «Фальстафе», придумывая собственный сверхсюжет, постановщик также переворачивает жанр вердиевского произведения, по-новому трактуя концепцию личности его главного героя.

Тесную коробку сцены камерной «Геликон-Оперы» режиссер заключает в громоздкую барочную раму-багет, внутри которой и разворачивается действие. Нарочито массивная с выпирающим углом золоченая картинная рама получает в спектакле двойную смысловую функцию: с одной стороны – служит своеобразным порталом для появления главных действующих лиц оперы, с другой – напоминает о том, что все происходящее в спектакле есть лишь театрализованная пародия на реальность.

Игровое пространство сцены превращается «в гигантский раблезианский стол с яствами “а-ля Гаргантюа”»: бараньими бедрами размером с лошадь, виноградом – с мяч, грушами – с подушку, огромной солонкой, вазой, ножом и вилкой, пивной кружкой (она же – туалет, куда по ходу действия под смех публики дважды выстраивается очередь)» (Столяренко, 2001: 9).

В весьма оригинальных декорациях художников-постановщиков по-барочному изысканные столовые приборы и всевозможные яства, намеренно увеличенные до пугающе неправдоподобных размеров, приобретают звучание гротескного, гиперболизированного натюрморта, рождающего целый пласт ассоциаций. От гремучей смеси иллюстраций Гюстава Доре к романам Франсуа Рабле до картин кипящего рыночного балагана Питера Балтена. И в этом смысле фантазия художников-постановщиков как всегда точно работает на замысел режиссера.

С 1996 г. художница по костюмам Татьяна Тулубьева и сценограф Игорь Нежный являются полноправными соавторами постановщика. Добиваясь выразительности образной составляющей спектаклей «Геликон-Оперы» – декорационной установки, костюмов, сценического грима, цвета и света, они не просто банально переодевают классических персонажей в современную одежду, помещая их в яркие интерьеры другой исторической эпохи, но развивают и дополняют режиссерскую концепцию спектакля в творческом содружестве с постановщиком, приобретая наряду с ним статус полноценных интерпретаторов классического оперного текста.

Оформленный в 2001 г., «Фальстаф» стал одной из самых экстравагантных работ этого тандема. Созданный ими пестрый мир бытия, превращенного театральной стихией в карнавализованную реальность, с ее парадоксами, абсурдом, красотой и уродством, иллюзиями и разоблачениями, обыденностью современной жизни и экзотической сказкой, позволил режиссеру максимально полно воплотить на сцене свое видение последней вердиевской оперы. И хотя традиционную сценографию таверны «Подвязка», сада мистера Форда, гостиной залы в доме Алисы и Виндзорского парка, прописанную в либретто самим композитором, в «Геликон-Опере» заменила единая игровая установка гигантского обеденного стола, а намеренное преувеличение фарсового элемента вместе с некоторой натурализацией в подходе ко многим сценическим решениям игрового пространства можно было бы назвать чересчур смелым в трактовке оперы конца XIX в., оно вполне согласуется с шутливо-пародийной идеей комического шедевра Верди, встраиваясь в русло последних веяний современного оперного театра.

Авторская сценография И. Нежного в «Фальстафе» оказывается ключом к раскрытию сценического замысла режиссера, а оригинальные костюмы Т. Тулубьевой, преображая облик исполнителей, способствуют решению конкретных режиссерских задач. Сценическая обстановка, воспроизведенная в спектакле, создает атмосферу бытия героев, стремясь не к натуралистическому копированию исторической действительности, а к сти-

лизации характерных черт эпохи, созданию особой фантазмагоричности действующих на сцене образов. Огромный обеденный стол с набором громадных бутафорских кружек, солонок, ваз, вилок, ножей; окорока, гигантского скелета рыбы и обглоданной бараньей кости принимает в «Фальстафе» раблезианские формы, превращаясь в яркую театральную метафору.

Жажда телесных наслаждений, плотское вождение, пресыщенность, вакханалия эротических фантазий становятся основными движущими силами поступков и поведения героев спектакля. На сцене пьют, пируют, объедаются, интригуют, возводя в культ обжорство, превращая жизнь в адское застолье, на котором каждый отталкивает другого и пожирает все, что попадается ему под руку, так, словно делает это в последний раз.

В «Фальстафе» культ еды тесно переплетается с фрейдистскими мотивами. Так, гигантский столовый нож, верхом на котором проводит свой досуг скучающая Алиса Форд, приобретает значение фаллического символа; обглоданная куриная косточка в руках обманутого мистера Форда становится главным атрибутом рогоносца; традиционные письма, которые получают в опере достопочтенные замужние дамы Алиса Форд и Мэг Пейдж, заменяют у режиссера откровенные эротические фотографии обнаженного Джона Фальстафа, превращаясь в аллгорию сексуального вождения. Сам главный герой снаряжен у Бертмана светящимся гильфиком (с легкостью заменяющим старому рыцарю привычные доспехи), который тот, «как ружье на охоту, надевает на причинное место всякий раз, когда пускается во все тяжкие соблазнять очередную пассию. А в «решительный» момент гильфик вспыхивает ярким прожектором, как на несущемся на скорости локомотиве» (Хрипин, 2001: 7).

Даже в буклете к спектаклю, помимо традиционного краткого содержания оперы и списка действующих лиц и исполнителей, приводятся оригинальные цитаты из работ об искусстве Рихарда Вагнера и Фридриха Ницше, проиллюстрированные многочисленными черно-белыми эротическими фотографиями в духе утонченной пресыщенной и слегка порочной атмосферы конца века, связанной с декадентскими настроениями эпохи «fin de siècle». «Почему именно в музыке мы должны вдруг стать добродетельными?» (Ф. Ницше. Рождение трагедии из духа музыки); «Музыка – женщина. Природа женщины – любовь... Итальянская оперная музыка очень удачно названа проституткой» (Р. Вагнер. Опера и драма); «У нас хорошо играют на театре только в пьесах низменного жанра» (Р. Вагнер. Об актерам и певцах).

Очевидно, что Бертман, с одной стороны, сразу демонстрирует игровую стихию вердиевского сюжета, подчеркивая фарсовый характер сценических условностей. С другой – добавляет совершенно новые, подчас гротескно-сатирические ноты в звучание собственной режиссерской партитуры спектакля, заведомо стирая четкие жанровые границы в интерпретации оперы.

Вспомним о том, что каждый из комических персонажей вердиевской оперы имеет свой индивидуальный образ. Грациозная и лукавая Алиса Форд не похожа на насмешливую Куикли и веселую, но сдержанную Мэг Пейдж. Яркими индивидуальными чертами обладают и другие действующие лица «Фальстафа». Изумительны по своей меткости мужские портреты: тупого и жадного доктора Каюса, мрачного ревнивца Форда, невозмутимых проходимцев Бардольфо и Пистоля. Каждый из них на протяжении стремительно развивающегося действия по-своему проявляет себя в остроумных и невероятно динамичных ансамблевых сценах, требующих от исполнителей безукоризненной дикции и актерского мастерства.

Режиссер в свою очередь дополняет пародийные образы Верди остро-сатирическими акцентами, намеренно гиперболизируя и шаржируя характерные черты вердиевских типажей. Так, веселые кумушки Алиса Форд и Мэг Пейдж превращаются в озабоченных своим внешним видом и явным недостатком чувственных переживаний дамочек-кокотов, напоминающих

скорее цирковых клоунов, нежели разгневанных низким поступком недостойного рыцаря добропорядочных виндзорских жен. Тощая угловатая чопорная Мэг в нелепом пергидрольном парике цвета «блонд» буквально скачет по сцене в расписной клеенчатой юбке с кринолином, усеянном изображениями экзотических фруктов, изо всех сил пытаюсь не отстать от своей главной конкурентки – обладательницы гораздо более весомых достоинств знойной брюнетки Алисы. Затянутая в такой же клеенчатый корсет и пышную викторианскую юбку, в противоположность Мэг, буйно украшенной всевозможными овощами и корнеплодами, эта «мадам Грицацуева», шумная, словно ураган, всеми правдами и неправдами стремится заключить в свои объятия неприступного сэра Джона, не обращая ни малейшего внимания на отчаянные попытки своего законного супруга этому воспрепятствовать.

Впрочем, самого мистера Форда тайные интрижки нареченной возлюбленной, кажется, беспокоят меньше всего. Этот автомобилист-гонщик в защитном кожаном костюме давно и без остатка отдал свою любовь автомобилю, который без устали чинит и трет до неприличного блеска и который вполне заменяет ему жену. Маленький, суетливый, неловкий, но вместе с тем потрясающе живой, энергичный и деятельный, этот Форд своей острохарактерной пластикой и манерами заставляет вспомнить о хорошо узнаваемых образах, созданных во французском кинематографе Луи де Фюнесом. Ближайший приятель Форда, доктор Каюс, напротив, словно сапожник без сапог, предстает в спектакле хромящим на обе ноги чудачком на костылях с гипсовыми повязками и перманентно помятым лицом. А привычные спутники Фальстафа в веселых кутежах разбитные бездельники Бардольфо и Пистоль выступают в роли абсолютно обезличенных глуповатых поварят в белоснежных колпачках и кухонных фартуках.

Лирическая линия оперы, являющаяся у Верди важным драматургическим звеном в цепи стремительно развивающегося действия, у Бертмана оказывается намеренно притушенной. Вместо традиционной пары молодых влюбленных Наннетты и Фентона на сцене возникают глуповатые и капризные тинейджеры. Не обращая ни малейшего внимания друг на друга, Наннетта в смешном кудрявом парике и розовых резиновых сапогах увлеченно пускает мыльные пузыри и распевает караоке, а Фентон не выпускает из рук удочку и рыболовные снасти, хлопая в ладоши и по-детски радуясь хорошему клеву.

Отдельное место в числе главных героев спектакля занимает миссис Куикли. Ловкая хитрая сплетница, обладающая мастерским умением перевоплощаться, она в опере Верди является основной пружиной комедийной интриги. По сюжету оперы именно эта суетливая виндзорская кумушка придумывает для Алисы и Мэг веселый заговор против Фальстафа. В спектакле Бертмана Куикли превращается в героиню совершенно иного толка. Элегантная, утонченная соблазнительница, словно завсегда в великосветских парижских салонах в изысканном вечернем туалете и миниатюрном пенсне, она, кажется, не имеет ничего общего с решенными режиссером в подчеркнуто фарсовом ключе остальными обитательницами этого отнюдь не званного обеда. Брезгливо наблюдая за неуклюжими попытками смехотворных Алисы и Мэг добиться долгожданного свидания с Фальстафом, она лишь для собственного развлечения принимает участие в их жалкой игре. Очаровывая его поистине кодовскими силами своей женской привлекательности и обаяния, она без малейших усилий обводит героя вокруг пальца, в финале отвечая откровенной насмешкой на мольбу о помощи, с которой, в разрез с традиционным сюжетом оперы, бертмановский Фальстаф обращается именно к ней.

Главный вердиевский протагонист – достопочтенный рыцарь ордена «Подвязка», истинный гений смеха, «сам великий бунт Плоти, сокрушающий пресные правила аскетической морали, тучный Карнавал, в пух и

прах побивающий тощий Пост» (Бартошевич, 1975: 4), старый обаятельный весельчак и покорный слуга своего необъятного брюха, добродушный сэр Джон Фальстаф. Награжденный поистине блестящим даром остроумия, веселости и находчивости, он выходит победителем из самого униженного положения. С момента своего возникновения и на протяжении уже более векового существования на оперных подмостках этот легендарный герой предоставляет театральным режиссерам, обращающимся к постановке оперы Верди, самые широкие возможности для интерпретации. Авторы сценических версий «Фальстафа» открывают в нем новые, часто неожиданные черты и неизведанные до того грани, превращая то в мудрого стареющего рыцаря, то в захватского балагура, то в наивного добряка, то в хитроумного пройдоху. Однако, пожалуй, самому радикальному переосмыслению на русской сцене сэр Джон Фальстаф подвергся именно в спектакле «Геликон-Оперы». Режиссер расставил акценты в характеристике вердиевского персонажа, взглянув на историю английского рыцаря с совершенно непредсказуемой стороны.

Так на камерной сцене театра стареющего обжору и повесу Фальстафа сменил златокудрый молодой красавец, «переполняемый жизненными силами, искушаемый всеми соблазнами» (Должанский, 2001: 13). Не толстый смешной старик, не разорившийся рыцарь с необъятным брюхом, не глуповатый и самоуверенный толстяк. Нет! На сцену явился сильный, молодой, мускулистый ловелас, этакий брутальный мачо, «похожий на поклонника бодибилдинга из “Планеты-Фитнес”» (Столяренко, 2001: 9). И если раньше виндзорские кумушки весело подтрунивали над сэром Джоном, то теперь ни о чем подобном не могло быть и речи. «Обольстительные» соперницы Алиса и Мэг готовы вцепиться друг другу в глотки, добиваясь внимания этого красавца, только и мечтая о том, как закрутить с ним роман. Да и для самого героя, как может показаться в начале спектакля, «чувственное удовольствие от интриги с “красавицами” способно сделать сладостным даже самый горький исход» (Фихтенгольц, Культура, 2001: 8).

Однако впечатление это рассеивается уже с первыми звуками знаменитого монолога Фальстафа (1-я картина I действия), раскрывающего сущность его страшной житейской философии. Наполненный подчеркнутым противоречием патетической декламации и шутивными штрихами кларнета и *pizzicato* контрабасов, монолог о чести становится программным манифестом героя, своеобразным ключом к раскрытию не только главных мотивов его будущих поступков, но и режиссерской концепции спектакля в целом. Властный, беспринципный, жестокий, самовлюбленный циник настолько опьянен желанием урвать львиную долю семейного капитала у счастливо подвернувшихся ему под руку наивных богатеньких провинциалок, что, кажется, остановить его в этом неподвластен никто вокруг, тем более внезапно осмелившиеся перечить ему беспомощные Бардольфо и Пистоль. Возвышаясь над испуганными беднягами, буквально съезжившимися от страха перед патроном, в лучах красного света, окутанный клубами дыма, Фальстаф, словно восставший из преисподней, навсегда отрекается от всего человеческого, не столько обесценивая само понятие чести, сколько фанатично возводя в культ наживу и сладострастие. Не случайно его главным атрибутом в спектакле становится сияющий рыцарский «щит», гульфик, оберегающий его мужское достоинство, с которым он никогда не расстаётся. Оружие, с помощью которого он и намеревается получить от своих престарелых поклонниц деньги и власть.

Предлагая зрителям абсолютно новое прочтение привычного оперного образа, придумывая, казалось бы, совершенно новую версию классического оперного сюжета, режиссер раскрывает глубинные черты в характеристике не только вердиевского, но и, как это ни парадоксально, шекспировского персонажа.

Действительно, одной из самых сущностных черт Фальстафа в драматургии Шекспира является его вечная молодость. Перенесенный со страниц исторической хроники «Генрих IV» на оперную сцену, вердиевский Фальстаф, так же как и его шекспировский прототип, до седых волос считает себя юношей, ведь молодость – высшее благо для подобного мудреца. Тучный седой рыцарь до последнего удара сердца удивительно молод духом. Все те качества, которые утратило тело Фальстафа, – легкость, гибкость, подвижность, быстрота, – сконцентрированы в его уме. Дух Фальстафа – дух юношеского задора. Именно эту духовную молодость героя, идеально гармонирующую с ренессансной сущностью неисчерпаемого шекспировского образа, Бертман воплощает в спектакле. Вот только делает он это под углом собственной, авторской режиссерской логики, буквально выводя на сцену физически молодого, полного жизненных сил юношу, в один миг разрушая традиционные представления о внешнем облике Фальстафа.

Шокирующие, на первый взгляд, метаморфозы в поведении и характере вердиевского персонажа также берут свое начало в литературном первоисточнике оперы. В комедии «Виндзорские проказницы», послужившей наряду с хроникой основой либретто «Фальстафа», главный герой уже на первых страницах заявляет о том, что «он теперь не тот: он научился расчетливости века своего» (Шекспир, 1959: 268) и как по волшебству стремительно теряет все свое добродушие и бескорыстность. Фальстаф становится откровенно развратным, беспринципным и расчетливым. Ему мало естественных прав на любовь, земное счастье, мало свободы чувства – нужны оргия, бунт, целая буря инстинктов. Но и во всех этих пороках он остается цельным и последовательным выразителем морали эпохи Возрождения, в искусстве которого реабилитация телесности, как известно, нередко принимала гипертрофированные, где-то даже гротескные формы.

Невозможно не обратить внимание на очевидные параллели между режиссерской трактовкой образа Фальстафа и характеристикой этого образа в драматургии Шекспира, сформулированной известным советским исследователем английской литературы А. Смирновым: «Фальстаф в какой-то степени представляет собой ограниченный и неполноценный вариант человека Возрождения, критицизм которого принимает форму нигилизма, индивидуализм – беззакония, апология плоти – гипертрофии ее, свобода – разнузданности. Эпикуреизм Фальстафа насквозь антисоциален, и “гуманизм” его оказывается антигуманистичным» (Смирнов, 1959: 633).

Следуя за композитором, создавшим синтетический образ Фальстафа для оперы, постановщик, соединив в одном персонаже черты героев двух столь различных меж собой произведений Шекспира, демонстрирует двойное дно вердиевского образа, предлагая зрителям увлекательную постмодернистскую игру с классическим оперным текстом, литературно-смысловой основой его первоисточника и собственным авторским прочтением знаменитого сюжета. Бертман выстраивает на сцене своеобразный диалог с классической традицией и современной формой ее сценического преломления, ориентируясь одновременно и на массового зрителя, незнакомого с драматургическими тонкостями либретто «Фальстафа», и на зрителя, способного уловить тонкую игру скрытых подтекстов и многочисленных постмодернистских цитат.

Подчеркивая пародийный характер сценических условностей, постановщик добавляет собственные пародии на неотъемлемые штампы музыкального театра прошедшего столетия, которые «Фальстаф» как образец классической оперной партитуры в избытке приобрел за свою почти вековую сценическую историю. Так режиссер акцентирует внимание на моменты скрытой иронии и даже самопародии на ключевые произведения композитора, непременно встречающиеся в традиционных постановках оперы и присутствующие в самой партитуре «Фальстафа». Например, в 1-й картине II действия, в сцене, иллюстрирующей ревность и ярость

Форда – очевидной самопародии композитора на предшествующую «Фальстафу» оперную трагедию «Отелло», добиваясь комического эффекта, Бертман прибегает к приему контрастного соединения музыки и сценического действия. Нелепый, суетливый мистер Форд, узнавший о предательской измене жены, недовольно топает ножками и буквально подпрыгивает на месте, преодолевая душевные терзания и отчаянные попытки хотя бы на самую малость подрасти и возмужать, в надежде соответствовать классическому оперному образу разгневанного супруга.

Кодовская сцена маскарада в Виндзорском лесу из III действия с появлением главных героев оперы, переодетых в волшебных духов и сифид, окружающих Наннетту в образе королевы фей, традиционно решаемая постановщиками как вставной балетный дивертисмент, превращается в абсолютно фарсовую пародию, гротескный шарж на знаменитый танец из «Жизели» в исполнении наряженных в бутафорские балетные пачки молодых артисток хора. Вместо того чтобы отбиваться от нападений этих quasi-«привидений», Фальстаф, словно торжествующий победитель, насмешливо наблюдает за происходящим из своего убежища – символично возвышающейся над толкающимся внизу разнородным людом гигантской вазы с фруктами.

Впрочем, оказываясь на этом «празднике жизни», бертмановский герой ни на секунду не сомневается в счастливом исходе. Уверенный в волшебной силе своей мужской неотразимости, слепо верящий в конгениальность разработанного до мелочей плана соблазнения и без того в общем-то очарованных его внушительным достоинством Алисы и Мэг, Фальстаф лишь в финале спектакля осознает, что одураченным среди них оказывается именно он. Заветный гульфик, с помощью которого он так ловко приводил в экстаз буквально изнемогающих от желания богатеньких замужних дам, которому так завидовали и который так мечтали заполучить в собственное пользование их ничего не подозревающие мужья, вместе с которым сам его счастливый обладатель намеревался покорить целый мир, вдруг оказывается... похищенным! Тщетно пытаясь отыскать свой главный трофей, Фальстаф понимает, что вместе с чудесным гульфиком исчезла и чудесная сила его притягательности.

