

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

НОВАЯ ДРАМА  
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ:  
проблематика, поэтика,  
пути сценического воплощения

*Материалы научной конференции  
8–10 ноября 2013 года*

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
Санкт-Петербург. 2014

Редактор-составитель

*А. А. Юрьев*

Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 года. — СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. — 372 с.

В предложенном читателю сборнике публикуются статьи, подготовленные большинством участников конференции на основе их докладов и сообщений. Новая драма рассматривается в них не только в театральном, литературном, социокультурном контекстах, но и в сопряжении с музыкой, изобразительным искусством, кинематографом — в ряде случаев с применением междисциплинарного подхода. Ряд явлений, связанных с этой многообразной тематикой, выявлен и проанализирован впервые. Особое внимание уделено практическому освоению новой драмы современной сценой — в России и за ее пределами.

© Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014

© Издательство «Чистый лист»,  
дизайн, макет, 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие редактора-составителя (А. А. Юрьев) . . . . . 6

### Раздел I

#### Новая драма: проблематика и поэтика

*Молодцова М. М.* (Санкт-Петербург)

Особенности итальянской новой драмы . . . . . 8

*Храповицкая Г. Н.* (Москва)

«Росмерсхольм» Хенрика Ибсена и «Одинокие»

Герхарта Гауптмана: проблематика и поэтика. . . . . 18

*Поринец Ю. Ю.* (Санкт-Петербург)

Хенрик Ибсен в оценке Гилберта Кийта Честертона. . . . . 32

*Киричук Е. В.* (Омск)

Музыкальный экфрасис в драматургии Августа Стриндберга. . . . . 35

*Лисовская П. А.* (Санкт-Петербург)

Образы семьи в поздней драматургии Августа Стриндберга. . . . . 40

*Владимирова А. И.* (Санкт-Петербург)

Морис Метерлинк: в поисках жанра . . . . . 49

*Некрасова И. А.* (Санкт-Петербург)

Образы Средневековья в новой драме

конца XIX — начала XX вв. . . . . 55

*Осипова О. К.* (Санкт-Петербург)

Новая драма рубежа XIX–XX веков

и французские социальные пьесы . . . . . 65

*Горбатенко М. Б.* (Санкт-Петербург)

Одноактные пьесы Артура Шницлера:

проблематика, поэтика, провокация. . . . . 72

*Дробышева М. Н.* (Санкт-Петербург)

Поэтика «хорватского модерна» в драматургии Иво Войновича. . . . 82

*Демченко Н. А.* (Санкт-Петербург)

Эден фон Хорват, новая драма и «новая деловитость»:

к вопросу о функции авторских ремарок . . . . . 93

*Маркарян Н. А.* (Санкт-Петербург)

Музыкальная драматургия позднего Чайковского

как эстетический аналог новой драмы . . . . . 102

*Богданова П. Б.* (Москва)

Чехов и постчеховская традиция: пьесы потока . . . . . 112

<i>Чернышева Е. Г.</i> (Москва)	
Семантика образов ущербного тела в драме А. М. Горького «На дне» . . . . .	127
<i>Стоева Н. В.</i> (Санкт-Петербург)	
Драматургия имажинистов: от комедии до трагедии . . . . .	130
<i>Исаева Е. И.</i> (Москва)	
Тенденции новой драмы в драматургии XX века: Бернард Шоу и Евгений Шварц — утверждение нового типа конфликта . . . . .	139
<i>Лавлинский С. П.</i> (Москва)	
Мифологемы ребенка-жертвы и ребенка-палача: от новой драмы рубежа XIX–XX вв. к новой драме рубежа XX–XXI вв. . . . .	147

## Раздел II

### Новая драма в театре и кинематографе XX века

<i>Юрьев А. А.</i> (Санкт-Петербург)	
Хенрик Ибсен: начало новой драмы в отражениях европейского режиссерского театра рубежа XIX–XX веков . . . . .	159
<i>Малахова П. Д.</i> (Санкт-Петербург)	
Крэг и Дузе в работе над «Росмерсхольмом» . . . . .	173
<i>Ульянова А. Б.</i> (Санкт-Петербург)	
«Виртуальные» спектакли Адольфа Аппиа: «Ундина», «Маленький Эйольф» и «Драма на музыке» . . . . .	184
<i>Титова Г. В.</i> (Санкт-Петербург)	
Мейерхольд: «Товарищество Новой драмы» . . . . .	192
<i>Жеребин А. И.</i> (Санкт-Петербург)	
Мистерия гибели и преображения: Франк Ведекинд в интерпретации В. Э. Мейерхольда . . . . .	200
<i>Таранова Е. П.</i> (Санкт-Петербург)	
«Вишневый сад»: начало (110 лет со дня премьеры) . . . . .	209
<i>Годованная Е. В.</i> (Санкт-Петербург)	
Принципы сценографии спектакля МХТ «Синяя птица» (1908) . . . . .	215
<i>Одесская М. М.</i> (Москва)	
«У жизни в лапах» Кнута Гамсуна: жизнь во времени . . . . .	222
<i>Булышева Е. В.</i> (Санкт-Петербург)	
Концепция пансихической драмы: Л. Н. Андреев и МХТ . . . . .	237
<i>Цимбал И. С.</i> (Санкт-Петербург)	
«Лебединая песня» А. П. Чехова в России и за рубежом . . . . .	247

<i>Свистунович Д. С.</i> (Санкт-Петербург) Сценические интерпретации «Свадьбы» С. Выспяньского на сцене краковского Городского театра (1901–1991) . . . . .	257
<i>Самсонова П. В.</i> (Санкт-Петербург) Постановка пьесы Х. Ибсена «Йун Габриель Боркман» в токийском Свободном театре (1909) . . . . .	262
<i>Клейман Ю. А.</i> (Санкт-Петербург) «Мелочи» Сюзан Гласпелл в Провинстаун плейрс и рождение новой драмы в США . . . . .	267
<i>Соломкина Т. А.</i> (Санкт-Петербург) «Драма крика» на немецкой сцене и в кино. . . . .	275
<i>Скороход Н. С.</i> (Санкт-Петербург) Влияние новой драмы на кинотекст Ингмара Бергмана . . . . .	280

### Раздел III

#### Новая драма на сегодняшней сцене

<i>Коваленко Г. В.</i> (Санкт-Петербург) Проблема адаптации классики: «Маленький Эйольф» Х. Ибсена и «Миссис Аффлек» С. Адамсона . . . . .	289
<i>Шах-Азизова Т. К.</i> (Москва) Участь валькирии: «Гедда Габлер» в современном театре . . . . .	296
<i>Юрьев А. А.</i> (Санкт-Петербург) Ибсен на сегодняшней петербургской сцене. . . . .	307
<i>Ряпосов А. Ю.</i> (Санкт-Петербург) Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» (Ленком, 2011) . . . . .	322
<i>Ткач Т. С.</i> (Санкт-Петербург) Бунт и страдания фрёкен Жюли в российских спектаклях эпохи перемен . . . . .	332
<i>Платунов А. В.</i> (Санкт-Петербург) После Додина: чеховские спектакли на современной петербургской сцене . . . . .	352
<i>Боборыкина Т. А.</i> (Санкт-Петербург) Движение идей: новая драма на балетной сцене . . . . .	359
<b>Сведения об авторах.</b> . . . . .	367

## ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Уже целое столетие отделяет нас от эпохи, ставшей одной из самых ярких, важных и значительных в истории мировой драматургии и мирового сценического искусства. Это было время новой драмы, оказавшей мощное влияние на становление режиссерского театра. В современном искусствознании понятие «новая драма» используется для обозначения ряда наиболее важных явлений в западноевропейской и русской драматургии между 1870-ми и 1920-ми годами, представленных творчеством Х. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Б. Шоу, А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Андреева и других авторов. После длительного засилья в театральном репертуаре поверхностно-развлекательной продукции новая драма предложила сценическому искусству ту основу, которая позволила ему обратиться к наиболее жгучим, животрепещущим проблемам эпохи. Внимание в ней перенесено с внешнего действия, запутанной интриги на внутренний мир человека, конфликты его сознания и совести, а также связанные с ними бытийные противоречия. Осуществив радикальный пересмотр традиционных для драматургии Нового времени принципов и создав принципиально новые эстетические формы, новая драма позволила театру отразить глубинную сложность, противоречивость современного мира и подняться до уровня масштабных философско-художественных обобщений. Ломая банальные драматургические стереотипы, великие создатели новой драмы ставили перед театром задачи, требовавшие коренного преобразования всей сценической системы, преодоления разрыва между театральной практикой и важнейшими литературными, эстетическими, философскими исканиями эпохи. Без решающего влияния новой драмы на развитие режиссерского театра невозможно представить творчество крупнейших корифеев мировой режиссуры — А. Антуана, М. Рейнхардта, К. С. Станиславского, Вс. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова и многих других. Наследие новой драмы составляет весьма существенную часть сегодняшнего мирового театрального репертуара, в котором после Шекспира неизменно лидируют по количеству постановок Ибсен и Чехов.

Без освоения новой драмы рубежа XIX–XX веков невозможно представить и полноценное развитие современной драматургии.

С 8 по 10 ноября 2013 года в Санкт-Петербурге проводилась широко-масштабная научная конференция «Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения». Конференция, в которой приняли участие многие ведущие специалисты в области истории театра и драмы, а также молодые ученые, была организована Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства совместно с Александринским театром и Санкт-Петербургским отделением Союза театральных деятелей Российской Федерации. Заседания параллельных секций «Новая драма: проблематика и поэтика» и «Новая драма в театре и кинематографе XX века» проходили в Доме актера им. К. С. Станиславского (первый день) и в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (второй день). Заседание секции «Новая драма на сегодняшней сцене» проводилось в третий день в конференц-зале Театрально-учебного комплекса «Новая сцена Александринского театра».

Доклады и сообщения, с которыми выступили более сорока театроведов и литературоведов, свидетельствовали об успехах отечественной гуманитарной науки в поисках новых аспектов осмысления не только наследия, оставленного нам новой драмой, но и того исключительного по силе воздействия, которое она оказала на литературу и искусство двадцатого столетия. Новая драма рассматривалась участниками конференции не только в театральном, литературном, социокультурном контекстах, но и в сопряжении с музыкой, изобразительным искусством, кинематографом — в некоторых случаях с применением интердисциплинарного подхода. Ряд явлений, связанных с этой многообразной тематикой, был выявлен и проанализирован впервые. Особое внимание было уделено на конференции практическому освоению новой драмы *сегодняшней сценой* — в России и за ее пределами.

В предлагаемом читателю сборнике публикуются статьи, подготовленные большинством участников конференции на основе их докладов и сообщений.

А. А. Юрьев,  
кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры зарубежного искусства  
Санкт-Петербургской государственной академии  
театрального искусства

## Раздел I

# НОВАЯ ДРАМА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

М. М. Молодцова  
(Санкт-Петербург)

### ОСОБЕННОСТИ ИТАЛЬЯНСКОЙ НОВОЙ ДРАМЫ\*

**И**тальянская новая драма развивается в исторический промежуток примерно в полвека, расположенный между 1870-ми (финалом Рисорджименто) и 1920-ми годами (установлением фашистского режима).

Что бы ни говорилось об итальянской новой драме, нельзя не заметить присущей ей тенденциозности, программности, сосредоточенности на предвзятой, заранее постулируемой идее. (Это, если следовать за определением качеств новой драмы у Шоу, — вполне естественно.) Поэтому понятно, что для ее развития оказались немаловажны мировоззренческие повороты, происходившие в итальянском обществе и соответственно в творчестве театральных деятелей этой поры. Идейные позиции авторов оказывались формообразующими ферментами и элементами драматургического письма. Отсюда — почти все новые драматические сочинения оказывались как бы «пьесами на тезисы», почерпнутые из ярко выраженных мировоззренческих тенденций. К таковым тенденциям относятся:

- Объективность (фактографичность) натуралистов (Джованни Верга, Сальваторе ди Джакомо).
- Морализм авторов «камерных» пьес — новой версии комедии нравов (Марко Прага, Джузеппе Джакоза, Роберто Бракко).

---

\* Когда готовилась верстка этого сборника, произошло несчастье. Скоропостижно скончалась Майя Михайловна Молодцова, выдающийся ученый-итальянист, блистательный педагог, подготовивший не одно поколение театроведов ленинградской—петербургской театральной школы. Публикуемая здесь статья оказалась последней, представленной Майей Михайловной к печати.



- Деструкция всех прежних форм у футуристов (Томмазо-Филиппо Маринетти и др.).
- Попытки создать особые эстетические программы у «сумеречников», «интимистов», «гротесков» (Луиджи Кьярелли, Луиджи Антонелли, Россо ди Сан-Секондо и др.).
- Культ героя в «театре поэта» у Габриеле Д'Аннунцио.
- «Обнаженная маска» у Луиджи Пиранделло, единодушно сочтенного автором философско-интеллектуального театра, в неприязненной критике иронично именуемого «головным».

В итальянской новой драме сохраняются, или выступают поневоле, специфические качества, обретенные национальной драматургией еще в период Ренессанса (например, сюжетные структуры). Не забудем, что именно итальянцы возродили тогда саму драму как род литературы. Так, в «ученом театре» был выработан и сохранился новеллистический принцип (или источник) построения сюжета. Новеллистика снова оказалась востребованной для сюжетостроения новой итальянской драмы. Так, обе знаменитые пьесы Джованни Верги «Сельская честь» и «Волчица» являются непосредственными инсценировками его новелл. Таковы же почти все пьесы Пиранделло, а в одной из них (сравнительно поздней) показывается, как новелла инсценируется прямо во время действия («Сегодня мы импровизируем»). Примеры можно было бы и умножить. Связь итальянской драмы этого периода с новеллистикой — органичный результат использования (или даже усвоения) новой драмой принципа повествовательности, ибо, как мы знаем, поэтике европейской новой драмы в целом свойственна ассимиляция эпической и лирической манер. Тот же принцип характерен и для использования итальянской новой драмой мифо-легендарно-исторических сюжетов. Они главенствовали в драматургических опытах у таких близких предшественников, как драматурги Рисорджименто, и сохранили привлекательность для новых авторов.

Другая специфически итальянская особенность: построение драматического персонажа как маски-типа. Напомню, что когда новые авторы от неоромантиков и символистов до экспрессионистов, футуристов и прочих искателей новых форм пользовались масками в качестве образов или просто как метафорой, либо они сами, либо их толкователи всегда ссылались на комедию дель арте. И часто эта ссылка бывает справедлива, ибо подобную ассоциацию стремятся вызвать сами драматурги, например, Маринетти. И, конечно, если даже во второй

половине XX в. перед нами появляется Арлекин, да еще в черной маске, так он — это дзанни с родословной из комедии дель арте, пусть щеголяет хоть в джинсах, именуется Джонни и узнаёт, что маску можно снять («Сын Пульчинеллы» Эдуардо де Филиппо).

Однако очевидно и другое: итальянская новая драма далеко ушла от того понимания театральных масок, которое сложилось в комедии дель арте и связанной с ее традициями драматургии. В частности, новой драме совершенно чужда социальная или возрастная иерархия масок, а также их эстетическое многообразие. Ибо итальянская новая драма пользуется масками уже по новым принципам, характерным для европейского постромантического периода. Так, маска предстает как «идея», «форма», «загадка» или, наоборот, — «ключ», как «знак архетипа» и т. п. — и это становится важнейшим из параметров большинства персонажей итальянской новой драмы. Кроме известнейшего примера, а именно, шестерых персонажей Пиранделло, явившихся на сцену в поисках своего автора в 1921 г., сошлюсь на более ранние сочинения, противоположные по концепциям друг другу. Например, на трагедию Сэма Бенелли «Маска Брута» 1908 г., на драму Луиджи Кьярелли «Маска и лицо» 1916 г., на драму Россо ди Сан Секондо «Марионетки, ну что за страсти!» 1918 г.

Итальянская новая драма, разумеется, не ограничена связью с прошлыми традициями, она испытывает сильное, глубоко проникающее влияние современной европейской новаторской драматургии, подчас ученически следуя Ибсену, Метерлинку, Чехову. И кажется, что ей опять можно было бы поставить в вину «вторичность» или «отсталость», как это делалось не только иноземными (в том числе советскими), но даже и отечественными критиками в отношении ренессансной или романтической драматургии Италии.

Однако в итальянском репертуаре рубежа XIX и первой четверти XX в. образуется собственная ипостась новой драмы, и наиболее отчетливо она реализуется в двух драматургических концепциях, внедряемых двумя крупнейшими писателями эпохи: Габриэле Д' Аннунцио и Луиджи Пиранделло.

Драматургия Д' Аннунцио — натуралиста (вериста), неоромантика, символиста, — создававшаяся между 1897 и 1913 гг., оказалась на излете довольно шаткого успеха, обеспеченного ей постановками Элеоноры Дузе, и на мировую сцену не вышла. Однако «даннунцианская драма» является эпохальной стадией формирования национальной сцены рубежа XIX–XX вв. Итальянцы не перестают считать шедеврами такие пье-

сы, как «Мертвый город», «Франческа да Римини», «Пизанелла», и особенно ценят у Д'Аннунцио его пасторальную трагедию «Дочь Йорио».

Драматургия Пиранделло, писателя, также причастного к натурализму (веризму), но в отличие от Д'Аннунцио чуждого неоромантизму и символизму, а экспериментировавшего с формами, близкими «гротескам» и к футуристам, сформулировавшего свою концепцию термином «юморизм», — создавалась практически после Д'Аннунцио в 1910–1920-е гг. И опять же в отличие от Д'Аннунцио драматургия Пиранделло вышла на мировую сцену и с 1921 г. стала одной из самых авторитетных концепций новой драмы.

Итак, в итальянской новой драме наличествуют два противоположных полюса: даннунцианский и пиранделлианский. Эта оппозиция очень существенна для национального театра. Она ярче всего выражает его своеобразие.

Итальянское своеобразие нередко представляется критикам (чаще, чем историкам) отсталостью. Таковым было мнение по поводу ренессансной драматургии, таково же мнение и по поводу итальянской режиссуры. Общепринято связывать развитие режиссуры с постановками новой драмы (хотя начало эры режиссуры, явленное творчеством англичанина Чарльза Кина и немецких Мейнингенцев, базировалось на репертуаре Шекспира и Шиллера).

Один из ракурсов итальянского своеобразия состоит в том, что постановки новой драмы нашли в Италии место прежде всего не в режиссерском, а в актерском театре, в том самом театре актеров-гастролеров, который уже считался ретроградным. Сочетание «новая драма и ретроград-гастролер» кажется парадоксом, а возможно, им и является, ибо оно привело в свое время не к неудачам, не к слабому выявлению смысла новой драматургии, а к шедеврам актерского воплощения и к глубинам проникновения в новую драму. Так, великий Эрmete Цаккони полностью пренебрегал ансамблем спектакля. А между тем ансамбль является первой задачей для режиссуры, и, согласно общему мнению, именно новая драма стимулировала саму режиссуру тем, что предоставила театру пьесы, для постановки которых создание ансамбля было признано обязательным.

Актеров той категории, к которой принадлежит Эрmete Цаккони, итальянцы называют на театральном сленге *mattatori*, то есть «матадорами» — этот термин значит то же самое, что французское название премьеров *monstre sacre*, которое обозначает: «нечто невероятное» или дословно что-то в роде: «чудо-юдо отъявленное». Считается, что

Цаккони стал последним из гениальных «матадоров», расправлявшихся с ролью один на один при затихавшем в почтительной тени сценическом окружении. И именно Цаккони обнаружил не «головную» тенденцию «Привидений» Ибсена, а всю психофизическую явь страданий безвременного гибнущего человека, сокрушаемого предустановленной свыше карой за грехи отцов, в условиях до ужаса обыденного «повседневного трагизма» современной жизни с ее материальной алчностью, алкоголизмом, сифилисом, клиническим слабоумием и отсутствием надежд. Если даже особо ценившая натуралистические детали критика (как немецкий рецензент Альфред Керр) усмотрела обобщенный катарсис в финальной мольбе Освальда — Цаккони о солнце, то это означало полноту проникновения актера в замысел Ибсена. Русская критика (Ал. Р. Кутель и не он один) как бы поневоле «извиняла» Цаккони его «клинический натурализм», убежденная, что важнее — психологический анализ. Но и она воспринимала особый «подтекст» ролей Цаккони — его внутреннюю негласную сопричастность (надрывную жалость к) страдающим персонажам.

Цаккони был признан лучшим исполнителем роли Никиты во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, русской новой драме, открытой для сцены французом Андре Антуаном. Постановка Антуана была одной из первых побед режиссуры. И в этой — подчеркиваю — режиссерской интерпретации наиболее выразителен был сам Антуан в роли Акима. Никиту (актер Мевисто) Антуану пришлось поддержать режиссерской метафорой: в момент покаяния на его голову падал солнечный луч. В «матадорской» же интерпретации спектакля с участием Цаккони (премьеры 1893 г.) итальянский актер достигал стопроцентной проникновенности в сознание зрителя толстовской идеи нравственного переворота независимо от режиссуры, либо, если угодно, «режиссируя» только одну — свою — роль. Он добивался этого благодаря сочетанию клинически воспроизводимых галлюцинаций Никиты (таких явных, что и зрителю могло бы почудиться, что «косточки хрустят») и столь глубоко переживаемых им мук совести, что прилюдное покаяние выглядело обязательным, неизбежным шагом из тьмы к просветлению. (Что касается упреков в ложно-экзотическом изображении русской крестьянской обстановки, то их можно равно отнести не только к аляповато-«цыганистому» колориту этого «не режиссерского» спектакля Цаккони, но и к декорациям, использованным в постановке, срежиссированной самим Антуаном.)

Цаккони осознанно (что зафиксировано в его записках) строил свое мастерство на эстетике веризма (натурализма), на подробном воспро-

изведении физического состояния персонажа и тем добивался введения зрителя в пространство человеческой души. Это было его целью, и по сути эта актерская позиция совпадала с позициями драматургов веристской, натуралистической, реалистической новой драмы, которую Цаккони пропагандировал и насаждал.

Но не только. Он играл еще и в таких пьесах Ибсена, где чувствовалось символистское содержание: «Строитель Сольнес», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря». Он играл и у Гауптмана в «Одиноких», у Стриндберга в драме «Отец», у Метерлинка в «Непрошенной». Назову еще пьесу предтечи Чехова, а именно «Нахлебника» И. С. Тургенева, где Цаккони сыграл Кузовкина, придав этому образу такой масштаб правдивости, что эта роль стала одной из ключевых в воплощении на сцене стилистики «повседневного трагизма», категория которого была разработана в новой драме.

Цаккони часто выступал партнером Элеоноры Дузе. Возможно, что именно Дузе оказала решающее влияние на внедрение в итальянский театр новой драмы и в первую очередь — Ибсена: Нора, Ребекка, Хедда, Элида, фру Альвинг, Элла — шесть великих ролей. Дузе все еще оставалась «премьершей» (примадонной, ее называли не «матадором», а «дивой» — *la Divina*). Однако она все же считалась с общим решением спектакля и прежде всего соотносилась с постановочным замыслом автора пьесы. В отличие от собственно «матадоров» Дузе заботилась не столько о подчинении пьесы себе, сколько старалась подчинить себя игровому персонажу. Таков уже ее ранний опыт в веристской (натуралистической) «Сельской чести» Верги в 1884 г., где она играла Сантуццу. На первый взгляд, сказанному противоречит знаменитый случай 1906 г.: спектакль «Росмерсхольм», осуществленный в сотрудничестве с Крэгом как постановщиком-сценографом. Этот эпизод напоминает типичные для эпохи недоразумения, возникавшие у актеров-премьеров с новаторами-режиссерами (например, можно вспомнить случай В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Э. Мейерхольда).

Обычно конфликт Дузе с Крэгом трактуют как результат незрелости итальянского театра до режиссуры — якобы даже такая искательница новых форм, как сама Дузе, спасовала перед «космическим» решением сценического пространства, предложенным для «Росмерсхольма» Крэгом. Указывается также на полярность их методик: реализма Дузе и символизма Крэга.

Однако сотрудничество с Крэгом не удалось по сугубо «техническим» причинам. Его декорации были «нетранспортабельны» по гастро-

лям. Поначалу же Дузе приняла все, что предложил Крэг, и не будь их размолвки, возможно, на сцене бы оказался Ибсен, явленный сразу в двух ракурсах: и в «космическом», и в «психологическом». Но, конечно, это только предположение. Оно, однако, основано на том, что попытка сотрудничества с Крэгом была предпринята Дузе после ее опыта с театром Д'Аннунцио, то есть после того как в итальянскую новую драматургию стали встраиваться спектакли, предумышлявшиеся авторами. И это стало принципиальной особенностью итальянской новой драмы.

К драматургии Габриеле Д'Аннунцио обратился, уже став мастером и новеллистики и романа, со специальной целью реформирования современного драматического итальянского театра. Реформировать он намеревался все — как драму, так и всю зрелищную систему: и актерское мастерство, и архитектурно-декорационное решение сценического пространства. Он планировал «вселенский» театр под открытым небом, собираясь соединить в его структуре античное театральное сооружение (по образцу останков античного театра, сохранившихся в Оранже на юге Франции) и новации Байройтского театра Вагнера. Он хотел воплотить свой вариант «гезамткунстверк», почерпнутый у Вагнера. В реальности такой театр был только запланирован для постройки в Альбано на берегу озера, но не осуществлен. Наиболее ярко театральная концепция Д'Аннунцио изложена в его романе «Огонь» 1900 г. Там чрезвычайно подробно, красочно, по-режиссерски зримо и поэтически вдохновенно описано некое осеннее «действие», некая мистерия-оратория во славу Венеции — царицы Адриатики, происходящая на площади перед дворцом дождей под руководством экстатичного поэта Стеллио Эфрена, под которым подразумевается сам Д'Аннунцио; это действие сопровождается образом жертвенно соучаствующей в нем «трагической музыки» поэта Фоскарини, под которой подразумевается Элеонора Дузе.

В целом Д'Аннунцио планировал создать широкомасштабный — для масс — поэтический трагический театр, выражающий мощь героических страданий подвижников и красоту гибельных страстей любовников. Он подчеркнуто выдерживал этот стиль, но не мог миновать потребности вводить в него сугубо современные натуралистические и даже «физиологические» оттенки. В его поэтическую «анатомию» страстей включался аналитик «des tranches de vie» — наблюдатель «жизненных срезов» страдания и порока. Словом, это был демонстративный эклектизм, относившийся и к содержанию и к формам его выражения. Д'Аннунцио писал пьесы разных объемов и жанров, но почти

во всех из них узнаются черты привлекавших его «действ» — миракля, притчи, мистерии. То есть к античности и вагнерианству нужно еще прибавить влияние сохранных итальянской ренессансной традицией средневековых театральных форм. Подобные качества можно наблюдать, начиная с его ранних пьес, среди которых принципиальна пьеса в прозе «Мертвый город» 1898 г., где современная трагедия страстей встроена в сферу действия античного рока. В «Мертвом городе» заявлен особый тип даннунцианской «современной трагедии», в которую вплетается прошлое.

Драматург там не имитирует и не реконструирует античность, скорее он интуирует грозный античный рок и транспонирует его в совершенно чуждую стихию — в современные будни археологических раскопок, быта с не оглашаемыми семейными неурядицами и смутой сердец, то есть в обстановку «повседневного трагизма» серенькой современности. А в современной трагедии страстей сколько угодно страданий, но нет ничего возвышенного и благородного, есть, скорее, просто пакости: муж тяготеет слепой женой, брат воделеет к сестре. Поэтому оба случайных дара судьбы, доставшихся персонажам — красота Бьянки Марии, адекватная идеалу античной красоты, и всепоглощающая способность любить, которой наделена слепая Анна (ее играла Дузе), — по ходу действия всего лишь провоцируют банальное преступление: убийство на почве ревности. Но этим Д'Аннунцио пьесу не заканчивает. В финале происходит чудо: Анна прозревает от пережитого потрясения. Это, однако, не катарсис. Теперь преступная действительность является перед ее глазами во всем своем роковом безобразии.