Обнаружив замешательство героя, разъяренная, вот-вот готовая разорвать его на куски толпа женщин и мужчин, спрятавших лица под карнавальными масками, вооружившись столовыми вилками и ножами, со всех сторон обступает Фальстафа. Кажется, еще немного, и кровавой развязки ему не избежать. Однако с первыми звуками знаменитой финальной фуги, к радости не на шутку испугавшегося красавца, видимо, изрядно проголодавшаяся компания усаживается за стол и, повязав белоснежные салфетки, принимается за еду, сметая все вокруг и шумно браня нерасторопных поварят, в спешке подсовывающих заказанное соседом блюдо. Карнавальное мелькание жующих самодовольных масок достигает своего апогея, когда на каждую робкую реплику героя ненасытная толпа отвечает механическим чавканьем и обезличенным смехом. Страшная вакханалия приводит в растерянность еще недавно потешавшегося над ней Фальстафа, в ужасе осознающего, что за масками, кроме пустоты, ничего нет. Как маленький ребенок, он пытается укрыться от страшного грохота финальной фуги, в дирижерской интерпретации напоминающей оглушительное звучание пугающего «Dies irae» из вердиевского «Реквиема», в то время как вокруг бушует нескончаемое апокалиптическое застолье. Впрочем, в конце спектакля, словно позабыв о самом существовании Фальстафа, насытившиеся маски внезапно устремляют завороченные взгляды на новый объект своего вождения. Над покосившимся обеденным столом в ярких лучах флуоресцентного света красуется юный Фентон, вместе с украденным гульфиком примиряющий на себя роль следующего соблазнительного красавца, намеревающегося с помощью такого же «фальстафовского» плана завладеть состоянием «достопочтенных виндзорских жен».

Отойдя от привычной традиционно элегической трактовки финала оперы, связанной с широко распространенной идеей отождествления вердиевского персонажа с самим композитором (для которого «Фальстаф», как это принято считать, стал аллегорией собственного прощания с миром), отказавшись от образа мудрого стареющего рыцаря, пророчески изрекающего знаменитое «Все в мире шутка!» в сторону игрового гротескно-фарсового решения, сделав ставку на зрелищность, чувственность и театральность, режиссер перевернул жанр оперы Верди, предложив зрителям совершенно отличный от оригинала сверхсюжет, на примере собственной сценической практики продемонстрировав одно из важнейших положений постмодернистской теории театра. Деконструкция классического оперного текста в логике постмодерна отрицает саму идею соответствия первоисточнику, заменяя ее принципом соотношений (коннотаций), игрой с культурными знаками и смыслами.

В воплощении подобного режиссерского замысла огромную роль играют исполнители, являющиеся у Бертмана центром постановки: Владимир Огнев (Фальстаф), Наталья Загоринская (Алиса), Андрей Белецкий (Форд), Светлана Российская (Мэг), Лариса Костюк (Куикли), Николай Дорожкин (Фентон), Татьяна Куинджи (Наннетта), Михаил Серышев (доктор Каюс)⁴.

Работая над созданием сценарного плана оперы, в одном из своих писем к Верди либреттист «Фальстафа» Арриго Бойто писал: «Очертить несколькими штрихами характеры, привести в движение интригу, выжать весь сок из этого гигантского шекспировского апельсина так, чтобы ни одно бесполезное зернышко не попало в небольшой сосуд, <...> сделать смешную комедию, живую от фундамента до самой крыши, наполнить ее стихийной, заразительной веселостью трудно, очень, очень трудно. Но нужно, чтобы это казалось легко, совсем, совсем легко» (Галь, 1986: 442). Именно эти строки могли бы послужить эпиграфом к спектаклю Бертмана, в котором каждый эпизодический персонаж благодаря выдающемуся актерскому мастерству превратился чуть ли не в главного героя.

Многие московские рецензенты, писавшие о премьере, отмечали прекрасный исполнительский состав спектакля, называя «Фальстафа» своего рода хрестоматией актерского мастерства: «Ударная бригада геликоновцев работает с виртуозностью гистрионов» (Должанский, 2001: 13); «Пожалуй, ни один оперный спектакль за последнее время не отличался такой ровностью актерского состава» (Артемова, 2001: 6).

Среди исполнителей роли Фальстафа критики особенно выделяли Владимира Огнева, чей «легкий и полетный бас обладает поистине неисчерпаемым интонационным богатством» (Жилкин, 2001: 13), и молодого Михаила Давыдова с «потрясающей актерской непосредственностью и обаянием» (Заранкин, 2001); феерическую клоунессу Анну Казакову и чуть более акварельную в использовании актерских красок, но все же не менее смешную Наталью Загоринскую в роли Алисы Форд; Екатерину Облезову и Светлану Российскую (Мэг Пейдж), «настолько филигранных актерски, что каждый раз появляясь на сцене, они создавали свой маленький спектакль» (Жукова, 2001).

Стремительно развивающееся на сцене действие оказалось прочно сцепленным с музыкальной интерпретацией оперы, экспансивной манерой молодого греческого дирижера Теодора Курентзиса, «сумевшего обеспечить сверхдинамику спектакля простым, но очень эффективным приемом – доведением до крайних пределов динамических параметров партитуры» (Филармоникер, 2001: 50–51).

В многочисленных рецензиях, посвященных премьере «Фальстафа», критики, отмечая смелость режиссерского подхода в постановке оперы Верди, стремление постановщика эпатировать зрителя переосмыслением

⁴ Премьерный состав исполнителей.

классических оперных образов, шокирующими театральными эффектами и неожиданными решениями сценического пространства, вместе с тем практически единогласно отстаивали право режиссера на существование собственной авторской точки зрения в создании оригинальной драматургически обоснованной версии классического оперного сюжета.

«Бертман нам снова напомнил: «Опера – это театр». И, как всегда, решительно выкинул штампы, а партитуру прочел по-своему. Как будто положил великому классику руку на плечо и сказал: «Извините, маэстро, но времена нынче иные». Будь жив композитор, был бы не в обиде на режиссерскую вольность: партитура сохранена первозданной, никаких купюр, и повеселился бы маэстро в «Геликон-Опере» на славу» (Столяренко, 2001: 9).

Спектакль Дмитрия Бермана, посвященный столетию со дня смерти Джузеппе Верди, стал одним из самых ярких событий театральной Москвы сезона 2001 / 2002 гг., вместив в себе характерные черты русского театрального постмодернизма: эклектику, цитирование, комбинирование, стилизацию, жанровое смещение акцентов, театральность, телесность и эротичность, эпатажность, репродуктивность; ориентацию и на массовость, и на элитарность, пародийность, ироничность, смешение фактографичности с гротеском, серьезного рационального начала с иррациональным, комедийным, игровым. Черты, оказавшие колоссальное влияние на дальнейшую судьбу вердиевской оперы в России.

В течение всего нескольких лет вслед за постановкой «Геликон-Оперы» к партитуре «Фальстафа» обратились в Большом, Мариинском, Екатеринбургском театре оперы и балета. Авторы спектаклей первого театрального десятилетия 2000-х откликнулись на веяния нового времени настоящим калейдоскопом интерпретационных решений «Фальстафа». Благодаря этому жанровая трансформация комической оперы Верди пополнилась прочтениями «Фальстафа» в жанрах фарса и трагифарса; действие оперы переносилось в современный мегаполис и небольшой американский пригород гангстерских 1970-х; в художественную ткань спектаклей вплетались актуальные приемы поп-арта и ретроспективы классики черно-белого кино, а в сценографии порой не было даже намека на «старую добрую Англию» минувшей эпохи.

Интерпретационная неисчерпаемость единственной комической оперы Верди вывела на оперную сцену режиссера нового толка – трактующего музыкальную партитуру композитора и драматургический текст либреттиста сообразно собственной авторской логике.

Литература

- Бартошевич, 1975 – Бартошевич А. Комическое у Шекспира. М., 1975.
- Галь, 1986 – Галь Г. Позднее совершенство // Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. М., 1986.
- Смирнов, 1959 – Смирнов А. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 4.
- Шекспир, 1959 – Шекспир У. Виндзорские насмешницы // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 4.
- Артемова, 2001 – Артемова Е. Новая жизнь «Фальстафа» в «Геликоне» // Российская музыкальная газета. 2001. № 11. С. 6.
- Бертман, 2008 – Бертман Д. Продолжаем убивать эмоцию. Интервью [Электронный ресурс] // Деловая газета «Взгляд» [сайт]. URL: <http://www.vz.ru/culture/2008/8/8/194413.html> (дата размещения: 08.08.2008).
- Должанский, 2001 – Должанский Р. Фальстаф помолодел и похудел // Коммерсант. 2001. № 81. 4 окт. С. 13.

- Жилкин, 2001 – *Жилкин М.* Кушать подано, господа, садитесь жрать, пожалуйста: Джузеппе Верди. Фальстаф. Театр «Геликон-опера» // Театральный курьер. 2001. № 8. С. 12–13.
- Жукова, 2001 – *Жукова Е.* Невозможное возможно: театр «Геликон» заставил зрителей смеяться в опере // Алфавит. 2001. № 50, дек. [Архив Московского музыкального театра оперы «Геликон-Опера»].
- Заранкин, 2001 – *Заранкин Ю.* Виндзорский проказник? // Досуг в Москве. 2001, 3 нояб. [Архив Московского музыкального театра оперы «Геликон-Опера»].
- Столяренко, 2001 – *Столяренко Л.* Любовь такая – глупость большая? // Новая газета. 2001. 11 окт. С. 9.
- Филармоникер, 2001 – *Филармоникер Л.* Тайна «Фальстафа», или К спокойной совести через отменный аппетит // Премьера. 2001. С. 50–51 [Архив Московского музыкального театра оперы «Геликон-Опера»].
- Фихтенгольц, Культура, 2001 – *Фихтенгольц М.* Маски-шоу: «Фальстаф» в «Геликон-опере» // Культура. 2001. № 38. 4–10 окт. С. 8.
- Фихтенгольц, Ведомости, 2001 – *Фихтенгольц М.* Основной инстинкт: В оперных новинках сезона // Ведомости. 2001. № 180. 2 окт. С. 9.
- Хрипин, 2001 – *Хрипин А.* Панталоны Гретхен, гульфик Фальстафа // АиФ Москва. 2001. № 42. 17 окт. С. 7.

Татьяна Плахотина

**Сценические версии оперной классики
в режиссерском театре 2000-х годов.
«Фальстаф» Д. Бертмана («Геликон-Опера», 2001)**

В статье, на основе материалов периодической печати: театральных рецензий, критических обзоров и интервью, рассматривается премьера спектакля по опере Джузеппе Верди «Фальстаф» в московском камерном музыкальном театре «Геликон-Опера» в 2001 году. Постановка художественного руководителя и главного режиссера театра Дмитрия Бертмана проанализирована с точки зрения влияния основополагающих идей театрального постмодернизма, с погружением в исторический и театральный контекст русской оперной режиссуры последнего десятилетия 2000-х годов.

Ключевые слова: Верди, Фальстаф, Геликон-Опера, Бертман.

Tatiana Plakhotina

**Stage Versions of Opera Classics
in Postmodern Theatre of the 2000s.
«Falstaff» by D. Bertman (Helikon-Opera, 2001)**

This article presents an analysis of Moscow premiere of Verdi's opera «Falstaff», directed by Dimitriy Bertman, and performed in Moscow Musical theatre «Helikon-Opera» in 2001, of which the latter is a chief artistic director. The analysis is based on the interviews and critical reviews found in the periodicals. The performance has been reviewed in historical and theatrical context of opera stage direction in Russia in the last decade of the 2000s. It also includes a focus on the way the fundamental ideas of postmodernism affected the mentioned performance.

Keywords: Verdi, Falstaff, Helikon-Opera, Bertman.

Александр Ряпосов

**СПЕКТАКЛЬ МАРКА ЗАХАРОВА «ПЕР ГЮНТ»
ПО МОТИВАМ ДРАМЫ ГЕНРИКА ИБСЕНА
С ХОРЕОГРАФИЕЙ ОЛЕГА ГЛУШКОВА (ЛЕНКОМ, 2011)**

Премьера спектакля «Пер Гюнт» по мотивам драмы Генрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова состоялась 25 марта 2011 г. Автор сценической версии Марк Захаров. Постановка – Марк Захаров, Олег Глушко. Режиссер Игорь Фокин. Художник-постановщик Алексей Кондратьев. Композитор Сергей Рудницкий. Художник по костюмам Ирэна Белоусова.

В программке к спектаклю приводится небольшая историческая справка за подписью Татьяны Шах-Азизовой, в которой авторитетный театровед знакомит зрителя с драматической поэмой Ибсена и ее сценической судьбой. Судьбой непростой, особенно если речь идет о русском драматическом театре; здесь, по сути, стоит упомянуть лишь постановку МХТ 1912 г. (режиссеры К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов под руководством В. И. Немировича-Данченко) и спектакль 1980 г. Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина (режиссерская разработка И. С. Ольшвангера, 1923–1979, которую сценически осуществили Б. А. Фрейндлих и В. В. Эренберг). Сказать, что современный зритель ничего не знает о стихотворной драме Ибсена, значит, ничего не сказать...

Логичным представляется вопрос, в каком соотношении находятся ибсеновская драма и захаровский спектакль по ее мотивам.

Не без удивления приходится признать, что вопреки давно сложившемуся у московской критики обычаю встречать каждую новую работу лидера «Ленкома» сугубо отрицательными отзывами тон большей части рецензий на захаровский «Пер Гюнт» (за исключением традиционно не примиримых Марины Давыдовой и Дины Годер) оказался в целом спокойно-благожелательным.

Наталия Каминская обращает внимание, что «<...> в программке к спектаклю режиссер Марк Захаров <...> как бы заведомо обговаривает, что привычный ленкомовский стиль, с его тягой к приемам шоу, с музыкой и танцами, с обыкновением вставить в канонический текст актуальное слово, останется на месте. Иронизируя, как всегда, Захаров называет свой стиль не слишком серьезным. “Пер Гюнт” на сцене Ленкома выглядит энергичным, спектакль очень красив и пластически выразителен, он действительно не скучен <...> Но это *весьма серьезное и сугубо личное* театральное высказывание (курсив мой. – А. Р.)» (Каминская, 2011).

Алла Шендерова не может не констатировать: «В “Ленкоме” – опять успех» (Шендерова, 2011).

Как мы уже говорили, традиционно самым суровым критиком захаровского опуса на основе ибсеновской драмы выступает Марина Давыдова, которая словно в ответ на вопрос о степени соотношения ибсеновской пьесы и захаровской постановки, пишет: «У меня <...> есть подозрение, что об истинных смыслах и подтекстах “Пера Гюнта” не только зрители, но и большая часть постановщиков включая Марка Захарова имеют отдаленное представление. Рассмотреть творчество норвежского драматурга в контексте ницшеанского культа сверхчеловека еще приходит в голову, но в контексте философии Сёрена Кьеркегора – почти никогда. А между тем едва ли все пьесы Ибсена могли бы служить своеобразной драматур-

гической иллюстрацией к трудам предтечи европейского экзистенциализма. Все они о том, как <...> человек пытается встать над толпой и познать свое *подлинное предназначение*. Все герои Ибсена – бунтари, идущие наперекор устоям, причем не только политическим (“Враг народа”), но и семейным (Нора ради обретения самой себя бросает аж трех детей), да и простым человеческим. В <...> пьесе “Бранд” священник самоотверженно ведет людей к сияющим вершинам, не особенно заботясь о том, что они по дороге мрут как мухи. Или в процессе жизни ты обретаешь свою *самость* (“экзистенцию”), или обречен влачить “неподлинное” существование» (курсив мой. – А. Р.) (Давыдова, 2011).

Завершает цепь своих рассуждений Давыдова следующим образом: «Так вот, <...> выясняется, что именно Пер Гюнт – едва ли не единственный безусловно отрицательный протагонист его (Ибсена. – А. Р.) пьес. Драматическая поэма <...> рассказывает о том, как <...> герой <...> НЕ обретает самого себя. С деревенскими парнями он деревенский парень (хоть и шкода), с троллями – троль, с финансистами – финансист, в Норвегии – норвежец, в Марокко – марокканец. Он так и не смог “быть самим собой” <...> Он подлежит переплавке, ибо он ни то ни се – даже полноценным грешником стать не сумел. Логично было бы предположить, что Марк Захаров <...> поставит спектакль об истинном герое нашего времени – *человеке без свойств* <...> Ничуть не бывало...» (курсив мой. – А. Р.) (Давыдова, 2011).

Почти все рецензенты, откликнувшиеся на захаровскую постановку (не исключая Марину Давыдову), прочитали спектакль как произведение *лирическое*, в котором Пер Гюнт Антона Шагина – *альтер эго* самого режиссера. Впрочем, не скрывает этого и сам Захаров: «Мне интересен Пер Гюнт <...> потому что я прошел “точку невозврата” и реально ощутил, что жизнь не бесконечна, как мне казалось в детстве и даже по окончании Театрального института. Теперь можно посмотреть на собственную жизнь, как на шахматную доску, и понять – по каким квадратам проходил мой путь, что я обходил и во что встречал, иногда сожалея потом о случившемся. Главное – правильно начать, а самое главное – еще понять, где оно, твое Начало. Как угадать свой единственный возможный путь по лабиринтам жизненных обстоятельств и собственных убеждений, если они у тебя есть... А если – нет? Найти! Сформировать! Выявить из недр подсознания, поймать в космической безразмерности... Но иногда уже найденное ускользает из рук, покидает душу, обращаясь в мираж, и тогда предстоит новый мучительный поиск в хаосе событий, надежд, тлеющих воспоминаний и запоздалых молитв» (из программки к спектаклю).

Ленкомовский «Пер Гюнт» – типичное для Марка Анатольевича Захарова *вольное поэтическое авторское сочинение*. Такова его режиссерская манера работать с исходным литературным материалом. «<...> Захотелось рассказать о Пер Гюнте и некоторых других людях, без которых не могла бы состояться его неповторимая жизнь, – заявил лидер «Ленкома» с присущей ему самоиронией. – Только рассказать по-своему, не слишком серьезно <...>. И, размышляя о самых серьезных вещах, избежать претензий на обязательное глубокомыслие... Замысел опасный. Сочинять сегодня спектакль – занятие рискованное» (из программки к спектаклю).

Как справедливо замечает Дина Годер, «в этом спектакле Захаров со всеми своими парадоксами, шуточками и словечками очень узнаваем» (Годер, 2011). Но это и свидетельствует о давно сложившейся *режиссерской индивидуальности, режиссерской методологии* и прочно устоявшемся *постановочном почерке*. Захаров заказал новый перевод ибсеновской драмы, радикально переписал, сократил и переструктурировал ее текст (так, в отличие от пьесы Пуговичник в исполнении Сергея Степанченко с самого начала действия сопровождает героя Антона Шагина, походя иной раз на Санчо Пансо, иной – на Мефистофеля при вновьявленном Фаусте). Режиссер вместе хореографом Олегом Глушаковым, сопостановщиком спектакля,

и композитором Сергеем Рудницким создал рожденное из стихии танца и духа музыки упругое драматическое действие, уложив его в два часа сценического времени (программка сообщает о продолжительности спектакля 2 часа 25 минут; полная видеозапись спектакля занимает 1 час 46 минут).

Марина Токарева замечает: «Марк Захаров как-то сказал: надо ставить тот материал, в котором есть ты сам. “Пер Гюнт” – личное высказывание, признание» (Токарева, 2011). Подтверждением служит множество *режиссерских самоцитат*, щедро разбросанных постановщиком от пролога до финала.

Эту преемственность тем и мотивов, а главное – преемственность захаровского лирического героя точно сформулировала Алла Шендерова: «Автор первых в советском театре мюзиклов Марк Захаров и сегодня не утратил умения сочетать яркую, праздничную театральность с ироничным разговором о том, что происходит в нашем обществе. Пролог “Пера Гюнта” Марк Захаров ставит как пародию на свой легендарный спектакль 70-х “Легенда о Тиле”: парни пляшут под деревенскую гармошку, потом выбегают девки с корзинами. Из народной гущи вырастает новый ленкомовский герой, который продолжит дело Абдулова, Караченцова и Янковского, – Пер Гюнт Антона Шагина» (Шендерова, 2011).

С правой стороны авансцены располагается небольшой оркестр музыкантов-мультиинструменталистов (аккордеон, электропиано, скрипка, виолончель, флейта, банджо, акустическая гитара и пр.) при участии и под руководством композитора Сергея Рудницкого – автора музыкального сопровождения захаровской постановки. О нем Наталия Каминская пишет: «От Грига, с его знаменитой музыкой к ибсеновской драме в спектакле, осталась лишь “Песня Сольвейг”, которая исполняется и в оригинале, и в вариациях. Остальное – частью в живом, сидящем на сцене ансамбле, а частью в фонограммах – звучит разномыслием, и ухо ловит то скандинавский мотив, то восточный, а то и вовсе некую “симфонию” смятенной, потерянной души» (Каминская, 2011).

Пролог открывается танцем кордебалета. Ирония заключена уже в том, как разнится хореография танцующих мужчин и женщин. Двое мужчин танцуют, и только танцуют, перемешивая движения из фольклорной традиции, дуэтные поддержки в духе классического танца и элементы брейк-данса (break-dance). Затем на сцену выходят пять девушек (роль одной из них travestирована – воплощается молодым актером) и исполняют танец, отображающий трудовой процесс, – имитируют полоскание и выжимку белья. То есть танцуют и работают одновременно.

Художник Алексей Кондратьев придумал станок в виде куба-трансформера. Наталия Каминская описывает его так: «Одетая в темное сцена содержит в центре некий куб, который меняет ракурсы и положения. То открывается теплой полостью жилища, то мрачным вместилищем дома скорби. То повернется боком и примет очертания скандинавской деревенской постройки. А то глянет в зал фронтальной плоскостью, и мы увидим чистый “черный квадрат” Малевича» (Каминская, 2011).

Еще более развернутое и подробное описание сценической установки оставил Роман Должанский: «Прежде чем оценить усилия Марка Захарова и Олега Глушкова, публика видит работу художника Алексея Кондратьева – огромный черный квадрат с перламутрово поблескивающим в центре него окошком. Или это не окошко, а та самая красивая большая пуговица, в которую Пуговичник предлагает переплавить душу заглавного героя пьесы и спектакля. Вначале, впрочем, публика про важность пуговицы в сложной системе символов пьесы “Пер Гюнт” ничего не знает: великая драматическая поэма Ибсена настолько редкий гость на русской сцене, что про нее помнят лишь единицы. Если бы не музыка Эдварда Грига, можно было бы написать: лишь театроведы и начитанные режиссеры» (Должанский, 2011).

И далее: «Да и про декорацию Кондратьева на самом деле мы ничего не знаем. Хотя и должны догадываться, что просто квадратом на фоне каменной стены-задника дело не ограничится, иначе “Ленком” не был бы самим собой. Так и есть: квадрат оказывается ловко придуманным трансформером, он не только открывается и раскладывается, легко превращаясь в простой деревенский дом, в нарядный восточный шатер или в мрачную египетскую тюрьму, не только вращается вокруг своей оси, но, будучи закреплен на длинном подиуме-стреле, уезжает в глубину сцены, чтобы уступить место с треском опускающимся с колосников черным, точно обугленным, деревьям. Световые и звуковые эффекты прилагаются, и каждый волен в своих ассоциациях. Мне домик на краю сценического выступа и вправду напомнил о Норвегии, об усадьбе Грига, одиноко нависающей над морем, наверное, потому, что “Песня Сольвейг” служит лейтмотивом ленкомовского спектакля, идущего в сопровождении живой музыки» (Должанский, 2011).

Трансформации этого станка предоставляют различные возможности для использования приема «сцена на сцене».

Именно на верхней грани куба-трансформера впервые появляется главный герой захаровской постановки. Пер Гюнт Антона Шагина подобно барону из телефильма «Тот самый Мюнхгаузен» стреляет из ружья куда-то в сторону и вверх, в запортальное пространство, но вместо жареной утки на сцену падает здоровая рыбина. Разыгранный Мюнхгаузенем трюк с жареной уткой – одно из проявлений жизнелюбия героя Олега Янковского и его неудержимой энергии сочинителя, ведь записной враль у Захарова, как известно, никогда не врет. Атракцион с падающей с небес рыбиной окрашен в саркастические тона, поскольку и Пер Гюнт Антона Шагина – натура поэтическая, любитель присочинить, но чаще – именно приврать. Не случайно Озе, мать Пер Гюнта (Александра Захарова), восторженно бросает сыну реплику: «Как ты красиво врешь!»

По ходу разворачивания сюжета кордебалет подобно античному хору реагирует на происходящие события и выступает своего рода антагонистом главного героя. Так, в описываемой сцене пролога мать упрекает Пер Гюнта: «Месяц проболтался на охоте, мерзавец!» И девушки, разбегаясь, хором вторят: «Мерзавец!..»

Наталия Каминская пишет: «Пустые пространства сцены заполняют живописные пейзажи в белом и воинственные молодые люди – кордебалетом они энергично отыгрывают “массу”, вечно враждебную чудачку Пер Гюнту. Тролли и “трольчихи” (так их именуют в программке), нечесаные и с какими-то подозрительными пятнами тлена на одеждах, возникают в пространстве сцены, внезапно ощерившейся вертикальными черными стволами, свисающими с “поднебесья”» (Каминская, 2011). Селяне и селянки, тролли и трольчихи, бедуины, сумасшедшие и пр. – менялись лишь пластические доминанты движений при сохранении общего закона функционирования кордебалета.

Ксения Ларина справедливо замечает: «В центре захаровских сочинений всегда есть герой-одиночка, бросающий вызов миру, герой, в котором концентрировалось время, что позволяло безошибочно делить мир на своих и чужих. По этим спектаклям можно составить кардиограмму жизни их автора. Поверженный романтизм Жадова-Миронова (“Доходное место” в театре Сатиры) сменился бесстрашием и какой-то дурной сумасшедшей отвагой Уленшпигеля-Караченцова. Мальчишеское упрямство, переплавленное в подлинный героизм, запечатлелось в образе лейтенанта Плужникова-Абдулова (“В списках не значился”), душевные метания и сомнения в выборе собственного пути – в чеховских Иванове и Треплеве. Авантюризм и вечное стремление к перемене мест демонстрировал неутомимый Фигаро Дмитрия Певцова, а сгинувший от горячки граф Резанов стал символом служения и преданности – отечеству, призванию, женщине. Нынешний

Пер Гюнт вместил в себя черты почти всех героев, когда-либо ступавших на ленкомовскую сцену, и, похоже, собрался подвести итог их коллективной жизни» (Ларина, 2011).

Захаровский Пер Гюнт – и блудный сын, и человек бунтующий, и скиталец. «Для (столь любимого лидером «Ленкома», – А. Р.) Николая Бердяева Пер Гюнт – норвежский Фауст» (Токарева, 2011).

Рецензенты захаровского спектакля много внимания уделяют исполнителю главной роли. Антон Шагин «воплощает здесь *абсолютно современного человека*» (курсив мой. – А. Р.) (Каминская, 2011); актер «весьма современен в своей тертой кожаной куртке и предательски сползающих штанах» (Шендерова, 2011). Марина Токарева пишет: «Антон Шагин получил главную роль вовремя. Его Пер Гюнт – враль, задира, мечтатель. В первом акте он комок энергии, шаровая молния, ударяющая то в мать (ее он сажает на крышу, чтобы не мешала), то в Ингрид (ее со свадьбы утаскивает в лес, чтобы быть первым), то в Сольвейг (она, единственная, способна ему противостоять). Ни толпа мужичья с дреколем, ни зловещая стая троллей не может его окружить, уничтожить – он стремительнее и сметливее. Вот Пер Гюнт обыгрывает в карты Короля троллей, Даворского деда (Виктор Раков ощутимо купается в комических нюансах роли) и получает свободу. Вместе с прекрасной златовласой Сольвейг (Алла Юганова) становится изгоем... Но счастья для двоих недостаточно томящейся душе. В неистовых глазах Шагина – Пер Гюнта смесь русского необъяснимого беспокойства и беспричинной ибсеновской тоски; тревога гонит его вдаль, туда, где кроется его “предназначение”. Дерзость и дурь кружат лихую голову» (Токарева, 2011).

Как уже говорилось, в захаровской версии «Пер Гюнта» Пуговичник появляется в самом начале действия и сопровождает героя Антона Шагина до самого финала.

«У Марка Захарова Пуговичник в исполнении Сергея Степанченко, – писал Роман Должанский, – становится спутником Пера Гюнта, его искусителем и его судьей, его спасителем и его палачом. Они интересно смотрятся вместе – порывистый, subtilный, мятущийся Пер Гюнт и кряжистый, опытный, любящий вкусно поесть и всему на свете знающий цену скептик Пуговичник. И если верить <...> Бердяеву, что поэму Ибсена нужно равнять с “Фаустом” Гете, то Пуговичник, конечно же, Мефистофель. Именно он буквально вытаскивает Пера Гюнта из родного дома и заставляет похитить чужую невесту. Позже он где-то на Востоке бросает молодого человека в мир изошренных телесных наслаждений, но потом тот же вездесущий Пуговичник вызволяет героя Шагина из тюрьмы, где тюремщик с внешностью и повадками гэбиста объясняет Перу Гюнту, как нужно себя вести» (Должанский, 2011).

Пуговичник – фигура контрастная относительно Пер Гюнта. О себе он говорит как о последнем в мире мастере, умеющем переплавлять пространство, время и все, что преждевременно, сомнительно и бесполезно. Именно Пуговичник констатирует, что Пер Гюнт – ни то ни се, нечто среднее. И если герой Антона Шагина – это само *движение*, то лишь после переплавки Пер Гюнт смог бы обрести величие и *неподвижность* в виде изображения на оловянной пуговице.

Действенно Пер Гюнт проявляет себя прежде всего в отношениях с женщинами – у Марка Захарова это похищенная невеста Ингрид (Светлана Илюхина), восточная красавица Анитра (Александра Виноградова) и воплощение любви и верности Сольвейг (Алла Юганова). Но в еще большей степени герой Антона Шагина проявляет себя через отношения с собственной матерью, Озе Александры Захаровой.

Наталия Каминская замечает, что Захаров, опираясь на опыт гоголевских постановок («Мистификация, 1999; «Женитьба», 2007), придает сказочности ибсеновского «Пер Гюнта» гоголевские черты. «За каждым пово-

ртом героя, – пишет рецензентка, – ждет какая-то “нежить”, все в этом непознанном мире странно, страшновато и похоже на наваждение. Соблазненная Ингрид появляется еще не раз и все более напоминает Панночку. Даже мать героя Озе, сыгранная Александрой Захаровой *эксцентрично* и *вместе с тем щемяще*, похожа на ведьмочку. Внезапно и резко меняет она гнев на нежность, ласку на грубость, колдует что-то растопыренными пальчиками и подмигивает как заговорщица» (курсив мой. – А. Р.) (Каминская, 2011).

Партнерство Антона Шагина и Александры Захаровой в «Вишневом саде» (Лопухин и Раневская, 2009) блистательно продолжено в «Пер Гюнте», хотя здесь героиня выступает уже не в качестве возлюбленной героя, но в роли его матери. Ольга Фукс пишет: «Пресловутый переход из “героинь” на “возрастную” роль дался ей (Алекサンドре Захаровой. – А. Р.) легко. Ее Озе – чернокудрая бестия, про которую совсем не хочется говорить “мать-одиночка”» (Фукс, 2011).

Отношения матери и сына густо замешаны на страсти, на комплексе влечения-отталкивания, но – при неизменной доминанте, о которой Ольга Галахова пишет: «Сцены с матерью в пьесе полны какой-то душераздирающей нежности, которую удалось передать и в спектакле, хотя Захаров подчеркнул молодость. Озе совсем не старуха. Кажется, что она вот-вот и спрыгнет с крыши, на которой ее оставляет сын, спокойно взберется по горам и догонит его. В ней <...> живет сила материнской любви: она отчаянно бранит сына, но столь же яростно его защищает. Придавая своему образу черты ярко выраженной характерности – от черного кудрявого парика до эксцентрических выходов с забавной пластикой, – актриса держит главное состояние: она любит своего Пера так, как никто не любил его в жизни, и она умирает от одиночества, когда сын бросает деревню. Пер пронесет тело матери, как хрупкий фарфор, он всеми силами постарается удержать ее в своих руках, но она все равно выскользнет из его рук и уйдет в землю (исчезнет под сценой)» (Галахова, 2011).

Ксения Ларина отмечает: «Роль смешной и влюбленной в своего сына хохотушки Озе очень идет Александре Захаровой, которая умеет растворяться в *характерных ролях*, не боясь самых острых, эксцентричных проявлений. *Женщина-клоунесса* в черном кудрявом парике, неунывающая и нестареющая, готова отдать жизнь за своего непутевого сына» (курсив мой. – А. Р.) (Ларина, 2011).

Марк Захаров не был бы Марком Захаровым, если бы не нашел возможности насытить спектакль четко выстроенными и точно бьющими в цель *репризами*. Среди других персонажей ленкомовского спектакля героиня Александры Захаровой – одна из тех, кто отвечает за *репризность* постановки. Так происходит в сцене, когда вся деревня ищет Пер Гюнта с тем, чтобы побить его. Озе, Сольвейг и ее отец (Иван Агапов) обсуждают героя Антона Шагина:

Сольвейг. <...> Я, глупая, не оценила вашего сына сразу, он чудом был среди других.

Отец Сольвейг. Поганец, козел взбесившийся.

Озе. Селедку мог поймать под облаками и сбросить людям на закуску. Такого дела нет, чтоб не осилила моя пушистая овечка. Могла с похмелья сосну с корнями выдрать!

Отец Сольвейг. То-то я посмотрю, куда все сосны подевались?!

«Ведьму» Озе сопровождает Цыган (Алексей Скуратов) с здоровенной дубиной на плече, которою он носит, как бейсбольную битку. Вся деревня нанимает его, чтобы не позволить Озе встретиться с сыном.

Озе и Сольвейг собираются спасти Пер Гюнта от троллей:

Озе (*обращаясь к Сольвейг*). Ты как сама-то?

Сольвейг (с решительным выражением лица поправляет платье на груди). Сама я... очень!

Озе. Дай кочергу!

Сольвейг приносит довольно увесистую кочергу. Озе берет ее.

Озе. Сперва прибором этим Цыгана по лбу двину, чтоб не следил за нами.

Сольвейг. Вот это правильно.

Озе. Потом, возможно, вещь эту в задницу ему задвинем.

Сольвейг. Зачем же сразу в задницу?

Цыган подходит к Озе и так улыбается ей, что, приложив руку к груди, она только и может произнести: «Ох!..»

Цыган. Что-то вы сегодня задержались, мамаша, ночь на дворе.

Сольвейг (обращаясь к Озе). Я очень вас попрошу, давайте, может быть, в другое место. Ну, пожалуйста, не надо.

Озе. Надо!

Цыган (не понимая о чем речь). Надо!

Отец Сольвейг. Надо.

Сольвейг. Посмотрите, как он улыбается.

Озе. Улыбается?.. Будем огорчать!

Цыган (проходя вперед и обращаясь к отцу Сольвейг). Я говорю, мамаша у вас что-то задержалась, пора, уже темно.

Озе. Сейчас, черногривый, посветлеет!

Озе бьет Цыгана по затылку, и тот бросает дубину. Включившись в общее движение участников кордебалета, Озе с Цыганом танцуют вальс.

Еще один персонаж, отвечающий в ленкомовском «Пер Гюнте» за клоунаду и репризность, – король троллей, Даворский дед (Виктор Раков).

Наталия Каминская пишет, что роль Даворского деда, короля троллей, «Виктор Раков играет в знакомой, чисто ленкомовской манере легкого цинизма. Этот дед – маразматик, деспотизм мешается у него с детским желанием доверительной беседы, и вспоминаются аналогичные персонажи захаровских фильмов по Евгению Шварцу и Григорию Горину – все эти политики и царедворцы, так любившие по-своему пообщаться с народом» (Каминская, 2011).

Персонаж Виктора Ракова – действительно своего рода амальгама, коллаж, составленный из черт и обликов множества образов, шварцевских по большей части, но и захаровских тоже. Корона на голове Даворского деда отсылает нас к «Обыкновенному чуду», к фигуре короля, воплощенной Е. П. Леоновым. Стоящие дыбом волосы, выражение лица, манера говорить и двигаться порождают устойчивые ассоциации с образом Короля в исполнении Э. П. Гарина (фильм «Золушка», 1947; сценарий Е. А. Шварца по мотивам сказки Шарля Перро).

Репризная клоунада короля троллей не только вносит в спектакль современные политические аллюзии, но и показывает горькую иронию автора сценического текста в связи с процессами глобализации, идеями многокультурной цивилизации, общечеловеческими ценностями и пр.

Вот сцена первого появления Пер Гюнта у троллей:

Мелкий тролль (Константин Петухов). Пер Гюнт.

Даворский дед. Кто таков?

Мелкий тролль. Человек.

Даворский дед. Как я ненавижу все нынешнее человечество.

Мелкий тролль. Знаю, виноват. Помог ему сбежать, человечество за ним в погоню устремилось, а вот по какому поводу, я не успел спросить.

Даворский дед. У человечества теперь разумных поводов не может быть, оно всегда куда-то мчится, за кем-то гонится. Человечество само себя по-

знать не может, не может ничего понять. Тем более поймать... Дерьмо собачье!..

Мелкий тролль. Это обо мне?

Даворский дед. Нет, о руководстве общечеловеческом, которое я ненавижу так же, как всех прочих королей, людей, детей, собак и кошек... О чем я говорю, кто помнит?..

Марина Давыдова пишет: «Премьера “Ленкома” лишена и какой бы то ни было актуальности, и всяких примет политической сатиры, хотя уж это из “Пера Гюнта”, в котором высмеяно все на свете – от диковатого Востока до прагматичного Запада, – изготовить было легче легкого» (Давыдова, 2011).

Это не так. И Захаров не был бы Захаровым, если бы в его спектакле не было ни аллюзий на актуальные события, ни примет современной политической сатиры. Достаточно вспомнить одну из сцен пребывания Пер Гюнта на Востоке. Стоило герою Антона Шагина сообщить некоей фигуре, одетой в бедуинскую одежду, с автоматом Калашникова в руках, что он хотел бы перейти на Запад, как Пер Гюнт оказывается то ли в сумасшедшем доме, то ли просто в каком-то застенке. Некто, именующий себя представителем государства (Иван Агапов; одет по-европейски: костюм-двойка, белая рубашка, галстук), сообщает Пер Гюнту: «Мы давно за вами, скотами, наблюдаем». И демонстрирует молодых людей в одинаковых белых майках и черных шапочках на голове и с одинаково отсутствовавшим выражением лиц:

Некто. Вот пациенты наши, бывшие защитники свободы. Здоровьем пьшут, а поступали в безнадежном состоянии.

Пер Гюнт. Они с открытыми глазами спят?

Некто. Нет, они не спят. Это поза одобрения и всеобщего согласия, единодушного блаженства и покоя. *(Обращаясь к одному из молодых людей.)* Гуссейн, скотина, покажи, как ты доволен жизнью!

Гуссейн *(встав на колени, врасос облобызал протянутую ему руку, словно бы имел дело с каким-нибудь церковным иерархом; после чего – восторженно кричал)*. Жизнь удалась!..

Некто. <...> Вам тоже придется, Пер Гюнт, освободить сознание от экскрементов ваших мозговых процессов. Я как представитель государства не позволю вам погибнуть, захлебнувшись в собственном дерьме.

Пер Гюнт. Я не согласен. Я не согласен с государством.

Некто. Это и есть та самая причина, по которой вы сюда попали.

Пер Гюнт. А что делать, если ваши идеи устарели, и нами управляют недоумки и воры?

Некто. <...> Мы давно об этом знали, системы наши сгнили, да наплевать, мы пережили многих, пересидим и этих, перетерпим. А вы, гниды, думайте о чем хотите, хоть разорвитесь до прямой кишки, но – в специально отгороженных местах!..

Пер Гюнт упорствует, заявляя: «Я не трус. Не превращусь в макаку. Я не поддаюсь дрессуре, я буду драться!..», и герою Антона Шагина устраивают пытку с помощью маски противогаса (на сленге правоохранительных органов это называется «слоник»). Тело потерявшего сознание Пер Гюнта, зацепив крючьями, оттаскивают в левую кулису...

В предфинальном эпизоде Пер Гюнт и Пуговичник оказываются вблизи отеческих могил. На подмостках «Ленкома» это происходит следующим образом: внутри куба-трансформера выстроена фронтальная мизансцена в духе мейерхольдовского «Балаганчика» (1906): за столом в центре располагается Пер Гюнт; по бокам – давно умершие персонажи; слева – мать Озе и неизменно улыбающийся Цыган; справа – отец Сольвейг и Мас Мон (Семен Шкалик), жених Ингрид. По ходу действия из-под стола подобно Арлекину из «Балаганчика» в Театре на Офицерской вылезает Даворский

дед, который на вопрос, неужто он все еще жив, заявляет: «<...> Маненько, иногда и редко оживаю, в хорошую погоду».

Клоунада, и особенно реприза героя Виктора Ракова, служит и комедийным *контрапунктом* данного эпизода, и *контрастным фоном*, подготавливая лиричный финал спектакля.

Мать радуется встрече с пушистой овечкой: «Спасибо, добрый ангел мой, что ты успел вернуться, что ты успел увидеть <...> свою ворону, глупую». Сын возражает: «Нет, ласточку!»

Даворский дед (*испытывая проблемы с дикцией, заикаясь*). Ласточки у нас теперь перевелись, куда-то разлетелись, с-с-суки. Вороны, те держались долго, предатели, но постепенно сдохли от общей безысходности. Тролли оборзели, разрылись, с-с-суслики, и молча отдыхают в парламенте.

Пуговичник. Ну, ничего, ничего. Еще немного, и наступит счастье. Мы все окажемся в двадцатом веке.

Даворский дед. Да, это счастье тем, кто до него не доживет.

Пер Гюнт хочет попросить прощения у Мас Мона, тот отвечал: «Бог простит».

Даворский дед. Я тоже постарел. Но из маразма выкараб-караб-кался, хотя в маразме пребывал фактически всю мою сознательно-кошмарно-криминальную и трудовую жизнь.

<...>

Озе. Нам пора расстаться <...>

Пер Гюнт. Я буду навещать тебя, единственная моя печаль, моя надежда.