Событийного действия в пьесе мало, превалирует некая разрозненная (некоммуникабельная) сосредоточенность каждого персонажа на самом себе и также их «некоммуникабельная» многоречивость. Драматург явно рассчитывает на актеров, которые должны наполнить текст волевой и эмоциональной силой. В противоположность веристскому «жизнепроживанию» и «характерности» он требует от актеров поэтического обобщения, воспарения, экстаза, того ритуального самозабвения, когда «я» — не отдельная личность, а участник хора. То есть тут весь даннунцианский комплекс неоромантизма и символизма.

Стихотворной «Франческой да Римини» в 1900 г. был представлен даннунцианский тип исторической трагедии. Понятно, что в общем восприятии собственно историзм отступает в этом сюжете перед лирико-поэтическим дантовским смыслом, явленным в пятой песни «Ада».

Д'Аннунцио, однако, предусмотрел мейнингенский тип постановки со скрупулезным воспроизведением средневековых реалий в декорациях, костюмах, пратикаблях, вплоть до того, что он разыскивал у антикваров подлинные вещи и аксессуары. Он внедрил в речи и поступки персонажей характерные подробности поведения. Например, стиль общения людей в феодальном социуме, или все, что касается оружия и обращения с ним, или подробности картины боя в крепости. Это немало способствовало успеху спектакля. Дантовскую же концепцию трагедии Франчески и Паоло он решительно пересмотрел. Вернее, Д'Аннунцио стремился отрешиться от дантовского сострадания героям и показать «адскую» жестокость влечения и платы за него. Критика с этим не примирилась до сих пор, хотя историки сильно преувеличивают неуспех спектакля с Франческой, которую играла Дузе, а Паоло — Густаво Сальвини (сын). Д'Аннунцио добился, чтобы героиня выглядела монументально, отрешенно. Публика к такой Дузе не привыкла.

Вообще у Д'Аннунцио играли хорошие актеры. Гениальная Дузе привлекла к партнерству гениального Цаккони, а вместе с ними выступали известные мастера: Луиджи Рази, Чезаре Росси, Чиро Гальвани и пр. «Дочь Йорио» (в 1904 г. — уже после расставания Дузе с театром Д'Аннунцио) поставил крупный актер, капокомико и «пионер» итальянской режиссуры Вирджилио Талли.

«Дочь Йорио» (по жанру пастораль) сразу признали шедевром трагической композиции. Возможно, что именно эта пьеса является квинт-эссенцией театрального даннунцианства. Она демонстративно условна. В ней соединились фольклорная поэзия Абруцц, психологическая драма, криминальный *tranche de vie* (жизненный срез), пантеистический ритуал прославления красоты и наслаждения, ритуал добровольного жертвоприношения и жертвоприношения по приговору. Словом, драматургу удалось соединить поэтичность легенды про дочь колдуна с натуралистическим (или, говоря словами Золя, «детерминистским») фатумом (биологическим роком).

Понимая, что «театр поэта» — это театр словесного действия, и намереваясь избежать монотонности, Д'Аннунцио вписывал в свои пьесы представляющиеся его воображению зрелища. Он вводит в текст указания «авторской режиссуры», пишет пьесе сразу как разверстку спектакля. Он планирует декорации, музыку, хореографию, мизансцены, особенно в таких пьесах, где есть хоры, как в «Дочери Йорио». Таким образом, театр Д'Аннунцио это одновременно пьеса и постановка.



Трудно сказать, отчего театральный эксперимент Д'Аннунцио не имел настоящего успеха. Скорее всего просто оттого, что его концепция потускнела в свете авангардизма. Общее критическое мнение гласит, что пафос Д'Аннунцио казался холодным, а возложение функции сценической «пифии» на Дузе — ретардацией в творчестве актрисы, отступлением к тому, что современный театр уже преодолел как раз благодаря Дузе и актерам ее поколения.

Зато театр Пиранделло выдвинулся именно как авангардистский. Пока Пиранделло писал «веристские» пьесы, его театр имел в основном сицилийский резонанс и казался продолжением начинаний Верги. Но когда на фоне футуристских скандалов взорвался спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» (Рим, театр Валле, 1921 г.), стал ясен истинный масштаб театрального новаторства.

Вместо нормальной премьеры зрители, вошедшие в зал, увидели неприбранные подмостки, на которых рабочий сцены еще только прибивал декорацию. Сообщалось, что премьерша как всегда опаздывает и что затевается всего лишь показ прежней не слишком удачной пьесы «этого Пиранделло». Потом прямо в зале возникали шесть странных фигур в одинаковых мертвенных масках и густо складчатых плащах. На протяжении всего зрелища персонажи пререкались с актерами, критиковали их игру, разоблачали театральную фальшь и по-настоящему исчезали и умирали в бутафорской обстановке. Недописанная пьеса оборвалась на самом интересном месте, а директор вместо извинения перед публикой сам убежал с криком: «Идите все к черту!» Но такая премьера оказалась не очередным футуристическим скандалом, а началом нового феномена: аналитического «театрального театра», в котором сценическая игра масок становилась методом познания и критики современности.

Аналитический (сам он называл его «юмористским») метод Пиранделло строился на игре парадоксальных «обнаженных масок». Возникает ассоциация с «обнаженными фактами» натурализма. Но у Пиранделло маска стала таким театральным-игровым инструментом («фактом»), который ничего не прикрывает, а разоблачает как раз тогда, когда вытасченный на подмостки индивид хочет либо прикрыться, оберегая свою личность, либо притвориться хоть какой-то личностью, ибо за его душой ничего нет. Разоблачение, однако, не приводит к выяснению полной истины, поскольку в отличие от позитивных соображений натуралистов-веристов Пиранделло мыслит как релятивист. (Ряд критиков считают его экзистенциалистом.) По Пиранделло — любая «истина» неистинна. Она субъективна и зыбка, она есть всего

лишь результат манипуляций «видимостями». Театр Пиранделло глубокий и правдив. И ему не требуется иллюзии жизнепроживания. Жизнеподобие удостоверяется игровой природой театра: играем в жизнеподобие.

Свою труппу Пиранделло удалось составить только в 1924 г., и она работала только до 1929 г. Однако и ранее (для сицилийских актеров) и потом, сочетая в своем лице драматурга и режиссера, Пиранделло писал не пьесу для спектакля, а сразу сочинял зрелище, писал спектакль. К «Шести персонажам» дописаны еще две части. Последняя пьеса этой трилогии «Сегодня мы импровизируем» 1929 г. содержит емкий постановочный проект, близкий к сценографическим экспериментам итальянских футуристов, таких как А. Риччарди и А. Дж. Брагалья, и отражает эксперименты немецкой сцены — экспрессионистов и М. Рейнхардта. При этом ярко обозначена сугубо итальянская особенность этого режиссерско-драматургического проекта: тут на первом месте импровизирующий актер. Благодаря же актеру живым драматическим лицом становится сам театр, весь театр, полный возвышающей душу скорби и любви, способный сохранить и передать будущему все гуманистические ценности. Такой театр Пиранделло противопоставил тоталитаризму в своей последней пьесе «Горные великаны» 1936 г. (не закончена; поставлена посмертно в 1937 г. в редакции Стефано Ланди, сына).

Г. Н. Храповицкая  
(Москва)

## «РОСМЕРСХОЛЬМ» ХЕНРИКА ИБСЕНА И «ОДИНОКИЕ» ГЕРХАРТА ГАУПТМАНА: ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

«Росмерсхольм» (Rosmersholm, 1886) Х. Ибсена и «Одинокие» (Einsame Menschen, 1890) Г. Гауптмана относятся практически к одному и тому же периоду, как в жизни общества Германии, так и Норвегии. Истории духовных исканий героев двух названных драм порождены сходными ситуациями. Для их выявления необходимо обратиться к композиции, системе образов и символике — основным художественным средствам, которые раскрывают проблематику произведения. Пойдем за идеями Аристотеля, выраженными в «Риторике»: в на-

чале речи сжато названы все основные проблемы, как во вступлении флейтиста основные мелодии; финал речи возвращает нас к идеям вступления, давая им новое освещение, которое доказано последовательным введением необходимых аргументов — топов. Это та основная конструкция — композиция, которая — в разных внутренних вариациях — создает произведение.

В Мюнхене второй половины 1880-х годов живут оба писателя. Ибсен (с 1886 по 1890-й г.) имеет привычку проводить время (почти каждый вечер!) в кафе около театра. Об этом знает Гауптман. Возможность встретиться — постоянна. В литературе неоднократно упоминается о связях драматургии Гауптмана с драмой Ибсена. Лот («Перед восходом солнца» Гауптмана) соединяет имена Ибсена и Золя. В Германии в 80-е — 90-е гг. расцвет натурализма. Ибсена тоже к нему причисляют, особенно после «Привидений» и «Дикой утки».

Обратим внимание на суждения четырех авторитетнейших отечественных литературоведов. Ф. П. Шиллер в «Истории западно-европейской литературы нового времени» писал о том, что «Одинокие», как и «Праздник примирения», написаны «под большим его [Ибсена. — Г. Х.] влиянием». Но он связывал эти драмы с законами натурализма и квалифицировал их как «драмы “состояния”, а не действия»<sup>1</sup>, где основное внимание автора обращено на описание впечатлений персонажей, а не на поступки<sup>2</sup>. В. Г. Адмони в разделе «Натурализм», написанном совместно с Т. И. Сильман, автором книги о драматургии Гауптмана<sup>3</sup>, отмечал: «Драматургия Ибсена для немецкой драматургии, начиная со второй половины 70-х годов, была образцом театрального воплощения современной проблематики»<sup>4</sup>. Оба ученых видели влияние Ибсена в изображении конфликтов современного им мира, в поисках истоков трагического положения в нем мыслящей личности. Эти задачи могли быть решены у Гауптмана, идущего за Ибсеном, благодаря использованию композиции нового типа, вскрывающей корни современной трагедии, коренящиеся в прошлом. Ссылка Адмони на его же книгу «Генрих Ибсен»<sup>5</sup> указывает на специфику драматургической проблематики и реализующей ее техники построения драмы. И. А. Бернштейн в статье «Гауптман» отмечает сходство главного героя «Одиноких» с «ибсеновской свободомыслящей, выдающейся личностью, выступающей против буржуазного общества». Этот же автор утверждает, что «действительно, сюжет [«Одиноких». — Г. Х.] близок к излюбленной схеме Ибсена»<sup>6</sup>. Однако ни в одной из названных работ наиболее авторитетных ученых нет указания на конструктивные особенности драмы

Гауптмана. Проводимое в данной статье сопоставление двух произведений Ибсена и Гауптмана как раз и призвано обратить внимание на технику построения двух драм, на совпадение основных элементов при различии задач, вносящих изменения в ибсеновскую конструкцию.

В России Ибсена назвали символистом после переводов «Бранда» и «Пера Гюнта», однако идеализм как основа мирозерцания, присущий символистам, всегда был ему чужд, так же как и физиологизм или принцип «падающего листа» (Арно Хольц) в объяснении мира или характера. Его скорее можно было бы назвать (за его максимализм) романтиком, который на протяжении всего творческого пути искал верное решение мучивших его проблем, но сам не находил, оставляя это зрителю. Не случайно им создано гениальное четверостишие, передающее внутреннее состояние поэта:

Жить — это снова и снова  
С троллями в сердце бой  
Творить — это суд суровый,  
Суд над самим собой.

Перевод В. Г. Адмони настолько адекватен оригиналу, насколько это возможно для стихов. Однако есть одно очень важное расхождение образов, а потому и идей: Ибсен писал о борьбе троллей i hjertets og hjerpens hvælv — «в **глубинах сердца и сознания**». Ушедшее из перевода «сознание» и его борьба с сердцем уведут из смысла стихотворения важнейшую проблему: Ибсен познает мир и умом и сердцем, и при этом логика и чувство не всегда, как видит он, едины. *Тролли* — это враждебное человеку начало, в нем только зло. Речь же идет о **борьбе с троллями** в глубинах **человеческого** сердца и сознания. Сознание и самосознание человека и тролля было основой конфликта «Пера Гюнта» (1866), созданного еще до «Росмерсхольма».

Во всех драмах Ибсена о современном человеке обязательно присутствует социальная проблематика, которая передается через анализ психологии персонажей. Гауптмана, если исключить «Перед восходом солнца» и «Ткачей», всегда более всего волнует личность и ее проблемы, хотя о системе общественных отношений писатель никогда не забывает. Само название *Einsame Menschen* передает, если так можно сказать, главный нерв его творчества, будь то Генрих из «Потонувшего колокола», художник Крамер, Доротея Ангерман, персонажи «Бобровой шубы», вплоть до «Перед заходом солнца» и драм на античный сюжет,

где личностный конфликт приобретает общественно-политическое значение. Оно «просвечивает» уже во «Флориане Гейере», выйдет на первый план в драмах на античный сюжет. В этом явно сходство с Ибсеном, с идеями «Пера Гюнта», но существует масса отличий; об этих сходствах/расхождениях пойдет речь. Но тема одиночества нравственно и умственно развитой личности у Гауптмана дается более резко, чем у Ибсена, возможно, потому, что персонажи норвежского драматурга духовно сложнее, чем у его немецкого коллеги, а вследствие этого и предметом анализа становится более сложная система свойств личности.

«Росмерсхольм» написан раньше, чем «Одинокие», поэтому он и должен стать точкой отсчета. Что же особенно важно и продуктивно в нем?

Во-первых, **композиция**. Закон ретроспекции стал нормой для Ибсена. Первое действие «Росмерсхольма» напоминает нам о прошлом, о пока не совсем ясных **событиях и мыслях** персонажей, которые влияют на решения и поступки в настоящем. В данном случае речь идет о гибели внесценического персонажа — Беаты. Начальные реплики Ребекки и мадам Хельсет указывают на какой-то таинственный мостик, через который не может пройти Росмер. Кролл, узнав об отпадении Росмера от веры отцов и о том, что он сложил с себя сан пастора, произнося имя своей погибшей сестры Беаты, добавляет: «Нет, нет... это было гадко... <...> Ни слова больше об этом. Фу!» Реплика: «*В нем вспыхивает подозрение. Отгоняя мысль*».

Ремарки указывают на невысказанные, но возникшие мысли Кролла: он заподозрил Росмера и Ребекку в причастности к смерти сестры. Ибсен многое переносит в ремарки, еще в финале первого акта «Кукольного дома» отдернутая рука Норы свидетельствует о целой гамме новых чувств, о пережитых ею страданиях и грозящем крушении семейного мира. Реплик в сторону уже нет в драме второй половины XIX в., ремарка становится одним из приемов создания подтекста и драматической напряженности.

История гибели жены Росмера в водопаде — главное событие прошлого, разъяснение которого — и фактов, с ним связанных, и причин действий Беаты и Ребекки — ляжет в основу развития драматического действия.

Самые первые реплики «Одиноких» указывают на то, что теперь — после рождения ребенка, т. е. после того как семья стала нормальной, полной — все будет хорошо. Значит, не все было ладно в прошлом: и Кете, жена Йоханнеса, очень нервна, Йоханнеса все постоянно раздражает. Первый акт «Одиноких» усиливает чувство тревоги: Кете не может

сама решить, где накрывать на стол, и боится реакции мужа. Появилась Анна Мар, и Йоханнес грубо заявляет, что она должна погостить у них. Кете сдерживает слезы только при муже. В ремарке сказано: *«Она смотрит перед собой остановившимся взглядом и беззвучно шевелит губами. Глаза ее полны слез»*. Гауптман отводит ремаркам, передающим состояние или мысли, больше места, чем Ибсен, они порой в драме заменяют диалоги авторским сообщением о факте.

Иначе говоря, тайна прошлого (У Ибсена) или неясные причины страданий, возникшие в прошлом (Гауптман), и трагизм финала намечены в первом действии и «Росмерсхольма», и «Одиноких». Он подготавливается рядом последующих событий, топикой этих драм. Ретроспекция лежит в основе построения драм, но если у Ибсена всегда есть тайна, то у Гауптмана все более обыденно, но не менее трагично: в семье, где муж и жена не могут понять друг друга, попадает женщина, способная разделить мысли никем не понимаемого мужа.

Кроме факта, произошедшего в прошлом, есть еще идеи, также сложившиеся до начала сценического действия. У Ибсена три типа восприятия мира: консервативный, совпадающий с мнениями чиновников, военных, священников, родившихся в Росмерсхольме; его придерживается ректор Кролл. Ему противостоят либеральные воззрения молодежи из числа старшекласников гимназии, читающих газету Мортенсгора, сюда же относятся и новые взгляды Росмера, которые роднят его с молодежью, не желающей подчиняться требованиям сковывающей их морали прошлых веков. Кролл, сторонник старого, консервативного, ищет поддержки у Росмера, но совершенно неожиданно обретает в нем противника, отступника (*fracfallen*). И, наконец, мысли и чувства Ребекки, которые эволюционируют после гибели Беаты — от убежденности, что она всегда имеет право достигнуть желаемого, до строгой нравственной оценки своих желаний и действий. К крайне левым взглядам Ульрика Бренделя в ранней юности была близка Ребекка.

Гауптман тоже раскрывает многослойность суждений о целях жизни. Родители Йоханнеса считают: если есть ребенок и еда для всех, то все должно быть спокойно. Йоханнес, их сын, ученый, занимающийся психофизическими исследованиями, несчастен оттого, что у него нет единомышленников — ни жена, ни друг, а тем более родители, его не понимают. Он вырвался из того круга, где еда занимает главное место. Не понимает его и друг художник, тоже по-своему несчастный, потому что не может найти форму для воплощения своих идей, да и сами идеи

не ясны ему. Они оба ищут себя. Носитель новых решений, нового взгляда на мир Анна Мар сразу уведет за собой Йоханнеса. Она, как Ребекка Ибсена в прошлом, считает, что красивому, умному и сильному все дозволено. Взгляды Анны тоже изменятся, когда она поймет, что свое счастье с Йоханнесом она сможет построить только ценой гибели Кете, жены Йоханнеса. Трагический финал, где погибают Росмер и Ребекка, так и не решившие, кто же более виновен в гибели Беаты, создает пространство для размышлений зрителей/читателей. Гибель Йоханнеса, отъезд (или бегство?) Анны, слезы бессилия Кете утверждают неразрешимость намеченного в первом действии конфликта — противостояния старых и новых воззрений.

Во-вторых, у Ибсена и Гауптмана в системе образов есть *треугольник*, помогающий выявить противоречия конфликта. У первого — Росмер, его погибающая при странных обстоятельствах жена Беата и Ребекка. Активно действует Ребекка, двое других ей во многом подчиняются, но Росмер духовно облагораживает ее. Треугольник у Гауптмана это Йоханнес — Анна — Кете, где сильное звено — Анна. Йоханнес по существу безволен, а Кете, как и Беата у Ибсена, понимает, насколько она слаба для нового мира: у нее нет образования, идеи мужа ей чужды, но есть та сила, которой нет у ибсеновской Беаты, — ребенок. Беата бездетна. Ребенок у Гауптмана помогает Кете выжить, но не дает возможности стать товарищем мужа. В Московском Художественном театре в первой русской постановке Кете играла М. Ф. Андреева. Ее упрекали за то, что она слишком хорошо играет и «заставляет любить ее [свою героиню. — Г. Х.], плакать над ней, страдать», заслоняя «гражданку грядущих поколений» Анну Мар<sup>7</sup>. Если подходить к вопросу о значимости личности с позиций гуманности, то трактовка роли Андреевой вполне оправдана.

Так же, как у Ибсена Ребекка, Анна теряет к финалу активность под влиянием не свойственных ей ранее благородных побуждений. Но гауптмановская героиня изменяется не благодаря полюбившему ее мужчине, а под воздействием мыслей о семье, которую оберегают две матери — Кете и мама Фокерат. У Ибсена общая вина Росмера и Ребекки приводит их к водопаду, ибо возникшие перед ними проблемы — кто и как виновен в смерти Беаты, неразрешимы. У Гауптмана, лишенного ибсеновского романтического максимализма, разрушительница семейного мира и вдохновительница слабого и одинокого Йоханнеса покидает чужой и чуждый ей дом, а главный герой, не вынеся одиночества, которое после отъезда Анны ощущается с новой силой, погибает в озере.

Третье и не менее важное то, что через всю драму «Росмерсхольм» проходят символы. Первое — это **символическое действие** Ребекки, ее то снимаемая, то надеваемая накидка: она в ней спокойна, словно укрыта от несчастий, но сейчас же снимает ее при возникшей тревоге, готовая к действию. Первый акт «Росмерсхольма» специфичен по-ибсеновски: в нем вводится **центральный символ «белые кони»**, а также и **символический мостик** над водопадом, с которого бросилась в воду жена Росмера Беата. Смысл мостика психологически прозрачен: через него тяжелее всего пройти тому, кто больше потрясен трагедией — мужу Беаты Росмеру. Через этот мостик ходят все, кроме Росмера. Символическая роль мостика полностью раскроется в финале драмы.

С белыми конями сложнее: о них впервые упоминает экономка мадам Хельсет. Для нее они, по существующей традиции, вестники того, что кто-то умрет в Росмерсхольме. В норвежском фольклоре есть множество различных существ, которым отведены разные функции. Белые кони — это водяные тролли. Они, по повериям, являются вестниками смерти. В самом начале первого действия становится ясно, что экономка, как, вероятно и все слуги, верит в белых коней как вестников смерти. Ребекка над этим может и посмеяться. Второй раз в финале акта о них говорит Ребекка, когда разгневанный Кролл покидает дом Росмеров: «Только бы не повстречался с белым конем». Недоумение экономки — уж не верит ли сама Ребекка в белых коней — снимают объяснения Ребекки: «...на этом свете столько разных белых коней». Возникает расслоение формы образа «белые кони» и его содержания: Ребекка говорит о грозе — скандале. Простодушная мадам Хельсет поймет ее слова о грозе в прямом смысле, удивившись, что на небе ни облачка.

Так на протяжении первого действия, задающего основные проблемы, Ибсен дважды вводит «белых коней», сосредоточивая на этом образе внимание зрителей/читателей, чтобы соединить эмоциональную напряженность образа с предчувствием трагедии и одновременно разделить внешнюю оболочку образа и его внутреннее — идейное — содержание. Именно об этом разъединении/соединении писал Гегель, когда отмечал, что в символе оболочка — образ — менее значителен, чем содержание. Таково первое упоминание образа, лежащего в основе главного символа произведения, связанного с воззрениями прошедших времен и создающего предчувствие надвигающейся трагедии. Но это не мистика, а именно символ реалистического произведения, который вмещает в себя основные глубокие смыслы, придавая им образную форму, для того чтобы мысль была усилена эмоцией. Средоточие их — Росмерсхольм.



Символический образ, обладающий яркой эмоциональной окраской, особенно актуален для драмы, где развитие событий на подмостках уводит зрителя от первого упоминания образа-символа, и только его эмоциональная неординарность поможет зрителю постоянно помнить о главном «нерве» (конflikте) произведения. И чем ярче, неординарнее этот образ, тем больше сила его воздействия на эмоцию, а через нее — и на сознание человека. Пастернак в «Гефсиманском саде», воссоздавая состояние Иисуса Христа перед арестом, вложил в Его уста следующие слова, обращенные к Петру: «Жизнь порой подобна притче \ \ и может загореться на ходу. \ \ Во имя страшного ее величия \ \ я в добровольных муках в гроб сойду». У Геббеля в трагедии «Юдифь» немой и больной Даниил (имя библейского пророка взято автором не случайно) в страшный для его народа момент обретает дар речи и начинает пророчествовать. Его пророчества некоторые воспринимают как бред сумасшедшего, автор же, чтобы усилить внимание к ним, заставляет Даниила стать еще и убийцей тех двух людей, которые спасали его от гнева толпы. Усиление воздействия художественного образа доведением его до запредельной эмоциональной силы — известный в искусстве прием. Он постоянно встречается в живописи. Чем натуральнее изображены страдания мучеников, тем больше их эмоциональная сила, ведущая к углублению в смыслы изображенного. В новом искусстве — картина Репина, воспроизводящая убийство Иваном Грозным своего сына.

В одном из писем 1887 г. (13 февраля студенту Бьёрну Кристенсену, члену общества «Студенческая беседа») Ибсен сообщал: «...пьеса [«Росмерсхольм». — Г. Х.] говорит о той борьбе, которую должен выдержать сам с собой каждый серьезный человек, чтобы привести в гармонию свою жизнь со своим сознанием. Различные духовные силы и способности развиваются в индивидуе не параллельно и не одинаково. Жажда познания стремится от завоевания к завоеванию. Моральное сознание, “совесть”, очень консервативна. Глубокие корни связывают ее с традициями и вообще с прошлым. Отсюда — индивидуальные конфликты. Но прежде всего пьеса, разумеется, поэтическое произведение, трактующее о людях и их судьбе»<sup>8</sup>.

Замечание о «борьбе, которую должен выдержать сам с собой каждый серьезный человек, чтобы привести в гармонию свою жизнь со своим сознанием», уводит нас от «Росмерсхольма» к постоянным для Ибсена конфликтам, которые особенно четко выявлены в «Бранде» и «Пере Пюнте», но без строго логической отвлеченности образов пер-

вой из драматических поэм и фантастики второй. Эти идеи выражены фразами-формулами «все или ничего» («Бранд»), «быть самим собой», «быть самим собой довольным» («Пер Гюнт»). В первом случае это нравственный максимализм, наиболее полно отраженный в вопросе Бранда, обращенном к голосу из снежной лавины «Легче ль песчинки в деснице твоей воли людской *quantum satis?*», и в ответе голоса из лавины: «Бог он *deus caritatis*». Идеи сверхнапряжения воли, стремления понять сущность человеческой природы — быть личностью, задуманной Богом, или быть довольным собой в любой ситуации есть и в «Росмерсхольме». Принцип «быть довольным самим собой» «просвечивает» прежде всего в поступках Ребекки, решившейся устранить со своего пути Беату, в действиях «опекуна» Ребекки и Ульрика Бренделя. Всегда доволен собой ректор Кролл.

Персонажи Гауптмана, как, например, папа и мама Фокераты, скорее аморфны, чем довольны собой; целеустремленность и убежденность в своей правоте была у Анны Мар, она в прошлом похожа на Ребекку. Но Анна, в отличие от Ребекки, постоянно в поиске, отсутствие у нее дома, семейных связей подчеркивает ее душевную и духовную неустроенность. «Довольство» самим собой соединяется с эгоизмом, а порой и безнравственностью. Одиночество Йоханнеса, его жены Кете и художника Брауна — результат того, что они утратили связи с самодовольными и самодостаточными, но себя не обрели. Они в поиске, который самого слабого из них ведет на дно Мюггельнского озера, а двух других погружает в пучину одиночества, еще более глубокую, чем провалы озера.

У Гауптмана в этот *период особенного увлечения драмами Ибсена* тоже возникают два сложных **символа**, хотя обычно его драма не использует символику. На первый символ указывает первая ремарка. Это иллюстрации к Библии Карольсфельда. Конкретная картина пока не названа. К этому символу мы вернемся несколько позднее. Он особенно важен, но о нем можно говорить, уяснив те «подводные течения», которые возникают в «Одиноких».