Даворский дед. Надежда, мил человек, на тех, кто побывал с собой в маразме и вышел оттуда с полным собранием сочинений. Спросишь, почему же я оттуда вышел с тем же членом, что и ушел?..

Пуговичник. Что же ты, дед, ничего не написал.

Даворский дед. Отвечу искренне. Ну не далась мне эта с-с-сука, азбука!..

Озе, перебивая Даворского деда, просит сына поторопиться, ведь его давно уже ждут.

Марк Анатольевич Захаров не мог закончить программный и во многом итоговый спектакль, не сочинив традиционного открытого и романтически светлого финала. Концовка захаровского «Пер Гюнта» сделана в духе развязки «Обыкновенного чуда», ведь истинная любовь, как известно, творит настоящие чудеса.

«Таких тихих и неэффективных финалов, – отметила Наталия Каминская, – мы, кажется, у Марка Захарова еще не видели» (Каминская, 2011). Пуговичник, сопровождая героя Антона Шагина на переплавку, обращает его внимание, что пела женщина печальная, всю жизнь кого-то ожидая. И лучше обойти ее стороной, ведь Сольвейг слепа и все равно не сможет увидеть Пер Гюнта.

Пер Гюнт. Ты ошибаешься.

Пуговичник. Старый клоун не может ошибаться.

И все же Пер Гюнт, согласно описанию Аллы Шендеровой, «вырывается, чтобы навестить хижину своей возлюбленной Сольвейг. И тут зрителя ждет прямо царский подарок. У Ибсена Пера встречает старуха, прождавшая его всю жизнь и ослепшая от горя. Но герои мюзикла не ведают старости» (Шендерова, 2011).

«У Ибсена Пера Гюнта спасает любовь Сольвейг, – считает Марина Тимашева, – у Захарова спасительна его любовь к Сольвейг» (Тимашева, 2011). Во многом это действительно так, и старые клоуны все же способны ошибаться. Заверение героя Антона Шагина: его жизнь закончится рядом с Сольвейг, и больше ему ничего не надо – приводят Пуговичника к решению отсрочить переплавку Пер Гюнта. Герой Сергея Степанченко понима-

ет, что Сольвейг и была, вероятно, подлинным достижением в жизни Пер Гюнта, все остальное – туман и дым, марево лесное...

Возвращаясь к началу, можно с уверенностью констатировать: ленкомовский «Пер Гюнт» – это захаровский драматический опус на темы ибсеновской драматической поэмы. Но данное сценическое воплощение опирается именно на Ибсена и на его вполне конкретное романтическое произведение.

Перед нами сочинение вольное и вполне авторское, но – не самовольное. У норвежского драматурга режиссер находит героев, коллизии, драматические темы и мотивы, пробуждающие творческую фантазию автора новой сценической версии сюжета, ставшего уже классическим. Вслед за Генриком Ибсеном лидер «Ленкома» отстаивает свои права на поиск жизненного и творческого Пути; на неизбежные искания, разброд и шатания, заблуждения и ошибки и вместе с тем – надежду на прощение и воздаяние...

Литература

- Галахова, 2011 – *Галахова О.* Душа скитаний. Марк Захаров и Олег Глушков поставили спектакль «Пер Гюнт» по одноименной пьесе Ибсена // Новая газета. 2011. 28 марта.
- Годер, 2011 – *Годер Д.* Про себя. Марк Захаров поставил в Ленкоме пьесу Ибсена «Пер Гюнт» // Московские новости. 2011. 4 апр.
- Давыдова, 2011 – *Давыдова М.* Танцы о главном Пер Гюнте. Марк Захаров узнал в герое Ибсена самого себя // Известия. 2011. 4 апр.
- Должанский, 2011 – *Должанский Р.* В перекройке с норвежского. «Пер Гюнт» в «Ленкоме» // Коммерсант. 2011. 5 апр.
- Каминская, 2011 – *Каминская Н.* Хождение за три горя. В «Ленкоме» поставили «Пер Гюнта» // Культура. 2011. 31 марта.
- Ларина, 2011 – *Ларина К.* Новый герой Ленкома. В «Пер Гюнте» Марк Захаров остановил мгновение // The New Times. 2011. 4 апр.
- Тимашева, 2011 – *Тимашева М.* «Пер Гюнт»: возвращение Героя. В театре «Ленкома» – премьера. Спектакль по мотивам пьесы Генрика Ибсена «Пер Гюнт» поставил Марк Захаров // Радио «Свобода». 2011. 4 апр.
- Токарева, 2011 – *Токарева М.* Ходатайство любви. Марк Захаров признался: нет ничего важнее // Новая газета. 2011. 29 марта.
- Шендерова, 2011 – *Шендерова А.* Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.
- Фукс, 2011 – *Фукс О.* Быть живым и только. «Пер Гюнт» Марка Захарова в «Ленкоме» // Вечерняя Москва. 2011. 30 марта.

Александр Ряпосов

Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» по мотивам драмы Генрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова (Ленком, 2011)

Статья посвящена анализу режиссерской методологии М. Захарова, его постановочным приемам и методам на материале спектакля «Пер Гюнт» (Ленком, 2011).

Ключевые слова: Марк Захаров, режиссерский сюжет, режиссерский контрапункт, реприза, монтаж.

Alexandr Ryaposov

**Mark Zakharov's Performance «Per Gyunt»,
Based on Henrik Ibsen's Drama, Choreography by Oleg Glushkov
(Lenkom Theatre, 2011)**

This article is about the analysis of director's methodology of M. Zakharov, his special method of making a play on a performance «Per Gyunt» material (2011, Lenkom Theatre, 2011), the free imagination of the director based on the play G. Ibsen and with O. Glushkov's choreography.

Keywords: Mark Zakharov, director's plot, director's counterpoint, reprise, installation.

Полина Самсонова

ЯПОНСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В XXI ВЕКЕ (ГАСТРОЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ 2003–2012)

Для восточного мировоззрения важны понятия «канон» и «традиция». Новые, зародившиеся на базе традиций предыдущих, виды театральных представлений продолжают неписанные правила японского искусства как такового. В Японии традиционно говорят: «Искусство – это ладонь; искусства – это пальцы» (так же часто используется принцип-поговорка «Одно – во всем, все – в одном»). Поэтому на Востоке, и в Японии в частности, есть неповторимая возможность исследовать искусства, которые зародились в древние времена и в неизменном виде сохранились до наших дней. Они существуют вместе с суперсовременными авангардистскими тенденциями в культуре.

И японские традиционные театры, и японские современные театры часто выезжают на гастроли. Рассматривая спектакли национальных японских театров кабуки («Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки», 2003) и ногаку («Каменный мост», 2012), автор настоящего исследования выявляет основы театральных традиций Страны восходящего солнца. На примере постановок «Кориолан» (2012), «Любовь молодого самурая» (2012), «SHAKKYOU» (2012) и «Тобари» (2012) представлены методы работы современных японских режиссеров, использование ими канона, трансформация традиций. Описываемые спектакли проходили в Санкт-Петербурге.

Театральная культура в Японии зарождалась (как и в других странах восточного региона) из ритуала. В мировоззрении архаичного общества не было различий между миром богов и миром людей. Человек, обожествленные природа и вещественный мир сосуществовали как единое целое, поэтому находились люди, которые могли общаться с духами. Их исходя из европейской терминологии можно назвать шаманами (или жрецами). Именно из шаманских ритуалов зародились японская литературная (Ермакова, 2002: 385–408) и театральная традиции.

В культовых обрядах и ритуалах восточного региона основополагающую роль играет ритм, выраженный через музыку и слово (песню). Обряд шамана, направленный на выздоровление больного, – яркий тому пример.

Роль шамана в древние времена была значимой. Обычно ее исполняли женщины, наделенные *саадака умари* («рождение с высокой духовной силой»), т. е. шаманки, которые появлялись на свет с божественным предназначением. На острове Окинава в наши дни есть девочки, выбранные божествами *ками* как проводники между миром богов и людей. Они могут лечить болезни, толковать сны, предсказывать будущее, общаться с душами умерших, передавая от них послания живущим. В основе деятельности шаманок лежит концепция причинности. «Безусловно, причин, вызывающих различные болезни и несчастья у человека, очень много, задача шаманки с помощью определенных ритуальных действий их обнаружить и дать совет, который бы позволил человеку решить свои беды. <...> Типичный ритуал в доме юта (шаманки. – П. С.) начинается с воскурения благовоний. Затем шаманка спрашивает у клиента список всех членов его семьи, включая год рождения каждого из них. <...> Ритуал продолжается со словами шаманки «утоото» (так начинает любой молящийся) и повторения имен и дат. Каждая юта имеет свою «технику», но чаще всего она поет

монотонным голосом и подбирает щепотку риса. Затем она подсчитывает количество зерен риса, проверяя, получит она положительный или отрицательный ответ. Далее она продолжает свое пение и считает рис до дюжины и более раз. Во время ритуала ее голос неуловимо меняется в зависимости от того, продолжает ли она свою молитву или рассказывает информацию, полученную от божества или предка. Она может неожиданно остановиться и задать клиенту короткий вопрос. <...> Заканчивается прием назначением даты, когда юта вместе с клиентом посетит могилу или храм. Затем клиент вручает вознаграждение и уходит, низко кланяясь» (Баженова, 2012).

В странах восточного региона все искусства взаимосвязаны и взаимозависимы (синтезированы) между собой. Они составляют единое целое, в основе которого ритм, выраженный в пении и музыке. Такая система появилась в Индии, после распространилась на Китай, затем – через Корею на Японию. В одном из санскритских трактатов по теории живописи (III–IV вв.), построенном в форме диалога, сказано:

Правитель: О, безгрешный! Снизойди до меня и научи меня создавать скульптурные изображения.

Мудрец: Тот, кому чужды законы живописи, никогда не узнает законов создания скульптуры.

Правитель: Тогда будь снисходителен и поведай мне законы живописи.

Мудрец: Понять законы живописи трудно без знания техники танца.

Правитель: Будь милостив, научи меня искусству танца.

Мудрец: Законы танца невозможно понять без знания инструментальной музыки.

Правитель: Молю, научи меня законам инструментальной музыки.

Мудрец: Законы инструментальной музыки непонятны тому, кому чуждо вокальное искусство.

Правитель: Если вокальная музыка является началом и концом всех искусств, открой мне, о мудрец, законы вокального искусства... (Цит. по: Котовская, 1993: 55).

Система иерархии искусств на Востоке выглядит следующим образом. В основе музыкальные искусства, вслед за которыми – пластические, после – живопись и скульптура. Ранняя японская театральноритуальная форма *ногаку*, сформировавшаяся в XIV–XVI вв., имеет схожую структуру. (Существуют различные написания названия японского традиционного театра *ногаку*, например «театр Но», или «театр ноо». Далее мы используем термин «ногаку» как определение вида искусства, в которое входят представления *но*, основанные на драматическом материале *ёкёку* и *кёгэн*, основанные на драматическом материале *кёгэн*.)

Исследовательница *ногаку* Е. В. Южакова приводит схему сосуществования искусств в традиционном театре. Она предлагает пять уровней, пять иерархических ступеней. В центре схемы (ядро) находится музыка – «дух искусства Но, его сердцевина, “голос неслышимого”, гармонизирующая все элементы посредством ритмического закона *дзё-ха-кю годан* (подробнее см. ниже. – П. С.), стилеобразующего начала» (Южакова, 2002: 9). Следующий уровень (первая орбита от ядра) – слово (как высшее проявление – песня); далее – движение (как высшее проявление – танец); скульптура и живопись (позы в танце; маски, костюмы, бутафория; изображение сосны на заднике сцены); архитектура и искусство сада (устройство сцены, обрамляющая ее полоска белого гравия, три молодые сосны) (см.: Южакова, 2002: 9).

Исследователи японской культуры считают *ногаку* переходной формой от ритуала к театральному искусству. Она синтезирует в себе структуры архаичного искусства и зародившегося в XIV в. искусства представления, основанного на драматическом материале. Однако связь с обрядовыми действиями шаманок и жрецов в *ногаку* достаточно сильная. В этом проявляется особенность японского искусства.

Японский искусствовед XX в. Кобата Дзюндзо в монографии «Праведное искусство» говорит, что «традиционные искусства Японии (чайная церемония, икэбана, воинские искусства и т. п.) осваивают область, с одной стороны, переходную от быта, повседневной жизнедеятельности человека, к области собственно художественного творчества, а с другой стороны – область, переходную от религии к чистому искусству» (цит по: Скворцова, 1993: 155). На данный момент такая точка зрения на искусство, включающее в себя художественные, духовные и практические элементы, считается основной среди мировых исследователей культуры Страны восходящего солнца.

На формирование эстетики театрально-ритуальной формы *ногаку* большое влияние оказали идеи синтоизма и дзэн-буддизма. В эпохи Камакура (1185–1333) и Муромати (1333–1568) развитие искусства зависело от идеалов военного самурайского сословия. В это время были выработаны законы *ногаку* и способ существования актера, сформулированные в трудах Дзэами Мотокиё.

Синтоизм – верование японцев в то, что Истина заложена в основу окружающих их вещей. В каждом явлении и предмете обитает божество *ками*. «Сама природа преисполнена божественной силы, и если мастер передает это в своем творчестве, то и созданное им преисполнено божественной силы» (Григорьева, 2003: 91). Художник продолжает миссию шаманов и становится посредником между миром богов и миром людей. Под влиянием этих идей сформировалась основная эстетическая категория *моно-но аварэ* («очарование вещей»). Однако эстетическая категория для японской культуры понятие условное, так как «традиционное восприятие мира как безостановочного процесса становления в совокупности с недуальным принципом мышления привело к тому, что в Японии так и не появились четко определенные теоретизированные эстетические категории. <...> Они всегда были подвижны, <...> каждый раз, в большей или меньшей степени, отражая тот идеал красоты, который был присущ данной эпохе. Также условно их можно назвать категориями именно эстетическими: благодаря нерасчлененному сознанию и мироощущению они соединяли в себе не только идеал прекрасного, но этический и этикетный идеал эпохи» (Бишарова, 2003: 98). «(*Моно-но аварэ*. – П. С.) понимается как движение души человека, возникающее с прикосновением с душой вещи. Словарь архаизмов также определяет “аварэ” как “чувство, связывающее человека с тем или иным предметом” (Герасимова, 2003: 93).

Актерское существование в *ногаку* базируется на принципе *мономанэ* (подражание). Актер должен подражать не самому объекту, а его *ками*, его душе, подражать очарованию вещи – *моно-но аварэ*. Дзэами в своем трактате об актерском мастерстве пишет: «Мономанэ не означает подобие. Чтобы достичь совершенства в мономанэ, нужно войти в Истину того, кого исполняешь» (Григорьева, 2002: 558). Актер должен стремиться к постижению очарования вещи, углубившись в его природу, должен соединиться с ним.

Идеи буддизма в Японию проникли в середине VI в. благодаря просветительской деятельности корейских монахов. Буддизм основывается на вере в два мира, один из которых – Пустота (Небытие), другой – реальный мир (Бытие). «Небытие форм, или Пустоту, где нет зависимости вещей друг от друга, буддизм считает единственной реальностью. Реально то, что постоянно, неуничтожимо, а неуничтожимо то, что не возникает, не создается, – это *дхармата* (курсив мой. – П. С.) – подлинная, изначальная природа вещей» (Григорьева, 1979: 65–66).

Идеи буддизма повлияли на самурайскую культуру. Периодам Камакура и Муромати свойственна эстетическая категория *югэн* (сокровенная таинственная чарующая красота, не до конца явленная взору). *Моно-но аварэ* под влиянием идей буддизма переродилось в категорию *югэн*.

Актеры ногаку стремятся передать *югэн* (красоту Небытия). «Путь к познанию и обретению *югэн* как глубиной сущности прекрасного лежал через живой опыт аскезы, тренинг, *коан* и *куфу* (курсив мой. – П. С.)» (Дзэами Мотокиё, 1989: 65). *Куфу* (волевой поиск) – слово, заимствованное из терминологии *дзэн*, переосмыслено Дзэами по отношению к ногаку. В *дзэн* это метод поиска высшей истины путем волевого вопрошания самого себя. Практически *куфу* – форма глубокого сосредоточения, во время которого вся духовная энергия концентрируется в одной точке, очищаясь от всяких умственных и чувственных переживаний. У Дзэами *куфу* – это техника владения телом, помогающая актеру раскрыть *югэн* образа из пьесы. *Коан* – «созерцательные размышления». В *дзэн коаны*, высказывания, имеющие парадоксальную логику, применяют для получения ответа в виде прозрения, озарения в медитативной практике. Дзэами рекомендует актеру в определенный период начать практиковать *коан* для достижения глубинного смысла искусства с целью воспитания сознания, присущего настоящему мастеру ногаку, близкого сознанию монаха секты *дзэн*. Дзэами пишет: «Состояние неутрачиваемого цветка (высшего мастерства актера ногаку. – П. С.) возможно познать после того, как исчерпаешь все виды *мономанэ* и достигнешь пределов в волевом поиске *куфу*» (Дзэами Мотокиё, 1989: 118).

В 2012 г. в Санкт-Петербурге, в Доме актера им. К. С. Станиславского, прошло представление, основанное на классической японской *ёкёку* «Каменный мост». В первом отделении эту пьесу по всем правилам ногаку сыграл Рэйдзиро Цумура – живое национальное сокровище Японии в области театра ногаку (во втором отделении была представлена трактовка «Каменного моста» Кайзди Морияма, о которой будет сказано ниже).

Ёкёку «Каменный мост» принадлежит к циклу пьес *кири-но моно* (буквально «заключительная вещь»). Основная тема этого цикла – истории о демонах. Однако *ёкёку* нельзя считать пьесой, в привычном значении этого слова. *Ёкёку* (буквально «мелодическое пение») – драматический материал для ногаку, построенный по правилам и принципам буддийских *мудр*. «Каменный мост» содержит в себе каноничную структуру развития событий – встреча *ситэ* («действующий») и *ваки* («побочный»), причем *ситэ* предстает в двух обликах. Монах Дзякусё (*ваки*) подходит к каменному мосту в китайских горах Утайшань и встречает юношу (первое воплощение *ситэ*), который рассказывает ему о Чистой Земле *бодхисатвы* Маджушри, расположенной на том конце моста. После юноша исчезает; появляется лев – посланник *бодхисатвы* (второе воплощение *ситэ*), исполняющий танец с цветками пионов.

Ёкёку «Каменный мост» выбрана для представления не случайно.

Во-первых, танец льва технически один из самых сложных – в нем присутствуют прыжки и стэпы, выполнение которых затрудняют традиционный сценический костюм и маска. Исполнять этот танец может истинный мастер ногаку.

Во-вторых, *кири-но моно* происходит в быстром темпе, который легче воспринимается европейским зрителем. Представление ногаку устроено по ритмическому правилу *дзё-ха-кю годан* (медленно – быстро – еще быстрее в пяти данах). В буддийском веровании в таком ритме существует и развивается вселенная. «Каменный мост» относится к *кю*, к пятому дану.

В-третьих, костюм льва красочный и праздничный, так как лев – японское божество, являющееся в мир реальный из мира на том берегу, куда ушли души предков. Впоследствии другой японский традиционный театр – кабуки позаимствует танец льва, адаптировав его под свой стиль.

Перед Рэйдзиро Цумура стоит сложная задача – с помощью принципа *мономанэ* передать истинную красоту (*югэн*) посланника *бодхисатвы*. Для этого актер использует традиции театрализованного синтоистского действия *кагура*, когда культовый предмет (ветка, стрела, меч, веер и др.),

согласно ритуалу, обретает сакральную функцию присутствия божества. В ногаку таким культовым предметом становится маска. Не случайно она выполнена из дерева. В ней живет *ками*, а Рэйдзиро Цумура должен сделать его явным для зрителей, отдать ему свое тело. Именно этому он учился всю жизнь, следуя заветам Дзэами Мотокиё.

В Доме актера был представлен только финальный эпизод *ёкёку* – танец льва. К сожалению, одна сцена не смогла раскрыть зрителям сути ногаку. Рэйдзиро Цумура исполнил танец льва под фонограмму ансамбля и хора ногаку, что сделало действие нежизнеспособным, ведь музыка (живой звук) лежит в основе всего японского искусства. Каждое исполнение имеет свой ритм, возникающий благодаря слаженной работе танцора, музыканта и певца. Если, например, танцор движется чуть медленнее, чем обычно, музыканты и хор подстраиваются под него, создавая единое пластически-музыкально-песенное действие *ногаку*. Сцена в Доме актера – обычная сцена-коробка.

Ногаку свойственно определенное пространство с квадратной площадкой и небольшим помостом, которое отвечает правилам ведения сценического ритуала. На другой сцене, даже сцене театра кабуки, невозможно адекватно исполнить представление ногаку. Рэйдзиро Цумура, бесспорно, мастер ногаку, однако исходя из вышеперечисленных условий и обстоятельств сложно судить о танце льва как о представлении японской традиции.