Они связаны с **Мюггельским озером**. Озеро вспоминают неоднократно. Обычно его трактуют как единственный **символ** этой драмы. Действительно, его роль весьма значительна. Мать главного героя Йоганнеса боится озера (1 акт): «Оно действительно красиво <...> Но я не люблю, когда дети катаются на них [лодках. — Г. Х.]. Я очень боюсь...». Кататься на озеро отправляются Йоханнес и Анна сразу после ее появления. Во втором действии, когда становится ясно, что Анна

и Йоханнес смотрят на мир одинаково, а Кете понимает, что она лишняя в собственном доме, они снова идут на озеро кататься на лодке, не обращая внимания на окружающих. У них уже образовался собственный мир, работа Йоханнеса нашла того, кто может ее оценить. Лодка на озере, пусть и бурном порой и опасном, становится тем местом, которое отделяет Анну и Йоханнеса от всех остальных и даже подчеркивает мысль об их исключительности. В третьем акте Анна уже бесцеремонно пощелкивает по «тонкой шейке» Кетхен и довольно грубо просит у Кете фотографию ее мужа. В четвертом действии Анна собирается, вопреки внутреннему желанию, покинуть дом Фокератов, но остается после уговоров Йоханнеса. Состояние Кете во внимание не принимается.

В этом действии сообщается о болезненном состоянии Кете, но большую тревогу у Йоханнеса вызывают опасные места на озере. Напряженность в доме Фокератов возрастает. Браун открыто говорит Анне, что она разрушает семью. Она вспоминает слова папы Льва Десятого о совести: это «лютый зверь, который вооружает человека против самого себя». В пятом акте Анну просят покинуть дом Фокератов. Лодка на озере ставит точку в развитии событий: Йоханнес говорит в начале акта, что идет ко дну, а в финале садится на лодку и исчезает. Озеро словно указывает на подводные течения в душах людей, на то дно, где они могут оказаться, и на неодолимое, непредсказуемое движение из чувств и мыслей. Оно связано с возникновением и развитием их любви, хотя и Анна и Йоханнес говорят о каких-то новых и более высоких отношениях. Тайные глубины озера, как и тайные глубины чувств, помимо воли человека вырываются из-под контроля. Мюгельнское озеро с его глубинами и неодолимыми течениями — это та стихия чувств, водоворот которых захватывает тех, кто не способен безучастно глядеть на мир и довольствоваться только тем, что в доме достаточно еды.

Второй ряд — это картины Шнорра фон Карольсфельда<sup>9</sup>. В ремарке, предшествующей первому действию, отмечены «несколько картин на библейские сюжеты Шнорра фон Карольсфельда». Древние тексты передают общечеловеческое содержание. Библейские сюжеты указывают на вневременную значительность событий драмы.

В первом действии пастор перед обедом рассматривает картины. Сам пастор — фигура эпизодическая и кажется введенным только для того, чтобы обратить внимание зрителей на одну из картин. Сначала он раскуривает сигару, автор сопровождает это действие звукоподражательным «Пф...пф...», затем следуют ремарка и прерываемый звуком раскуриваемой сигары текст: «(Оглядывается.) «А вы недурно устроились...

пф... пф... с большим вкусом, право недурно». Снова ремарка: *(Осматривает все кругом, разглядывает картины. Сначала мельком, потом внимательнее. Останавливается перед картиной, которая изображает битву Иакова с Ангелом.)*» Произносит, цитируя Библию: «Я не отпущу тебя... пф... пф... пока ты меня не благословишь» (*Ich lasse Dich — nicht Du — pf, pf — segnest mich denn*)<sup>10</sup>. *(Удовлетворенно бормочет.)*». Во-первых, необходимо отметить, что цитирование Библии сопровождается тем же самым — **pf, pf**, что и осмотр картины, а это заведомое, авторское снижение до обыденности восприятия высокого библейского текста и самого содержания картины Карольсфельда. Об обыденности пойдет речь и в драме, и эта обыденность представлена как конкретное проявление вневременных явлений. Во-вторых, символ вводится Гауптманом по его собственному закону: символ называется в первом акте, но проходит как серебряная жила в горных недрах (образ Ибсена) через все произведение не по-ибсеновски. Гауптман надеется на способность зрителя/читателя видеть и помнить не только библейский текст, но и картину Карольсфельда: в первой ремарке сказано — «В течение всех пяти действий декорация не меняется». Значит, картина видна зрителю постоянно.

Известно из Библии, что Иаков боролся с Ангелом, желая силой добиться благословения. Бог сам не является человеку, в данном случае Он предстал человеку как Ангел. Карольсфельд по-своему дает положение фигур, не акцентируя момент поражения бедра Иакова Ангелом. Его картина содержит в себе психологический и философский смысл. Фигура Иакова говорит о физическом напряжении в битве с Ангелом. Но мы видим, что, во-первых, Ангелу не нужна сила физическая (его тело не напряжено), а во-вторых, что положение тела Иакова (он стоит на коленях) — это поза побежденного.

В картине нет борьбы в физическом значении: создается впечатление, что не Иаков стремится побороть Ангела, но Ангел удерживает руку человека, покусившегося на большее, чем ему дано. Борьба идет на уровне духовных возможностей, и здесь человек повержен изначально.

Поворот фигуры человека и его откинута в сторону рука говорят о мольбе, о земной просьбе земного существа, не равного явившемуся ему видению. Свободная поза Ангела, устремленность его к небесам, особенно указующая на небеса рука свидетельствуют о высшей воле, о высшей силе, перед которой человек должен смириться. И это сила не земная. Благословение человек получает, но не потому, что победил, а потому, что Бог испытал его силу и счел его способным положить начало

новому роду. О том, что Карольсфельд изобразил не физическую борьбу, а духовную, идеологическую, говорят положения рук Иакова и Ангела: они направлены в разные стороны — одна вверх, а другая вперед.

В картине три «яруса», если так можно сказать. На первом — земля, на которой стоит Иаков. На ней еще почти ничего не растет. В фигуре Иакова автор передает страдание, мольбу, осознание человеком своего бессилия перед высшей властью, поиски перехода в новое состояние. Это второй ярус. Он связан с Ангелом, посредником. Тот полон сострадания к человеку и вместе с тем указывает ему на нечто высшее, на третий ярус. Это высшее не подвластно человеческому желанию и пониманию, но должно освещать ему путь вверх, а не только вперед.

Композиция Картины Карольсфельда разделяет мир на три сферы, как на три группы будут поделены персонажи «Одиноких» и само понятие «одиночество». Первый и низший ряд — это папа и мама Фокематы, которые довольны миром, если в доме есть еда, а семья его сына стала настоящей после рождения ребенка. Второй ряд — это все остальные, они по существу ищущие, но в разных областях — от кухни, сведения счетов, кормления ребенка, как Кете, до Иоганнеса, ученого, которого никто не понимает, Брауна, обдумывающего картину, но не знающего, в какую форму ее облечь, до Анны Мар, как-то связанной с революционерами, но революционеркой так и не ставшей. Высшее, на что указывает Ангел, недоступно никому.

Смена имени человеком является утверждением того, что он меняет и представление о своем положении в мире. Ибсен в письме к Бьёрну Кристенсену не случайно говорил о том, что «жажда познания» и «моральное сознание, совесть» не идут параллельно. Картина Карольсфельда, использованная другим писателем, но писателем, близким к Ибсену, говорит о том же: на земное, хотя и новое («жажда познания») указывает рука Иакова, Ангел обращает его внимание на высшее — на духовность, на Бога («моральное сознание, совесть»).

У Гауптмана эта картина имеет ряд значений. Во-первых, она связана с тем, что человек в своем выборе должен проявить силу, как Иаков. Человек должен быть готов к тому, чтобы перемениться, выйти из прежнего состояния и сделать свою жизнь плодотворной. Ведь из Библии известно, что Иаков получил от Бога силу создать новый род только после того как Бог дал ему новое имя, то есть счел его способным измениться. Одинокие Гауптмана измениться не способны, у них нет воли. Йоханнес может уйти от своего одиночества, только убив себя. Что будет с Анной и Брауном, предугадать сложно, но вернее всего,

что они могут только переменить место, где существуют, однако стать иными не смогут. Будущее только за существом с тонкой шейкой — за Кете, ибо только она способна и любить, и жертвовать собой ради любимого, но не как Беата Ибсена в «Росмерсхольме» — у Кете есть сын и она будет единственной его опорой. Как ни страдает она, но именно она не одинока, хотя кажется слабейшей из всех. Если среди всех мук душевных она находит силы сводить доходы и расходы, то ее тонкая шейка выдержит нагрузку, возложенную на нее природой: она поднимет сына. Она уже и о себе говорит, что ей надо бы было учиться. Она тянется к высшему, на что указывает рука Ангела. Ее «моральное сознание» и ее «совесть» дают ей силы перенести присутствие соперницы, унижающей ее, — Анны, и не роптать на мужа, грубо попирающего ее чувства. Сила в ней — в слабой.

Карольсфельд был не единственным иллюстратором Библии. И не только он писал битву Иакова с Ангелом. Широко известны иллюстрации Библии, выполненные Доре — цикл 1864–1866 гг., Гауптман мог знать о нем: живопись его интересовала. Доре, как и Карольсфельд, скуп и лаконичен в изображении противоборства человека с Богом, он тоже подчеркивает первозданность вселенной, когда человеку надо было выбирать свой путь. Но у Доре человек ничтожен изначально. Ангелу у Доре нет надобности коснуться бедра Иакова, чтобы победить его. Фигура Ангела напряжена, но спокойна, ибо он знает, что победит. Иное положение у Иакова: он из последних сил противостоит своему сопернику, его ноги широко расставлены, чтобы выдержать напор, а торс выгнут для броска, который он не в силах сделать. Одна рука уже согнута. Указания на высшую сферу нет, а именно высокая духовность была необходима Гауптману в том мире, где мыслящий человек предельно одинок и беззащитен. Его персонажам остается только, как герою «Перед заходом солнца», идти по пути Марка Аврелия, если он не обретет единомышленников. У Доре земля, на которой стоит Иаков, абсолютно пустынна, что еще более подчеркивает незащищенность и одиночество Иакова. Гауптману был нужен человек изначально наделенный талантом, живой в живом мире. А это есть не у Доре, а у Карольсфельда.

Из наиболее известных и значительных можно назвать фреску Эжена Делакруа «Битва Иакова с Ангелом», выполненную для церкви Сен-Сюльпис (1834–1861). Романтик Делакруа описывает эпизод борьбы Иакова с Ангелом как фрагмент из жизни могучей природы. Вековое дерево возвышается над сражающимися, они изображены как часть

вечной природы. Это романтическое восприятие Бога, а не каноническое, как у Карольсфельда или Доре.

Сопоставление двух драм двух выдающихся авторов — «Росмерсхольма» и «Одиноких» свидетельствует как о воздействии старшего из них — Ибсена на младшего — Гауптмана, так и о самостоятельности Гауптмана в постановке проблемы «человек в современном мире» и индивидуальных способах художественного решения этой проблемы. Ретроспективная композиция, возникшая безусловно под воздействием Ибсена, охватывает меньший круг фактов и проблем, чем в «Росмерсхольме». Система образов — треугольник, составленный главными героями, — указывает на Ибсена, но если совпадают в значительной степени функции Росмера и Йоханнеса, Ребекки и Анны Мар, то Кете, при всей ее внешней слабости, отличается от Беаты внутренней силой, пока еще ею самой не осознанной. Особая роль отводится символам под воздействием Ибсена, но функции символов различны: Мюггельнское озеро раскрывает только неподвластность чувства разуму, а упоминанию картины Карольсфельда отведена философско-психологическая роль. И эта картина вбирает в себя как основные идеи драмы, так и конфликт стремления к познанию с миром духовным, с моралью. При этом отличие в создании этого главного символа в том, что используется реально существующая картина. У Ибсена только однажды символом становились не картины, а скульптуры — в последней драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), но это были произведения главного героя Рубека, он сам их описывал и раскрывал внутренние смыслы образов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы нового времени. М., 1957. Т. 2. С. 342, 343.
- <sup>2</sup> В теории драмы под *действием* стали понимать развитие конфликта, слагающегося из изменяющихся воззрений персонажей. Эти изменения происходят как под воздействием внешних причин, так и вследствие осмысления мира самим персонажем.
- <sup>3</sup> Сильман Т. И. Гергарт Гауптман. М., 1958.
- <sup>4</sup> Адмони В. Г. Натурализм // История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4. С. 258.
- <sup>5</sup> См.: Адмони В. Г. Генрик Ибсен. М., 1956. С. 165–189.
- <sup>6</sup> Бернштейн И. А. Гауптман // История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4. С. 274.
- <sup>7</sup> См.: Левинтон А. Примечания // Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 562.

<sup>8</sup> *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 723.

<sup>9</sup> Шнорр фон Карольсфельд Юлиус (1795–1872), немецкий художник-романтик, входивший в группу «назарейцев», обращавшихся к библейским сюжетам. Автор серии картин «Библия в образах» (1852–1860).

<sup>10</sup> *Die Bibel. Das erste Buch Mose (Genesis).* Kap. 32. N. 25, 26, 27.

**Ю. Ю. Поринец**  
(Санкт-Петербург)

## ХЕНРИК ИБСЕН В ОЦЕНКЕ ГИЛБЕРТА КИЙТА ЧЕСТЕРТОНА

**Г.** К. Честертон рассматривает Х. Ибсена в ряду значительных писателей своего времени. Фигура норвежского драматурга для него стоит рядом с Л. Н. Толстым, Ф. Ницше, У. Уитменом, Э. Золя, М. Метерлинком, О. Уайльдом, Б. Шоу. В своих романах, трактатах, эссе и рассказах Честертон неоднократно полемизировал с Ибсеном. Честертон воспринимал творчество Ибсена как одно из знаковых явлений эпохи, видел в нем воплощение ведущих тенденций культуры второй половины XIX — начала XX века. Тенденций, по отношению к которым он занимал критическую позицию.

Неоднократно Честертон иронически, критически или парадоксально высказывался об Ибсене, соединяя его имя с именами других «властителей дум» эпохи. Это можно увидеть в трактатах «Ортодоксия» в связи с проблемой целесообразности самоубийства, поставленной «с тяжелой руки Ибсена»<sup>1</sup>, «Вечный человек» в связи с идейным выбором нового поколения, в эссе «Милость и сила» в связи с проблемой наследственности, других текстах Честертон («В защиту дешевого чтения», «Сказки Толстого», «Алиби актрисы», «Бог с золотым ключом»). «В старые добрые времена, когда не ведали нынешнего уныния и миль, уютный Ибсен наполнял нашу жизнь здоровой радостью, а сентиментальные романы забытого Золя вносили в наш дом чистоту и веселье, считалось, что плохо, если тебя не понимают»<sup>2</sup>, — иронично пишет он в эссе «Бернард Шоу». «Ибсен хорош, и Золя хорош, и Метерлинк хорош; но они вроде бы уже начинают приедаться», — читаем в эссе «Об условностях»<sup>3</sup>.

Наиболее остро Честертон воспринимал критику Ибсеном института брака. Для английского писателя дом и семья — краеугольные ценности, вокруг которых выстраивается его художественное миро-



воззрение. Поэтизация домашнего быта, обыденности восходит в творчестве Честертона к диккенсовской традиции. Доказательством тому служат и книга Честертона о Диккенсе, и его эссе «Еще несколько мыслей о Рождестве», «В защиту обетов», и его романы и рассказы на эту тему. В творчестве Ибсена английский писатель видит попытку порвать с традицией Диккенса в изображении семейных отношений. Действие пьесы Х. Ибсена «Кукольный дом» не случайно происходит перед Рождеством. То, что у Ч. Диккенса в рождественских повестях («Сверчок за очагом», «Рождественская песнь» и др.) было возможностью преодоления разорванности бытия, трагедии, у Ибсена оборачивается возможностью усиления драматизма ситуации, обозначает разрыв с традицией. В рождественской повести должно произойти чудо, Нора в драме Ибсена напрасно ожидает его, ее надеждам не суждено сбыться, Рождество в «кукольном доме» как будто и вовсе не наступает.

Для Ибсена слово «кукольный» в названии пьесы призвано подчеркнуть мертвенность, заданность семейных отношений, отсутствие подлинной жизни. В понимании Честертона это слово несет иную смысловую нагрузку. Это проявляется и в особенном отношении к кукольному театру и «пестрым детским куклам»<sup>4</sup> («Бог с золотым ключом», «Кукольный театр»), и в положительной коннотации этого слова в литературных произведениях («Шар и крест»). Для него это символ особого уютного малого мира.

Прямой полемике с Ибсеном и его драмой «Кукольный дом» посвящен роман Честертона «Manalive» (в русском переводе «Жив-человек»). В частности, в этом романе есть диалог главного героя Инносента Смита с неким русским революционером Павлом Николаевичем, излагающим «передовые» взгляды. Когда Павел Николаевич узнает, что герой уехал из своего дома, потому что «сам стал скучен в своем доме»<sup>5</sup>, он сравнивает его с Норой. На это Смит очень эмоционально отвечает: «Кукольный дом! — с жаром воскликнул он. — Ах, Ибсен так неправ! Истинное назначение каждого дома именно быть кукольным домом. Разве вы не помните, что, когда вы были ребенком, лишь маленькие окошечки вашего игрушечного домика были для вас подлинными окнами, а настоящие большие окна не существовали совсем? <...> Я открыл способ превращать большие предметы в маленькие. Я понял, каким образом можно всякий дом сделать кукольным, — отойдите от него на большое расстояние. Господь своей великой властью над пространством превращает все вещи в игрушки. Дайте мне один раз

взглянуть на мой старый кирпичный дом с другого конца горизонта, и я снова захочу войти в него! Захочу увидеть опять этот славный зеленый фонарный столб перед нашей калиткой и милых маленьких человечков, которые, словно куколки, смотрят из окон! Ведь в моем кукольном доме окна открываются, как настоящие»<sup>6</sup>. Павел Николаевич в ответ на это говорит: «Дерзко восстав, как Нора, против условностей, испортив свою репутацию с общепринятой точки зрения, осмелившись стать свободным, почему не хотите вы воспользоваться плодами вашей свободы? Величайшие современные писатели доказали: то, что называется браком, есть только минутная прихоть. Вы имеете право пренебречь этим вздором и бросить жену, как бросаете обрезки ногтей или ключья волос после стрижки. Если вы покончили с этим, весь мир открыт перед вами <...> Наиболее оригинальные современные мыслители Ибсен, Горький, Ницше, Шоу сказали бы, что сильнее всего на свете мы желаем, чтобы нас никто не нашел; мы хотим быть утраченными, ходить по непротоптаным дорогам и творить небывалое; порвать с прошлым и принадлежать будущему»<sup>7</sup>. Но для Инносента Смита бегство от своего дома — это лишь средство вновь его обрести, по всему миру он ищет зеленый фонарь и красный почтовый ящик, расположенные рядом с его домом. Он не хочет, подобно Перу Понту, спрятаться в безграничном пространстве, он мечтает о том, чтобы быть найденным.

Честертон противопоставляет ибсеновской апологии свободного человека апологию человека, добровольно ограничивающего свое пространство пространством кукольного дома, что приводит его к созданию утопического художественного пространства. Интересно в этой связи рассмотреть комический рассказ Г. К. Честертон «Потрясающие приключения майора Брауна», в котором автор позволяет себе пошутить по поводу своего художественного мира. О герое этого рассказа сказано следующее: «Он без сожаления ушел в отставку на половинное жалованье и с наслаждением обосновался в небольшой аккуратной вилле, похожей скорее на кукольный домик, чтобы посвятить остаток своих дней разведению анютиных глазок и отдыху за чашкой некрепкого чая. Свою саблю он повесил в маленькой передней вместе с двумя самодельными походными котелками и плохой акварелью, а вместо нее принялся орудовать граблями в небольшом солнечном садике. Мысль о том, что все битвы позади, приносила ему несказанное блаженство. В своих вкусах относительно садоводства он походил на аккуратного и педантичного немца и имел склонность выстраивать свои цветы

в шеренгу, как солдат. Свою теперешнюю жизнь он рассматривал как некий идеал, созданный твердой и умелой рукой. И, конечно, он никогда не поверил бы, что в нескольких шагах от своего окруженного кирпичным забором рая он попадет в водоворот таких невероятных приключений, какие ему даже и не снились в полных опасности джунглях или в самой гуще сражения»<sup>8</sup>. Представляется очевидным, что в тексте дается несколько ироническое описание искусственного рая, созданного отставным майором. Автор снижает образ идеального пространства кукольного дома, смеется над своей утопией, обнажает ее слаботи. Таким образом, разговор о полемике Г. К. Честертонa с Х. Ибсеном приводит нас к проблеме утопического в литературе.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Честертон Г. К. Ортодоксия // Честертон Г. К. Вечный человек. М., 1991. С. 409.
- <sup>2</sup> Честертон Г. К. Бернард Шоу // Честертон Г. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. СПб., 2000. Т. 5. С. 298.
- <sup>3</sup> Честертон Г. К. Об условностях // Честертон Г. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. С. 391.
- <sup>4</sup> Честертон Г. К. Жив-человек // Честертон Г. К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. С. 480.
- <sup>5</sup> Там же. С. 481.
- <sup>6</sup> Там же. С. 483.
- <sup>7</sup> Там же. С. 484.
- <sup>8</sup> Честертон Г. К. Потрясающие приключения майора Брауна // Честертон Г. К. Клуб удивительных промыслов. Неведение отца Брауна. Мудрость отца Брауна. Неверчивость отца Брауна. М., 2001. С. 14.

**Е. В. Киричук**  
(Омск)

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В ДРАМАТУРГИИ АВГУСТА СТРИНДБЕРГА

Драматическое творчество Августа Юхана Стриндберга имеет множество пересечений с музыкой. В его пьесах звучат музыкальные произведения классического характера и народные песни. Драматург, увлекавшийся живописью в стиле импрессионизма, владел искусством синтеза в создании драматического образа.

Среди музыкантов, на которых повлияло творчество А. Стриндберга, — Андерс Юхан Туре Рангстрём (1884–1947) — шведский композитор и дирижер. Рангстрём писал музыку на сюжеты А. Стриндберга, создал симфонию «Памяти Стриндберга». Финский композитор Ян Сибелиус (1865–1957) — автор музыки к сказке А. Стриндберга «Белый, как лебедь» («Лебедь белая») (1908).

В драмах «Фрекен Жюли» и «Пляска смерти» звучат музыкальные вставки, которые имеют значение символических фигур: экосез из первой пьесы и «Марш Бояр» Юхана Хальворсена из второй пьесы.

Музыкальные произведения, звучащие в пьесах А. Стриндберга, имеют особый смысл и приобретают значение экфрасиса: «Ведь экфрасис — это “перевод” с языка изобразительного на язык словесный. При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне “словесного” смысла. Нередко поэтому экфразиса трактуется изображение как аллегорическое, хотя бы в действительности оно таковым и не являлось»<sup>1</sup>.

В нашем случае изобразительным языком является музыка, которая становится проводником яркого, эмоционального высказывания автора. Понятие «музыкальный экфрасис» применяется в современном литературоведении как характеристика эпических и лирических текстов.

«В зависимости от вида искусства выделяются четыре вида экфрасиса: живописный, скульптурный, архитектурный, музыкальный»<sup>2</sup>, — пишет исследователь Н. Г. Морозова.

Драматическое творчество А. Стриндберга сближается с характеристикой музыкального экфрасиса как типа художественного текста, имеющего черты символического иносказания.

Обращение к музыкальным вставкам в драмах А. Стриндберга соединяется с пластическими фрагментами танца или пантомимы, а образный музыкальный ряд вводит тему либо торжественного шествия, либо «безумной» пляски.

Экосез, звучащий в пьесе «Фрекен Жюли» во время праздника Ивана Купала или рождения Иоанна Крестителя, является старинным шотландским танцем, который получил распространение в странах Европы в конце 17 века. Танец быстрый, исполняется в паре, наиболее известен экосез «Шутка» И. С. Баха, а также музыкальные произведения в стиле экосеза Л. ван Бетховена, Ф. Шуберга, Ф. Шопена. Во время исполнения экосеза Фрекен приглашает на танец Жана, который станет причиной ее гибели.

«Марш бояр» норвежского композитора Ю. Хальворсена написан под впечатлением пребывания в Румынии. В пьесе «Пляска смерти» музыкальная пьеса сопровождает «венгерский» танец Капитана, в результате которого он падает в обморок и его принимают за мертвого.

Музыка, изображающая шествие (*entrée*) бояр, становится знаком, который вводит значение мортальной процессии. Смерть Капитана — ожидаемое и грозное событие. Он собирается праздновать серебряную свадьбу, результатом которой является брак, ставший «адом», как говорит его жена Алис. «Шествие бояр» как музыкальный экфрасис — «венгерская пляска» как предшествие смерти в мифологическом контексте опираются на символику процессии похорон или брака: «...свадьба — типичное изображение на саркофагах; брачные боги — боги смерти; похоронная процессия и свадебная процессия одинаковы;... брачная постель уподоблена смертному ложу, и шествие вокруг алтаря аналогично погребальным обрядам»<sup>3</sup>. В башне, где живут Капитан и Алис, действительно ждут праздник 25-й годовщины свадьбы и одновременно готовятся к близким похоронам.

Макабрический символизм музыкальных вставок определяется в связи с темой смерти, доминирующей в обеих пьесах. Танец в пьесе «Фрекен Жюли» вынесен за пределы действия, зрителю сообщает Жан, что она плясала как сумасшедшая.

*La danse macabre* предполагает двойственную символику: с одной стороны — это вечное шествие человека к своей смерти, с другой своеобразная проповедь о том, что смерти никто не избегнет, поэтому всякий, полагающий, что богатство или почести являются защитой от смерти, становится смешным. Именно во время экосеза над Фрекен смеются люди, так нелепа ее пляска. Кроме того, символика похоронного шествия связывается с брачным шествием или пиром, борьбой, состязанием, обратимостью жизни и смерти (обильная еда на поминальном обеде)<sup>4</sup>.

Экосез — метафора брака, превратившегося в похороны. Жюли выбрала и жениха, и свою смерть. Образу Жана свойственна макабрическая символика: после танца он, по просьбе Жюли, надевает черный костюм, а в финальной сцене Фрекен видит в нем гипнотизера с горящими глазами и бледным лицом: «Я сплю уже! Вся комната будто в дыму, вы — будто печь железная... как кто-то длинный, черный, в цилиндре... и глаза ваши сверкают, как угли, когда угасает пламя, и лицо — будто белая кучка золы»<sup>5</sup>.

Именно поэтому действие вынесено за пределы сцены. Подобным образом поступает О. Уайльд в отношении танца семи покрывал своей Саломеи, не добавляя никакой ремарки или описания действия в текст пьесы. Пляска, поразившая царя Ирода, также как и «безумная» страсть танцовщицы к Иоканаану, обрекает ее на скорую смерть.

Евангелические аллюзии в пьесе «Фрекен Жюли» также прослеживаются как продолжение музыкальной интерпретации драматического действия. В тексте пьесы упоминаются два религиозных праздника: ночь на Ивана Купала и день Усекновения головы Иоанна Крестителя.

**Жан.** ... Какое сегодня Евангелие?

**Кристина.** Да будто б про усекновение главы Иоанна Предтечи!<sup>6</sup>

Эти аллюзии связывают время действия с символическим планом построения образа Фрекен, поскольку даты празднования Ивана Купала и Усекновения главы разные: июнь — начало июля и август<sup>7</sup>.

Фрекен Жюли, как Саломея, тоже совершает «ужасное», по выражению Жана, действие: берет в руки бритву. По народному поверью, в день усекновения главы Предтечи считалось невозможным пользоваться любыми режущими орудиями труда, символизирующими орудие казни Иоанна.

Музыка в этих особых случаях выступает как обозначение темы смерти, макабрического танца, попытка «танцевать поверх себя» (Ф. Ницше) и в пьесах А. Стриндберга играет роль такой ремарки, пояснения.

Музыка, сопровождающая макабрический танец, обладает двойственной символикой. Спектакль по пьесе А. Стриндберга «Пляска смерти» в театре «Модерн» в сценической редакции В. Агеева и сценографии М. Филатовой (март 2012, Москва) получил жанровое определение «танцдрама». Танец восходит к ритуальной культуре и архаическим формам театра, таким, как пантомима. В «Предисловии» к «Фрекен Жюли» А. Стриндберг пишет: «... я использую три художественные формы драматического искусства, а именно: монолог, пантомиму и балет, изначально характерные для античной трагедии, превращая монодию в монолог, а хор — в балет»<sup>8</sup>. Пантомима как монодия (одноголосое пение) используется в пьесе «Фрекен Жюли» (Кристина в ожидании Жана под звуки экосеза сворачивает и разворачивает забытый Фрекен платочек) и в «Плясках смерти» (Капитан, как будто подводя итоги своей жизни с Алис, молча рвет фотографию жены, сжигает письма и т. д.). Но только в этих немых сценах актер не произносит монолога и не ком-

ментирует свои действия. Роль словесного образа, поясняющего эмоциональное состояние — смятение или ненависть персонажа, — берет на себя пластический образ, дополненный музыкальным сопровождением. В самом начале «Предисловия к “Фрекен Жюли”» А. Стриндберг пишет: «Театр, как и Искусство вообще, давно уже представляется мне своего рода *Biblia Pauperum*, Библией в картинках для тех, кто не умеет читать, а драматург — светским проповедником...»<sup>9</sup>. «И первые станут последними!» — реплика Фрекен в финале драмы. («Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных» — Мф. 20:16.).

«Простите им, ибо не ведают, что творят» — говорит Капитан на смертном одре. В том и другом случае — реплика является последними словами персонажа, которыми он завершает макабрическую символику пластического образа. Цитирование евангелического текста становится аллюзией обратимости макабра.

Музыкальный экфрасис является значимой составляющей драм А. Стриндберга, он создает эффект танца не только как борьбы мужчины и женщины, но и как вызова смерти, разворачивающегося вне слов, не в диалогах героев, а в пластических образах, что определяет эстетику его театра как модернистскую.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // URL: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=85126> (дата обращения: 29.10.2013).

<sup>2</sup> Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. // URL: <http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-proze-russkogo-romantizma> (дата обращения: 29.10.2013).

<sup>3</sup> Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1977. С. 74.

<sup>4</sup> Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII—XVIII вв.) // URL: [http://ecdejavu.ru/d/Dance\\_Delumeau.html](http://ecdejavu.ru/d/Dance_Delumeau.html) (дата обращения: 29.10.2013).

<sup>5</sup> Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы. М., 1997. С. 236.

<sup>6</sup> Там же. С. 230.

<sup>7</sup> Изначально, до распространения христианства, праздник был связан с летним солнцестоянием (20–22 июня). С принятием христианства обрядовая часть праздника была приурочена ко дню рождения Иоанна Крестителя — 24 июня. С этим связано его национальное название в разных странах. В новый стиль дата рождения Иоанна Крестителя позже, приходится на 7 июля, так как Русская православная церковь живёт по старому стилю. День

усекновения главы Иоанна Предтечи (29 августа [11 сентября]), один из великих праздников в Православии, крестьяне считали началом осени.

<sup>8</sup> Стриндберг А. Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы. С. 211.

<sup>9</sup> Там же. С. 205.

П. А. Лисовская  
(Санкт-Петербург)

## ОБРАЗЫ СЕМЬИ В ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ АВГУСТА СТРИНДБЕРГА

В 1909 году, когда Стриндбергу исполнилось шестьдесят, альманах «Бонньерс Монадсхэфтен» взял у писателя пространное интервью и опубликовал его в январском номере. Интервью заканчивается следующими словами, на наш взгляд, точно выражающими настроение в творчестве писателя в последний период жизни:

«Я не очень высокого мнения о людях; не очень-то их люблю, да они этого и не требуют, ведь не за что нас особенно любить; мне часто их жаль, но не всегда; я легко прощаю, а тех, кого люблю, могу прощать бесконечно; но умышленная бессмысленная злоба, преднамеренная ложь и рафинированное злорадство вызывают во мне протест; еще бы не вызывали!»<sup>1</sup>.

Семья в позднем творчестве Стриндберга (период «пост-Инферно» — после 1897 года) терпит определенную трансформацию и приобретает черты не столько неизбежного зла, сколько онтологической данности, упорядочивающей человеческую жизнь. Если спасение есть, то, так или иначе, оно живет в рамках семьи, чьей квинтэссенцией можно считать образ семейного альбома с фотографиями, «книги судьбы», на который обращает внимание вернувшийся издалека протагонист в пьесе «Пепелище» (1907):

«Я вижу там, на куче хлама, альбом с фамильными фотографиями... [...] Это — книга нашей судьбы! Дедушка и бабушка, отец и мать, братья и сестры, родственники, знакомые или так называемые друзья, школьные товарищи, служанки, крестьяне ...»<sup>2</sup>.

Когда говорят о «стриндберговском семейном аде», то, как правило, в первую очередь имеют в виду драму «Пляска смерти» 1900 года, пожалуй, наиболее известную и популярную у постановщиков пьесу периода «пост-Инферно». Семейный ад по Стриндбергу — это позиционная борьба не на жизнь, а на смерть между состоящими в браке супру-



гами, замешенная на невротических отношениях любви-ненависти, при этом характерно наличие выступающих в качестве разменной монеты детей. В отличие от супругов в драме «Отец» (1887) в «Пляска смерти» муж, жена и катализатор конфликта Курт уже не молоды, их дети взрослые и влюблены, а брак перешел в фазу подведения итогов и уплаты долгов. Эдгар и Алис — последняя стриндберговская пара сильных характеров, равномерно наэлектризованных для схватки друг с другом и с миром. Во второй и менее популярной части «Пляска смерти» на авансцену выходят уже Аллан и Юдифь, и конфликт значительно смягчен, семейного ада как такового в ней нет. Возникает ощущение, что драматург ставил себе задачу создать несколько менее мрачный или более светлый эпилог. Краткая сцена любовного объяснения между Алланом и Юдифью происходит на фоне косога дождя и шквального ветра, и становится понятно, что когда любовь ранит даже совсем юных, то преобладающим чувством в ней все равно будет страдание.

В драматургии Стриндберга периода «пост-Инферно» происходит углубление конфликта, перевод его с физиологического и социального уровней на уровень метафизических противоречий: между духом и плотью в жизни людей царит фатальная дисгармония. Мы в данном исследовании сознательно не обращаемся к историческим драмам Стриндберга, также в большинстве своем созданным после 1897 года, хотя и в них тема семейных отношений имеет высокий вес и отражаются представления драматурга как об отношениях полов, так и об отношениях между членами семьи. Мы сосредоточим внимание на драмах о буржуазной семье, «драмах гостиной», в которых Стриндберг изображает своих современников и современную ему семью. В ряду Камерных пьес наименее удачной считается уже упомянутая драма «Пепелище» (1907). Однако именно в ней содержится одна из наиболее цитируемых стриндберговских формулировок о жизни человека, где он удивительным образом сравнивает ее с ткущимся полотном, в котором основа — родители, родственники, знакомые, прислуга, а узор — это те, кто приходит в нее потом, с возрастом (очевидно, имея в виду, что это супруги, друзья, дети и т. д.). На старости же лет человек прозревает и, наконец, уже способен увидеть узор, он же виньетка или иероглиф жизни, сотканный «ткачихой мира»<sup>3</sup>.

В позднем творчестве у Стриндберга появляется интерес к уже пожилым парам, что, конечно, отражает размышления пятидесятилетнего писателя и о собственной жизни. Естественно, Стриндберг перестал бы быть самим собой, если бы начал изображать после Инферно

счастливые браки. В Камерной драме «Ненастье» есть линия второстепенных персонажей, кондитера Старка с супругой. Эта пара как бы оттеняет ситуацию главного героя, разведенного Патрона. Супруги Старки живут в тесном мире мешков с мукой и банок с вареньем, но их существование далеко от идиллии, так как эти люди — ослабленный вариант капитана Эдгара и Алис. У них нет сил бороться друг с другом, поэтому они предпочитают уйти в раковину «мира иллюзий», а слепнущая жена кондитера открыто говорит о том, что она «не прочь и оглохнуть», потому что в этом мире так много изъянов.

Среди драм пост-Инферно, в которых предстают интересные модификации семьи, на наш взгляд, следует выделить пьесу «Пасха» 1900 года и, естественно, уже упомянутые выше Камерные пьесы для Интимного театра, созданные с 1907 по 1909 годы: «Ненастье», «Пепелище», «Соната призраков», «Пеликан» и «Черная перчатка». Во всех перечисленных драмах в центре повествования представлена уже не патриархальная семья, состоящая из мужа, жены и детей. Структура действующих лиц в каждой из этих драм представляет собой «неполную» семью, ставшую таковой в результате смерти одного из супругов, развода, отбывания наказания в тюрьме или же вообще холостого/незамужнего статуса основных персонажей. Теперь мы сталкиваемся с тем, что остается от семьи в тот момент, когда она уже миновала фазу «семейного ада». Даже в рождественской пьесе «Черная перчатка», где одно из главных действующих лиц — молодая замужняя женщина, мы не видим перипетий ее жизни с супругом, акценты в пьесе смещены в сторону ее отношений с маленькой дочкой, роль фигуры отца здесь не рассматривается так пристально.

Многие исследователи обращались к совокупности Камерных пьес, чтобы выявить характеристики, подтверждающие, что эти драмы представляют собой единство замысла и формы. Однако это всегда наталкивалось на определенные сложности, ибо непременно находится пьеса, выбивающаяся из взятой за основу общности, что подчас приводило к тому, что исследователь предлагал вывод о том, что данная пьеса является неудачей Стриндберга. С другой стороны, прослеживается тенденция поиска пьесы, идеально удовлетворяющей требованиям Камерной драмы, и, как правило, требованиям удовлетворяет *Opus 4*, драма «Пеликан», где действие герметично помещено в гостиную, а действующих лиц минимум — Мать, Сын, Дочь, Зять и служанка. Кроме того, иногда набор Камерных пьес расширяется за счет драм, созданных ранее, в частности, Гуннар Оллен утверждает, что: «Эта

драма [“Пасха”] — настоящая камерная драма до появления Камерных драм 1907 года». Действительно, количество действующих лиц в «Пасхе» так же минимально. Здесь, как и в «Пеликане», действуют в первую очередь мать, сын и дочь, а отец отсутствует, но он не умер, а сидит в тюрьме за растрату. Зато явно присутствует доминирующий в Камерных пьесах мотив разоблачения. Однако как такового преступления в «Пасхе» не было, потому что Элеонора никакой кражи не совершала, что роднит эту драму с «Черной перчаткой», где преступление также было мнимым, а пропавший перстень найден в оброненной черной перчатке.

Мы предлагаем принять точку зрения Эрика ван Ойена о том, что стриндберговская манера письма (драматург писал быстро, но затем уже не возвращался к своим текстам) вообще ограничивает возможные методы интерпретации его произведений. И в связи с этим ван Ойен делает вывод о том, что «возникающий между формой и раскрытием замысла контраст помимо всего прочего связан с общей темой, развиваемой во всех Камерных пьесах, а именно с определением смысла жизни»<sup>4</sup>.

Исследователи всегда обращали внимание на особую организацию пространства в этих драмах, его деление на этажи и комнаты, где важную роль играют двери, окна, фасады домов, а также шкафы, в которых могут находиться самые неожиданные вещи. Некоторые из них полагают, что Стриндберг таким образом одушевляет дома, в которых разворачивается действие<sup>5</sup>. Более того, организация пространства может являться отражением внутреннего состояния и настроения персонажей. Структура сценографии в Камерных пьесах всегда предназначена для того, чтобы показать пространство, в котором существует или уже не существует семья, о которой идет речь в конкретной драме. Функционирование семьи (семей) в ограниченном пространстве городской квартиры (квартир) — фактор, без сомнения, объединяющий Камерные пьесы в художественное и смысловое целое.

Что же представляют собой эти семьи? Показательно, что в ряде случаев драматург называет действующих лиц на характерный уже для экспрессионистов схематичный манер: например, Мать, Сын, Старик, Студент и так далее, но в ряде случаев расширяет номинацию за счет имени, например, «Сын, Фредрик», или «Зять, Аксель — муж Герды». Важно, что в структуре семейных отношений в поздних драмах можно выделить несколько повторяющихся мотивов. Во-первых, это мотив отсутствия присутствия отца, когда мать по тем или иным причинам

живет с детьми одна («Пеликан», «Черная перчатка» и «Пасха»). Вторым мотивом — отношения двух братьев, это относится, например, к драмам «Ненастье» (Патрон и его брат Консул) и «Пепелище» (братья Вальстрём, они же Неизвестный и Красильщик). В-третьих, это мотив «возвращения блудного сына» (Неизвестный в «Пепелище»). В-четвертых, отметим мотив незаконнорожденного сына («Соната призраков», «Пепелище»). Кроме того, важную роль играет мотив разлуки с детьми и тоски по ребенку, родившемуся в неудавшемся браке (в «Ненастье» Консул тоскует по дочери, с матерью которой он развелся, в «Черной перчатке» пожилой мужчина тоскует, видя в окне другой квартиры детский стульчик, шубку и сапожки). Следует отметить, что этот список ни в коем случае не исчерпывает варианты семейных коллизий в поздних драмах, а, кроме того, очень важно, что все эти мотивы мы встречаем и в прозе позднего Стриндберга. Например, в «Пепелище» вернувшийся после многолетнего пребывания в Америке Арвид Вальстрём — это вариация на тему «блудного сына» в повести «Одинокий» (1903) и романе «Черные знамена» (1904, опубл. 1907).

В поздний период творчества Стриндбергу импонирует мировоззрение Бальзака и в особенности его консерватизм. Стриндберг перенимает у автора «Человеческой комедии» целый ряд приемов, и, кстати, прием «оживления домов», как бы материализующий историю («Одинокий», «Ненастье» и др.) — тоже бальзаковский прием. Под конец творческой карьеры, особенно в Камерных драмах, Стриндбергу становится близок «мелодраматический модус» изображения жизни, тот самый, который Питер Брукс предложил применять к творчеству Бальзака, Диккенса, Пруста и Достоевского<sup>6</sup>. Более того, характерный интерес позднего Стриндберга к мистике и оккультизму в определенной мере также говорит о мелодраматическом характере изображения семейных перипетий в последний период жизни писателя. Стриндберга и Бальзака объединяет выраженное стремление проблематизировать отцовство (ср. например роман «Отец Горио» и драму «Пеликан»). Роль отца у обоих авторов характеризуется как роль жертвы, которой все пользуются, а затем от нее избавляются. Приведем обрывок знаменитой фразы в концовке «Пеликана»: «...ведь пеликаном был он, это он жертвовал для нас всем и ходил всегда в потертых брюках и поношенной бархатной куртке, а нас наряжал, как принцев»<sup>7</sup>. Однако Стриндберг рисует нам и отцов, отягощенных чувством вины из-за того, что не смогли в полной мере дать ребенку то, что положено. Как и многие родительницы в «Человеческой комедии», стриндберговские матери — плохие

хозяйки, бездарные воспитательницы, коварные транжирки и обманщицы, а также подчас враги своим мужьям, а иногда и детям. Как и Бальзака, Стриндберга в позднем творчестве интересует проблема накопления денег и их траты, например, в драме «Пасха» семейная трагедия происходит из-за денежной растраты отца семейства, денежная коллизия и мошенничество — важные мотивы в «Пепелище» и «Пеликане».

Что касается Диккенса, то у него Стриндберг заимствует скорее не элементы супружеских конфликтов, а некоторые подходы к проблеме воспитания детей: жестокого или холодного отношения родителей к своему ребенку (особенно в «Сыне служанки»). Кроме того, характерная для Диккенса метафора мира как тюрьмы особенно выразительно присутствует в «Пляске смерти» (1900), где в первой части царит замкнутое пространство сторожевой башни. И Бальзак, и Диккенс используют схему человеческих взаимоотношений, которую можно обозначить как паразитизм людей друг на друге. Шведский писатель до предела заостряет трагизм этого контекста, предлагая свой термин — «духовный вампиризм». И, конечно, Стриндберг большой пессимист в отношении всех аспектов человеческих и семейных отношений, чем два его великих предшественника, он уже вплотную приближается к экзистенциальному пессимизму Кафки.

Что касается «вампиризма», то в поздней драматургии он приобретает у Стриндберга весьма своеобразное кухонное или пищевое качество. Видимо, для наглядности драматург вводит в ткань драм крайне приземленные физиологические аспекты. Состояние физического голода членов семьи, недополученное ими полноценное питание — важный фактор семейной жизни в поздних драмах. Практически в каждой камерной драме есть как прислуга, которую обвиняют в воровстве, так и мотив высасывания соков в буквальном смысле слова. В «Пляске смерти» Эдгар обвиняет жену в том, что она плохо ведет хозяйство и в доме нечего есть. Появляющаяся только в третьем акте «Сонаты призраков» Кухарка, родственница главного «вампира» Хуммеля, призвана показать, что в доме живет целая «вампирская семья», питающаяся как духовными, так и самыми настоящими жизненными соками других людей. Кухарка как бы заменяет собой умершего ранее старика Хуммеля. В финале ее фигура приобретает трансцендентные черты в качестве силы, высасывающей всех и вся не только физически, но, в первую очередь, экзистенциально.

«Фрекен. [...] Она вываривает мясо, подает нам одни волокна и воду, а бульон выпивает сама; когда же бывает жаркое, то она сперва вывари-

вает сок, поедает соус, выпивает подливку; все, к чему она прикасается, теряет сочность, точно она высасывает глазами; мы получаем подонки, когда уже кофе выпила она, она выпивает вино и наливает бутылки водю ...»<sup>8</sup>

Кстати, в Камерных пьесах довольно часто встречается и мотив фальсификации бытия с помощью разведения водой, а также подкрашивания и перекрашивания. Сравним, например, с драмой «Пепелище», где Неизвестный жалуется на то, что в детстве они вечно ходили чумазые из-за того, что их одежду перекрашивали.

Возвращаясь к теме пищи, вспомним о том, что в «Пеликане» Сын с Дочерью, вспоминая о детстве, жалуется на то, что мать кормила их из пустого рожка и пичкала кайенским перцем, чтобы отбить аппетит. Когда они уличают, наконец, мать во всех грехах, то заставляют ее есть пищу, из которой высосаны все соки, в частности, кашу на снятом молоке. То есть дети из жертв превращаются в палачей и наказывают мать с помощью пищи. Таким образом, в этой драме обыгрываются две противоположные легенды: одна о якобы дающем кровь (пеликан), другая — о сосущем ее (вампир), но кровь оказывается замененной на пищу.

Говоря об образах семьи у позднего Стриндберга, нельзя не затронуть такую тему, как детство и образы детей. Мы уже увидели, что Стриндберг проблематизирует образ детства в сознании взрослого человека. И это делается по-диккенсовски: в сознании взрослого детство — рай, откуда он был изгнан, в сознании ребенка — имманентный ад. Можно вообще сказать, что в этом отношении Стриндберг — истинный викторианец, причем, начиная еще с «Сына служанки».

Розмари Ллойд считает, что в девятнадцатом веке существовала устойчивая схема, по которой писатель расшифровывал мир ребенка, состоящая из четырех элементов: чтение, отношение к среде (город, природа, дом), пища и школа. Эта схема относится в полной мере к Стриндбергу и его Камерным драмам. Что касается образования ребенка, то, в частности, в «Пепелище» неожиданно вернувшийся из странствий Неизвестный, вспоминая о детстве, жалуется на калечившую его школу, в которой их заставляли чествовать одного шведского короля, но тот был худшим из правителей и разрушителем страны. (Речь идет о Карле XII, к фигуре которого очень критически относился Стриндберг.)

Чуть ранее в этой же реплике Неизвестный, внезапно столкнувшийся со своим братом Красильщиком, окунается в мир воспоминаний

и постепенно разматывает клубок детских травм и разочарований. Происходит разоблачение всевозможных иллюзий и заблуждений, дом, в котором они жили, был полон подделок и иллюзий: краска, которой перекрашивали контрабанду и детскую одежду, тайники, книги, для маскировки обернутые в другие обложки (одна из них на поверку оказалась романом аббата Прево о кавалере де Грийе). Неизвестный вспоминает, как пошел читать ее под дерево, которое они называли деревом познания: «И тогда я ушел из рая детства и был посвящен, слишком рано, в тайны, которые ... так-то»<sup>9</sup>. У Диккенса образ детства может ассоциироваться со сном, дарующим надежду на будущее, и цветущим деревом — символом здоровья и жизни. Стриндберг же развенчивает и это райское дерево, причем в следующей реплике Неизвестный рассказывает о том, как после прочитанного под этим деревом неудачно повесился в шкафу. При этом в реминисценциях двух братьев сад их дома постоянно сравнивается с райским садом, в котором, однако, «за каждым деревом стоял искуситель»<sup>10</sup>.

В «Ненастье» Патрон рассказывает о том, как его маленькая дочка в один прекрасный момент столкнулась с незнакомой девочкой: «Помню, как она впервые столкнулась со злом. Она увидела в парке хорошенькую девочку и, протянув ручонки, побежала к незнакомке, чтобы ее поцеловать, а та в ответ на этот дружеский порыв укусила ее в щеку, да еще показала язык»<sup>11</sup>. Как справедливо рассуждает Фелисия Рафф: «Драматурги в конце [девятнадцатого. — П. Л.] века начали осваивать новые стили в драме, дети, по-прежнему, изображались в роли жертв, при этом их обидчики становились все более загадочными и странными. И дети тоже становятся более странными [...]»<sup>12</sup>. Это относится в целом и к образам детства в позднем творчестве Стриндберга. Мы встречаем у него как жертв («Пеликан», «Пепелище»), так и образы странных, злых детей, детей-обманщиков, что, безусловно, в очередной раз подтверждает близость Стриндберга к образным структурам, которые мы встречаем у Диккенса.

Однако представляется, что тотальная мрачность и беспросветность образов людского сосуществования, приписываемые Стриндбергу молвой, все же преувеличение. Именно к концу жизни Стриндберг приходит к более примиренному взгляду на семью и более не хоронит ее как таковую, а скорее модифицирует ее, часто на достаточно актуальный для современности лад, и предлагает ее альтернативные виды. В позднем творчестве писателя, в частности, возникает такой вариант безопасного и гармоничного сосуществования людей, как

добрые отношения между пожилым мужчиной и юной девушкой (лишенные сексуального подтекста!). В данном случае речь идет о драме «Ненастье», где в доме Патрона живет его юная родственница Луиза, которую Патрон во внутреннем монологе сравнивает с доброй матушкой:

«*Патрон*. [...] Наверно, Луиза раскладывает белье в шкафу. Пахнуло чистотой, и это мне напомнило... Ну да, мать семейства у шкафа с бельем, добрую фею, которая печется о доме и все в нем обновляет, хозяйку с утюгом в руках — она разглаживает все неровности, убирает все морщинки... Да, все морщинки...»<sup>12</sup>.

Таким образом, баланс бытия все же может быть восстановлен, а морщинки на «полотне жизни» под силу разгладить доброй фее. Вышедший из кризиса Инферно Стриндберг склонен был изображать семью, где противоречия полов значительно сглажены, а больше значения приобретают отношения между родителями и детьми, воспоминания детства, и в целом присутствует стремление если не достичь примирения, то хотя бы найти какой-то разумный баланс, в рамках которого человек, возможно, просто сможет жить, не уничтожая другого.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> August Strindberg om sig själv // Bonniers Månadshäften, häfte 1, januari 1909. (Перепечатано в *Vokvennen*, n. 1, 2012. S. 57.)

<sup>2</sup> *Стриндберг А.* Пепелище // *Стриндберг А.* Жестокий театр: Пьесы. М., 2005. С. 267.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Van Ooije E.* The Mold of Writing: Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays // *Örebro Studies in Literary History and Criticism*. 2010. 10. Örebro. P. 5.

<sup>5</sup> См.: *Steene B.* The House as Setting and Metaphor in Strindberg's Chamber Plays // *Nordic Theatre Studies*. 1993. No. 18. P. 37.

<sup>6</sup> См.: *Brooks P.* The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess. New Haven; London, 1995.

<sup>7</sup> *Стриндберг А.* Пеликан // *Стриндберг А.* Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Романы. Пьесы. М., 1997. С. 536.

<sup>8</sup> *Стриндберг А.* Соната призраков // *Стриндберг А.* Жестокий театр: Пьесы. С. 313.

<sup>9</sup> *Стриндберг А.* Пепелище // *Стриндберг А.* Жестокий театр: Пьесы. С. 271.

<sup>10</sup> Там же. С. 269.

<sup>11</sup> *Стриндберг А.* Ненастье // *Стриндберг А.* Слово безумца в свою защиту. Одинокий. Романы. Пьесы. С. 483.

<sup>12</sup> Там же.



## МОРИС МЕТЕРЛИНК: В ПОИСКАХ ЖАНРА

Когда мы произносим определение «символистский театр», первый и, пожалуй, единственный, кто сразу приходит нам в голову, это Морис Метерлинка. Но можно ли с полным основанием назвать театр Метерлинка, даже если речь идет о его раннем творчестве, *символистским*? Если брать классическое определение символа, то известно, что символ есть нечто отличное от себя, иначе говоря, он, являясь словом, называющим предмет или явление, уводит читателя в неведомую область. Символ — это, прежде всего, суггестия, обозначающее, тогда как обозначаемое остается неназванным. Ту сущность, с которой он соотносится, нельзя назвать точно выбранным словом, поскольку она непознаваема ни для рационального познания, ни для чувственного восприятия. «Символ выражает скрытую душу природы»; душа поэта «развивается в тех же ритмах»<sup>1</sup>, поэтому творческая личность постигает Вселенную через себя или стремится подняться к Абсолюту. Я бы назвала творчество Метерлинка скорее символическим. Это значит, что в пьесе есть элементы, имеющие двойной или даже многозначный смысл. Особенно это видно в «Слепых». Там можно практически каждое явление и даже каждого героя отождествить с каким-то понятием. Мертвый священник — умершая вера, которая больше не способна вести человечество, и т. д. Эти толкования хорошо известны. Метерлинка писал, что произведение состоит из трех частей — красоты языка, изображения природы и наших чувств и, наконец, атмосферы, которая состоит из ощущения поэтом бесконечности и тайны. Это и есть самое важное.

Казалось бы, вполне символистское высказывание. Но у Метерлинка символом обычно считается Смерть, позже — Любовь. Люди, даже самые мудрые, «ничего не могут изменить в жестоких и неотвратимых играх, которые любовь и смерть ведут среди живущих»<sup>2</sup>. Конечно, смерть и любовь являются, в свою очередь, символами Рока, Судьбы. Но и здесь обозначаемое можно назвать словами, каким бы неопределенным ни было понятие Рока. Вспомним, что говорил Малларме: назвать предмет — значит почти утратить наслаждение произведением. Правильнее было бы говорить о *двуслownости* ранних пьес Метерлинка. Он сам прекрасно проиллюстрировал свой метод в пьесе «Там,

внутри». Семья сидит за столом, мирно ужинает, и, как говорит незнакомый прохожий, они закрыли окна и двери и чувствуют себя в безопасности, тогда как несчастье уже стоит у них на пороге. Сам Метерлинк писал, что только лирический поэт может ничего не определять и не называть. Другое дело драматургия. Писатель должен брать самую обыденную жизнь и через нее показать, как он представляет себе неизвестность и бесконечность.