Мировоззрение восточных людей отличается от европейского. Исследуя различия культур двух цивилизаций, антрополог Кимура Сёдзабуро вывел теорию о «людях зрения» (японцах) и «людях голоса» (европейцах). «У японцев глаз, являясь органом зрения, одновременно является и органом речи; встретив взглядом другого, японец понимает движения его души, его чувства; для него “глаза говорят в той же мере, что и язык”» (Цит. по: Федоришин, 1985: 250). Для европейца же характерно общение посредством языка. «Человек, не произносящий слов, не может быть для европейцев живым человеком. У них не существует такого “диалога” в японском стиле, когда собеседники пытаются взаимно проникнуть душой и понять друг друга посредством чувств. “Диалог” в японском стиле – это, в конце концов, не что иное, как средство ублажения настроения и смягчение атмосферы двух обращенных друг к другу лицом людей; “диалог” европейцев для каждого из горожан, которые ныне, как никогда, живут по принципу “полагайся на собственные силы и средства”, – это почти единственная возможность для самоутверждения и самозащиты» (Цит. по: Федоришин, 1985: 249). Визуальный образ важен для японской культуры. Особое внимание его созданию уделяется в традиционном театре кабуки.

В 2003 г. в Театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова проходили гастроли театра кабуки труппы Тикамацу-дза. Спектакль «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» Тикамацу Мондзаэмон был специально адаптирован для современного зрителя (новая редакция и постановка Уно Нобуо). Традиционное действо кабуки зависело от времени года (связь с архаичной культурой) и продолжалось в течение всего дня. В наше время человек не может позволить себе потратить целый день на поход в театр. Спектакль подогнали под размер современной среднестатистической постановки, сделав сюжет пьесы более понятным и явно выраженным. Пьеса «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» стала универсальной для восприятия людей любой цивилизации.

Театр кабуки был основан танцовщицей храмовых плясок О-Куни в 1603 г. В это время зарождалась культура городского сословия, которая продолжила свое существование до реставрации Мэйдзи в 1867 г. После вмешательства правительства Токугава в театре кабуки было разрешено играть только взрослым мужчинам. Актеры, играющие женщин, назывались *оннагата*. Основатель *оннагата* Ёсидзава Аямэ сказал: «Главное для актеров *оннагата* – обаяние. Даже тот из них, кто рожден красивым, мо-

жет утратить обаяние, если будет сознательно пытаться сделать свою позу изящной. Стараясь быть очаровательным, такой актер неизбежно вызовет отвращение. <...> Если, находясь на сцене, вы замечаете у себя подчеркнуто женские жесты, это значит, что в данный момент вы ведете себя слишком по-мужски» (Цит. по: Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзэндзи Киносита, Хироси Минами, 1965: 66–67). Накамура Гандзиро III, живое национальное достояние Японии и руководитель труппы Тикамацу-дза, играющий главную женскую роль О-Хацу в гастрольном спектакле, не просто подражает движениям и позам женщин, а доводит их до эстетического завершения, передает суть женственности.

Городской культуре присуща эстетическая категория *саби*. Она олицетворяет безличное чувство, просветленное одиночество. «Саби – постоянное ощущение бытия как Небытия. Здесь снято личное, привязанность к “я”. Оттого печаль воспринимается не как тоска, а как мудрая согласованность с природой. Печаль – непечаль. И потому саби – не пессимизм. Пессимизм есть разлад “я” с “не-я”, а саби – гармония “я” и “не-я”. Иначе саби не могло бы стать идеалом, концепцией прекрасного» (Григорьева, 1979: 267). Стремление достичь состояния «не-я» свойственно *дзэн-буддизму*. *Дзэн* дословно переводится как сосредоточение, учение о достижении озарения, состояния незамутненности, «не-я», когда выявляется подлинная природа всего. Идеал *дзэн* – полное отстранение от своего «я», жизнь в одном ритме с природой.

Просветленная печаль, одиночество находят отражение в сюжете пьесы кабуки. *Саби* предполагает новый взгляд на заурядные вещи, скромную жизнь, неприхотливость, непритязательность; вызывает сочувствие и соучастие в созерцании. Драматургия Тикамацу Мондзаэмона отвечает принципу *саби*. «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» рассказывает простую историю несчастной любви куртизанки О-Хацу и Токубэя, который, по плану его дяди, должен жениться на другой. Как понятно из заглавия, история страданий и лишений заканчивается двойным самоубийством влюбленных в надежде воссоединения в ином мире.

«Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» принадлежит к *сэвамоно*. Пьесам этого жанра присущи бытовизм и реалистичность. Способ передачи сюжета заключается в создании узнаваемой обобщенной ситуации; герои лишены индивидуальности. Эту традицию в *сэвамоно* привнес Тикамацу Мондзаэмон. Исследователи его творчества утверждают, что в его драмах повествовалось о правде жизни, но оговариваются, что эту правду Тикамацу Мондзаэмон особым образом перерабатывал. «Тикамацу защищал право драматического искусства создавать образ, который показывал бы правду жизни как бы в сгущенном, преувеличенном виде. Иначе, указывает он, нельзя было бы изображать злодея чрезмерно трусливым или шута – особенно смешным. Ни одна женщина не говорит в жизни так, как на сцене. “Но если в подобных случаях, – говорит Тикамацу, – драматург заставил бы свою героиню вести себя в точности так, как настоящая женщина ведет себя в жизни, то есть скрывать свои чувства, то такого рода правдоподобие вряд ли пришлось бы по вкусу зрителям”» (Маркова, Львова, 1963: 22).

Сэвамоно традиционно играют в стиле *вагото* – актер стремится передать реалии повседневной жизни. Однако реалистичность в манере игры Накамура Гандзиро (О-Хацу) и Накамура Кандзюку (Токубэй) отсутствует, хотя их роли и требуют бытовых подробностей.

Разные виды пошива кимоно и способы укладки волос необходимы театру кабуки, чтобы зритель с первого взгляда понял, к какому сословию принадлежит персонаж; знал о его возрасте и душевном состоянии. О душевном состоянии героя свидетельствует и орнаментация. Использование символов синтоистского верования делает символику рисунка и цвет костюма понятными японскому зрителю. «Костюм Кабуки зрительно увеличивает фигуру актера и придает ей особую плоскостность. В отличие от

костюма. Но в нем отсутствуют ажурные ткани и прозрачные украшения, что соответствует плоскостной трактовке объема и пространства» (Сердюк, 1979: 90). В театре кабуки «картинность» мизансцен важна для передачи эстетического чувства играемой сцены.

Важный элемент в спектакле – первое появление героя. Устройство сцены кабуки уникально. Через зрительный зал наравне со сценой проходит помост *ханамити*. Парадный выход актера по *ханамити* не только позволяет показать свое мастерство (костюмы в кабуки пышные и сложноустроенные; актер на помосте не путается в обилии тканей), но и способствует созданию необходимой атмосферы, выражению *саби* играемого персонажа.

Гастроли традиционного японского театра выявляют определенные проблемы. Во многом это связано с формой сценической площадки, переездом музыкантов и хора, транспортировкой декораций. Но самое сложное – подготовка зрителя. Европейская или американская публика не способна к мгновенному восприятию канона и традиции другой культуры, поэтому организаторам приходится идти на компромиссы, акцентировать современное, а значит, в случае с Японией, синтезированное искусство. Если «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» изначально была представлена в новой адаптированной редакции, то гастроли *ёкёку* «Каменный мост» сопровождалась исполнением Кайдзи Морияма, выдающегося танцора, актера и телеведущего Японии.

Во втором отделении спектакля, прошедшего в 2012 г. в Доме актера, был представлен современный танец «SHAKKYOU», рассказывающий полную историю «Каменного моста». Рэйдзи Цумура играл роль монаха, а Кайдзи Морияма – все остальные роли. Синтез традиций заключался не столько в одновременном присутствии на сцене представителей традиционного и современного танцев, сколько в самом исполнении. Кайдзи Морияма в танце льва использовал различные танцевальные техники и приемы: *contemporary dance*, элементы арт-практики *буто*, борцовской техники айкидо, движения традиционных танцев *нихон буё*, *ногаку*, пластику и сценические позы, отсылающие к знаменитым статуям и фигурам *бодхисатв*.

Кайдзи Морияма делал акцент на движениях и жестах. Из разнообразных направлений и стилей он отбирал наиболее выразительные, наполненные смыслом движения, как, например, прыжок с зависанием в воздухе с подогнутыми ногами из танца льва *ногаку*. Кайдзи Морияма пользовался европейской классической техникой танца с вращениями, не забывая об особенностях японского строения тела, подсказанных ему движениями из *буто*. Работа с дыханием заимствована из айкидо, как и некоторые классические связки движений.

«SHAKKYOU» – яркий представитель постмодернизма в танце. Спектакль Кайдзи Морияма построен на ритмической основе *дзё-ха-кю годан*. Это подчеркивается не только темпом, но и звуковым сопровождением. Начинается все с тишины; постепенно рождаются звуки, которые к финалу превращаются в мелодию.

Кайдзи Морияма удалось синтезировать традиционную японскую и европейскую структуру действия. Помимо *дзё-ха-кю годан* танец развивался от завязки (встреча персонажей) через кульминацию (когда оба исполнителя тянутся вверх) к развязке.

В 2012 г. в петербургском Доме молодежи прошло представление «Любовь молодого самурая» коллектива «Самурай» под руководством его основателя Синносукэ Фудзивара. Показана современная постановка в стиле кабуки. В труппу «Самурай» входят четыре актера: Синносукэ Фудзивара – исполнитель мужских ролей в стиле *арагато* (сила, порывистость), владеющий техникой сражений на самурайских мечах; его партнер по бою Инадзуки Сё; *оннагата* (стиль *вагото*) Мондо Рюдзи и флейтист Максим Клыков.

Современный японский театр устроен по проектной системе. В Стране восходящего солнца почти не осталось театров на репертуарной основе. Актер считается успешным, если он завоевал популярность на телевидении. Пройдя двухгодичную подготовку в специальных актерских школах, он принимает участие в проектах, связанных с драматическим театром. Так, Синносукэ Фудзивара окончил юридический факультет токийского университета, стал популярным ведущим; обучался в школе классическому японскому танцу (*нихон буйё*), современному японскому танцу (*син буйё*) и танцевально-боевому искусству (*матэ буйё*). Собрав небольшую команду, он синтезировал ультрасовременные тенденции в японской телевизионной культуре с традиционно театральными.

Взяв за основу представления незамысловатую историю предательства друга самурая из-за прекрасной гейши, «Самурай» сделали акцент на боевых сценах (*матимовари*) и на сцене танца гейши, ярко продемонстрировавших их мастерство. Используя каноничные позы *ката* из представлений кабуки, они исполняли их под современную музыку, в стилизованных под старину атласных костюмах и современных париках серебряного цвета.

Один из основополагающих приемов кабуки – акцентированные стилизованные фиксированные позы *миэ*, которые «являются моментами наибольшего напряжения как физических, так и творческих усилий исполнителя» (Сердюк, 1990: 55). Суть сценических поз *миэ* религиозна. В момент наиболее сильного переживания актер замирает со скошенными к носу глазами, передавая движение через статику, сродни медитации. «Самурай» использовали этот прием, однако осовременили его, тем самым лишив изначального значения.

Главный герой, обманутый своей любимой и другом, Синносукэ Фудзивара, подходит к авансцене, тяжело падает на колени и в состоянии разочарования и боли замирает со скошенными глазами. Затем с улыбкой смотрит в зрительный зал и делает гримасу популярного телеведущего, наиграно представляя печаль (с милым выражением лица, игриво вывернув нижнюю губу). Таким образом, поза *миэ* уже не имеет религиозного значения и служит для увеселения зрителей.

Актеры труппы «Самурай» владеют мастерством танца и ведения боя в совершенстве, умело синтезируя его с приемами и трюками современной поп-культуры Японии. Они существуют в новом посттрадиционном виде искусства. Используя технику и приемы театра кабуки (старая форма), «Самурай» работают в эстетике телевизионной культуры (новое содержание).

В рамках XIII Международного театрального фестиваля «Радуга» в 2012 г. (в помещении ТЮЗа им. А. А. Брянцева) современной труппой «Титэн» («Место», режиссер Мотои Миура) была показана весьма нетрадиционная версия шекспировского «Кориолана». В спектакле смешались множество театральных традиций и приемов. В постановке присутствовали отсылки к традиционным японским театрам ногаку, бунраку и кабуки, к уличному балаганному представлению, масочному театру и даже театру древнегреческому. Все это жило и сосуществовало благодаря режиссерскому замыслу.

Кориолан в этом спектакле не тиран. Он – мужчина, заигравшийся в войну. Его образ нелеп и смешон: плетеная корзина на голове, напоминающая шлем, и французский батон вместо меча. Нет доспехов из металла. Грубо тканые одежды, опоясанные ремнями, кожаные ботинки-копытца (отсылающие к знаменитым носкам актеров ногаку). Даже на уровне фактурного ощущения вещей Кориолан – не воин, а скорее крестьянин с полей. Он заносчив и по-ребячески обидчив, однако проливает кровь за народ, которому нужен хлеб, а не охранник. Ботинки-копытца и блеющая манера при разговоре в сцене приветствия римского победителя создают образ народа – стада овец, отказывающихся от пастуха и не нуждающихся в нем.

Мотои Миура создал визуальный конфликт между народом и Кориоланом: люди едят хлеб (во время представления), они сыты и не хотят сражений, а Кориолан воюет хлебом-мечом, презирая людей, их ценности.

Мотои Миура придумал хор, чтобы выделить Кориолана (Даи Исида) как Героя. Хор (Сатоко Абэ, Сизэ Кубота, Саки Коуно, Юхэй Кобаяси) – все остальные персонажи пьесы: мать и жена римского полководца, Авфидий, воины и др. Полукруглые мизансцены, маски, мелодический речитатив отсылают к традициям древнегреческого театра. Но это только аллюзии, необходимые для привнесения в образ Кориолана трагических черт. Народ (в отличие от Кориолана) умеет скрывать свои настроения и эмоции. У актеров, участников хора, – маски. Это маски театра ногаку. Однако они не имеют того сакрального содержания, которое выражают в традиционном японском театре, а служат для иллюстрации идеи лицедейства всех, кроме Кориолана.

Режиссер пользуется приемами традиционных японских театров. Актеры подобно рассказчикам-*гидаю* из театра кукол *бунраку* владеют искусством мелодического речеведения. Однако это только модифицированный прием из *бунраку*, поскольку используются манеры говорения современных людей, а не самураев и гейш. Так же переосмыслен прием сценических поз *миэ* из театра кабуки. Модифицированная *миэ* у Мотои Миура – одиночные или групповые мизансценические позы, передающие динамику движений в неподвижности (как античные статуи). Еще один прием театра кабуки – проход по помосту *ханамити*. В «Кориолане» нет помоста. Спектакль начинается с праздничного / траурного шествия, когда под бравурную музыку хор вносит римского полководца. Как в любом традиционном японском театре, в этой постановке используется живая музыка (музыкальный редактор Кэйсукэ Сакурай). Однако не классическая японская музыка. Она больше походит на звуки шума, напоминает военные марши. Режиссер заимствует приемы из традиционных театров, модифицирует их, создавая выразительный сценический язык.

Визуальный образ персонажей решен в манере уличного театра. Актеры одеты в холщовые синие с белыми пятнами одежды, с кожаными поясами и с медными трубами наперевес, как какой-нибудь глашатай-зазывала с гравюр, изображающих средневековый балаган. Исполнители обращаются к зрителям с вопросами и предложениями. Так, Кориолан, собирая голоса, чтобы стать сенатором, подходит к публике и почти требует голосовать за себя. Само пространство (зрительское фойе ТЮЗа) нестандартное; разворачивающееся на фоне города и неба действие отсылает к традициям уличного театра. В финале, когда Кориолан уже мертв и хор решает, кто должен забрать его тело, актеры предлагают труп публике, а потом, выйдя на балкон, – людям, проходящим мимо.

Мотои Миура создал сложный театральный текст из аллюзий и отсылок к различным традициям, продемонстрировал индивидуальный сценический язык и метод. «Кориолан» – яркий пример способности режиссера синтезировать и переосмысливать приемы (в том числе приемы традиционные) разных традиций, создавая спектакль, понятный зрителям любой культуры.

Весной 2012 г. в ДК «Выборгский» прошли гастроли всемирно известного коллектива *буто* «Санкай Дзюку», который показал представление «Тобари: В бесконечном потоке». Режиссер и руководитель труппы Усио Амагацу сделал ставку на жесткую хореографию с опорой на классическое *буто*.

Главная идея арт-практики *буто*: тело – это форма человека, его внешнее «я», над которым для понимания собственной человеческой природы надо работать. Кацура Кан, мастер *буто* первого поколения, его идеолог и теоретик, определил это явление как «сюрреализм тела». Однако сюрреализм не как направление в искусстве первой половины XX в., а в пря-

мом значении – сверхреализм. Кацура Кан связывает появление *буто* со стремлением человека к выразительности тела, способностью передавать не красоту, как это происходило в Европе, а суть человеческого, его сверхреальность, реальность, ставшую искусством.

Каждый исполнитель *буто* находится в поиске собственного костюма, тела, его формы. Выразить эту форму можно с помощью различных средств (визуального, драматического, пластического искусства) либо их синтеза. Главное – искренность, отсутствие игры, необходимость познания собственной природы творчества; тела; внутренней пустоты.

Изначально *буто* называлось «танцем темноты». Темнота сродни пустоте. Пустота – это потенциал, предельная наполненность чем-то, не имеющим свойств. Исполнитель стремится найти в себе этот потенциал и выразить его в творчестве. В достижении цели помогает практика *буто*. Ее нельзя назвать танцем, ведь она развивается одновременно на нескольких уровнях – искусства (внешняя форма), философии и психологии (внутренние формы).

Основатель *буто*, Тацуми Хидзиката, исходил из формы, точно найденного движения, жеста, пластики, которые впоследствии, как пустой сосуд, заполнялись внутренним содержанием, эмоциями. Сооснователь *буто* Кацуо Оно думал иначе. Он считал, что первична эмоция, впоследствии приобретающая необходимую форму. Именно поэтому для Кацуо Оно была важна импровизация, тогда как у Хидзиката – жесткая установка на хореографию. Впоследствии *буто* развивалось в двух направлениях, продолжая традиции своих создателей.

Арт-практика *буто*, возникшая во второй половине XX в., стремится вернуться к традиционному искусству, использовать его принципы и эстетику. Техника *буто* направлена на раскрытие сути вещей, скрытой красоты тела и человека как такового; достижения состояния пустоты. Это проявляется и в исполнении актеров ногаку и кабуки, и в медитациях.

Труппа «Санкай дзюку» использовала стиль *буто*, не вдаваясь в подробности практики. Хореограф Усио Амагацу создал своеобразный балет, со строгой партитурой движений (во многом взятых из учебника *буто-фу*), которая работает на заданную тему: человек и вселенная. Представление строилось по правилам музыкального произведения. Существовали темы, которые развивались в коллективных сценах: двоимирие и двойничество. Сольные выступления, передающие мотив женственности, воплощавшийся в пластике и визуальных образах. В них чувствовалась традиция исполнения *оннагата*. Хореограф играл со временем и пространством, одновременно в разных темпах и направлениях выпуская на сцену двух артистов. Костюмы и аксессуары – широкие штаны, напоминающие юбку, длинные красные серьги и розовые наушники – создавали образы, ассоциирующиеся с водной стихией и рыбами. Плавные струящиеся медленные движения передавали атмосферу мирового космоса, подобного мировому океану. Музыка, декорация, хореография порождали сильные эстетические чувства, покоряющие массового зрителя.

Японская культура уникальна. В ней соединяются две противоположные тенденции – сохранение традиций и создание новых видов искусства. В основе художественного творчества в Стране восходящего солнца – ритм (музыкальность). Этот элемент присутствует как в традиционном искусстве, так и в современном. Ритмичность речеведения в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзаки» и «Кориолане»; музыкальность движений в выступлениях по *ёкёку* «Каменный мост», спектакле кабуки, постановке Мотой Миура, «Любовь молодого самурая», «Тобари» – тому подтверждение.

Умение синтезировать приемы различных видов искусств позволяет органично присутствовать на сцене и архаике, и ультрасовременной попкультуре. Однако в подражание Европе искусство Японии XX – начала

XXI в. во многом отошло от ритуально-религиозного начала. Основатели арт-практики будто попытались вернуться к своим корням, восстановить возможность общения с богами. Таким образом, в современной Японии сосуществуют разнообразные виды театра, сохраняющие связь с ритуалом (ногаку, кабуки, бую) и разрабатывающие новые варианты и возможности искусства с учетом предыдущего опыта (современный японский пластиче-ский и драматический театры).