«Мы верим в мощные силы, роковые и невидимые, но сам дух драмы предполагает их недобрыми, следящими за нашими действиями, враждебными улыбке, жизни, покою, счастью»<sup>3</sup>. Последняя точка человеческих знаний о мире — отчаяние. При этом Метерлинк полагал, что когда-нибудь человечество познает эти силы и ему откроется смысл бытия. Или же какие-нибудь инопланетяне, стоящие на более высоком уровне развития, откроют человечеству эту тайну. Метерлинк нельзя называть символистом еще и поэтому. Тайну мира он считал познаваемой.

Почему современники безоговорочно считали Метерлинка символистом? Дело в том, что почти весь девятнадцатый век французские пьесы имели один, чисто сюжетный слой. Это явление связывает драматургию девятнадцатого века с традициями мелодрамы. Поэтому, как только появлялась пьеса, события которой обозначали еще что-то сверх того, что зрители видели на сцене, появлялся термин «символизм», даже если никакого символизма там и в помине не было. Другое дело пьесы Ибсена. Когда драма «Привидения» попала во Францию — и это была первая его пьеса, с которой французы познакомилась, — она оказалась не очень понятной даже для театральных критиков. Забавное свидетельство этого оставил Франсиск Сарсэ, отнюдь не одобрявший новые веяния в драматургии. Он говорил, что постоянные упоминания о том, что идет дождь, ему решительно ни о чем не говорят и что все это темно, как в банке чернил. Как раз дождь у Ибсена и является символом, и весьма многозначным, так же как и солнце, и болезнь Освальда. Можно предлагать разные толкования, они могут быть справедливы, но всегда остается некоторая их неполнота, недостаточность. Сам Метерлинк прекрасно видел двуслойность драматургии норвежского гения. В «Привидениях» — «одна из самых ужасных тайн человеческой судьбы»<sup>4</sup>. Впрочем, отмечая странную и волнующую атмосферу других пьес Ибсена, он считал их сюжеты недостаточно реальными. Это относится к поздним драмам Ибсена, таким, как «Строитель Сольнес» или «Женщина с моря», например.

Драмы Метерлинка можно условно разделить на сказочные и «бытовые». Под бытовыми я имею в виду в раннем творчестве «Непрошенную» и «Там, внутри». Сказочных гораздо больше. Сказка по своей сути всегда символична. Мы находим у Метерлинка характерные черты всякой сказки: четкое противопоставление Добра и Зла, их симметричное расположение на пространстве сюжета, многочисленные повторы, набор постоянных эпитетов. В других сказках сказочным оказываются имена героев, но ситуация и исполнение совсем не сказочные. Исследователи считают, что жанру сказки противоречит атмосфера таинственности, которая так и не находит своего разрешения. Но в литературной сказке это вполне возможно.

С течением времени меняются и параметры пьесы. Два этапа в творчестве Метерлинка 90-х годов различаются обычно по типу пассивности-активности героя. Если в таких пьесах, как «Непрошенная» или «Слепые», драматург изображает «удел человеческий», другими словами ситуацию человека на земле, то даже уже в «Смерти Тентажиля», а потом в драме «Ариана и Синяя Борода», как известно, появляется мотив действия и сопротивления.

Что касается «Смерти Тентажиля», то принято автора хвалить за то, что появилась хотя бы попытка сопротивления. В первых пьесах никакое действие изначально не было возможно, да и не нужно. В пьесе «Принцесса Мален» автору понадобилось несколько актов, чтобы Мален, встретив Ялмара, на его вопрос «Кто ты?» могла ответить «Не знаю...». Позже Метерлинк писал, что из «Принцессы Мален» можно было бы убрать некоторые наивности, ненужные сцены и большинство повторов, которые придают персонажам вид сомнамбул, но в таком случае атмосфера и даже пейзаж изменились бы. В «Пелеасе и Мелисанде» героиня не хочет и не может ответить, откуда она и что с ней случилось. Важно ли это, если человек — игрушка Рока! Кто бы он ни был, где бы он ни находился, равнодушный Рок настигнет его, если так суждено.

Чтобы стать драмой, в центре пьесы должен быть конфликт, внутренний или внешний, и герой, противостоящий судьбе или силе обстоятельств. В «Смерти Тентажиля», несмотря на попытку борьбы со Смертью, нет полноценного драматического конфликта. Старая королева убивает всех, кто может претендовать на престол, но это не порождает конфликт. Это, скорее, ситуация. В той мере, в какой эта пьеса является сказкой, в ней обнаруживается принципиальная не-трагичность фольклорной сказки: в самом деле, какая-нибудь Баба-Яга ест

маленьких детей, но это ее атрибут. Само по себе это не порождает конфликта, а, следовательно, и драматического действия. Но с момента, как появляется Иван-царевич или дети, пытающиеся перехитрить Бабу-Ягу, рождается драматическое действие. Только полноценная личность вносит трагический конфликт.

В «Смерти Тентажиля» персонажи, конечно, подозревают, что в замке есть «что-то еще», и это объединяет пьесу со всем ранним творчеством Метерлинка. Против мистического Рока бороться вообще невозможно, значит, невозможно и драматическое действие. Драматический сюжет создается за счет напряженного лиризма, так же как в «Непрощенной» за счет томительного ожидания, которое становится все страшнее и страшнее. «Непрощенная» — это поистине шедевр драматурга. Вместе с тем Смерть здесь не символ, а почти что действующее лицо, пускай и невидимое.

Таким образом, приходится признать, что драматург создал абсолютно новый тип пьесы, но оказался в творческом тупике, хотя в «Пелеасе и Мелисанде» к Смерти добавляется вторая роковая сила — Любовь. Но, например, «Аладина и Паломид» — это своего рода эхо «Пелеаса и Мелисанды». Дальше двигаться было некуда. Не случайно пьеса «Семь принцесс» при всей ее музыкальности выглядит почти пародией. При этом нужно заметить, что именно пьесы первого периода отличаются неизъяснимым очарованием.

В эссе «Сокровище смиренных» Метерлинк говорил, что внешний конфликт, видимый поступок не содержат в себе трагизма. «Беспольный шум жестокого поступка заглушает более глубокие, хотя и более робкие, скромные голоса живых существ и неодушевленных вещей»<sup>5</sup>. У Метерлинка герой должен «иметь время жить», т. е. прислушиваться к молчанию и тишине и различать в них глубинные голоса Судьбы и собственной души.

По мнению И. Д. Шкунаевой, фольклорные мотивы звучат у Метерлинка экзистенциально. Когда же появляется действующий герой, экзистенциальная драма уступает место иному жанру, который Л. Г. Андреев назвал психологической драмой. Таковы, например, пьесы «Аглавена и Селизетта» и «Ариана и Синяя Борода». На мой взгляд, именно эти пьесы можно назвать экзистенциальными. У писателя здесь присутствует привычный антураж: замок, старая башня, зловещий шум моря. И имена, красивые и странные. Но по своей сути ситуация первой пьесы — классический любовный треугольник, характерный для эпохи: добрый, но пассивный герой, его нежная и сла-

бая подруга и вторгающаяся в их мир сильная, красивая, смелая женщина.

Вспомним, например, психологическую драму Гауптмана «Одинокие». Фоккерат, хотя и передовой ученый, выглядит слабым, нервным, бесхарактерным человеком. Его жена, которую он считает мещанкой, — мягкая, уступчивая Кете. В доме появляется русская студентка Анна Мар, которая считает себя свободной личностью. Поэтому она уверена, что имеет право на некоторую жестокость по отношению к отсталым обывателям. Драма кончается тоже самоубийством, но умирает Фоккерат.

О влиянии Ибсена на Метерлинка можно говорить с полной уверенностью. Он ценил драмы великого норвежца за попытку проникнуть за пределы непосредственной данности, за внимание к глубинной жизни личности, за создание второго диалога — диалога молчания, имеющего суггестивный характер. Мы уже говорили в этой связи о «Привидениях». Не из Ибсена ли пришла и такая героиня, как Аглавена, не говоря уже об Ариане? Можно вспомнить об отстаивающей свою свободу Норе, но главным образом о Хильде и Гедде Габлер. Можно назвать и Ребекку из «Росмерсхольма», пьесы, где любовный треугольник вынесен за временные скобки действия.

Вяние времени у драматургов XIX века проявляется в том, что носителем свободы у них оказывается женщина. Аглавена и Ариана уже не столько «родственницы бесконечности», как Метерлинк назвал героинь своих ранних пьес, сколько героини ницшеанского толка.

Говоря о персонажах Ибсена, писатель и критик той эпохи Сюарес утверждал, что у современного человека всякий порыв к свободе превращается в безжалостное разрушение; «когда восставший выметет все обломки, остается пустыня»<sup>6</sup>. По его мнению, это особенно относится к ибсеновским женщинам, которых он называет чудовищами и убийцами. Аглавена красиво, хотя и излишне риторично говорит о любви и о душе, но сама признается: «Я пришла сюда чересчур мудрой, я была уверена, что красота не должна тревожиться о пролитых ею слезах»<sup>7</sup>. Самопожертвование Селизетты, женщины-ребенка, опровергает жестокую мудрость Аглавены, и она становится более человеческой.

Сюарес видел опасность героев-свободолюбцев в том, что они живут без Бога в душе, полагаясь лишь на свою волю и свои желания. Мир Метерлинка — это тоже мир без Бога. Он говорил о том, что если у человека есть Бог или боги, существует возможность диалога. Но в действиях Рока нет целесообразности. «Это уже не древний рок... не бог,

точно определенный, властный, непреклонный, неуловимый, слепой, но внимательный: это рок более смутный, более бесформенный, рассеянный, равнодушный, безличный и универсальный»<sup>8</sup>. Таким образом, драматический конфликт превращается в конфликт экзистенциальный, это борьба с уделом человеческим, иначе говоря, это бой с тенью. И тогда герой может в принятии решения опираться только на самого себя. Налицо экзистенциальная ситуация, в которой человек формирует свой «фундаментальный проект». Критики часто пишут о современности Метерлинка, сравнивая его театр то с театром сюрреалистским, то с театром абсурда. Но пьесе «Ариана и Синяя Борода» уместно сравнить с экзистенциалистской драмой.

Драматург поручает Ариане разоблачить хозяина замка. Прежде он казался «великим и ужасным» и олицетворял собой Рок. Но какой это жалкий рок! Персонаж почти без слов, пользующийся грубой силой, а затем связанный крестьянами и принесенный в замок в самом жалком виде. Ситуация из мистической становится вполне человеческой. Так и герой Сартра Орест из пьесы «Мухи» тоже выводит ситуацию из-под влияния Рока. Даже Юпитер предстает перед зрителем в образе человека, озабоченного угрозой своей власти.

Можно сравнить и другие аспекты этих двух пьес. Орест сам решает остаться в Аргосе, Ариана тоже сама является в замок, чтобы понять его тайну. Налицо ситуация, в которой происходит свободный выбор. Освободив пленниц Синеи Бороды, Ариана уходит, потому что ее помощи ждут другие несчастные, но больше всего потому, что она хочет предоставить возможность выбора самим пленникам замка. Но они не умеют быть свободными. Орест освобождает Аргос от тирана и тоже уходит, чтобы жители могли сами решить свою судьбу. Люди склонны воспринимать мир в мистических категориях, потому что им не хватает смелости взять на себя ответственность за собственную судьбу. Только свободный человек, подобный Оресту и Ариане, сам решает, какой путь ему избрать.

Оба героя стремятся, прежде всего, к самоосуществлению. Судьба других интересует их во вторую очередь. Метерлинка часто хвалят за то, что в этой пьесе впервые появляются крестьяне, которые помогают героине. Однако похвала эта сомнительная: всякий раз, когда восставшие крестьяне пытаются вмешаться, Ариана вежливо, но твердо их выпроваживает. Все, что они могут сказать или сделать, нарушает чистоту экзистенциальной ситуации: Ариане важно победить самой. И даже если бы ей снова пришлось оказаться в подземелье, это ничего бы для нее не изменило. Для самоутверждения герою важно внутреннее ста-

новление. Еще в «Смерти Тентажиля» старый Агловаль произносит фразы, как будто сказанные доктором Рие: «Может быть, настало время защищаться, даже если понимаешь бесполезность всех усилий... Надо действовать, как будто на что-то надеешься»<sup>9</sup>.

Смысл пьесы «Ариана и Синяя Борода» можно толковать по-разному. В этом сюжете просматривается мотив запрета, табу, или извечный конфликт между мужчиной и женщиной, или конфликт между рациональным и интуитивным началом, или трагедия одиночества и непонимания, или столкновение женщины, стремящейся к познанию, с любовью, которая не может жить при ярком свете дня. Но на наш взгляд, это одна из первых пьес, утверждающая свободу человека как высшую ценность и как метафизическую цель в мире, лишенном Бога. Это торжество индивидуальности, замкнутой на самой себе, в котором угадываются очертания будущих экзистенциалистских побед и поражений.

Впрочем, надо честно признаться, что сам Метерлинк предупредил, что эти его небольшие пьесы — это просто игра, поскольку он их написал для музыкантов по их просьбе. Не нужно, утверждал он, видеть в них эволюцию творчества или искать скрытые важные идеи, моральные или философские.

<sup>1</sup> *Vigie-Lecoque E.* La poésie contemporaine. Paris, 1897. P. 210–211.

<sup>2</sup> *Maeterlinck M.* Théâtre. T. 1–3. Bruxelles, 1908. T. I. P. III.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.* P. XIV.

<sup>5</sup> *Maeterlinck M.* Le Trésor des Humbles. Paris, 1896. P. 184.

<sup>6</sup> *Suarès A.* Trois homes: Pascal, Ibsen, Dostoïevsky. Paris, 1913. P. 162.

<sup>7</sup> *Метерлинк М.* Пьесы. М., 1958. С. 206.

<sup>8</sup> *Метерлинк М.* Полное собрание сочинений: В 4 т. Пг., 1915. Т. 3. С. 350.

<sup>9</sup> *Метерлинк М.* Пьесы. С. 162, 164.

**И. А. Некрасова**  
(Санкт-Петербург)

## ОБРАЗЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В НОВОЙ ДРАМЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВВ.

**В**ыбор именно такого тематического ракурса в связи с новой драмой рубежа XIX–XX столетий может показаться не вполне оправданным, поскольку известно, что авторам новой драмы было более характерно углубляться в постижение современности или же, напротив,

вневременной, условной среды. Тем не менее средневековую тему в наследии западноевропейской новой драмы несложно обнаружить. Можно и выделить два основных подхода к ней: это Средневековые историческое, отраженное в целом ряде произведений (хотя бы «Густав Ваза» и «Эрик XIV» А. Стриндберга), и Средневековые легендарное, представленное как обобщенный художественный образ. В данном случае речь пойдет о втором подходе, причем не столько о проблематике пьес, сколько о способах организации в них специфической пространственно-временной среды.

Тематика Средневековья в драматургии XVIII века «экзотическая» — например, у Вольтера. В таком качестве она расцвела пышным цветом в творчестве романтиков (начиная с «мистериальных драм» Л. Тика) и закрепилась как органическая, неотъемлемая часть романтического театрального репертуара. «Романтизированное» Средневековье с тех пор из драматургии и со сцены не исчезало, перейдя ко второй половине XIX в. в область массовых театральных жанров — прежде всего в мелодраму французского образца, и обзавелось системой устойчивых сценических приемов. Одним из наиболее типичных стало клише «темного», «гнетущего» времени, воплощенное в картинах рыцарских замков за высокими крепостными стенами или же мрачных подземелий.

Отметим, что подъем интереса к средневековой тематике в драматургии конца XIX — начала XX вв. был сопряжен, как представляется, с новым пониманием театральной культуры той эпохи: во-первых, с интенсификацией историко-театральных исследований, поскольку с последней трети XIX в. начинают выходить научные издания текстов пьес и фундаментальные труды по театральной медиэвистике (таких специалистов, как А. Д'Анкона, Л. Пети де Жюльвиль, Э. Чемберс и др.), а во-вторых — с интересом нового режиссерского театра к средневековым формам в русле театрального традиционализма, идеями реконструкции средневековых представлений. Таким образом театр рубежа XIX–XX вв. опирался на принципиально расширенные, в сравнении с эпохой романтизма, знания по истории средневековой драматургии и сценического искусства. В «новой драме» мы обнаруживаем различные интерпретации традиционных для Средневековья театральных жанров — мистерии, миракля, моралите.

Взятые в качестве примеров пьесы — очень известных авторов, которые безусловно принадлежат «новой драме», — представляют, по крайней мере в авторском жанровом обозначении, эти три вида средневековых представлений: «Сестра Беатриса» Мориса Метерлинка (Sœur



Béatrice, 1900), миракль; «Всякий человек», или же «Имярек» в русском переводе (Jedermann, 1911) Гуго фон Гофманстала, моралите; «Благовещение Марии» Поля Клоделя (L'Annonce faite à Marie, 1912), мистерия. В то же время это модернистские драмы, отмеченные ярчайшей оригинальностью.

Общим для этих пьес является, в частности, то, что они обрели сценическое воплощение в новаторском режиссерском театре эпохи, то есть сценой были интерпретированы как «новая драма». Можно напомнить, что «Сестра Беатриса» задумывалась Метерлинком как оперное либретто, однако созданная в традиционном романтико-средневековом стиле опера не удалась<sup>1</sup>, а первая постановка в 1910 г. в брюссельском Театре дю Парк обернулась настоящим скандалом, когда автор счел необходимым наложить запрет на исполнение. На драматической сцене это произведение Метерлинка, в оригинале и переводах, утверждалось со сложностями. Его сценическая история могла бы стать предметом отдельного изучения (свою трактовку предложили, например, в Испании в 1915 г. один из первых профессиональных режиссеров Грегорио Мартинес Сьерра и великая актриса Маргарита Ксиргу). На Западе значительным сценическим воплощением «Сестры Беатрисы» считают женевскую постановку 1918 г., осуществленную Жоржем Питовым, будущим участником французского режиссерского сообщества — «Картеля четырех», с его супругой Людмилой, будущей великой французской актрисой, в заглавной роли. В истории отечественного театра более всего известен спектакль 1906 г., осуществленный В. Э. Мейерхольдом с В. Ф. Комиссаржевской на сцене петербургского Театра на Офицерской<sup>2</sup>. Нельзя не учесть также первоначального провала «Всякого человека» в 1911 г. в Берлине и его же феноменального успеха в 1920 г., когда М. Рейнхардт нашел для этого произведения единственное в своем роде место для игры — площадь перед Зальцбургским собором. Что касается «Благовещения Марии», то всеобщая (разделяемая самим автором) убежденность в абсолютной несценичности данного текста развеялась, как только была найдена режиссерская концепция: О. Люнье-По поставил эту пьесу на сцене своего театра Эвр в 1912 г., за чем последовали сотни постановок на протяжении века по всей Европе. При обращении к реалиям названных театральных произведений становится понятно, насколько важным для постановщиков было решение визуальной среды — с учетом заданных авторами условий, то есть воссоздание сценического «образа Средневековья», во всех случаях особого.

Во всех трех пьесах эпоха представлена условно. У М. Метерлинка в первой ремарке говорится, что «действие происходит в XIV веке в монастыре, в окрестностях Лувена»<sup>3</sup> (что указывает на использование драматургом в качестве сюжетной основы фламандской версии этой известной средневековой легенды, запись которой датируется 1320 г.). При этом никаких примет времени в тексте нет: и архитектурный образ монастыря, и костюмы, и отраженные в действии пьесы обычаи обобщенно «средневековые». В драме П. Клоделя звучит, пожалуй, самая эффектная и радикальная формулировка: «Действие происходит в конце условного Средневековья, такого же условного, как античность в представлении средневековых поэтов»<sup>4</sup>. Но поскольку события этой мистерии соприкасаются с историей Жанны д'Арк, коронацией Карла VII в Реймсе, то они могут быть отнесены к XV столетию, хотя конкретные знаки времени также не просматриваются. У Г. фон Гофмансталя указаний на время действия нет вообще, но основные источники данного сюжета — голландское и английское моралите о «всяком человеке» — относятся к XV в. Но хотя во всех трех пьесах приметы эпохи условны, лишь на первый взгляд перед нами узнаваемое «романтическое», мифологизированное Средневековье. Визуальные характеристики сценического пространства, заложенные драматургами, обладают на самом деле антитрадиционными значениями, что направлено на замену устаревшего «мифа» оригинальными авторскими интерпретациями.

При рассмотрении текста всех трех драм обнаруживается парадоксальный подход: образы пространства как нельзя более далеки от «романтизированной» — мрачной и аскетичной — картины жизни Средних веков. Система образов строится на доминантах света и сияния, многокрасочности и богатства, даже изобилия.

Если проанализировать в этом аспекте словесную ткань «Сестры Беатрисы», то в ней практически не обнаружится образов тьмы и мрака (столь значимых для раннего, «сказочного» Метерлинка), на первом плане оказываются образы, рассеивающие тьму. Во вводной ремарке нет указания, что сцена погружена во тьму, но только, что «зажженная лампада освещает статую». В этой связи приходится отметить небольшие расхождения русского перевода с первоисточником: там, где в переводе более традиционный «темный свод звездного неба», у самого Метерлинка — «густая лазурь» (*l'azur sombre*)<sup>5</sup>. Далее отмечены такие образы, как «долина, освещенная лунным светом»; «ночь бледная спешит, уж небо побелело...»<sup>6</sup>. В конце первого акта,

когда беглянка Беатриса закрывает за собой дверь обители, «первый луч зари» освещает ее путь.

Во втором акте (где Богоматерь занимает место беглой монахини) «видна глубина церкви, вся в огнях и необычайных сияниях, которые колеблются, распространяются, перекрещиваются, более ослепительные, чем лучи солнца в коридоре...».

В третьем акте (посвященном возвращению Беатрисы в монастырь и ее смерти) «свечи алтаря зажжены, лампы перед статуей горят». Символом смерти для героини оказывается не ночь, а «раннее зимнее утро», «белеющая долина» и «хлопья снега», белая ткань, на которую укладывают ее ни о чем не догадавшиеся сестры. Об этом говорит сама умирающая Беатриса: «Зачем лежу я здесь на белой пелене?.. Мне белый цвет теперь укором служит».

Колорит пьесы — от акварельных тонов до ослепительного сияния: голубой плащ Беллидора на фоне темно-лазурного неба, белое монашеское платье Беатрисы и ее рассыпающиеся золотые кудри, постоянный, даже навязчивый повтор цветовых мотивов «золота» и «синевы» (излюбленной всеми символистами «лазури») в репликах первого акта: «Как золотой песок... вдоль голубых путей, которые нас ждут...», «ревнивая заря нам сети золотые расставит на пути лазурном счастья...» и т. д. Во втором акте, в сцене чуда в церкви, возникают чрезмерно пышные «словесные гирлянды» из цветов — розы, лилии, «пальмы золотые»...

Изобилие и роскошь доминируют в костюмах и реквизите. На статуе Мадонны «пышные одежды из бархата и шелка» (то, что действие происходит в Лувене, испанском владении, объясняет такое декорирование статуи, характерное для испанского церковного убранства). Принц Беллидор приносит в дар Беатрисе «роскошные ткани и ослепительные украшения», «золотую диадему», «золотой пояс и жемчужное ожерелье», их ожидают «роскошно оседланные лошади». Во втором акте Мадонна, взяв корзинку Беатрисы, раздает нищим «одежды, испускающие лучи, искрящиеся покрывала и сверкающее белье», все осыпанные драгоценностями... А когда настоятельница впервые видит Мадонну в образе Беатрисы, она поражена и спрашивает: «Что ярко так блестит сквозь шерстяную ткань? И что у вас за шерсть? Ее прозрачных складок едва коснись, как руки вдруг испускают свет». И даже омывает руки странникам Мадонна-Беатриса не иначе как «взяв с бронзового треножника белое полотенце и золотую чашу».

Можно отметить следующий ход, отнюдь не случайный для замысла Метерлинка: на всем протяжении «Сестры Беатрисы» вообще не по-

являются визуальные образы нищеты, горя, страданий. В тексте сцены с нищими и убогими, пришедшими в обитель за подаянием (1 акт), им не дано никаких колористических эпитетов. И даже лохмотья Беатрисы в финале цвета — в авторском тексте, — не имеют.

Представляется существенным, что в визуально-пространственном плане своего миракля драматург не выстраивает конфликтные отношения между монастырем и «миром», куда бежит и откуда потом возвращается Беатриса. И не случайно Метерлинк (как известно, сам критически относившийся к религии) акцентирует в пространственных образах красоту средневековой монастырской жизни, ее чудесную гармонию, — весь трагизм сосредоточен в глубине душе Беатрисы, никому не виден и никем не понят.

В моралите Г. фон Гофмансталя «Всякий человек» тоже многократно возникают визуально-словесные образы богатства и красоты: у героя «в ларцах несметное добро, и золото, и серебро», он хочет потратить толику имущества, чтобы построить необыкновенно роскошный дом с садом:

Устрою царство красоты:  
Построю я открытый дом,  
Колонны возведу кругом.  
Забьют там светлые струи  
Над белой чашей водоема,  
Цветов роскошная истома  
Навеет грузы нам свои.  
В тени заблещет мрамор статуй,  
Там будет в самый жаркий день  
Кустов, ветвей, листвы богатой  
Темна спасительная тень.

Героиня — олицетворенная аллегория, по-русски поименованная Страсть (в оригинале слово *Buhlschaft*, имеющее такие значения, как «любезничанье, ухаживание», а также «любовная связь» и даже «любовница»), — надевает герою «на голову цветочный венок». Прислуживающие мальчики «рассыпают цветы и душистые травы», «из земли поднимается накрытый стол с зажженными свечами в светильниках», начинается пиршество, звучат веселые песни, лейтмотив которых — «блеск огней», «цветов себе каждый побольше нарви»... И даже когда появляется персонаж Деяния (Добрые Дела в средневе-

ковом оригинале), изможденная особа, чей облик разительно контрастирует с одеждами и лицами пирующих, Всякий Человек (Имярек) говорит о ней: «Как бледен лик печальный твой, / Но полон красоты живой», а об ее «благостном взгляде» — «Когда он в душу мне проник, / Как бы затеплилась лампада...» И в репликах самого персонажа Деяния, обращенных к герою, звучит тема духовной красоты, которая призвана победить смерть: «О если б раньше видел ты / Во мне возможность красоты...»

У Клоделя в «Благовещении Марии», пьесе гораздо более сложной в событийном и религиозно-философском плане, также обнаруживается поразительное количество метафор и сравнений, передающих изобилие, свет, сияние, красоту живой природы и драгоценностей. Один из самых первых материализованных символов в действии пьесы — «массивное золотое кольцо», которое героиня, Виолен, жертвует на храм святой Юстиции, тем самым изменяя своему земному жениху ради небесного. Там же, в прологе клоделевской мистерии, возникает образ жаворонка, подобного «блистающему кресту»<sup>7</sup> в небе, и многие другие «золотые» метафоры того же свойства. «...И коль суждено сгореть, то сгорите, подобно пасхальной свече в подсвечнике золотом», — говорит Виолен Пьеру де Краону. В той церкви, говорит ей архитектор, «что выстрою я, полумрак будет — как сгущенное золото». В тексте возникает также много образов плодородия земли. Крестьянин Анн Веркор, отец Виолен и Мары, убежден, что «Господь благословил изобилием [его] нивы», что его земля дает «за зерно сто один колос и дерево за семя»... Символический смысл придается автором одежде. Во втором акте Виолен, уже несущая свое тайное страдание, выходит попрощаться к жениху в «платье из тонкого льна и чем-то наподобие стихаря из золотой ткани, расшитого крупными синими и красными цветами. На голове золотая с эмалью диадема» (у этого ритуального наряда своя особая символика). И даже самая страшная из примет материального мира, которая разрушает любовь и земное благополучие Виолен, передана через «сияющий», «драгоценный» образ — героиня обнаруживает у себя на груди «серебряный цветок проказы».

В кульминационной сцене воскрешения младенца (третий акт) визуальная среда описана Клоделем с преобладанием «сияющих» образов над мрачными, хотя события разворачиваются рождественской ночью в пещере прокаженной: «Стало светлей. Сверкающая луна, окруженная огромным ореолом, заливают светом бело-песчаный холм, поросший

вереском...». Войдя в пещеру, Виолет «жаром, что сохраняется в горшке, разжигает ветви вереска и торф. Зажигает факел». А в финале драмы, в конце четвертого акта, представляющего собой апофеоз прощения и примирения, в авторской ремарке возникает образ огромной радуги, затем — сияющего заката: «Солнце уже за деревьями. Оно светит сквозь листву. Тень листьев накрывает землю и сидящих на скамье. Иногда в оконцах света блеснет золотая пчела».

Образ условного мистериального Средневековья, эпохи чудес, у Клоделя представлен в религиозно-философском ключе, и в визуально-пространственном аспекте выстроен посредством образных рядов света, сияния, золотого блеска, всюду преобладающих над образами болезни, тления и смерти. Отметим в этой связи, что первый постановщик «Благовещения Марии» О. Люнье-По нашел сценический ход «от противного»: погрузил свою маленькую и скудно оформленную сцену в полную темноту (едва ли не впервые в сценической практике погасив рампу) и заставил зрителей вглядываться в светящиеся лица и предметы, возникающие в цветных лучах прожектора.

Еще одной оригинальной визуально-пространственной характеристикой этих «средневековых» драм является концентрация образов разомкнутого, открытого внешнего мира. В этом можно усмотреть скрытую антитезу традиционной мифологемы Средневековья — замкнутости, узости (духовной и пространственной).

Все три пьесы начинаются характеристикой места действия с использованием слов со значением «широкий», «большой»: «широкий коридор» монастыря в «Сестре Беатрисе», «обширное строение» — жилище семьи Веркор в «Благовещении Марии», «Велик моим богатствам счет, владений не окинешь глазом» — у Гофмансталея.

В «Сестре Беатрисе» в первом и третьем актах зрители должны видеть, как открывается монастырская дверь («дверь остается открытой на долину, которая постепенно светлеет» — ремарка, завершающая первый акт). Во втором акте с самого начала «Дева открывает обе половинки» входной двери, впуская нищих. Далее по ходу событий «обе половинки дверей с силой распахиваются, и видна глубина церкви, вся в огнях и необычайных сияниях, которые колеблются, распространяются, перекрещиваются, более ослепительные, чем лучи солнца в коридоре»: на глазах у монахинь Богоматерь творит чудо. Известно, насколько значителен символ двери во всей драматургии М. Метерлинка, однако в большинстве его ранних драм это символ полноценно трагический, а здесь он приобретает иное, амбивалентное, наполнение. За

открытой дверью обнаруживается либо блистающее лазурное небо, либо белый зимний, но все равно — свет.

В «Благовещении Марии» у П. Клоделя важнейший символ пролога — тяжелая дверь, которую с усилием распахивает Виолен, чтобы выпустить наружу ночного гостя и — одновременно — впустить в свою собственную жизнь неведомую ей мистическую силу. И все дальнейшие сценические картины в основном разомкнуты, постоянно возникают символически значимые мотивы дороги, движения, герои беспрестанно ощущают свою связь с большим миром.

Во «Всяком человеке» Гофманстала подобное значение имеет образ открытого дома героя, устроенного им пиршества, на которое приходят с разных сторон друзья. Все действие строится (в соответствии с традиционной структурой средневекового моралите) как последовательность «выходов» и «уходов» персонажей со сцены. Все происходит в открытом пространстве мироздания. Исключение составляет лишь финальный пространственный символ — могила, куда сходит герой в сопровождении Деяний и провожаемый Верой.

Не случайно именно это произведение оказалось настолько пригодным для исполнения на соборной площади в Зальцбурге. Гениальная режиссерская мысль М. Рейнхардта нашла возможность развернуть мизансцены в трехмерном открытом пространстве — не только в горизонтальной проекции, но и по вертикали (с использованием архитектурных элементов фасада собора), создав таким образом новую интерпретацию средневековой симультанной сцены.

Визуально-пространственный образ Средневековья в этих пьесах, если исходить из авторского видения, запечатленного в тексте, обладает еще одним качеством — открытой театральностью. Сценография, как ее описывают авторские ремарки, призвана изображать картины средневековой архитектуры, но не воспроизводить интерьеры, подобные реальным, а представлять их именно как театральные декорации. В этом плане показательна вводная ремарка в «Сестре Беатрисе», где М. Метерлинк, детально описывая внутреннее помещение монастыря, прибегает к театрално-практической терминологии, то есть он описывает, как декорация должна быть сконструирована. В русском переводе Л. Вилькиной эти моменты переданы, к сожалению, неточно: «направо, в ракурсе, дверь в часовню»; «в глубине ниши возвышается на пьедестале с высеченными удобными ступенями статуя Девы». В оригинале использованы театрално-технические термины «en pan coupé» (т. е. указание на наклон декорации) и «sur un piédestal à gradins praticables», под

чем подразумевается объемная, а не бутафорская конструкция пьедестала статуи, по которому можно ходить; есть и другие детали подобного рода. Наиболее очевиден такой принцип в моралите Гофманстала, где прямо указываются уровни сценической конструкции, по которым вверх и вниз перемещаются персонажи.

Все эти наблюдения над визуально-пространственной образностью трех известных драм на тему Средневековья, объединенных приоритетом духовно-религиозной проблематики и обращением к сценическим жанрам той эпохи, не исчерпывают, безусловно, всего содержания этих произведений. Но они позволяют увидеть, насколько оригинальной была трактовка сценического пространства у авторов «новой драмы» даже тогда, когда они обращались к старинным театральным традициям и словно бы идеализировали их. Сияющее красотой условное Средневековье, воссозданное в драмах Метерлинка, Гофманстала, Клоделя, на самом деле скрывает неизбывный трагизм, который сосредоточен в душах героев и представлен во всех случаях как мистическая тайна, сопряженная с символикой смерти и искупления.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Работу над произведением начал французский композитор Габриель Фабр (он умер, не закончив работу), затем Альфред Вольф (1911).
- <sup>2</sup> Вопрос о возможном влиянии мейерхольдовской работы на Питоева, начинавшего театральную карьеру в Петербурге, трудноразрешим, т. к. материалов о спектакле известно мало.
- <sup>3</sup> Пьеса цитируется в русском переводе Л. Вилькиной по изданию: *Метерлинк М. Драммы. Стихотворения. Песни.* Самара, 2000. С. 197–226 (кроме оговоренных случаев, когда использован оригинальный французский текст).
- <sup>4</sup> *Claudiel P. L'Annonce faite à Marie // Claudel P. Théâtre II.* Paris, 1989. P. 11. (В данном случае для наибольшей точности цитируется оригинальный текст.)
- <sup>5</sup> Оригинальный текст цитируется по изданию: *Maeterlinck M. Œuvres: In 3 parts.* Bruxelles, 1999. Part II. Théâtre. T. 2. P. 47–81.
- <sup>6</sup> Требуется уточнения, что использованный в русском переводе белый стих не соответствует метерлинковскому прозаическому оригиналу.
- <sup>7</sup> Цитаты приведены здесь по русскому переводу Л. Цывьяна по изданию: *Клодель П. Благая весть Марии.* СПб., 2006. С. 7–273.



## НОВАЯ ДРАМА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ И ФРАНЦУЗСКИЕ СОЦИАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ

Все мы знаем Хенрика Ибсена как основателя «новой драмы». В русскоязычных литературных исследованиях термин «новая драма» стал распространенным и отнюдь не совпадающим с понятием «пьесатезис». Однако при обращении к иноязычным аналогам возникает ряд проблем. Во французской традиции «новая драма» нередко предстает как «*pièce à thèse*», в английской — «*problem play*» и «*new drama*», в испанской — «*obra de tesis*», т. е. «проблемная пьеса». Попробуем разобраться в терминологии и выявить особенности французских социальных пьес рубежа XIX–XX веков, а также принципы, следуя которым, отнесли их к тому или иному жанру критики того времени.

Англоязычные словари обычно определяют «проблемную пьесу» как «тип драмы, которая развивалась в 19 в., в которой затрагивались спорные социальные вопросы в реалистической манере, с целью вызвать дискуссию и заставить зрителей задуматься. Жанр уходит корнями в творчество французских драматургов Александра Дюма-сына и Эмиля Ожье, которые взяли за основу популярную тогда формулу «хорошо сделанной пьесы» Эжена Скриба для трактовки серьезных тем, создавая несколько упрощенные, дидактические проблемные пьесы на такие темы, как проституция, деловая этика, незаконнорожденность и женская эмансипация. Проблемные пьесы достигли своей зрелости в работах норвежского драматурга Хенрика Ибсена»<sup>1</sup>.

Французские словари XIX и XX веков дают похожее определение «проблемной пьесы»: «Пьеса, разрабатывающая политические, философские или религиозные воззрения» («*Pièce développant des opinions politiques, philosophiques ou religieuses*»)<sup>2</sup>.

Однако следует решительно развести понятия «новая драма» и «проблемная пьеса».

Как можно предположить из названия, французские «проблемные пьесы» знакомят зрителей с актуальными социальными проблемами. Как правило, герои сталкиваются с какой-то несправедливостью, а зрителям показан выход из затруднительной ситуации. Подобные пьесы должны были вдохновлять публику на перемены в обществе. Социальные или психологические проблемные пьесы были новыми по своему

содержанию, но не по форме. Поскольку влияние Ибсена на французский театр конца XIX века было все-таки ограниченным, нельзя утверждать, что французские драматурги в своих пьесах следовали достижениям Ибсена, хотя проблемы, затронутые в их произведениях, в какой-то мере были созвучны ибсеновским (об этом пишет, в частности, А. И. Владимиров<sup>3</sup>). По своей структуре французские социальные пьесы рубежа XIX–XX веков скорее повторяют образцы драматургии середины XIX века, в них можно найти эффектные повороты сюжета, но действие не включает в себя сложный подтекст и не обретает ибсеновской многоплановости.

Поскольку в отечественном литературоведении французские «проблемные пьесы» почти не исследованы, то нет и определения этого жанра. Среди немногочисленных отечественных авторов, обращавшихся к этому явлению, следует выделить М. А. Волошина. Однако в своей книге «Лики творчества» он не переводит на русский язык французский термин. Вот что он пишет о пьесах Доннэ и Брие, которые тоже относят к «проблемным»: «Все эти “*pièces à thèse*”, построенные с мастерской логикой католической проповеди и адвокатской речи, превращенной в диалог действующих лиц, сами по себе не могли бы иметь художественного значения, если бы они не были связаны с законченным и совершенным организмом французской сцены, с творческим исканием французского актера и с насущными потребностями зрительной залы. Театр действующий, театр жизненный требует от драматурга основной темы его эпохи: логики действия, логики жизненных положений, логики страсти, логики характеров, логики событий — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создает на этой основе весь трепет жизни. Драматург дает только общие типы людей (т. е. опять-таки чистую логику индивидуальностей), актер же творит им лицо и всю иррациональную сложность жизненности»<sup>4</sup>.

В литературной энциклопедии термин «*pièces à thèse*» также не переводится: «Комедии нравов Дюма-сына и Ожье представляют собой возрождение буржуазной моральной комедии XVIII в. Влияние ее крупнейшего представителя, Бомарше, заметно на лучших произведениях французских комедиографов второй половины XIX века, как и влияние реалистического романа (в особенности Бальзака). В их произведениях обычно проводится какой-нибудь тезис буржуазной морали посредством “точного воспроизведения современных нравов”, иллюстрирующих и обосновывающих этот тезис. Драматические ситуации “становятся аргументами и ведут к развязке с сжатой логичностью”. Смешное и фривольное сменяется суровым поучением на тему общественной испорченности. В финале комедия переходит в мелодраму. Вообще грани-

цы между отдельными разновидностями жанра здесь стерты, преобладают смешанные формы, все чаще обозначаемые неопределенным названием «пьеса». Виднейшим представителем пьесы à thèse был Дюма-сын»<sup>5</sup>.

Из этих двух мнений видно, что под определение «проблемная пьеса» попадает практически вся драматургия рубежа XIX–XX веков.

Поскольку этот термин появился только в XIX веке, нам кажется, не следует давать подобное жанровое определение пьесам, написанным ранее. Однако целый ряд пьес «задним числом» стали называть проблемными. К «проблемным» иногда относят некоторые пьесы Шекспира — так называемые «мрачные комедии» «Троил и Крессида» (1602), «Конец — делу венец» (1603), «Мера за меру» (1604). «Проблемными» называют даже некоторые произведения античных драматургов — например, «Лисистрату» Аристофана. Ведь в «Лисистрате» затрагиваются социальные вопросы (в первую очередь — война). У Шекспира в пьесе «Мера за меру» встает вопрос о справедливости и правде, а в пьесе «Троил и Крессида» ставится проблема неверности и предательства; но нельзя поставить в этот ряд французские пьесы конца XIX века.

Таким образом, основной характеристикой, позволяющей отнести то или иное произведение к жанру «проблемной пьесы», является тематика. Другим критерием будет время написания — конец XIX или начало XX веков.

Вместе с тем в зарубежном литературоведении мы можем наблюдать ситуацию, когда пьесы Ибсена, Бернарда Шоу, Александра Дюма-сына и даже Шекспира и Аристофана попадают под единое жанровое определение «проблемная пьеса», часто не отделяемое от «пьесы-тезиса». В отечественном литературоведении эти понятия встречаются реже, а французские авторы рубежа XIX–XX веков мало исследованы. Однако кажется логичным выделить в отдельный жанр некоторые образцы французской драматургии, в частности пьесы Эжена Бриё и Поля Эрвье, и в то же время не относить эти пьесы к «новой драме». Наиболее точным для них обозначением могло бы служить понятие «французская социальная пьеса».

Попробуем разделить понятия «новая драма» и «французская социальная пьеса». «Новая драма» — это новый тип конфликта. «Новая драма» переносит внимание на внутренний мир человека. Внешнее действие становится менее важным, на первый план выходит анализ, рефлексия. А в «проблемных пьесах» мы видим эффектные сюжетные ходы и концентрацию внимания драматурга на социальной несправедливости. Диалоги в этих пьесах скорее похожи на назидание. Если,

к примеру, в «Кукольном доме» Ибсен заостряет внимание на эволюции характера героини и ее переживаниях, то во французских пьесах, в которых по сюжету жена оставляет мужа, акцент делается на несправедливости закона (как в «Тисках» или «Правах мужа» Поля Эрвье) или на святости брака (как в «Колыбели» Бриё и «Лабиринте» Эрвье). При этом Ибсен предлагает открытый финал, а во французских драмах мы часто обнаруживаем в конце пьесы броский мелодраматический эффект или назидание (падение соперников со скалы в «Лабиринте», назидательную речь доктора в «Порченных» Бриё или отчаявшуюся женщину, закальвающую прокурора, в его же «Красной мантии»). Французские драматурги не смогли воспринять открытия Ибсена, и по своей структуре их произведения гораздо ближе к бульварным пьесам.

Стройное разграничение тенденций французского театра рубежа XIX–XX веков предлагает Эдмон Се (Edmond Sée)<sup>6</sup>. Он предлагает следующие категории: 1. психологическая комедия характеров; 2. современная трагедия и драматическая комедия; 3. идеологический и символистский театр; 4. легкая комедия и водевиль; 5. театр в стихах и возрождение античной трагедии. Произведения Поля Эрвье Се относит к современным трагедиям и драматическим комедиям. Однако в его пьесах можно обнаружить совмещение различных жанровых качеств, и вряд ли правомерно называть их комедиями или трагедиями. К ним более подойдет нейтральное определение «пьеса».

Другую классификацию предлагает в своем исследовании современной французской литературы Рене Лалу<sup>7</sup>. Он разделяет драматические произведения на театр идей, главным представителем которого был Франсуа де Кюрьель, психологический театр, к которому относится творчество Жоржа де Порто-Риша, просто «пьесы», к которым он относит сочинения Мориса Доннэ, Анри Лаведана, Анри Батайя и Анри Бернштейна, «проблемные пьесы» (театр Эрвье и Бриё), социальную сатиру Октава Мирбо и Эмиля Фабра и ряд других направлений. Однако такое «дробление» представляется нам излишним. Поскольку жанровое определение «проблемная пьеса» не предполагает ограниченности какой-то определенной темой, оно может быть распространено на произведения всех вышеперечисленных драматургов — ведь все они так или иначе выявляли проблемы современности. Попробуем сравнить этих драматургов и определить специфику их творчества.

Октав Мирбо известен благодаря роману «Дневник горничной» («Le Journal d'une femme de chambre», 1900), который был экранизиро-

ван Л. Бунюэлем. Из пьес Мирбо наибольшей популярностью пользовалась драма «Власть денег» («Les affaires sont les affaires», 1903). Как видно уже из названия, драматург выступает с критикой общества — так же, как и авторы «проблемных пьес». Типичное для таких пьес прямое назидание здесь отсутствует, но оно скрыто предполагается. Можно, соглашаясь с Рене Лалу, отнести пьесы Мирбо к социальной сатире или называть их «проблемными».

Интересно и творчество Франсуа де Кюреля, еще одного драматурга, чье имя сегодня совершенно забыто. Сам Рене Лалу говорит о том, что «проблемные» пьесы отличаются от театра идеей Франсуа де Кюреля тем, что они интересуются «в меньшей степени вечной страстью, а больше современными социальными разногласиями»<sup>8</sup>. Авторы проблемных пьес в первую очередь обращались к теме социальной несправедливости, уделяя первостепенное внимание праву на развод, правам женщин, проблемам судебной системы и медицины. В пьесе «Новый идол» де Кюреля речь идет о враче, идущем на все ради науки. Это вполне соответствует тематике пьес Бриё и Эрвье, так что пьесы Франсуа де Кюреля тоже следует отнести к «французским социальным пьесам». В подтверждение такой классификации можно привести наблюдение американского литературного критика Харольда Блума, который в своей работе, посвященной Л. Пиранделло, характеризует театр Франсуа де Кюреля как «социальный»: «Самыми популярными, плодовитыми и долговечными всё еще были бульварные пьесы с любовным треугольником, психологические пьесы Ибсена и его последователей или социальный театр Франсуа де Кюреля и Анри Бриё, или еще существующий театр Анри Бека [Харольд Блум неверно называет Бриё Анри, а не Эжен. — О. О.]»<sup>9</sup>. За Франсуа де Кюрелем во Франции закрепилась лестная характеристика — «французский Ибсен» (считается, что первым его так назвал Эдмон Се). Такое красивое «прозвище» закрепилось за Кюрелем и в словарях, так же его называет Морис Декот и в 1980 году<sup>10</sup>. Однако, если изучить периодические издания его времени, можно обнаружить, что не все согласны с таким сравнением. Так, после смерти Кюреля его место в Академии занял Шарль ле Гоффик (Le Goffic); в своей речи, опубликованной в «Журналь офисьель де ля Републик франсэз», он недоумевает, почему за Кюрелем закрепилось такое сравнение и не может дать ему объяснения<sup>11</sup>. Ранее, в 1892 году, в «Ревю эбдомадер» признается тот факт, что де Кюрель плодовитый и успешный драматург, но возникает риторический вопрос: «Принес ли он нам Евангелие, новое драматическое искусство?»<sup>12</sup>. В «Ревю де Пари» говорится

о том, что пьеса Кюреля «Дикарка» (1902) «не похожа ни на классические произведения, ни на романтические, ни на произведения Ибсена, хотя нужно отметить, что г-на Кюреля называют французским Ибсеном»<sup>13</sup>. В указанной статье нет анализа пьесы, сопоставляющего ее с образцами классического и романтического театра или с произведениями Ибсена. Лишь в более позднем издании «Ревю де Пари» 1928 года дается объяснение тому, что Кюреля стали называть «французским Ибсеном»: «Норвержец, которого открыл Антуан, казался новым автором, конкурентом, но не мэтром; в этой обстановке не может быть речи о его влиянии на поколение, которое его не знало. Сам Франсуа де Кюсель прочитал его довольно поздно и, без сомнения, выбрал бы тот же путь, если бы Ибсена не существовало»<sup>14</sup>. Немного ранее, в 1926 году, в том же «Ревю де Пари» Поль Судэ иронично заметил, что если мы можем назвать Ибсеном Кюреля, то его можно было бы назвать и «Корнелем нашего времени, а Жоржа Порто-Риша — Расином нашего времени, а Жоржа Куртелина — Мольером»<sup>15</sup>. О том, что Ибсен не оказал влияния на творчество Франсуа де Кюреля, пишет Сибранди Браак: «Безусловно, мы не можем утверждать, что г-н Франсуа де Кюсель при создании “Нового идола” вдохновлялся Толстым, также в его драме нет идей Ибсена, хотя его и называли французским Ибсеном. Все, что мы можем констатировать, так это то, что пьеса представляет собой возрождение идеализма в сочетании с индивидуализмом, который идет к нам от северных или славянских литератур»<sup>16</sup>. Вместе с тем на роль «французского Ибсена» мог претендовать другой драматург рубежа веков — Амбруаз Жанвье (о чем пишет Робер Дьедоне на страницах газеты «Ля пресс» в 1903 году<sup>17</sup>).

Творчество Мориса Доннэ тоже можно отнести к «французским социальным пьесам», при том что он в сравнительно большей мере уделяет внимание чувствам персонажей. Он тоже был в свое время известным драматургом, и его пьесы ставились на сцене Комеди Франсэз. Однако не все его произведения были удачны. В «Вестнике иностранной литературы» 1906 года дается нелестный анализ его пьесы «Казаться» (Paraitre): «Он выставляет на сцену мужчин и женщин, заставляет их изрекать ненатуральные остроты, биржевые и салонные пошлости и т. п., и это называет пьесой»<sup>18</sup>.

Имена многих других французских драматургов, творивших на рубеже XIX–XX веков, сейчас также забыты. Вот как изящно сказано о них в некрологе, посвященном де Кюрелю: «Покойный принадлежал вместе с умершими уже Бекон и Батайлем и с ныне здравствующим Анри Бернштейном к плеяде французских драматических авторов, ко-

торые хоть и не могут почитаться людьми настоящей большой литературы, тем не менее отличаются достаточно резко от обычных поставщиков бульварных пьес, чтобы история французского театра сохранила их имена и напоминала об их минувшей славе»<sup>19</sup>.

Если взглянуть на французскую драматургию конца XIX — начала XX веков из сегодняшнего дня, то можно заметить преобладание в ней традиционных форм. На рубеже веков во Франции еще пишутся мелодрамы, абсолютное большинство драматургов опирается на образцы «хорошо сделанных пьес» и «школу здравого смысла», а влияние «новой драмы» носит весьма ограниченный характер. Хотя популярным авторам рубежа XIX и XX веков и хотелось создать что-то новое, их новаторство оставалось лишь в рамках обновлявшейся социальной тематики, в то время как художественная структура их сочинений всего лишь воспроизводила опыт предшественников. Наиболее популярным жанром оставалась «pièce à thèse», так и не приблизившаяся к уровню ибсеновской «драмы идей».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Problem play. Encyclopædia Britannica Online. Web. 2011. 20 Nov. // URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/477588/problem-play> (дата обращения 03.11.2013).
- <sup>2</sup> См.: Pièce à these // URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/pièces> (дата обращения 03.11.2013).
- <sup>3</sup> См.: Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2004.
- <sup>4</sup> Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 135.
- <sup>5</sup> Зунделович Я. Драма // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1930. Т. 3. С. 506.
- <sup>6</sup> См.: Sée E. Le Théâtre français contemporain. Paris: A. Colin, 1950.
- <sup>7</sup> См.: Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine. P., 1953. Т. 1. P. 249.
- <sup>8</sup> Ibidem.
- <sup>9</sup> Bloom H. Luigi Pirandello (Bloom's Major Dramatists) // Library Binding edition 2003. 30 Oct. P. 60.
- <sup>10</sup> См.: Descote M. Histoire de la critique dramatique en France. Tubingen; Paris, 1980. P. 359.
- <sup>11</sup> См.: Le Goffic Ch. Discours de M. Charles Le Goffic à sa réception, le 4 juin 1934 / Journal officiel de la République française. Lois et décrets. 1931/06/06 (A63, N 131). P. 6216.
- <sup>12</sup> Ganderax L. Chronique Théâtrale. François de Curel // La Revue hebdomadaire 1893/09 (A2, T16). P. 455.
- <sup>13</sup> Lacour L. François de Curel / La Revue de Paris. 1902/03 (A9, T2)-1902/04. P. 399.
- <sup>14</sup> Souday P. Le théâtre: François de Curel // La Revue de Paris. 1928/05 (A35, T3)-1928/06. P. 454.

- <sup>15</sup> *Souday P.* Le théâtre: «La Viveuse et le Moribond» / La Revue de Paris. 1926/01 (A33, T1)-1926/02. P. 694.
- <sup>16</sup> *Braak S.* André Gide et l'âme moderne. Amsterdam; Paris, (s. d.). P. 37.
- <sup>17</sup> См.: *Dieudonné R.* La vie au théâtre // La Presse. 1903/02/28 (Numéro 3926). Non paginé.
- <sup>18</sup> С. А. «Paraitre», новая пьеса Мориса Донна // Вестник иностранной литературы. 1906. № 5. С. 304.
- <sup>19</sup> *Дашков Н.* Франсуа де Кюрьель // Возрождение. 1928. Т. 3. № 1063. 30 апреля. С. 3.

**М. Б. Горбатенко**  
(Санкт-Петербург)

## ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ АРТУРА ШНИЦЛЕРА: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА, ПРОВОКАЦИЯ

Венский критик и эссеист Карл Краус в своем литературно-художественном журнале «Факел» упрекал Артура Шницлера в том, что тому «недостает дыхания для большой драматической формы» и этот недостаток «он намерен превратить в новый жанр»<sup>1</sup>. Самому драматургу были также не чужды сомнения в эстетической ценности своих произведений: свои многоактные драмы Шницлер воспринимал как недостаточно сложившиеся, ибо, как он выразил в письме к Отто Брамму в 1905 году, «одноактная структура сидит глубоко в моем сознании, и я совершенно не иронизирую. Посмотрите еще раз хорошенько — отдельные акты моей пьесы (имеется в виду «Крик жизни», 1905) самодостаточны в той мере, какой недостает всей пьесе в целом»<sup>2</sup>. Однако и Краус, и Шницлер недооценивали тот факт, что в контексте обновления драматургии в конце XIX века сжатая и композиционно разнообразная одноактная пьеса внезапно занимает высокое место в иерархии жанров. Достаточно вспомнить 11 одноактных пьес Стриндберга и его первое теоретическое обоснование этой жанровой формы, а также одноактные пьесы М. Метерлинка, О. Уайльда, У. Б. Йейтса. Австрийский драматург и новеллист Артур Шницлер, заслуживший репутацию скандального и одновременно весьма востребованного автора рубежа веков<sup>3</sup>, создал 44 пьесы, 29 из которых являются одноактными<sup>4</sup>; это как отдельные пьесы («Хоровод», «Парацельс», «Зеленый какаду», «Графиня Мицци или семейное торжество»), так и циклы одноактных пьес («Анатоль», «Часы жизни», «Марионетки», «Комедия слов»). Шницлеровские циклы складываются либо вокруг главного персонажа



(«Анатоль»), либо вокруг ключевой проблематики: в «Часах жизни» собраны пьесы, ставящие вопрос нравственной ответственности, цикл «Марионетки» — это условные пьесы-маски, а пьесы «Комедии слов» — это трагикомедии некоммуникабельности, социального одиночества и распада человеческих связей.