Литература

- Баженова, 2012 – *Баженова Ж. М.* Шаманство на Окинава [электронный ре-сурс] // <http://diary.ru/~Yamato-Nippon-Japan/?comments&postid=5622405> (дата обращения 29.10.2012).
- Бишарова, 2003 – *Бишарова С. Г.* Особенность становления японской эстетиче-ской традиции // Синто и японская культура: Труды VIII Международного симпозиума Международного научного общества синто. М., 2003. С. 97–103.
- Герасимова, 2003 – *Герасимова М. П.* Влияние синтоизма на эстетическое созна-ние японцев // Синто и японская культура: Труды VIII Международного сим-позиума Международного научного общества синто. М., 2003. С. 93–96.
- Григорьева, 1979 – *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979.
- Григорьева, 2002 – *Григорьева Т. П.* Синтоистские корни театра Но // Синто путь японских богов: Очерки по истории синто. СПб., 2002. Т. 1. С. 544–568.
- Григорьева, 2003 – *Григорьева Т. П.* Синто и культура // Синто и японская куль-туре: Труды VIII Международного симпозиума Международного научного общества синто. М., 2003. С. 87–92.
- Дзэами Мотокиё, 1989 – *Дзэами Мотокиё.* Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или Предание о цветке (кадэнсё) / Пер. со старояп. Н. Г. Анарина. М., 1989.
- Ермакова, 2002 – *Ермакова Л. М.* Магическое и эстетическое в японском обрядо-вом фольклоре и ранней литературе // Синто – путь японских богов: Очерки по истории синто. СПб., 2002. Т. 1. С. 385–408.
- Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзэндзи Киносита, Хироси Минами, 1965 – *Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзэндзи Киносита, Хироси Минами.* Ка-буки / Пер. с англ. Б. П. Лаврентьевой. М., 1965.
- Котовская, 1993 – *Котовская М. П.* Традиционный театр народов Индии // Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 54–73.
- Маркова, Львова, 1963 – *Маркова В., Львова И.* Тикамацу Мондзаэмон и его те-атр // Тикамацу Мондзаэмон: Драмы. М., 1963. С. 5–28.
- Сердюк, 1979 – *Сердюк Е. А.* Пространство в японском театре и изобразитель-ное искусство // Материалы научной конференции (1978): Театральное про-странство. М., 1979. С. 81–93.
- Сердюк, 1990 – *Сердюк Е. А.* Японская театральная гравюра XVII–XIX вв. М., 1990.
- Скворцова, 1993 – *Скворцова Е. Л.* Япония: Эстетический универсализм // Синтез в искусстве стран Азии. М., 1993. С. 152–166.
- Федоришин, 1985 – *Федоришин М. С.* Диалог мировоззрений // Человек и мир в Японской культуре: Сб. статей. М., 1985. С. 247–257.
- Южакова, 2002 – *Южакова Е. В.* Музыкально-художественная система традици-онного японского театра Но: Автореф. дис... Новосибирск, 2002.

Полина Самсонова

**Японские театральные традиции в XXI веке
(гастрольные спектакли 2003–2012)**

В статье рассмотрены гастрольные спектакли традиционных и современных театров Японии, проходившие в Петербурге в 2000-е гг. В культуре Страны восходящего солнца соединяются две противоположные тенденции – сохранение традиционного искусства и создание его новых видов. В основу художественного творчества положен ритм (музыкальность). В современной Японии сосуществуют разнообразные виды театра, сохраняющие связь с ритуалом (*ногаку*, *кабуки*, *буто*) и разрабатывающие новые варианты и возможности искусства с учетом предыдущего опыта (современный японский пластический и драматический театры).

Ключевые слова: традиционный японский театр, каноническое искусство, *ногаку*, *кабуки*, *буто*.

Polina Samsonova

**Japanese Theatre Traditions in the XXI Century
(Guest Performances 2003–2012)**

The text studies the guest performances of traditional and contemporary Japanese theater, which took place in St. Petersburg in the 2000s. In the culture of the country of the rising sun two opposite tendencies meet preservation of traditional arts and the creation of new types. The core of this art is rhythm. In modern Japan, different types of theater can coexist, they are linked with ritual (*nogaku*, *kabuki*, *butoh*), and with new variants and developing methods of art, which are based on the experience of the previous forms of theater (modern Japanese plastic and dramatic theaters).

Keywords: traditional japanese theater, canonical art, *nogaku*, *kabuki*, *butoh*.

Сусанна Филиппова

СПЕКТАКЛЬ М. ТАЛЬХАЙМЕРА «ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ»

Режиссер Михаэль Тальхаймер, с которым в последнее десятилетие связан громкий успех немецкого театра, привозил в Россию три постановки – в 2005 г. на фестивале NET была представлена «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга (премьера 27 сентября 2001 г.); в 2008 на фестивале «Александринский» показаны спектакли «Фауст. Часть первая» И.-В. Гете (премьера 16 октября 2004 г.) и «Крысы» Г. Гауптмана (премьера 6 октября 2007 г.). Говоря о Тальхаймере, нужно признать, что наиболее ясно художественный почерк режиссера виден в «Эмилии Галотти». Два других спектакля для российского зрителя явились скорее продолжением экспериментов немецкого постановщика в области сценического переосмысления классики и формы существования актеров на сцене.

К сценической площадке Тальхаймер относится так же, как к тексту выбранных им для постановки произведений, воспринимая и то и другое в качестве некоей данности, которую необходимо перестроить, перевернуть, но не исказить. Пространство, предложенное сценой, слишком велико для Тальхаймера, он предпочитает выстроить в нем отдельный мир с собственными границами и законами. Непривычные для России декорации (все спектакли режиссеру неизменно помогает оформлять художник Олаф Альтман) зажимают героев в как можно более замкнутом пространстве; кулис для режиссера практически не существует.

Если в «Эмилии Галотти» оформление площадки напоминает полный света трапециевидный подиум с высокими стенами, по которому модельной походкой вышагивают актеры, то в «Фаусте» персонажи Гете оказываются выстроенными в линию на авансцене, отрезанной от основной площадки черным движущимся по кругу занавесом из вертикальных ширм. В «Крысах» Тальхаймер оставляет актерам еще меньше простора, зажимая их между двумя черными блоками, параллельными сцене. Появляясь где-то в глубине площадки, персонажи, сторбившись, пробиваются к полоске света, благодаря которой они будут видны. Это сооружение задает тон всему спектаклю, показывая низость людских пороков и ничтожность самих людей.

Помещая актеров в определенные пространственные рамки, Тальхаймер каждый раз создает новые границы, показывая неисчерпаемые возможности сценографических комбинаций. Конструкции в «Фаусте» и «Крысах» можно назвать фронтальными, поскольку зритель на протяжении едва ли не всего действия (а в случаях с «Крысами» – всего действия) видит перед собой параллельную залу линию, по которой движутся актеры. В «Эмилии Галотти» основная линия перпендикулярна залу; в каждом шаге актеров, размеренно идущих сначала навстречу зрителям, а потом и в обратную сторону, отражается ритм спектакля – бесконечный вальс скованных, но прорывающихся страстей, которые обречены повторяться из века в век, из произведения в произведение. Сценография напоминает не только подиум, но и кукольный домик без крыши и первой стены с крошечными фигурками внутри, а актеры действительно кажутся очень маленькими на фоне высоких, устремленных ввысь стен и поглощающей все и вся мелодии вальса.

Вальс Тальхаймер заимствовал из фильма Вонга Кар-Вая «Любовное настроение» (автор музыки – Шиджеру Юмбайши, обработка для спектак-

ля – Берт Вреде). Эта композиция была восторженно встречена российской критикой. Алена Карась в статье «Вальс между словом и сердцем» указывает на ключевую роль музыки в спектакле: «Вальс все определил в этом сочинении Тальхаймера: взяв за основу музыку Юмбайши <...>, минималистскую и страстную, как “Болеро” Равеля, он окончательно переоркестровал пьесу Лессинга» (Карась, 2005). Разделяет это мнение и Глеб Ситковский: «Для того чтобы показать суку-любовь, нужна сука-музыка, и мелодия Шиджеру Юмбайши <...> подошла для этих целей идеально: здесь тебе и нужная эротичность, и механическая затверженность, доводящая до исступления» (Ситковский, 2005).

Парадокс мелодии, звучащей в «Эмилии Галотти», еще и в том, что мизансцены, остающиеся без музыкального сопровождения, крайне редки и даже несвойственны этой постановке, в то время как в других спектаклях Тальхаймера практически нет звукового ряда. В «Эмилии Галотти» он есть – бесконечно повторяющийся, почти гипнотизирующий, но неприедающийся. Музыка Юмбайши оказалась родственной трагедии Лессинга еще и потому, что в ней с первых тактов (как и с первых строк текста пьесы) ощущается безысходность и необратимость трагического финала.

С финалом, как и со всей трагедией, Тальхаймер работает смело. Известный приверженец минимализма в сценографии, режиссер и в текстовой партитуре спектакля остается верен своим принципам. И если, например, в «Фаусте» масштабное сокращение текста вызвано скорее объективными причинами (объемом самого произведения), то в «Эмилии Галотти» речь идет о сознательном акцентировании внимания зрителей не на тексте, а на паузах, жестах, мимике. Актеры в буквальном смысле тараторят, едва успевая переводить дух; их речь сопровождается бешеной артикуляцией (особенно выделяется Маринелли в исполнении Инго Хюльсмана), словно их героям хочется выплеснуть все, что скопилось внутри, но сделать это не представляется возможным; они почти не слышат и не понимают друг друга. От этого вдвойне ценны их молчаливые взгляды и прикосновения. Кристина Матвиенко, говоря о спектакле, указывает на общие принципы современного театрального процесса в Германии: «<...> Немцы переписывают классику – не модернизируют ее, не переносят действие в офис» (Матвиенко, 2006: 111).

Но не везде Тальхаймер сокращает время действия за счет быстрого проговаривания текста. Он действительно переводит на язык современного театра классическую историю Эмилии Галотти – бедной красавицы, в день свадьбы которой обезумевший от любви к ней принц, поддавшись влиянию камергера Маринелли, соглашается на его коварный план срыва венчания. Это приводит к убийству жениха, а затем и к гибели героини, убедившей отца в том, что единственная возможность спасти ее честь от посягательств принца – смерть.

В начале спектакля из подсвеченного черного портала в задней стене подиумной конструкции выходит сама Эмилия (Регина Циммерман) и, проходя между двумя горящими у ее ног огнями, уверенно и прямо под мелодию вальса Юмбайши следует на авансцену. Едва она останавливается, как позади нее, откуда-то сверху, на сцену обрушивается золотой дождь ярко сверкнувшего и тут же исчезнувшего фейерверка – символ и неминуемой беды, и яркой встречи с принцем (Свен Леман), и короткой жизни Эмилии.

Фейерверк гаснет, Эмилия разворачивается и так же не спеша идет обратно к portalу, но навстречу ей движется принц. Их пути пересекутся именно на перпендикулярной линии от портала до авансцены. В этом изначальная предопределенность самой встречи. Ближе к финалу окажется, что можно выходить и входить и через открывающиеся створки в стенах, но в начале действия путь на сцену только один, и по этому пути увереннее всех идет Эмилия.

Она встречается взглядом с ослепленным ею принцем. Герои стоят впол-оборота к зрителям всего несколько секунд. Принц подносит руку к лицу девушки и, боясь прикоснуться, очерчивает в воздухе ее контуры. Спустя мгновение Эмилия продолжит свой путь, а принц будет двигаться к авансцене, не отрывая взгляда от своей ладони, на которой остался невидимый портрет девушки. Принц отчаянно трет глаза, будто пытаясь сбросить навязание, рвет на груди рубаху, прижимая портрет любимой к сердцу. Так режиссер за две с небольшим минуты сценического времени воспроизводит долгий диалог лессинговского принца с художником и первую встречу с Эмилией, которая оставлена автором за рамками пьесы.

Замена диалога действием, едва ли не пантомимой, словно наполняет воздухом замкнутое пространство из деревянных бежевых створок и такого же цвета пола. Становится неважным, что чувства, испытываемые принцем, обречены на трагический исход, важнее сценическая красота их выражения. С не меньшей выразительностью решена и следующая сцена – отнюдь не Маринелли приносит принцу послание от графини Орсина (Нина Хосс), она сама сменяет Эмилию на центральной линии сцены и не менее изящно идет зрителям навстречу. Остановившись рядом со все еще ослепленным принцем, графиня демонстративно бросает письмо к его ногам. Очередной символ, только теперь заведомого унижения и ревности.

Из подобных эпизодов соткан весь спектакль. В нем нет места проходным сценам, даже быстропроизносимые диалоги несут в себе скрытые смыслы. Структура постановки на первый взгляд проста, как и такты вальса, сопровождающего действие, – актеры размеренной и ритмически выверенной походкой двигаются к авансцене; здесь выстраивается фронтальная мизансцена, иногда бессловесная; герои расходятся, потом все повторяется снова и снова.

Едва ли не чаще всех этот путь проделывает Эмилия, которая за весь спектакль произносит всего несколько фраз, лишь в финале срываясь на животный крик. Но у Тальхаймера Эмилия уже не так самоотверженна, как героиня Лессинга. После смерти жениха она готова ответить на протянутую ей принцем руку. В финале она не погибает, а скрывается в темноте с пистолетом в руке. Если лессинговская Эмилия только полунамеком дает понять, что в доме подданных принца, куда ее собираются отправить, она вряд ли сможет противостоять ему, то в спектакле Тальхаймера первая красавица Гвасталлы изначально не готова противостоять очарованию принца.

Принц предстает немолодым обаятельным человеком. Он уверен в себе и в буквальном смысле сбив с ног своим чувством к Эмили и известием о скорой свадьбе юной дочери Одоардо Галотти с графом Аппиани. Как только Маринелли называет имя избранницы молодого графа, Эмилия, стоящая между принцем и камергером, отворачивается и идет по направлению к черному portalу. Принц Гонзага пытается ее остановить, но тщетно. Когда Эмилия скрывается в темноте, влюбленный правитель и вовсе падает. Подняться ему удастся далеко не сразу. И тогда камергер раскрывает принцу свой замысел отправить Аппиани посланником в Массу. Гонзага сомневается. Несколько секунд они молча смотрят друг на друга, потом в противоположность только что звучавшей бурной речи принц выдает отрывистое и решительное «Гут». Все дальнейшее развитие действия становится необратимым. Опьяненный страстью принц отдает первенство своему камергеру.

Маринелли в спектакле Тальхаймера занимает особое место. Камергер появляется в легком застегнутом сюртуке, визуальнo делающем его еще выше, тем более по сравнению с невысоким принцем. Весь облик Маринелли (руки по швам, висящие словно плети; медленные шаги; спокойствие лица, нарушаемое только сумасшедшей артикуляцией) создает образ человека-машины, робота, у которого если и есть какие-то чувства, то спрятаны они под слоем металла.

Его непробиваемость показана Тальхаймером в сцене Орсины и Маринелли. Плачущая графиня отчаянно колотит сжатыми пальцами туда, где, по определению, должно находиться сердце Маринелли; он смотрит на нее непонимающим взглядом. Тогда Орсина переносит слезы со своего лица на лицо камергера, надеясь, что он разделит с ней отчаяние обманутой возлюбленной. Следующий за этой сценой страстный поцелуй преломляет традицию изображения Маринелли холодным и расчетливым карьеристом и интриганом. Маринелли Хюльсмана слишком долго прятал в себе эмоции и наконец смог почувствовать, как мучаются и томятся все без исключения персонажи спектакля.

Александр Соколянский в рецензии на российские гастроли спектакля пишет: «Сюжет Тальхаймера – трагедия страстей, не умеющих принять форму, трагедия музыки, не знающей, как стать танцем. Страсти слишком сильны: они уродуют и того, кто их сдерживает, и того, кто их разнуздывает, но едва ли не более всех уродлив тот, кто ими обделен, как отец Эмилии Галотти» (Соколянский, 2005). Утверждение, относящееся к Одоардо (Петер Пагель), требует оговорок. Этот герой не настолько формален и безразличен. Он избегает встречаться глазами с женой, слишком самоуверен и холоден, но именно ему Тальхаймер доверяет в финале открыть 26 створок в боковых стенах. Делает это Одоардо с пистолетом в руке. Шатаясь и падая, он упорно толкает тяжелые узкие двери, чтобы вновь не обнаружить там ничего. Уверенный в себе человек, муж и отец, к концу спектакля он превращается в слабое и безвольное подобие самого себя и, поднеся пистолет к виску, не может решиться на самоубийство. Одоардо Галотти тоже оказывается придавленным страстью, только чужой и разрушительной.

Остальные герои, действительно, больше поглощены своими чувствами и их выражением. И если принц при первой встрече с Эмилией лишь очерчивает в воздухе контуры ее лица, то Аппиани еще более робок – он точно так же боится прикоснуться к Эмилии, но на правах жениха встает рядом с ней, и руки их оказываются сцепленными. Эта мизансцена практически повторяет произошедшую несколькими минутами ранее встречу родителей Эмилии. Из всех героев наиболее открыто проявляют свои чувства принц и графиня Орсина, а самым вспыльчивым персонажем оказывается Маринелли.

Именно через него Тальхаймер решает многие ключевые сцены. В эпизоде с Аппиани он старательно исполняет свою партию, убеждая графа немедленно уехать на службу, и даже тыкает его пальцем в живот, словно отравив его этим детским ударом и предопределив будущую участь жениха Эмилии: «Короткий бой, прижатые к телу руки и презрительный тычок пальцем в живот. Практически мейерхольдовская техника – в реальности, а не на словах» (Матвиенко, 2006: 111). Далее следует словесная перепалка, в которой не только Аппиани – никто не может сравниться с Маринелли Хюльсмана. Молодой граф в белоснежном пиджаке остается стоять на подкашивающихся ногах и, с ужасом открыв рот и распахнув глаза, понимает свою обреченность.

Сцену, оставленную Лессингом за пределами пьесы, – нападение на свадебный экипаж Эмилии и Аппиани – Маринелли разыгрывает в одиночку. В очередной раз получивший добро от Его светлости таким же звучным «Гут» и объятиями, которыми решил скрепить их замысел принц и на которые неловко отвечает камергер, Маринелли остается один, и с ним происходит нечто вроде истерики. В бешенстве крича, с высунутым языком, он мечется по авансцене и, срывая с себя сюртук и рубашку, бросается на пол. Затем поднимается, и стоя ровно на центральной линии (в эту минуту он оказывается на ней впервые), подпрыгивает с громким хлестким ударом впечатывает свои ботинки в деревянный пол, растоптав надежды Эмилии и жизнь Аппиани. А дальше Маринелли, обмотав смятую одежду вокруг шеи, с прежним спокойствием и улыбкой победителя встречает принца.

Такими театральными знаками насыщена «Эмилия Галотти» Тальхаймера. Пластический рисунок разделяет мир спектакля – с одной стороны, стойкие женщины, с другой – слабеющие мужчины: «Бессилие и несостоятельность “мужского населения” пьесы Лессинга в спектакле Тальхаймера очевидны. Здесь правят бал отнюдь не герои, но героини» (Каминская, 2005). Три женщины дефилируют по сцене в элегантных платьях плавно и с достоинством, редко позволяя себе взмах руки и поворот головы. У мужчин, едва столкнувшись с чем-то неожиданным и трудным, моментально подкашиваются ноги, искажаются лица. Сбитая с пути женщина (вначале Орсина, а в финале Эмилия) двигается теперь наискосок, от одной стены к другой, пытаясь отыскать выход, несколько раз пересекая центральную линию и неминуемо приближаясь все к тому же черному проему в единственной белой стене. Ни одним движением они не выдают своей слабости и обреченности, в то время как у ползущих по сцене мужчин (принца Гонзаго и отца Эмилии) не всегда есть силы подняться.

Сценографический рисунок по-мужски лаконичен, и женщины, населяющие этот мир, подчиняются прямым линиям, лежащим в основе каждого элемента окружающего их пространства; мужчины же, наоборот, сбиваются со своих линий: кто-то по своей воле, кто-то под гнетом происходящих событий. Тальхаймер посылает зрителям очередной сигнал, показывая, как быстро, всего за час с небольшим, мимолетная встреча, повлекшая за собой мучительную любовь и страдания, разрушает основательный мир стильных женщин и элегантных мужчин. Современные костюмы лишь подчеркивают вневременной характер трагедии губительных и запретных чувств.

Трагедия тальхаймеровской Эмилии в отсутствии иного выхода, кроме смерти, из мира, в котором ее отец мучительно распахнул все двери. Вот только выхода за этими дверьми нет – они уже давно заняты множеством разновозрастных пар в черном, станцевавших наконец вальс Юмбайши. Возникает иллюзия, что это вовсе не двери, а вертикальные могилы, в которых покоятся такие же погубленные страстью люди. Их вальс – танец-приветствие, танец-смерть, танец-вечность. Синхронно вальсируя навстречу друг другу в надвигающейся тьме, они словно вихрь поглощают Эмилию с пистолетом в руке, в белоснежном свадебном платье растерянно идущую по центральной линии.

Тальхаймер вместе с художником начертили историю Эмилии Галотти; и актеры, размеренно шагающие по сцене, столь же скупы на яркие вспышки в образах своих героев, как и режиссер. Он позволяет себе два взрыва – фейерверк в начале спектакля и танцующие пары в финале. Но обе сцены столь символичны, что наполняют смыслом все, что происходило между ними.

Для режиссера важна искренность человеческих чувств. Он показывает их «от обратного», сознательно утрируя речь и оголяя сценическое пространство. Это одна из основных составляющих творческого почерка Тальхаймера.

«Эмилия Галотти» – наиболее выстроенный спектакль режиссера. Здесь нет ни одного лишнего движения, ни одной лишней детали. Это схема, но схема, возведенная в степень наивысшей театральной красоты и оттого оживающая, звучащая и притягательная.

Литература

Каминская, 2005 – Каминская Н. Страсть на ладони [Электронный ресурс] // Культура. URL: http://www.smotr.ru/net/2005/net2005_emilia.htm (дата обращения 27.02.2013).

- Карась, 2005 – *Карась А.* Вальс между словом и сердцем [Электронный ресурс] // Российская газета [сайт]. Федеральный выпуск № 3937. 2005. 29 ноября. URL: <http://www.rg.ru/2005/11/29/net.html> (дата обращения 27.02.2013).
- Матвиенко, 2006 – *Матвиенко К.* Нет времени на остановку // Петербургский театральный журнал. 2006. № 43.
- Ситковский, 2005 – *Ситковский Г.* Раз, два, три – ничего не произошло [Электронный ресурс] // Газета. 2005. 28 ноября. URL: http://www.smotr.ru/net/2005/net2005_emilia.htm (дата обращения 27.02.2013).
- Соколянский, 2005 – *Соколянский А.* Трагедия нестанцованного вальса [Электронный ресурс] // Время новостей [сайт]. 2005. 28 ноября. Вып. 221. URL: <http://www.vremya.ru/2005/221/10/140013.html> (дата обращения 27.02.2013).

Сусанна Филиппова

Спектакль М. Тальхаймера «Эмилия Галотти»

Михаэль Тальхаймер – один из самых успешных современных немецких режиссеров. Он работает с классическими произведениями в минималистском стиле. Его спектакль «Эмилия Галотти» – показательный пример творческих принципов режиссера. Уникальная сценографическая конструкция сочетается с особой формой существования актеров на сцене; речь уступает первенство пластике. Трагедия девушки, которая участи фаворитки принца предпочитает смерть от руки отца, в спектакле Тальхаймера превращается в трагедию общества, где люди настолько разучились воспринимать и выражать чувства, что любое из них неминуемо ведет к драматичному финалу.

Ключевые слова: Михаэль Тальхаймер, Лессинг, Эмилия Галотти, немецкий театр, Олаф Альтман, сценография.

Susanna Filippova

M. Talhaimer's Performance «Emilia Galotti»

Mikhael Talhaimer – one of the most successful modern german stage directors. He prefers working with classics in minimalistic style. His performance «Emiliya Galotti» is spectacular example of creative approach of this stage director.

Unique scenographic construction combines here with some sort of special form of actor's existence on stage, where discourse lets plastique have first place. The tragedy of the girl who prefers death from her father's arms rather than being a royal minion turns into the tragedy of the society where people loose the skill of apprehending and expressing feelings, and as a result every feeling inevitably leads to dramatic denouement.

Keywords: Michael Thalheimer, Lessing, Emilia Galotti, german theatre, Olaf Altmann, scenography.

ИНТЕРВЬЮ С ЮРИЕМ БУТУСОВЫМ

**С главным режиссером театра им. Ленсовета беседовал
Александр Ряпосов**

А. Р. Юрий Николаевич, вы с самого начала своей карьеры, еще со студенческих работ, отдавали предпочтение классике – произведениям Н. В. Гоголя (1996, «Женитьба», СПбГАТИ, мастерская И. Б. Малочевской) и Ф. М. Достоевского (1996, «Парадоксалист» по «Запискам из подполья», СПбГАТИ, мастерская И. Б. Малочевской). Если посмотреть на довольно внушительный список ваших режиссерских работ, то это почти исключительно постановки по классической драматургии. Почему так случилось? Это принципиальная установка, осознанный выбор?

Ю. Б. Может быть, это связано с тем, что классические тексты отдалены от меня и парадоксально воспринимаются не как тексты канонические, но как тексты, отдельные от меня, чужие. Для меня классика интересна именно тем, что между нами существует дистанция. Это дает мне свободу, позволяет входить в диалог с классическими текстами, вступать с ними в конфликтные отношения, играть с ними.

А. Р. Есть возможность маневра?

Ю. Б. Да, классическая пьеса имеет объем, дающий мне игровое пространство. Я нахожусь не внутри пьесы, а снаружи ее. Я вступаю с ней в конфликтные отношения, я вхожу с ней в физический контакт, я ее разрушаю, разрезаю текст, раскрашиваю, перемонтирую, переклеиваю его. Для меня это своего рода конструктор, предмет игры. Это не хорошо и не плохо, это так.

А. Р. Такова ваша технология.

Ю. Б. Да, мне пьесу нужно убить, чтобы родить ее заново.

А. Р. Мейерхольд говорил: «Я должен так хорошо изучить пьесу, чтобы при постановке иметь право забыть ее». То есть изучить настолько, чтобы проникнуть в существо пьесы и, опираясь на эту суть, уже свободно сочинять спектакль как собственное авторское сочинение.

Ю. Б. Мне прежде чем пьесу забыть, необходимо пьесу сначала разрушить. Разрушение – это и есть процесс изучения. Разрушить, чтобы родить ее заново.

А. Р. История театра показывает, что почти каждый режиссер жаждет откликнуться на современные вызовы, высказаться по актуальным вопросам сегодняшнего дня, а следовательно – мечтает найти современную пьесу высокого качества. Условно говоря, каждый режиссер жаждет, как это произошло в 1898 г. с Московским Художественным театром, найти своего А. П. Чехова и свою «Чайку». Каковы ваши отношения с новейшей драмой?

Ю. Б. Для меня дело не в современности, а в качестве. Я предпочитаю качественную литературу. Конечно, новый театр, новые театральные течения возникают там, где возникает новая драматургия. Появился Шекспир – возник шекспировский театр «Глобус». Появился Мольер – возник мольеровский театр «Комеди Франсез». Появился Брехт – возник брехтовский театр «Берлинер Ансамбль». Появился Чехов – возник МХАТ... Буквально, театр как дом, здание, а не только как язык, как эстетика. И я читаю новые пьесы, читаю произведения, которые именуются «новая драма». Мне интересны, к примеру, Вырыпаев, Сигарев, Яблонская, потому что их тексты, как и тексты классиков, о которых мы говорим, не бытовые; в них есть то, что называется высокая поэзия. Но при этом я понимаю, что не нахожу ни

у них, ни у других авторов новой драмы нужного мне материала, поэтика их пьес не соответствует моей театральной методологии. Возможно, их пьесы слишком жестко структурированы и мне не хватает в них воздуха. А классический текст провоцирует меня вступить с ним в конфликт, спор, соревнование, вызывает во мне азарт сделать его современным. А может быть, мне просто не хватает дистанции. Так получилось, что у меня нет своего современного драматурга, с которым я мог бы работать в непосредственном контакте. Поэтому я сам себе драматург.

А. Р. Без малого двадцатилетний профессиональный путь показывает, что ваш драматург – Шекспир. У вас уже получилась весьма мощная сценическая шекспириана.

Ю. Б. И еще, пожалуй, Брехт, который для меня становится все интереснее и интереснее.

А. Р. Ваши первые собственно профессиональные работы были сделаны на основе драматургии театра абсурда – «В ожидании Годо» С. Беккета (1996, Театр на Крюковом канале; 1997, театр им. Ленсовета), «Сторож» Г. Пинтера (1997, Театр на Литейном), «Калигула» А. Камю (1998, театр им. Ленсовета), «Макбетт» Э. Ионеско (2002, театр «Сатирикон»). С чем связан подобный выбор? Абсурд – часть нашей жизни?

Ю. Б. Моей первой работой такого рода была пьеса «Забава» С. Мржека. Это случилось еще до поступления в Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства. В театре абсурда меня интересовал и интересует не столько абсурд, сколько такое качество, как парадоксальность. Для меня театр абсурда – это театр парадокса. Потому что парадоксальна сама жизнь. Нас долго учили делать разбор поведения и поступков человека исходя из утверждения, что человек стремится жить, а не умирать. Это такой кондовый соцреализм. Это неправда. Ведь жизнь – это путь к смерти. Понимание такого положения дел парадоксально и выступает как динамомашинка, как мотор жизни, обостряет жажду жить, заставляет ценить каждую секунду.

А. Р. Вас часто упрекали в том, что вы в своих постановках рационализуете абсурд, абсурдистов лишаете абсурда. Как вы относитесь к такому взгляду на вас и ваше творчество?

Ю. Б. Мне кажется, что я очеловечиваю абсурд. Мое прочтение абсурдистской драмы соответствует моему пониманию того, каким должен быть театр. Для меня пьесы Беккета, Ионеско, Пинтера и др. не являются абсурдистскими, если под словом «абсурд» подразумевать «непонятное». Мне эти пьесы очень понятны, мне понятны их герои. В беккетовском «В ожидании Годо» мне по-человечески понятно, чем занимаются персонажи. Однажды десятилетний ребенок сказал после спектакля: «Им просто скучно, и от этого они несчастны. Поэтому они все время придумывают разные игры. Но все равно не становятся счастливыми».

А. Р. Театр абсурда на российской сцене не имел сколько-нибудь широкого успеха, ведь многие и многие искренне полагали, что абсурд – нечто заумное.

Ю. Б. Именно это и пробуждало во мне азарт, этим мало кто занимался, в общем-то никто, и мне было интересно попробовать. Хотелось доказать, что абсурдистская драматургия – литературная основа для интересного театра. Хотелось поспорить с теми, кто считал, что абсурд – это скучно. Как могут быть скучными вопросы смысла человеческой жизни? Мне хотелось, чтобы люди это смотрели.

А. Р. В том-то и дело, что беккетовский «Годо» – пьеса антитеатральная, несценичная, «стоячая». Вы же нашли режиссерское решение, которое дало данной вещи театральное движение, динамический театральный сюжет.

Ю. Б. Мне хотелось показать, что герои С. Беккета нестатичны, что их сердца горят, а сами они находятся в бешеном движении, в бешеном поиске смысла и носят дерево как крест.

Театр для меня – невероятно интересное дело, не имеющее отношения ни к морализаторству, ни к развлечению. Человеческая жизнь не может быть скучной, поскольку жизнь полна парадоксов. Скука – это дьявол. Не в том смысле, что театр должен развлекать. Театр для меня – инструмент познания человека, сейчас – может быть единственный инструмент, театр – это место, где человек встречается с человеком. Это затертая фраза, но это так.

А. Р. В своих постановочных решениях вы в большей степени опираетесь на собственное чутье, интуитивное восприятие литературного источника? Какую роль в подготовке спектакля играет научная литература, в том числе театроведческая?

Ю. Б. Когда я готовлюсь к постановке, я иду в библиотеку и всегда очень много читаю, собираю и серьезно изучаю все, что имеет отношение к новой работе, вплоть до газетных заметок. Просеиваю материал и всегда нахожу что-то, пробуждающее фантазию, дающее толчок игре воображения. В большей степени это литературоведческие труды, которые помогают мне проникнуть в художественный мир автора. Театроведческая литература в основном необходима мне для того, чтобы прояснить сценическую историю того или иного произведения. У меня вообще есть ощущение, что я и в театр влюбился через библиотеку – в определенный период я много стал читать о театре, я погружался в мир В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова. Книга меня во многом сформировала. Через книгу я вышел на очень важные для меня вещи – композицию, монтаж и пространство.

А. Р. В 1920-е гг. ленинградская (гвоздевская) школа театроведения, созданная в стенах Российского института истории искусств (РИИИ) на Исааковской площади, 5, имела исключительно тесные связи с Мейерхольдом. Гвоздев и его сотрудники регулярно писали рецензии на мейерхольдовские постановки, специфику которых сам Мастер называл «аналитической рецензией» (строгий, предельно лаконичный и сугубо деловой разбор того, как сделан спектакль). Выпускались научные сборники, посвященные отдельным постановкам Мастера, например сборник статей «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда» (Л., 1927) стал классикой науки о театре, был заново переиздан в РИИИ (СПб., 2002) и снабжен современным научным аппаратом. Наконец, оперативно писались и выходили в свет первые научные книги, посвященные мейерхольдовскому творчеству, например книга А. А. Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926)» (Л., 1927), необыкновенно емкая по смыслу. Важно подчеркнуть, что Гвоздев и его коллеги не обслуживали Мастера, но, опираясь на его творчество, осмысливали новейшие тенденции театрального процесса. Мейерхольд, в свою очередь, выступал в РИИИ с докладами, ему было важно апробировать существенные для него идеи на квалифицированной аудитории. Насколько вам, режиссеру, практику театра, необходимы сегодня подобного рода контакты, и нужен ли вообще диалог с наукой?

Ю. Б. В моем личном опыте ничего подобного не было и нет. Но думаю, это важно и интересно.

А. Р. Как сотрудник сектора источниковедения не могу не спросить вот о чем. От К. С. Станиславского остались тома сочинений и писем, режиссерские планы его спектаклей, воспоминания о нем и пр. Помимо мейерхольдовского двухтомника «Статьи, письма, речи, беседы» (М., 1968); книги переписки В. Э. Мейерхольда (М., 1976); сборника «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда» (М., 1978); двухтомника «Мейерхольд репетирует» (М., 1993); двухтомника «Мейерхольд в русской театральной критике» (М., 2000); публикации «Лекции: 1918–1919» (М., 2000) продолжается издание многотомного мейерхольдовского «Наследия». Что (помимо спектаклей, само собой) останется потомкам от вас и от вашего поколения режиссеров?

Ю. Б. Может быть, вот это (на смартфоне показывает фото режиссерского стола, на котором разложены листочки с названиями фрагментов

спектакля). Тут зафиксирован рабочий момент в определении композиции спектакля «Отелло» в Театре «Сатирикон» (2013).

А. Р. Трудно сказать, как дела обстоят сейчас, но в 1960-е – 1980-е гг. М. А. Захаров не просто писал режиссерские планы постановок, но писал их духе режиссерского киносценария, т. е. с подробными планировками и раскадровками. Слышал, что ведутся переговоры о публикации этих планов. А вы пишете режиссерский план постановки? Или все решается в процессе репетиций, в непосредственной работе над спектаклем?

Ю. Б. Когда я учился в Академии театрального искусства, делал подробный план, раскадровки, как, например, при работе над гоголевской «Женитьбой». И всегда начинал с решения сценического пространства, хотя плохо рисую. У меня есть тетрадки. Когда начинаю новую работу, захожу тетрадку, куда вписываю приходящие на ум мысли, делаю наброски вариантов композиции. В спектакле «Макбет. Кино» (2013, Театр им. Ленсовета) у меня на сцене лежит такая вот тетрадка, открытая на какой-то странице. Она, эта тетрадка, не играет никакой роли собственно в действии, но необходима как факт моего присутствия в спектакле. Я вообще стремлюсь к тому, чтобы в каждой моей постановке была задействована какая-нибудь моя личная вещь – это такое мое суеверие.

А. Р. Вы тетрадки не выкидываете. Вопрос о режиссерских планах совсем не праздный. Сегодня реконструировать спектакль совсем недавнего прошлого очень трудно. Художники, к примеру, после окончания работы над постановкой забирают свои материалы (эскизы, макеты и пр.).

Ю. Б. Тетрадки стараюсь не выбрасывать, хотя приходится иногда, чтобы не запутаться в разных вариантах компоновки будущего спектакля. Что касается театральных художников, то Александр Шишкин, с которым мы много сотрудничали, все свои работы, осуществленные и не осуществленные, выкладывает у себя на сайте.

А. Р. Действительно, у режиссеров достаточно часто складываются устойчивые творческие связи с конкретными художниками. Есть ли у вас постоянные партнеры? И какова роль художника в вашем театре?

Ю. Б. Начиная с «Годо», большую часть своих работ я сделал с Александром Шишкиным. Я предпринимал попытки контактировать с другими художниками, но это было не так интересно. «Макбет. Кино» я сделал сам и как режиссер, и как художник. И все же в лице Саши Шишкина я нашел близкого мне по духу художника. Своего драматурга у меня нет, но есть свой художник.

А. Р. Большая часть ваших спектаклей снята на видео. Как вы относитесь к такому типу фиксации спектакля?

Ю. Б. Никак не отношусь. Понимаю необходимость таких съемок. Но лично мне видео не нужно, у меня большая часть снятого материала где-то валяется, но я никогда не пересматриваю свои спектакли на видео – мне это страшно не нравится. Когда снимали телевизионную версию «В ожидании Годо», использовали четыре камеры, а потом меня частично допустили к монтажу. Это было любопытно, тут можно было донести до зрителя дополнительные смыслы. Но если говорить вообще, надо ставить камеру и просто снимать то, что происходит на сцене, ведь зритель именно так видит картинку, у него нет возможности монтировать то, что он наблюдает на сцене. А телевизионный монтаж – другой вид искусства.

А. Р. Лично мне как историку запись очень важна, иначе при последующей реконструкции спектакля неизбежно возникнут сложности, так как на основе рецензии крайне трудно установить такие вещи, как ритм спектакля; разобраться с принципами построения действия, особенно если они монтажные или музыкальные; наконец, определить роль музыки.

Ю. Б. Ритм – это основа спектакля, он намечается в предварительной работе, но по-настоящему складывается только в репетиционном процессе. Музыка в моих спектаклях звучит почти непрерывно – в моем представле-

нии театр – это и есть музыка. Как и ритм, как и атмосфера. Я много работал с композиционными принципами в «Чайке» (2013, театр «Сатирикон»). У меня новая конструкция действия, ход событий разорван, и разорван намеренно грубо. В спектакле «Макбет. Кино» я много занимался проблемами времени, времени реального и времени сценического; в некоторых эпизодах я пытался остановить действие, как это бывает в жизни, когда время идет, а ничего вроде не происходит.

А. Р. Вас не пугает, что «Макбет. Кино» – это пять часов действия? Тут есть серьезная проблема восприятия зрителя. Кроме того, я, например, живу в пригороде, и последний автобус уходит в 23 часа.

Ю. Б. Что касается «Макбет. Кино», то мы начинаем спектакль в 17 часов и заканчиваем в 22 часа 15 минут.

А. Р. Но вы не боитесь, что зритель заскучает в течение этих пяти часов?

Ю. Б. Не нужно ни от кого зависеть, не нужно никого завлекать. Мне кажется, что театр должен формировать зрителя, а не наоборот. Часть публики уходит через десять минут после начала, потому что задействованы другие законы игры со зрителем, но есть люди, которые ходят по нескольку раз. Ездят на спектакль и москвичи. Передо мной стоит задача сделать не длинный или короткий спектакль, а такое театральное высказывание, которое мне необходимо. Кроме того, это серьезная профессиональная задача – держать внимание зрителя в течение пяти часов. Я люблю театр, получаю физическое наслаждение от пребывания в театре. Я погружаюсь в спектакль, если, конечно, там есть что смотреть. Лет пять, как для меня перестал существовать сюжет. Он есть, но у меня задача рассказать его по-другому, другими композиционными средствами.

А. Р. Но хотите ли вы быть услышанным? Не боитесь оторваться от зрителя и превратиться в нечто подобное герою романа Сомерсета Моэма «Луна и грош», который заканчивал картину, отставляя ее в сторону и забывал о ней. Этой картины для него более не существовало.

Ю. Б. Конечно. Надеюсь, что здравый смысл мне не изменяет, ведь театр без зрителя не существует.

А. Р. Из интервью мне известно, что вы постоянно боретесь с тем, чтобы в процессе репетиций занятые в вашем будущем спектакле актеры не ездили на съемки и не отлучались из театра. Насколько вам это удастся? Я где-то читал, что вы фиксируете свое требование в контракте, когда ставите спектакль по договору, в том же театре «Сатирикон», к примеру. Так ли это?

Ю. Б. Нет, никакой фиксации такого требования в договорах с артистами не существует, ведь они заключают договоры с театром, а не со мной. С Константином Райкиным у меня есть договоренность, что занятые в спектакле исполнители на время репетиций не будут уезжать на съемки. Я расстаюсь с теми людьми, кто предпочитает репетициям съемки. Требую присутствия на репетиции всех артистов – мы должны кусок жизни прожить вместе. Классический сюжет становится современным еще и потому, что на сцене он воплощается современными актерами, которые пропускают его через себя. Я не могу работать с людьми, приходящими три раза в неделю, не могу понять, как развернуть актера, чтобы раскрыть его. Театр-дом потому и умирает, что для актеров он не дом, а пристанище между съемками. Они хотят, чтобы он был их домом, чтобы они в театре были защищены, но сами подводят его, бросают. По счастью, существуют артисты, которые понимают, что настоящим актером можно быть только в театре, а кино и телевидение лишь эксплуатируют возможности артиста, и не более того. Театр – это процесс, порой процесс очень длинный и мучительный. Артисты бегут в кино еще и потому, что там все происходит быстро и без особых затрат.