Если обращение к одноактной пьесе, не требующей создания сложной интриги и ввода большого числа персонажей с подробными психологическими характеристиками<sup>5</sup>, было связано в целом с ощущением подвижности и нестабильности на смене эпох, то для Шницлера имелись и свои мировоззренческие причины. В одном из писем он отмечал, что воспринимает жизнь как «поток», в котором большие значимые события, становившееся предметом изображения драмы прежних эпох, воспринимаются им как чуждые: «давайте согласимся, жизнь уже не та. Она стала обычной <...> Я против событий, в них есть брутальность и пафос. Они наваливаются на человека в тот момент, когда он к ним не подготовлен, и вредят его внутренней эволюции»<sup>6</sup>. По определению Германа Бара, идеолога молодых венских авторов, к которым примыкал и Шницлер, своеобразие современников характеризуется «гамлетовскими чертами»: самоанализом и неспособностью к решительному действию. Время Ореста, Эдипа и Геракла, писал Бар, безвозвратно прошло. В новом искусстве исчезло не только героическое и великое, но даже яркое и уникальное<sup>7</sup>. Предлагая свою версию «интимного театра», Шницлер отказывается от «доминирующего значительного мотива»<sup>8</sup>, подавляющего остальное действие. Его одноактные пьесы отражают, как правило, бессобытийное будничное течение жизни. Ситуацию в них можно назвать статичной; одноактная пьеса воспринимается как завершающая, кульминационная часть «полносоставной» пьесы, завязка и развертывание действия которой оставлены вне поля зрения. Когда поднимается занавес, персонажи находятся в заданных обстоятельствах, будучи не в силах на них повлиять. В сфере человеческих возможностей остается лишь «говорение»: выяснение сложившейся ситуации и саморазоблачение через диалог. Через сжатость и концентрацию выразительных средств в одноактной пьесе создается тот «эффект тотальности», к которому стремился Эдгар По в новеллистике и лирике. В композиционном построении шницлеровской одноактной пьесы содержится, как правило, особый элемент, роднящий ее с жанром новеллы — неожиданный поворот в момент наивысшего напряжения. Это может быть неожиданный виток дискуссии, как в эпизодах вокруг Анатоля, или внезапное переключение иллюзии и реальности,

как в «Зеленом какаду» или «Храбром Кассиане». В отдельных пьесах (например, в «Графине Мицци») Шницлер прибегает к ретроспективной композиции, чтобы восстановить все звенья запутанных человеческих судеб и через прошлое разобраться в настоящем.

Стиль «коротко и ясно», сформулированный Стриндбергом как девиз современной драмы, в австрийской столице рубежа веков был во многом продиктован импрессионистическими настроениями в искусстве. Сцены-зарисовки, сцены-диалоги хорошо укладывались в одноактную форму. Свой театральный дебют — цикл из семи драматических сцен-диалогов «Анатоль» — Шницлер иронически называл «драматической болтовней»<sup>9</sup>. До широкого распространения кино и, соответственно, знакомства с монтажом в «Анатоле» используется принцип фрагментарности как основа сценического действия: звенья из цепочки эпизодов могут быть перетасованы или же могут существовать сами по себе, как иногда происходило при постановке отдельных фрагментов этого цикла. Вместо традиционной замкнутой драматической формы и психологической выстроенности вокруг ключевого события были представлены малосюжетные эпизоды, заглавный персонаж которых меняет маски, предстывая то меланхоличным, то страстным, то ревнующим, то равнодушным. Случайный и импровизационный характер действия обуславливается отсутствием какого-либо значимого события во фрагментах. Каждый из них заканчивается, по сути, «ничем». Цикл в целом имеет также «открытый финал»: сложившаяся как завершающая сцена «Утро накануне свадьбы Анатоля» рисует будущее этого персонажа столь же расплывчатым и шатким, каким оно было в начальных эпизодах.

Противопоставляя серьезности конвенционального театра элементы комедии, пародии и бурлеска, Шницлер включает в свои сюжеты ироничные отсылки к востребованным идеям своего времени. Постоянная смена оттенков настроения у Анатоля, практически полностью меняющих структуру личности, воспринимается ироничной интерпретацией эмпириокритицизма Эрнста Маха, ставившего знак равенства между миром «действительным и осязательным»<sup>10</sup>. Но Шницлер избегает авторской оценочности, объясняя бесхарактерность, неустойчивость персонажа наличием этих свойств в самой жизни. Обыгрывая актуальные научные тенденции своего времени, Шницлер выстраивает один из эпизодов вокруг сеанса гипноза. Погрузив свою возлюбленную в сон, Анатоль намерен выведать, верна ли она ему. Однако он избегает задать ключевой вопрос. Комизм возникает в том, что не гипнотизируемая, а гипнотезер раскрывает свои тайны — псевдоревнивец Анатоль не же-

лает узнавать истину, поскольку не верит в существование некоего стабильного Я, неизблемого в своих убеждениях.

Не оставаясь в стороне от процесса сценической интерпретации, Шницлер увлеченно обсуждал варианты театрального воплощения своих пьес. В связи с постановкой дебютного цикла Шницлер вел переписку с Отто Брамом, рассматривая варианты решения проблемы «малоперсонажности»<sup>11</sup>. Драматург предлагал усилить комедийное начало пьесы через привлечение пяти различных актрис, но «не для усиления театральной иллюзии, а для создания театральности как таковой, которая состоит в конечном смысле в раскрепощении ассоциаций». Другим вариантом распределения ролей он видел привлечение одной актрисы комического плана: «радость от лицемерия ее перевоплощений может превзойти удовольствие от смены актрис»<sup>12</sup>. Стремление к ассоциативности как принципу организации сценического действия и усиление роли комического в серьезной пьесе выдают провокационность драматургии Шницлера, построенной на «парадоксах, как обычно называют все открытия»<sup>13</sup>.

Зимой 1896–97 гг., после путешествия по Скандинавии и встречи с Ибсеном, Шницлер обращается к проблематике, декларировавшей о снятии определенных табу в искусстве. Задуманную как пародию на актуальные дискуссии о взаимоотношении полов пьесу «Хоровод» сам автор считал абсолютно невозможной для массового распространения, не говоря уже о сценическом воплощении, отмечая, однако, что, «будучи выкопана через пару веков, она бы своеобразно осветила часть нашей культуры»<sup>14</sup>. Сначала «Хоровод» был напечатан в количестве 200 экземпляров как манускрипт, не предназначенный к продаже<sup>15</sup>. Состоявшаяся в 1903 году публикация большим тиражом вызвала шквал осуждения, карикатур в прессе и всевозможных пародий<sup>16</sup>. Постановка части пьесы, осуществленная силами мюнхенского студенческого театра, навлекла на себя санкции правительства, после чего пьеса была запрещена в Германии. Лишь зимой 1920–21 гг. состоялись полноценные театральные премьеры «Хоровода» в Берлине и Вене, приведшие к бурным протестам<sup>17</sup>. Кульминацией стал громкий судебный процесс, несмотря на благоприятный исход которого Шницлер решил поставить точку в сценической истории пьесы, наложив вето на постановку, которое действовало до 1982 года; теперь же пьеса считается одной из наиболее распространенных в репертуарах Австрии, Германии и других стран.

Обвинения, выдвигавшиеся общественностью, затрагивали не только содержание пьесы, но и ее форму. Искусство ли это — 10 предельно оголенных, т. е. лишенных какого-либо антуража сцен-диалогов,

сконцентрированных вокруг одного и того же? Несмотря на то, что был уже создан цикл «Анатоль», форма пьесы, в которой персонажи только говорят, а эпизоды не выстраиваются в единое сквозное действие, воспринималась как шокирующая своей странностью и новизной. Во всех 10 сценах используется одна и та же схема: он и она, лишенные имен и представленные исключительно в своей социальной роли, встречаются, разговаривают и расстаются. Главное событие в каждой сцене не показано и не названо. Вместо него стоят прочерки (пример из Сцены 3: Горничная и молодой господин):

Г о р н и ч н а я. А если сейчас кто-нибудь позвонит?

М о л о д о й г о с п о д и н. Перестаньте же наконец... во всяком случае мы просто не откроем дверь....

-----  
-----

*Звонок в дверь.*

М о л о д о й г о с п о д и н. Черт бы побрал<sup>18</sup>.

Но и эти прочерки выводили общественность из себя, как недосказанности в романе «Мадам Бовари».

Вопрос в том, как Шницлеру удалось создать из такого коварного и щепетильного материала продукт искусства? Ведь, отодвигая сценическое воплощение своей пьесы, он боялся не столько общественного резонанса, сколько опасался, что пьеса будет превращена в незамысловатый водевиль. Принцип фрагментарности отличается от того же монтажного наложения в «Анатоле» тем, что здесь вся композиция строго закольцована и эпизоды могут быть представлены только в установленной последовательности. В пьесе удивительным образом пересекаются формальные и содержательные аспекты: образ «Хоровода» обретает множество смыслов и подтекстов. Обманчивое «натуралистическое» восприятие персонажей разрушается тем, что они «перешагивают» из одной сцены в другую, надевая новые маски и меняя свое поведение и речь. При этом механизмы речевого кодирования отличаются в зависимости от социального статуса персонажа — хотя цель у всех одна, договоренность у солдата и проститутки наступает весьма быстро, в то время как речевые маски у представителей высшего класса весьма изощрены. Серединное положение в «Хороводе» занимает сцена выполнения супружеского долга, освещающая модель социально-приемлемого сексуального поведения в конце 19 века. Муж читает жене лекцию:

С у п р у г. Для мужчины, повидавшего кое-что на своем веку, — давай, положи голову мне на плечо, итак, для мужчины с опытом брак — это что-то неизмеримо более таинственное, чем для вас, девушек из хорошей семьи. Вы встречаете нас в чистоте и... известной наивности, потому что у вас куда более ясный взгляд на любовь, чем у нас.

М о л о д а я д а м а (*смеясь*). О!

С у п р у г. Несомненно. Ибо мы запутаны, сбиты с толку этим нашим разнообразным опытом, поневоле накопленным до брака. Вы же о многом слышаны, многое, иногда даже слишком многое, знаете, да и, пожалуй, слишком много читаете, но по-настоящему о том, что мы, мужчины, чувствуем, вы все-таки не догадываетесь. Для нас же основательно изгажено все то, что принято называть любовью, ибо что это в конце концов за создания, пользоваться которыми мы все обречены!

М о л о д а я д а м а. Что это за создания?

С у п р у г (*целует ее в лоб*). Будь рада, дитя мое, что не имела случая заглянуть в эту бездну. А существа эти, кстати, достойны всякого страдания — не будем бросать в них камень<sup>19</sup>.

Несмотря на кажущуюся «парность» человеческих судеб, каждый из персонажей «Хоровода» одинок. Шницлер даже признавался, что его скандальную пьесу можно было назвать так же, как его трехактную драму «Путь одиночества»<sup>20</sup>. В сжатой форме Шницлеру удалось создать своеобразный «декамерон XX века»: он собрал воедино основные любовные сюжеты мировой литературы и образы-реалии Вены рубежа веков — темы женской и мужской неверности, соблазнения простушки, линия Дон Жуана воплощены в парадигме исключительно венских персонажей. Например, прототипом Актрисы явилась Адель Сандрок (1863–1937), звезда Бургтеатра и возлюбленная Шницлера. Пьеса насквозь литературна: в ней чувствуется связь с романами французского рококо, а единственные названные по имени персонажи, Молодая дама и Супруг — это Эмма и Карл, что является немецким вариантом Шарля и опять отсылает нас к роману Флобера. Также можно говорить и о визуальном влиянии: Шницлер словно предложил зрителям и читателям театральную интерпретацию работ английского художника Вильяма Хогарта (1697–1764) «Before» и «After». Как и в сатирических гравюрах 18 века, в пьесах Шницлера детально отображено различие между поведением мужчины и женщины до и после любовного акта.

Пьеса 1898 года «Зеленый какаду» словно нарушает сложившееся представление об одноактной форме у Шницлера: не современность, а история, не будничное течение жизни, а катастрофы и потрясения

составляют ее основу. «Зеленый кабаду» — это «пивной погреб»<sup>21</sup>, как указано в водной ремарке, но также, по выражению гостей, это «притон» или «кабак»<sup>22</sup>. Вместо камерной домашней обстановки — подмостки необычного театра-кабаре, где жаждущая острых ощущений публика получает желаемое — актеры симулируют якобы совершенные ими преступления, пока один из них не совершает убийства на глазах у всех. Директор труппы через созданную им особую театральную форму активизировал заложенный в человеке «инстинкт театральности», как его впоследствии обозначит Н. Евреинов<sup>23</sup>. Реальное убийство из ревности в глазах толпы оказывается героическим политическим убийством, любовник-убийца становится кумиром для революционной молодежи. Шницлер очень близко подошел к проблематике конца XX века: Х. Л. Борхес в новелле «Тема предателя и героя» (1944) выстраивает допущение, по которому предатель должен превратиться в национального героя, потому что так выгодно для общего дела. Борхес, как и Шницлер за полвека до него, говорит о том, что арена исторических событий и театральные подмостки — явления одного порядка и человек может стать объектом манипуляции или мифологизации. Отличие заключается в том, что подмена вымышленного и истинного у Шницлера произошла случайно, а у Борхеса это запланированный акт. Интересно, что пьеса Шницлера имела успех в России в годы гражданской войны, в ней приветствовали революционность, не замечая всепроникающей иронии.

В пьесе Шницлера происходит обнажение сущностных свойств театра, что вскоре станет проблематикой целого ряда модернистских пьес: здесь сталкиваются сразу несколько точек зрения — театр как особая эстетическая реальность, возникающая в игровом пространстве; театр как механизм создания и проигрывания определенной жизненной ситуации; импровизационность как обязательная составляющая театрального действия. Драма Шницлера открыла двойственность фундаментальных театральных категорий, таких, как актер, персонаж и зритель. То, что зрители воспринимают как импровизацию, тонко срежиссировано театральным директором с говорящей фамилией Просперо, но и зритель через свои реакции может повлиять на развитие действия. Поместив в основу пьесы всемирно известное событие и выстроив взаимодействие с залом на постоянном обыгрывании исторических реалий<sup>24</sup>, Шницлер использует механизм активизации культурной памяти и игры с ней: события, значимые для истории (волнения, вылившиеся в штурм Бастилии), пока не могут быть расценены как таковые («Париж сейчас лихорадочно настроен, но это пройдет»<sup>25</sup>). Через прямые и косвенные

цитаты, литературные и исторические предыстории грани Игры в ее глобальном значении становятся в этой пьесе бесконечными.

В «Зеленом какаду», как и в пьесах цикла «Марионетки», можно выделить ряд примеров «самообнаружения» театра, связанных с проявлением немиметического искусства в XX веке: «Будьте любезны. Вы пришли из пятиактной трагедии, я всего лишь из трехактной комедии — значит, вы первый, я за вами»<sup>26</sup>, говорит персонаж пьесы о кукольном театре. Будь то актеры кабачка Просперо или куклы-марионетки из «Храброго Кассиана» и «Балаганчика», они находятся на другом, анти-традиционном полюсе драмы: они «балагурят», коверкая и выворачивая язык, создают образ дурака или простака, освобожденного от норм условности и говорящего «голую» правду. Так создается «смеховой», в бахтинском понимании, антимир, противостоящий реальности. В этом просматривается не только хронологическое, но и типологическое сходство с драматургией Альфреда Жарри. Повторяемость, или самодубликация реальности, ставшие позднее свойствами драмы абсурда, уже проникают в структуру и тематику пьес Шницлера: сцены «Хоровода» построены как бесконечные вариации одной темы, а дублирование происходящего в «Зеленом Какаду» выражается в двойном убийстве — сначала вымышленном, а затем настоящем. Радикально модернизируя традиции австрийского барокко, Шницлер предлагает нам свое понимание мироустройства — как огромного спектакля, который можно проигрывать много раз. Осознанное новой драмой глубокое внутреннее противоречие между «идеалом» и «действительностью», видимостью и сущностью определило художественную структуру пьес Шницлера.

Говоря о канонизации «младших жанров», Тынянов отмечает, что «в эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливается в центр новое явление»<sup>27</sup>. Одноактная пьеса, существовавшая задолго до Шницлера, переживает в его творчестве своеобразную «легитимизацию» и расширение жанровых возможностей. Поэтику одноактной драматургии Шницлера достаточно сложно ограничить рамками одной системы или традиции, будь то импрессионистическая, социально-психологическая драма, или «метатеатральность». Зачастую в одних и тех же текстах одновременно могут быть увидены психологическая достоверность характеров и оригинальная речевая игра, тонкие перипетии настроения и балаганный фарс условных персонажей-масок. Одноактная драматургия австрийского драматурга не была изолирована от общего движения культуры, она вобрала наиболее

актуальные научные тенденции своего времени (философия эмпириокритицизма Маха, аналитическая философия, психоаналитический метод). Используя достижения эпики и лирики в драме, Шницлеру удалось создать новое представление о сценичности: он удивлял современников смелостью своих театральных высказываний и, увлеченно обсуждая с ведущими режиссерами своего времени варианты сценической интерпретации своих пьес, был одним из новаторов западноевропейского драматического искусства. По сравнению с полносоставными драмами Шницлера («Другая страна», «Крик жизни», «Забава»), более традиционными по форме и содержанию, его краткие пьесы воспринимаются как драматический эксперимент, как смелое апробирование театральных возможностей. Неслучайно, что именно постмодернизм, переосмыслив культурное сознание начала XX века, пожалуй, впервые «прочитал» заложенные в драматургии Шницлера противоречивые вопросы о соотношении истории и случайности, игры, вымысла и реальности. Всплеск одноактной драматургии на рубеже веков привел к дальнейшему «сгущению» формы во второй половине XX и в начале XXI века, к появлению так называемой мини-драмы, радикальной не только по объему (от нескольких строк до пары страниц), но и по форме, доведенной до полной абстракции и не претендующей (по крайней мере, в настоящее время) на постановочность. Среди драматургов, экспериментировавших с этой склетезированной формой, немало немецкоязычных и, прежде всего, австрийских, авторов: Герхард Рюм, Конрад Байэр, Вольфганг Бауэр, Петер Хандке и Антонио Фиан.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Kraus K. Die Fackel. 1899. Н. 1. S. 24.

<sup>2</sup> Doppler A. Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler // Doppler A. Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. Wien, 1975. S. 11.

<sup>3</sup> До 1914 г. в венском Бургтеатре было поставлено более двухсот спектаклей по его пьесам.

<sup>4</sup> Основные одноактные пьесы Шницлера, представленные в хронологической последовательности: цикл «Анатоль» (1888–1891): «Судьбоносный вопрос», «Рождественские покупки», «Эпизод», «Драгоценности на память», «Прощальный ужин», «Агония», «Утро накануне свадьбы Анатоля», «Величайшая иллюзия Анатоля». Пьесы «Хоровод» (1896–1897), «Зеленый Какаду» (1898), «Парацельс» (1898), «Спутница» (1898). Цикл «Часы жизни» (1900–1901): «Часы жизни», «Женщина с кинжалом», «Последние маски», «Литература». Цикл «Марионетки» (1902–1904): «Кукловод», «Храбрый Кассиан», «Балаган».



- чик» . «Графиня Мицци, или Семейный ужин» (1907). Цикл «Комедия слов» (1915): «Момент истины», «Важная сцена», «Празднество Вакха».
- <sup>5</sup> Одно из наиболее полных исследований одноактной драмы в западноевропейском театре: *Schnetz D. Der moderne Einakter. Eine poethologische Untersuchung.* München, 1967. S. 30.
  - <sup>6</sup> Цит. по: *Doppler A. Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler.* S. 9.
  - <sup>7</sup> *Bahr H. Dialog vom Tragischen.* Berlin, 1904. С. 11.
  - <sup>8</sup> *Струндберг А.* Интимный театр. М., 2007. С. 16.
  - <sup>9</sup> Einakter und kleine Dramen des Jugendstils / Hg. v. M. Winkler. Stuttgart, 1997. S. 17.
  - <sup>10</sup> *Мах Э.* Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М., 1908. С. 44.
  - <sup>11</sup> Премьера состоялась в Берлине в 1910-м, однако по настоянию Отто Брама из цикла были исключены пьесы «Драгоценности на память» и «Агония» — ввиду их «слабого воздействия» (*Brahm O., Schnitzler A. Briefwechsel.* Tübingen, 1975. S. 279).
  - <sup>12</sup> Письмо 14 августа 1909 года. Цит. по: *Baumann G. Nachwort // Schnitzler A. Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu.* Stuttgart, 2009. S. 160.
  - <sup>13</sup> *Струндберг А.* Предисловие к «Фрекен Жюли» // *Струндберг А.* Красная комната. Пьесы. Новеллы. М., 2011. С. 422.
  - <sup>14</sup> Письмо Ольге Вайсник от 26 февраля 1897 года. Цит. по: *Scheible H. Arthur Schnitzler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg, 1994. S. 65.
  - <sup>15</sup> В предведомлении к избранным читателям этого издания автор высказывает надежду на их лояльность и сдержанность оценок.
  - <sup>16</sup> Пародии собраны в книге: *Ringel-Ringel-Reigen. Parodien von Arthur Schnitzlers «Reigen»* / Hg. v. G. K. Schneider und P. M. Braunwarth. Wien, 2005.
  - <sup>17</sup> См. об этом, например: *Хвостов Б.* Пограничье вместо подполья: Артур Шницлер как топограф души // *Вопросы литературы.* 2007. № 3. С. 170 и далее.
  - <sup>18</sup> *Шницлер А.* Любовный хоровод / Пер. Ю. Архипова. URL: [http://www.theatre-library.ru/interpreters/a/arhipov\\_yuriy](http://www.theatre-library.ru/interpreters/a/arhipov_yuriy) (дата обращения: 30 октября 2013 г.).
  - <sup>19</sup> Там же.
  - <sup>20</sup> *Doppler A. Die Form des Einakters und die Spielmetapher bei Arthur Schnitzler.* S. 41.
  - <sup>21</sup> *Schnitzler A. Der grüne Kakadu // Schnitzler A. Die Dramatischen Werke.* Frankfurt a/M., 1962. Bd. 1. S. 516.
  - <sup>22</sup> *Ibidem.* S. 535.
  - <sup>23</sup> «Мне первому посчастливилось открыть в человеке рядом с инстинктом самосохранения, половым и прочими инстинктами инстинкт преобразования, т. е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком в плане преэстетической трансформации видимостей Природы, взвешенно названный мною инстинктом театральности» (*Евреинов Н. Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 105).
  - <sup>24</sup> Евреинов отмечал в историческом событии подмену реального и игрового: «Великая революция была столько же политической, сколько и театральной» (*Евреинов Н. Н.* Демон театральности. С. 49).
  - <sup>25</sup> *Schnitzler A. Der grüne Kakadu.* S. 542.

<sup>26</sup> Schnitzler A. Zum großen Wurstel // Schnitzler A. Die Dramatischen Werke. Bd. 1. S. 890.

<sup>27</sup> Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255–269.

**М. Н. Дробышева**  
(Санкт-Петербург)

## ПОЭТИКА «ХОРВАТСКОГО МОДЕРНА» В ДРАМАТУРГИИ ИВО ВОЙНОВИЧА

В поисках выхода из тупика националистических тенденций творческая интеллигенция Югославии всё пристальнее всматривается в искусство других стран. В действительность Сербии, Хорватии, Словении 1895–1914 гг. входят явления, известные под термином «модерн» («хорватский», «словенский» модерны). Обладая спецификой регионального свойства, «модерн» выступает средством обновления жизни, рычагом динамики югославского общества рубежа веков.

По мысли историка культуры Хорватии З. Чрне, «хорватский модерн» представлял собой состояние духа, а не направления, состояние, в котором не было никаких ограничений при выборе эстетической или идейной платформы. Модернисты ссылались на Белинского, а также на Ницше, Кроче, Стриндберга, Горького, Л. Толстого<sup>1</sup>.

Эстетическая программа группы молодых писателей и критиков-«модернистов» включала в себя борьбу с традиционным. «Старое, априори, отрицалось, новое, априори, принималось».

Некоторые представители «хорватского модерна» отстаивали эстетизм, выступали сторонниками «искусства для искусства». Другие наследовали реалистические элементы культуры предшественников, изучали фольклор, постигая национальные истоки искусства.

В поэтике хорватского модерна наряду с реализмом уживались стилистические черты символизма, натурализма, неоромантизма. Писатели осваивали опыт Франции и Италии, Германии и скандинавских стран (драматургию Ибсена, Стриндберга, Гамсуна, Гауптмана). Значительный интерес проявляли к русской литературе, к творчеству Достоевского, Чехова, Горького. Родоначальником реализма в хорватской литературе сторонники «модерна» считали И. С. Тургенева. Югославский литературовед А. Флакер замечает, что «большинство хорватских пи-

сателей привлекала к Тургеневу его стиливая модель мягкого поэтического реализма»<sup>2</sup>.

Модерн сыграл позитивную роль в искусстве Югославии, обогатив его проблемно и эстетически, расширив понимание национального как общечеловеческого в культуре. Главным же был поиск, стремление выйти на просторы духовных завоеваний мира. Искания «модернистов» прослеживаются у драматургов Хорватии, в частности — в искусстве И. Войновича.

Иво Войнович (1857–1929) — один из хорватских драматургов XIX–XX в., посвятивших свое творчество Дубровнику, где сформировался своеобразный центр европейской славянской цивилизации. Там жил и творил известный драматург славянского Ренессанса Марин Држич.

Иво Войнович родился в старинной дубровницкой аристократической семье. Мать, происходившая из благородного флорентийского рода Серали, привила ему любовь к прошлому республики и увлечение искусством, литературой, музыкой и народной поэзией. Детство и юность будущего драматурга прошли в Сплите и в Дубровнике. В 1863 г., когда Войнович жил в Сплите, его дом посетил Вук Караджич, известный сербский просветитель. Шестилетним мальчиком Иво продекламировал перед именитым гостем эпическую песню «Смерть матери Юговичей», этот мотив он позже использовал для своей одноименной драмы.

Первым литературным опытом Войновича была драма «Цвиетта Цуццери» («Cvijeta Cucerigi»), которую он посвятил современнице М. Држича. Действие в пьесе происходит в Дубровнике в XVI в., когда жил и творил Марин Држич. В 1884 г. в издательстве «Матица Хорватска» («Matica Hrvatska») вышел первый сборник новелл Войновича «Пером и карандашом» («Perom i olovkom»). В новеллах и в повести «Ксанта» (“Ksanta”) (1888), которая была переработана в роман «Старые грехи» (“Stari griesi”), в сюжетах из дубровницкой жизни разрабатывались мотивы социальной несправедливости, реалистическое отражение действительности сопровождалось импрессионистским изображением Адриатического моря и солнца.

В центре повествования — несчастная любовь моряка Перы Дубовича и красавицы гречанки Ксанты. Сюжет был почерпнут из жизни Дубровника, Войнович дает подробное описание его ландшафта, впервые в его творчестве возникает образ кладбища Св. Михаила, ставшего в последующих произведениях символом невозвратимого прошлого. Архитектура города присутствовала всегда как в его драмах, так и у Држича и его современников.