А. Р. Доминирующим и даже программным способом существования актера в ваших постановках является игровой способ. И, насколько я знаю,

вы испытываете достаточно большие сложности с актерами, прошедшими обычную школу в том или ином театральном вузе. Не назрела ли необходимость и не настало ли время для создания собственной школы? Или, хотя бы, набора собственного актерского курса?

Ю. Б. Никакого другого способа и не существует. Я занимаюсь педагогической деятельностью почти непрерывно. В Москве преподаю в РАТИ (ГИТИСе) на актерско-режиссерском курсе Сергея Женовача. Здесь, в Петербурге, в театре им. Ленсовета, я работаю с курсом Анны Алексахиной, набранным на базе Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Половина сегодняшней труппы театра им. Ленсовета – выпускники курса Владислава Пази, на котором я преподавал. На каждой репетиции я продолжаю быть педагогом и с вполне сложившимися актерами говорю, в принципе, на том же языке, что и со студентами. Артист должен учиться и в двадцать лет, и в тридцать, и в сорок, и в пятьдесят, впрочем, как и режиссер, – и это не красивые слова. Да и дело, конечно, не в школе, а в актере. В театре ситуация такова: если актеру кажется, что он уже все знает, это означает лишь одно – для театра он умер.

А. Р. Но набрать собственный курс вы пока не хотите.

Ю. Б. Я может быть, и хочу, но в настоящий момент не могу. Я и так много езжу, живу фактически на два города. А собственным курсом необходимо заниматься ежедневно и ежеминутно.

А. Р. И последнее. В настоящее время наметилась тенденция, когда режиссеры драматического театра и кинорежиссеры обратили пристальное внимание на оперу. А вы не хотели бы попробовать свои силы в оперной режиссуре?

Ю. Б. Хотел бы, и даже намечался один вариант, но – не сложился. Для меня дебют в опере был бы новым и интересным вызовом.

Александр Ряпосов

[Рецензия на книгу]

**ГАЛЬЦОВА Е. Д. СЮРРЕАЛИЗМ И ТЕАТР:
К ВОПРОСУ О ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ
ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА.
М.: РГГУ, 2012. 542 с.**

Елена Дмитриевна Гальцова оговаривает круг рассматриваемых ею вопросов: понятие «французский сюрреализм»; деятельность группы Андре Бретона (1896–1966), сформировавшейся к началу 1920-х гг., назвавшей себя сюрреалистической в 1924 г. и просуществовавшей до 1969 г.

Центр исследования – сюрреализм Бретона, но с учетом некоторых периферийных явлений, в которых соотношение сюрреализма и театра проявилось с наибольшей четкостью. Речь идет о следующих проблемах:

театр «Альфреда Жарри» (Théâtre Alfred Jarry, 1926–1929), созданный Антоненом Арто и Роже Витраком уже после их формального разрыва с Бретоном;

эстетика Антонена Арто, воплощенная в тексте пьесы «Ченчи» и в сценическом тексте спектакля (1935), поставленного по этой пьесе, и обобщенная в его книге «Театр и его двойник» (1938);

драматургия дадаизма – пьесы Тристана Тцара, Жоржа Рибмон-Дессе-ня и др; драматургическое и театральное творчество Жана Кокто.

Название книги «Сюрреализм и театр», по признанию ее автора, вполне условно, так как собственно театральными свершениями сюрреализм не слишком прославился. Елена Гальцова скорее говорит о специфической театральности, присущей произведениям сюрреалистов, – не только драматургии, но и живописи, и фотографии, и пространству сюрреалистических выставок, и киноискусству. И все же большая часть книги посвящена драматургии и особенностям театра, потенциально заключенным в пьесах сюрреалистов.

В обширном обзоре иностранной и отечественной литературы вопроса невозможно было не отметить работы петербургского специалиста по французскому театральному символизму, театральному сюрреализму и творчеству Антонена Арто – В. И. Максимова, особенно книги, посвященные автору концепции «театра жестокости»: «Введение в систему Антонена Арто» (СПб., 1998); «Век Антонена Арто» (СПб., 2005); «Эстетический феномен Антонена Арто» (СПб., 2007).

Среди важных предшественников сюрреализма автором книги особо отмечен поэт-символист и вагнерианец Стефан Малларме, много размышлявший о театре и использовавший слово «драма» в вагнеровском смысле. От Малларме один шаг до эстетики театра Альфреда Жарри – непосредственного предшественника и кумира французских сюрреалистов. Его статья «О бесполезности театрального в театре» (1896) содержит идею нового театрального зрелища. Новая театральная эстетика начинается с эстетики шока, марионеточности персонажей и т. д.

Елена Гальцова придает важнейшее значение творческому наследию драматурга, режиссера, историка и теоретика театра Н. Н. Евреинова, и прежде всего его концепции театральности. Среди новейших работ,

посвященных этой проблеме, автор книги «Сюрреализм и театр» отмечает кандидатскую диссертацию «Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова» (2007) Т. С. Джуровой.

Книга Елены Гальцовой состоит из трех разделов, каждый из которых, в свою очередь, делится на главы.

В первом разделе – «Театр – корабль-призрак сюрреализма?» – рассматриваются проблемы непосредственных контактов сюрреализма с театром; ставится задача изучения не театра сюрреализма как такового, но потенциала театральности, заложенного в сюрреалистических произведениях.

Второй раздел – «Театральность в эстетике сюрреализма» представлен шестью главами и посвящен следующим блокам проблем:

концепция реальности в эстетике сюрреализма и специфический вариант Антонена Арто; модель реальности Андре Бретона в контексте воззрений французского авангарда; концепция реальности и сюрреальности; соотношение театра и реальности в модели Антонена Арто;

перевоплощения, маски, симуляции, игры в теории и практике сюрреализма («Стать другим» и «Притвориться другим»);

сюрреалистические грезы и их «драматизация»; психоанализ Зигмунда Фрейда и концепция Андре Бретона; от толкования сновидений к интерпретации театрального зрелища; терапевтический смысл психоанализа в театральных теориях Антонена Арто и Роже Витрака;

представление о прекрасном и представление прекрасного; концепция «современной красоты»; красота и безумие («священная болезнь»); прекрасное, безобразное, бесформенное;

визуальные и вербальные начала в сюрреализме; визуальные и слуховые образы; слово и изображение; «сюрреалистический объект» и «стиховец»; вербально-изобразительный коллаж как мизансцена сюрреалистических мифов.

Третий раздел – «Театральные формы» – состоит из восьми глав, посвященных исследованию проблем, непосредственно связанных с теорией драмы и теорией театра:

жанровое своеобразие сюрреалистической драматургии; соотнесение сюрреалистической драмы и традиционных театральных жанров; высказывания и концепции сюрреалистов в связи с проблемой жанра;

кризис персонажа, т. е. отказ от изображения характера, психологических или социальных мотивировок поведения; отказ от мимесиса;

театр сюрреалистов – театр слова: ремарки и диалоги; принципы и методы реализации метафоры; слова, вещи, тела;

театр книги и «рукописный» театр;

метатеатральные формы; Роже Витрак и Антонен Арто о Луиджи Пиранделло; автор, персонаж и зритель в сюрреалистической драме; театр в театре: модель шекспировской «мышеловки»; интермедии, грезы как внутренний спектакль;

театр картин Роже Витрака; роль обрамления в театре картин; театр картин и метафизика Антонена Арто;

сюрреалистические теории мифа; сюрреалистические мифы и их театрализация (сюрреалистическая женщина; «дети у власти»; великий диктатор; жестокость; безумная любовь; метаморфозы Нарцисса).

В Заключении Елена Гальцова справедливо замечает, что театральные концепции, разработанные в рамках сюрреализма, в той или иной степени востребованы и в сценическом искусстве последнего времени, а отдельные произведения сюрреалистической драматургии вызывают интерес и у современных режиссеров, и у современной публики.

Книга снабжена указателем пьес и именным указателем. Оглавление приводится на русском, французском и английском языках.

[Рецензия на книгу]

**ЛИПОВЕЦКИЙ М., БОЙМЕРС Б.
ПЕРФОРМАНСЫ НАСИЛИЯ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ
И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ «НОВОЙ ДРАМЫ» /
М.: НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ, 2012. 376 с.**

Социокультурный феномен «новой драмы» хронологически соотносится с рубежом XX–XXI вв. Это явление тесно связано с общими процессами, происходившими в России в период Перестройки (1985–1991), в эпоху экономических реформ 1990-х, и, конечно, с радикальными переменами в собственно театральных процессах, имевшими место в стремительно менявшейся стране.

В 1990-е гг., как справедливо отмечают Марк Липовецкий и Биргит Боймерс, многочисленные андеграундные театральные студии, группы и иные образования были легализованы и обрели официальный статус. Это случилось с Театром-студией Олега Табакова на улице Чаплыгина, Школой драматического искусства Анатолия Васильева, Театром на Спартаковской площади Светланы Враговой и др. Только в Москве работали сотни театров, театриков и студий, причем многие из них оказались способными стать театрами профессиональными. Авторы книги называют Театр на Юго-Западе Валерия Беляковича; Театр на Покровке Сергея Арцибашева; Театр «У Никитских ворот» под руководством Марка Розовского; театр «Et Cetera» под руководством Александра Калягина; театр «Около дома Станиславского» (бывший Молодежный театр на Красной Пресне) Юрия Погребничко; Театральную мастерскую Петра Фоменко (впоследствии театр «Мастерская Петра Фоменко») и др.

Театральный бум 1990-х гг. выявил дефицит произведений драматургии, способных ответить на острые вопросы современности. Стоит ли удивляться, что основу репертуара названных студий и театров помимо классики составляли ранее запрещенные пьесы европейских абсурдистов, произведения обэриутов, драматургия «новой волны» («поствампиловская драматургия») Виктора Славкина, Людмилы Петрушевской, Алексея Казанцева, Людмилы Разумовской, Николая Коляды, Ольги Мухиной и др.

Надо сказать, что традиционные театральные подходы, восходящие к методике К. С. Станиславского, оказались неприменимы к драматургии такого рода. Ее сценическое воплощение потребовало поиска нового театрального языка, как, например, в спектакле Юрия Бутусова «В ожидании Годо» (Театр на Крюковом канале, 1996; Театр имени Ленсовета, 1997), в котором поэтика Беккета переведена на язык клоунской буффонады. В поисках нового сценического языка влиянию андеграунда подвержен экспериментальный театр Анатолия Васильева. Эксперименты Формального театра Андрея Могучего основаны на обращении к эстетике уличного театра, гротеска.

М. Липовецкий и Б. Боймерс подробно рассматривают путь «новой драмы» к своему потенциальному читателю и зрителю. Это попытки собрать в одном месте режиссеров и драматургов одного поколения и создать платформу для дискуссии, как в Мастерской из подмосковной Любимовки,

организованной В. Славкиным, А. Казанцевым, М. Роциным и др., или Центре драматургии и режиссуры в Москве; Дебют-центре.

Продвижению «новой драмы» способствуют фестивали «новой драмы», проводимые в МХТ им. А. П. Чехова, петербургском Театре им. Ленсовета, московском Центре Мейерхольтца, театре «Практика»; фестиваль «Золотая маска». Многие драматурги, и среди них Е. Гришковец, М. Угаров, И. Вырыпаев, сами становятся режиссерами.

Важнейшим качеством «новой драмы» является ее гипернатурализм. Тут не обходится без связей с неонатурализмом искусства времен Перестройки, или, иными словами, «чернухой» перестроечной литературы, перестроечного кино, перестроечного театра. Отличие «новой драмы» в том, что ее искания находятся вне социальных аспектов как таковых. Авторы «новой драмы» не верят в очистительную силу правды, ибо эта вера потерпела крах в 1990-е.

Творимое в социуме насилие не есть следствие отклонений от нормы. Насилие – это неизбежная норма человеческого бытия, густо замешанная на сексуальности и эротизме. И еще «новая драма» – это поиски человеком постсоветского времени собственной идентичности (наиболее показательна драматургия Е. Гришкова).

М. Липовецкий и Б. Боймерс обращают внимание на перформативность «новой драмы»: ее авторы видят в театре магический, ритуальный смысл, а следовательно, стремятся превратить пьесу в сценарий ритуала. Именно поэтому эксперименты театра Анатолия Васильева, формально не принадлежащего этому направлению, находятся в поисках ритуального поля коммуникации сцены и зрительного зала. Учеником Анатолия Васильева признает себя Кирилл Серебренников. Иван Вырыпаев театр понимает как перформативный поиск сакрального, трансцендентного.

Стоит ли удивляться, что отдельная глава книги посвящена насилию как культурной проблеме; другая глава – направлению в «новой драме», в наибольшей степени актуализирующему насилие как средство коммуникации. Анализируется драматургия Вячеслава и Михаила Дурненковых, Максима Курочкина, Николая Коляды, Юрия Клавдиева, Василия Сигарева («Пластин», «Волчок») и др.

В отдельной главе подробно рассматривается предыстория «новой драмы». Речь прежде всего о «поствампилловской» драматургии 1970-х–1980-х гг., представленной Людмилой Петрушевской, Виктором Славкиным, Алексеем Казанцевым, Владимиром Арро, Александром Галиным, Людмилой Разумовской, Ниной Садур, Алексеем Шипенко, Венедиктом Ерофеевым, Владимиром Сорокиным. Достаточно подробно освещается театральная предыстория сценических поисков, спровоцированных «новой драмой». Наибольшее внимание уделяется экспериментам театральных групп и объединений, входивших в ВОТМ (Всероссийское объединение творческих мастерских, созданное в 1988 г. по инициативе СТД), и лаборатории игровых структур Анатолия Васильева. Среди тех, кто работал под эгидой ВОТМ, стоит упомянуть группу «Домино» Владимира Мирзоева и Клим (Владимир Клименко); «Чет-Нечет» Александра Пономарева; группу Юрия Еремина (в 1990-х он возглавит московский Театр им. А. С. Пушкина); группу Романа Виктюка (вскоре создаст собственный «Фора-театр»).

Остальные главы книги «Перформансы насилия» посвящены персоналиям. Это «Театр Евгения Гришкова», «Театр.doc», «Театр братьев Пресняковых» и «Театр Ивана Вырыпаева».

В заключение М. Липовецкий и Б. Боймерс высказывают надежду, что история социокультурного феномена, получившего наименование «новая драма», еще не завершена. Об этом свидетельствует активный интерес кино и телевидения к соответствующим текстам. А значит, разговор о «новой драме» может быть продолжен.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бойкова Ирина Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства; e-mail: irinaboikova1@rambler.ru

Васильев Александр Кирович – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, зав. сектором источниковедения Российского института истории искусств, старший научный сотрудник Е. В. Третьякова. Артист Большого симфонического оркестра Мариинского театра; e-mail: operaline@hotmail.com

Мальцева Ольга Николаевна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства; e-mail: onmalt@gmail.com

Плахотина Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, оперный критик; ведущий редактор литературно-драматургической части Михайловского театра; e-mail: fluffy87@bk.ru

Ряпосов Александр Юрьевич – кандидат искусствоведения, ученый секретарь, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств; e-mail: a-ryaposov@yandex.ru

Самсонова Полина Владимировна – аспирант кафедры истории зарубежного искусства театроведческого факультета Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Филиппова Сусанна Андреевна – кандидат искусствоведения, лаборант-исследователь сектора источниковедения Российского института истории искусств; e-mail: suzuki88@list.ru

Щербакова Наталия Геннадьевна – кандидат искусствоведения, театральный критик, член секции критики Свердловского отделения СТД РФ (Екатеринбург).

NOTES OF CONTRIBUTORS

Boykova, Irina – PhD (Arts), associate professor, Russian Theatre Department, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Vasiliev, Alexander – postgraduate student, Russian Institute for the History of the Art; musician, Mariinsky Theatre Symphony Orchestra.

Maltseva, Olga – Dr. Sc. (Arts), chief researcher, Theatre Department, Russian Institute for the History of the Art; professor, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Plakhotina, Tatiana – PhD (Arts), opera critic; chief editor, Literature and Drama Department, Mikhailovsky Theatre.

Ryaposov, Alexander – PhD (Arts), scientific secretary and senior researcher, Theatre Department, Russian Institute for the History of the Art.

Samsonova, Polina – postgraduate student, St. Petersburg State Theatre Arts Academy.

Filippova, Susanna – PhD (Arts), laboratory assistant, Source criticism Department, Russian Institute for the History of the Art.

Shcherbakova, Natalia – PhD (Arts), theatre critic, Critic Department, Russian Theatre Union, Ekaterinburg

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Для публикации в издании «Временник Зубовского института» принимаются статьи и рецензии, нигде ранее не печатавшиеся. С аспирантов не взимаются деньги за публикацию.

2. Выпуски Временника Зубовского института формируются по тематическому принципу. Редакционный совет Временника оставляет за собой право отклонять неправильно оформленные материалы, а также материалы, не соответствующие тематике выпуска. Все работы проходят рецензирование.

3. Материалы для публикации в издании «Временник Зубовского института» принимаются по электронной почте <vremennik.riii@gmail.com> как приложение к письму или на электронном носителе в формате *.doc. Автор также предоставляет редакции одну копию статьи в распечатанном виде. Адрес для почтовых отправок: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5. Российский институт истории искусств. Предоставленные работы авторам не возвращаются.

4. Объем статьи не должен превышать одного авторского листа (40 000 знаков, включая пробелы, сноски, список литературы, список информантов, список сокращений). Объем рецензии — не более 0,5 листа (20 000 знаков).

5. Материалы должны быть набраны в программе Word; шрифт Times New Roman; кегль 14; интервал одинарный; поля 2 см; отступ для первой строки абзаца 1,25 см.

6. В статье могут быть использованы *курсив* или **полужирный шрифт**. Просим не применять разрядку для выделения фрагментов текста.

7. Тематические сноски постраничные; формат номера сноски – арабскими цифрами.

8. Ссылки на литературу даются в тексте в квадратных скобках: [фамилия автора, год издания: номер страницы]. Список цитируемой литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке; вначале приводится фамилия автора и год издания, затем, после тире, полная библиографическая ссылка, оформленная в соответствии с принятыми нормативами (ГОСТ Р 7.0.5–2008). Для статей указание страниц обязательно. В описании сборников просим указывать научного редактора (редактора-составителя).

Примеры ссылок в тексте:

[Бахтин, 1990: 55] или [Плачи, 2007: 83];

в списке литературы:

Бахтин, 1990 – Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

Плачи, 2007 – Плачи Девятого Ава / Гл. ред. Б. Горин. М., 2007.

8.1. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. Источники на языках, использующих алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на иврите, греческом, арабском и др.), даются в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

8.2. При оформлении ссылок на электронный ресурс необходимо указание даты размещения материала либо даты обращения к нему.

Примеры ссылок на электронный ресурс:

Кантор, 2007 – Кантор Ю. Проигрыш и выигрыш: Почему великий польский композитор Кшиштоф Пендерецкий никогда не занимался политикой: Интервью [Электронный ресурс] // Российская газета [сайт]. Федеральный выпуск № 4433 от 7 авг. 2007 г. URL: <http://www.rg.ru/2007/08/07/penderetsky.html> (дата обращения: 12.06.2008).

Червяков, 2006 – Червяков Семен Андреевич / Интервью и лит. обработка А. Бровцин [Электронный ресурс] // Я помню [сайт]. URL: <http://www.iremember.ru/content/view/4/75/lang.ru/> (дата размещения: 12.07.2006).

8.3. Ссылки на архивные документы помещаются в тексте или постраничной сноске. Названия хранилищ могут быть приведены в виде аббревиатуры. В конце работы помещается список сокращений.

Пример ссылок на архивные документы в тексте или сноске:

ОР РНБ. Ф. 777. Оп. 1. Д. 1368. Л. 7;

в общем списке литературы:

Мейерхольд, 1922 – Игра актера: Лекция в Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при ГВЫТМ. Конспект Х. Н. Херсонского. Машинопись. 1922. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 742.

9. Список информантов помещается в конце статьи в алфавитном порядке. В тексте при ссылке на информанта приводится соответствующий номер в квадратных скобках [5].

10. Статьи могут содержать нотные примеры, схемы, карты, таблицы. Все графические материалы должны быть помещены в тексте, а также дополнительно приложены отдельными файлами *.tif или *.jpg, в черно-белом формате с разрешением 600 dpi.

11. Необходимо приложить к статье: а) список ключевых слов (на русском и английском языках); б) резюме (на русском и английском языках) объемом не более 500 знаков. Информация об авторе должна содержать следующие сведения: фамилия, имя, отчество; ученая степень, звание, должность; место работы; контактная информация (адрес электронной почты, телефон). С согласия автора в сборнике приводится его личный или рабочий электронный адрес (телефон, факс).

Редактор Ю. М. Зислин
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: И. А. Громова

Подписано к печати 09.12.2013 г.
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style»
Усл. печ л. 15. Тираж 250 экз. Отпечатано на ризографе РИК РИИИ
www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-41-36