В XIX в. южнославянская драма осваивает опыт драматургов других стран Европы, в частности, Проспера Мериме. Так, к примеру «Ксанта» создавалась не без влияния творчества этого драматурга, которому была известна поэзия южных славян. В диалогах, построенных на характерном местном говоре далматинских островов XVIII в., проявился талант Войновича, эта традиция была освоена им благодаря драматургии М. Држича.

Ослабление фабулы, внимание к психологическим и символистским средствам изображения позднее было оценено критикой как предвестие модерна. Символическое и импрессионистское мироощущение было присуще и поэзии Войновича, в которой преобладали мотивы меланхолии, смерти, воплощаемые в сумрачные осенние пейзажи далматинского приморья. Мастерство тонкого глубокого лирика появилось в «Лападских сонетах» (“Lapadske sonete”), которые в 1917 г. были опубликованы в сборнике «Аккорды» (“Akordi”). Его сонет «На Михайловском кладбище» (“Na Mihajlu”) Войнович включил в эпилог будущей драмы «Дубровницкой трилогии».

Наиболее значительной частью творчества Войновича стала драматургия, получившая признание в югославянских землях и за их рубежами. По своим структурным особенностям и по разнообразию стилистических исканий он представил новую драму в ее южнославянском варианте. Первая постромантическая пьеса Войновича «Психея» (“Psyche», 1890) написана по образцу французских комедий со счастливым концом, которые часто ставились тогда в Хорватском национальном театре (HNK) в 1897 г. В пьесе был показан венский салон одной из придворных дам, которая стремится выдать свою внучку Ольгу за английского князя. Её играла Лерка Шрам — исполнительница ролей наивных молодых девушек, а образ князя создал Андрия Фиян. Художник в пьесе изобразил свою возлюбленную в образе Психеи. Критика тех лет считала ее лучшей комедийной пьесой в хорватской литературе.

Первый период творчества Войновича завершился патриотической драмой «Сон Гундулича» (“Gunduličev san», 1893), того самого поэта, для которого творчество М. Држича было образцом для подражания, и при создании своей пьесы Войнович не мог не учитывать это. Одноактная пьеса была приурочена к открытию памятника поэту и драматургу Ивану Гундуличу в Дубровнике. Зрители Дубровника впервые увидели ее 25 июня 1893 г. Гундулича играл брат Войновича Луйо, а Вилу — его сестра Джени. Текст пьесы прозвучал как своеобразный гимн единству Дубровника, сербов и хорватов.

Следующий период творчества Войновича развивается под знаком натурализма, признаваемого критикой близким итальянскому веризму. Действие психолого-бытовой драмы «Буря равенствия» («Эквиноцио», «Ekvinocij», 1893) происходит в 1860 г. в небольшом поселке на берегу Адриатического моря в предместье Дубровника. Привычную жизнь рыбаков нарушает приезд разбогатевшего в Америке дельца Нико Мариновча (его играл известный характерный актер Игнят Боршник) — бесчеловечного предпринимателя, вербующего своих земляков для каторжных работ в копиях.

В основе конфликта драмы лежит борьба матери Елы (её исполнила Ивана Саевич) — бедной дубровчанки — за счастье своего сына Иво Лединича (сыграл исполнитель героических ролей Андрия Фиян), мастера на верфи. Некогда Нико соблазнил Елу и бросил ее. Несчастливая мать требует, чтобы он обвенчался с ней и дал имя рожденному от нее сыну, но все попытки тщетны. Для Нико важно обогатиться, выгодно женившись на дочери морского капитана Франо Дражича, невесте Иво. Нико становится соперником сыну в борьбе за сердце Аницы. В финале Ела из мести убивает Нико.

В этой драме Войновича впервые появляется тема матери, которая в будущем станет одной из ведущих в его драматургии. Войнович изобразил подлинную жизнь рыбаков, неразрывно связанных с морем, приносящих в жертву свои жизни.

В свое время М. Држич включил в пастораль «Тирена» элементы боевого танца «морешка», а Войнович в драме «Буря равенствия» обратился к музыкальной форме. Особое настроение создается в драме между II и III действиями благодаря симфоническим интермеццо, навеянным музыкой опер П. Масканы, Р. Леонкавалло и Р. Вагнера. Эти музыкальные фрагменты были призваны отразить, как пишет сам Войнович, «всю тайну равенственной бури, величественную поэзию борьбы между жизнью и смертью в природе и измученной душе»<sup>3</sup>.

Музыку к драме написал Иван Зайц, автор более 20 опер и оперетт. Композитор итальянской вердиевской школы, источник своих исканий он видел в фольклоре, а именно в мотивах хорватского музыкального искусства, которые стали основой его творчества. Эту драму критики считали родственной итальянскому веризму.

По мнению Р. Йовановича, освоив творческий метод Г. Флобера, Э. Золя, О. де Бальзака, А. Доде, Войнович обогатил хорватскую литературу (как прозу, так и драматургию) оригинальными темами далматинского приморья; для него характерно символическое изображе-

ние человека и природы при сохранении некоторых романтических черт<sup>4</sup>.

Искания «модернистов» прослеживаются в дальнейшей драматургии Войновича. Эта драма впитала в себя поэтику «хорватского модерна», в ней также можно обнаружить элементы реализма с чертами символизма, натурализма и неоромантизма. На материале дубровницких событий XIX в. он создает «Дубровницкую трилогию», состоящую из трех одноактных пьес: «Allons enfants!», «Сумрак», «На террасе» («Dubrovačka trilogija», «Allons enfants», «Suton», «Na Taraci», 1900–1903)<sup>5</sup>, получившую большую известность в Хорватии и за ее пределами. В ней показаны три этапа истории Дубровника за столетний период.

В первой пьесе, «Allons enfants!» (начальные слова Марсельезы), воссозданы исторические события 1806 г., когда Дубровницкая республика вынуждена была открыть ворота города войскам Наполеона. В развернутой ремарке, предваряющей действие, подробно описывается особняк главного героя Орсата, самого энергичного и решительного среди двадцати дубровницких аристократов, которые собрались здесь вместе с князем, символом старой власти, надеясь, что Орсат придумает какой-либо выход из сложившейся ситуации, предпримет попытку вернуть утраченную свободу.

Войнович подробно описывает индивидуальные особенности каждого представителя трех поколений дубровницких дворян — их характера, мировоззренческой позиции, внешности.

Как в названии пьесы, так и в изображении действующих лиц присутствует горький ироничный подтекст. Символичны временные границы майского полудня. Возгласы, раздающиеся с улицы, контрастируют с тем, что происходит в особняке Орсата.

С падением Дубровницкой республики гибнут и бывшие властители. Именно с их предками боролся в далеком прошлом Марин Држич, когда писал свои бунтарские письма к Козимо I Медичи. Орсат трезво оценивает ситуацию, понимая, что безусловное подчинение французам означает конец республики. Его антипод Дживо, проповедующий чистый расчет, считает, что капитуляцией, маневрированием можно преодолеть тяжелую ситуацию, обусловленную общественно-политическими и экономическими обстоятельствами. Орсат и его невеста Деша Палмотич пытаются противостоять торжеству разума, тому, что происходит в действительности, и олицетворяют собой высокие гражданские идеалы, вековую приверженность дубровчан свободе, которая поддерживала их на протяжении всей истории. Своей одержимостью этой

идеей, ради которой можно пожертвовать всем, Орсат напоминает героев новой драмы Ибсена, Гауптмана, Чехова.

Во второй пьесе — «Сумрак» (с таким названием «Дубровницкая трилогия» была поставлена в 1903 г. в Хорватском национальном театре — далее ХНТ) — Войнович воссоздал события 1837 г., периода полного упадка дубровницкой аристократии, вырождение старинного рода Бенеша, живущей воспоминаниями о былом величии до 1900 г., когда наступило время агонии последних представителей родовитых семей. Для воссоздания исторического времени он прибегает к многозначным символам, призванным выразить универсальность человеческой драмы, конфликт личной и общественной морали. Углубляясь в психологию своих героев, драматург отходит от принципа линейности действия, придавая большое значение философской рефлексии.

В третьей пьесе триптиха, «На террасе», действие происходит в 1900 г. Драматург изображает закат оставшихся представителей дубровницкого дворянства, таких, как Лукша Менчетич, семья которого относилась когда-то к известному патрицианскому роду. Они беспомощно сидят на своих террасах, понимая безысходность своего положения. Здесь у Войновича проявляется ироничное отношение к своим героям: графу Менчетичу, потомку известного поэта современника М. Држича Шишко Менчетича, его братьям Нико и Марину, баронессе Лидии и к незаконнорожденному сыну Вуко. Исключение составляет лиричный женственный образ Иды Луккари, племянницы графа, которая решает стать учительницей, стремясь наполнить свою жизнь смыслом. Этот поступок не принесет ей счастья, но она обретет чувство выполненного долга. Реплика «Надо работать!» героини Войновича Иды напоминает нравственное кредо Ирины из пьесы Чехова «Три сестры».

Граф Менчетич не признает своего сына Вуко, понимая, что если тот станет владельцем родовых поместий, он продаст их и на дубровницкой окраине в Конавле разобьет виноградники. Конец дубровницкой аристократии символизируют слова Лукши Менчетича в финале пьесы: «А сейчас... хочу спать». В «Дубровницкой трилогии», казалось бы, ничего не происходит, но в атмосфере старинных дворцов гибнут человеческие души, разбиваются человеческие сердца. Своими устремлениями, духовным складом ее герои напоминают персонажей Чехова (доктора Астрова, Тузенбаха, Вершинина).

Крупнейший режиссер Б. Гавелла ставил триптих пять раз с 1929 по 1953 гг. На рубеже веков югославянской драматургии осваивается опыт русской драмы, в частности А. П. Чехова и М. Горького.

«Дубровницкая трилогия» увидела свет на сцене Хорватского Национального театра в 1903 г., вслед за спектаклем «Дядя Ваня» в режиссуре А. Фиана. И зритель, и критика ощущали созвучность двух произведений, созданных в традициях психологического реализма, не всегда, впрочем, органичных для Войновича.

Влияние «модерна» как социально-эстетического фактора испытали многие писатели Хорватии (В. Новак, И. Косар), Словении (И. Цанкар), его влияние проявилось в появлении на театральных подмостках пьес авторов разных стран «новой драмы», в их числе русских — Чехова, Горького, Л. Толстого.

Идея творческой свободы личности в искусстве, утверждаемая «модернистами», сопрягалась с идеей социальной свободы человека в обществе, равноправием нации в мировом человеческом сообществе.

Одним из слагаемых «хорватского модерна» должна была стать и стала борьба за суверенность родины и национального языка, за демократизм мысли и гражданское право человека. В ключе этих запросов сформировался интерес прогрессивной хорватской драматургии к творчеству М. Горького, к бунтарскому духу его ранних пьес. «Именно с позиций свободы творчества приняла Горького передовая часть хорватской литературной критики во время движения, известного под названием “модерн”», — писал И. Бадалич<sup>6</sup>.

Спектакль «Мещане» в Хорватском Национальном театре — один из первых опытов сценического освоения драматургии Горького в Югославии. Разрешение на постановку театр получил в сентябре 1902 г. В связи же с массовыми демонстрациями против режима австро-венгерского правительства Куэна-Хедевари спектакль был отложен. На три месяца закрылся театр. Премьера состоялась лишь в январе 1903 г. Режиссёр Мишо Димитриевич поставил спектакль в натуралистической манере, привычной для хорватского театра. Он же исполнил и роль Бессеменова.

В отзыве на спектакль критик М. Дежман-Иванов подчеркивал, что, на первый взгляд, конфликт пьесы — непримиримость «отцов и детей», их взаимное отчуждение. Между тем, по мысли рецензента, это расхождение кажущееся. Молодые Бессеменовы, Петр и Татьяна, внутренне схожи со своим отцом, близки ему духовно.

Роль Нила в спектакле Хорватского театра сыграл Игнат Боршник. «Актера отличала... аналитичность, переходящая в страстность... Он воспроизводил на сцене характер человека, обнаруживавшего “душевное отступление от правил”», — считал режиссер Б. Гавелла<sup>7</sup>. Машини-



сту Нилу в исполнении И. Боршника свойственны нравственное здоровье, энергия, ясное осознание жизненной цели. Эти качества — залог реальной веры в лучшее завтра. Именно об этом стремится сказать Горький созданным художественным образом.

Публикации произведений Горького, критические статьи о нем не сходят в это время со страниц крупнейших журналов и газет: «Бранково Коло», «Звезда», «Виенац», «Обзор».

Отношение к творчеству Горького в разные периоды истории Югославии было различно. При всем многообразии оценок споры вокруг его пьес приобретали характер своеобразного ускорителя духовных процессов югославянского общества. За слабость подчас принималась сильная сторона творчества. Но сам факт возникавших дискуссий был плодотворен, будил мысль, воспитывал вкус и зрителя, и критики.

Творческая несхожесть Чехова и Горького, утонченный психологизм, доверительность тона одного и открытая публицистичность другого не раз оказывались предметом спора югославской критики, основанием для противопоставления двух художников друг другу, сравнение было не в пользу Горького. В его пьесах отмечалось отсутствие подтекста, того «подводного течения», что составляло притягательную особенность чеховской манеры.

Показателен вывод рецензента из газеты «Хорватско право», который писал, что в пьесе Чехова «Дядя Ваня» «есть сердце и поэзия», а в «Мещанах» — «лишь рассудочность и философия». «Если пьеса “Дядя Ваня”, подобно симфонии, имеет внутреннее действие, то в пьесе “Мещане” недостаточно элементов для подлинно драматического действия»<sup>8</sup>.

Идеолог хорватского «модерна», редактор журналов «Обзор» и «Виенац» М. Дежман-Иванов писал о машинисте Ниле: «Всё старое исчезает, погибает: и Бессеменов, и та буржуазия, глубоко укоренившаяся в нашей национальной почве, которая может встретиться нам не только в больших городах, но и в столицах, она тоже погибает. Именно Нил — самый важный образ в драме, он — носитель новой жизни. Когда в этом болоте он встречает свежий цветок, он срывает его и ведёт за собой; из их любви будут рождены дети, которые смогут освободить Россию. Нил — это подлинный тип русского современника»<sup>9</sup>.

Ни выпренность высказывания, ни романтизация завтрашнего дня не скрывают главного в этом суждении — потребности соотнести социальные процессы России с национальной ситуацией, чтобы уяснить: лучшее будущее Родины — это энергия и сопротивление Нила, а не прекраснотушие Бессеменовых.

В 1903 г. Хорватский национальный театр поставил пьесу Горького «На дне». Успеху спектакля в Загребе предшествовала немецкая постановка в Малом Берлинском театре, называвшаяся «Ночлежка». Режиссёр Рихард Валентин осуществил спектакль в манере синтеза натуралистических и реалистических приемов.

Роль Луки в спектакле сыграл М. Рейнхардт. По воспоминанию Г. Манна, у Луки (Рейнхардта) было «кроткое, просветленное лицо. И весь он — воплощенное понимание и милосердие. Так мы и представляли себе святых угодников — чуть плутоватых... и все же очень трогательных, из тех людей, которые уже много перенесли, но... могут... снести даже невозможное»<sup>10</sup>.

В спектакле доминировала концепция утешительства и всепрощения. «Первой скрипкой» был Лука. Сатин сюжетно ощущается мало.

Хорватский режиссер Иосип Бах, ученик С. Милетича, повторил в своей постановке рейнхардтовский вариант спектакля «На дне» от сценографии, освещения, костюмов вплоть до незначительных деталей.

Перевод «На дне» для хорватской постановки был сделан с русского оригинала Э. Димитриевичем.

Несмотря на близость берлинской и загребской постановок, хорватский вариант «На дне», судя по оценке М. Дежмана-Иванова, отличался большей проблемной ясностью. Зло имело социальный «адрес», воспринималось не абстрактно, хотя спор Луки и Сатина прозвучал в спектакле не совсем в полную силу. М. Дежман-Иванов писал: «Когда зрители смотрят эту пьесу — они видят, что у людей “дна” возникают те же самые мысли и сомнения, которые возникают в повседневной жизни у обычных людей. Эти мысли придают драме глубокую революционную основу: это обвинение общества, строя, которые делят людей на классы и монополизуют идеи»<sup>11</sup>.

Роль Луки в спектакле исполнил М. Димитриевич, первый югославский «мхатовец», по словам критика Н. Винковича<sup>12</sup>. Хорватские рецензенты отмечали значимость образа Луки. Бранко Лазаревич считал, что «уста Луки говорит сам автор в спектакле»<sup>13</sup>. Критик газеты «Народне новине» подчеркивал, что «философия Луки — это пример того, что мягкость, сочувствие и доброта сильнее, чем сила»<sup>14</sup>. М. Димитриевич формировал образ Луки в рейнхардтовском ключе, хотя в частности они расходились. Так, Димитриевич не был, например, загримирован, как Рейнхардт, под Л. Толстого.

Лука Димитриевича изображен хитрым, но ласковым и добрым, готовым прийти на помощь, облегчить страдания окружающих. Критика

подчеркивала, что свободой авторского выражения, глубокой погруженностью в образ Димитриевич вызвал теплый отклик и единодушие зрительного зала<sup>15</sup>.

Роль Сатина в спектакле Хорватского театра играл выдающийся актер Игнат Борштник. В немецком театре М. Рейнхардта эту роль исполнил сам режиссер Рихард Валлентин. Талант Борштника раскрылся и достиг апогея в русском репертуаре (в ролях Астрова, Нила, Федора Карамазова, Бориса Годунова).

Дальнейшая жизнь Иво Войновича была связана с Хорватским национальным театром, где он с 1907 по 1911 г. служил драматургом (так называлась должность заведующего литературной частью).

В 1900-е гг. под влиянием югославянских идей Иво Войнович создает две фольклорно-символические пьесы на сюжеты из сербской истории — «Смерть матери Юговичей» («Smrt majke Jugovića») и «Воскресение Лазаря» («Lazarevo vaskrsenje», 1912). В первой драме, посвященной битве на Косовом поле, образ женщины-матери, принесшей в жертву Отчизне жизни всех своих девяти сыновей, предстает у Войновича как символ глубоко скорбящей, но не сломленной Родины-матери.

Перед Первой мировой войной и после нее Войнович обратился и к экспрессионистской манере. В этот период им были написаны «Дама с подсолнухом» («Gospođa sa suncokretom», 1912), «Императрица» («Imperatrix», 1914). В 1920-е гг. в его драматургии преобладают мистические мотивы и декадентские идеи («Пролог ненаписанной драмы» («Prolog nepapirane drame», 1925). Исключение составляет драма «Маскарад на чердаке» («Maškarate ispod kurlja», 1922), где автор вновь возвращается к реальной истории Дубровника. С именем Войновича связано коренное обновление хорватской драмы, ее сближение с европейским театром.

Заметными представителями хорватского «модерна» стали критики М. Дежман-Иванов, М. Марьянович, М. Шарич, писатели и поэты, драматурги В. Видрич, М. Берович, М. Нехаев-Цихляр.

Милан Бегович (1876–1948) вошел в хорватскую литературу как яркий самобытный писатель в начале XX в. Он присоединился к молодым авторам и критикам-модернистам и включился в борьбу со всем устоявшимся, традиционным. Он вошел в хорватскую литературу как яркий самобытный писатель в начале XX в.

Сила Беговича как прозаика и драматурга проявилась более всего в утонченном психологизме, особо легкой, изящной стилистической манере письма, создании женских портретов. Они напоминают женские образы М. Држича в комедии «Дундо Марое», в пасторали «Грижула»,

в которых автор стремился постичь сущность бытия обыкновенного человека. Пристально всматриваясь в себя и свое окружение, М. Држич в своих пьесах выводил женщину из тени забвения, утверждая женщину Дубровника, выдвигает ее на более видную роль. Процесс постижения женского характера был сложным, но Марину Држичу помогала в этом предшествующая литературная традиция. Этот опыт впитал и писатель М. Бегович, которого считают знатоком женской психики, женской души, женского начала — все это он талантливо и ярко выразил в своих драмах. Высшая цель искусства, по мнению писателя, — творить прекрасное, не ориентируясь ни на какие моральные принципы. К той же проблематике он обращается и в драмах. Испытав влияние европейского театра еще в годы модерна, он легко переходил от одной стилиевой манеры к другой — от веризма («Божий человек» — «Božji čovjek») к романтике («Хорватский Диоген» — «Hrvatski Diogenes», 1928 г.; по роману А. Шеноа), к мистицизму в духе Пиранделло («Авантюрист на пороге» — «Pustolov pred vratima», 1926 г.)<sup>16</sup>. Трагикомедия «Авантюрист на пороге» стала одной из самых популярных его пьес. В основе ее сюжета — видения молодой девушки, ее сны, галлюцинации, в которых главным действующим лицом выступает Смерть. Героиня заключает с ней договор о том, что в последнюю ночь перед своей кончиной она проживет такое, чего с ней никогда не было и не могло быть, но о чем она страстно мечтала. От эпизода к эпизоду Смерть возникает то в образе Незнакомца, то Профессора в больших очках, Кондуктора, Режиссера трагического фильма, Полицейского, Фонарщика и других. Драматург хорошо знал сценическое пространство, законы зрительского восприятия спектакля, он вводил в свои драмы актуальные социальные и национальные темы, главными для него оставались отношения между мужчиной и женщиной на уровне мистического биологического начала в поведении человека.

Наибольшую известность за рубежом получила его драма «Без третьего» («Bez trećega», 1931), в которой показаны взаимоотношения супругов. После долгой разлуки муж возвращается на родину из русского плена; в пьесе появляется мотив, навеянный драматургу событиями Русской революции, но он тонет в объяснениях супругов, ревности мужа и обиде оскорбленной его поведением жены, которая, в конце концов, его убивает.

На границе двух эпох в Загребе возникает активный диалог между Хорватией, Западной Европой и Россией. Этот период в истории культуры Хорватии назван «поворот к Европе».

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Чрня З. История хорватской культуры. Загреб, 1965. С. 363.
- <sup>2</sup> Флакер А. Хорватская литература XIX века и русский реализм // Русско-югославские литературные связи. М., 1975. С. 24–34.
- <sup>3</sup> Войнович И. Буря равенства (Эквипоцио) // Театр. 1955. № 9. С. 27.
- <sup>4</sup> Јовановић Р. Иво Војновић. Београд, 1964. С. 3–44.
- <sup>5</sup> Војновић И. Izabrana djela. Zagreb, 2003.
- <sup>6</sup> Бадалич И. Русские писатели в Югославии. М., 1966. С. 288.
- <sup>7</sup> Gavella B. Hrvatske glumište // Pet stotljeća Hrvatske književnosti. Zagreb, 1971. S. 293–372.
- <sup>8</sup> Gorki. Malomeštani // Hrvatsko pravo. Zagreb, 1903. 13/1.
- <sup>9</sup> Dežman-Ivanov M. Malograđani // Vijenac. Zagreb, 1903. XXXV. Br. 2. S. 59–60.
- <sup>10</sup> Манн Г. О Горьком: «На дне» // Манн Г. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1958. Т. 8. С. 210–213.
- <sup>11</sup> Dežman-Ivanov M. Hrvatsko kazalište // Vijenac. 1903. XXXV. Br. 22. S. 708–709.
- <sup>12</sup> Hrvatsko Narodno kazalište 1894–1969. Zagreb, 1969. С. 243.
- <sup>13</sup> Lazarević B. Borislav Stanković // Savremenik. Zagreb, 1910. No 8. S. 568–573, 570.
- <sup>14</sup> «Na dnu života» Maksima Gorkoga // Narodne novine. Zagreb, 1903. 30/X.
- <sup>15</sup> «Na dnu života». Napisao Maksim Gorki // Hrvatsko pravo. Zagreb, 1903. 2/XI.
- <sup>16</sup> См.: Begović M. Izabrana djela. Zagreb, 1996. Т. 1–4.

**Н. А. Демченко**  
(Санкт-Петербург)

## ЭДЕН ФОН ХОРВАТ, НОВАЯ ДРАМА И «НОВАЯ ДЕЛОВИТОСТЬ»: К ВОПРОСУ О ФУНКЦИИ АВТОРСКИХ РЕМАРОК

**А**встрийский драматург и прозаик Эден фон Хорват (1901–1938) приходит в литературу в конце 1920-х гг. Известность он приобретает благодаря своим пьесам «Сказки Венского леса» (1931), «Вера, любовь, надежда» («Пляска смерти») (1932), «Казимир и Каролина» (1932).

Время вхождения Хорвата в литературу в немецкоязычном культурном пространстве отмечено чертами художественного движения, получившего название «Neue Sachlichkeit» («новая деловитость», «новая вещьность»). Это понятие возникло из живописи и нашло свое отражение в литературе и театре Германии и Австрии. Характерным признаком нового течения было то, что вещь представлялась ради самой себя, ее использование в драмах доводилось до предела и следствием этого

являлось то, что эта вещь оказывалась в области сверхъестественного. Леопольд Йесснер в своем докладе «Театр» (1928) пояснял, что «эта деловитость направлена против услаждения, против так называемого “настроения”, против фальшивой поэтичности. Она, грубо говоря, не выносит дрожащего голоса актера, как и лимонадных оттенков света. Она старается не возбуждать сентиментальность, а задевать человека за живое»<sup>1</sup>.

Принято видеть в этом движении своеобразную оппозицию экспрессионистской литературе и драме «крика» с ее максимальной экзальтацией, внепредметностью и абстрактизацией театрального повествования. С определенной осторожностью можно сказать, что драматурги «новой деловитости» возвращаются в своей творческой практике к некоторым постулатам «новой драмы» с ее вниманием к социальной предметности, связанности драматургических характеров с социальными контекстами.

Вместе с тем немецкоязычная драма второй половины 1920-х — начала 1930-х гг. обнаруживает стремление вобрать в себя и иные традиции театрального искусства, в частности, так называемой «Volksstück» («народной комедии», или «народной драмы»), сложившейся в конце XVIII — начале XIX в. в Вене как альтернатива «придворному» театру и достигшей особых высот в творчестве Фердинанда Раймунда (1790–1836) и Иоганна Нестроя (1801–1862). Этот сплав традиций (с ориентацией на «новоделовитое» восприятие и оформление театральной реальности) характерен для ряда немецкоязычных драматургов того времени, в частности, для Карла Цукмайера (1896–1977) — с его «Веселым виноградником» (1925) и для Эдена фон Хорвата с его «Сказками Венского леса» (1931).

Весьма примечательным для драматургии Эдена фон Хорвата предстает его обращение к традиции «новой драмы», связанное с функцией ремарок, которые, как известно, в «новой драме» перестали быть только служебными, а стали функционально связанными с диалогом, причем существенное значение приобрели «ремарки умолчания» («тишина» и пр.), обнаруживающие своеобразный подтекст драматургического действия<sup>2</sup>.

Хорват прибегает в своих пьесах к известному эффекту «очуждения», однако использует при этом совершенно иные средства, отличные от брехтовских. Бертольд Брехт разрушает зрительскую иллюзию за счет внедрения «внешних» средств «очуждения», например, включение зонгов, плакатов, комментариев автора. Хорват же использует «внутриязыковые» методы, прибегая к разным возможностям языкового выражения. Одним из таких средств «очуждения» в пьесах Хор-

вата является ремарка. Так называемая «нулевая точка действия»<sup>3</sup> является неотъемлемой составляющей народных пьес Хорвата.

В статье «Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы» Н. И. Ищук-Фадеева отмечает, что «есть основания для исследования ремарки как специфического знака театральной эпохи или как своего рода лакмусовой бумажки, проявляющей основные принципы строения драматургического текста даже в те периоды, которые не знали эстетических манифестов, постулирующих законы драмы»<sup>4</sup>. Наличие ремарок определяет своеобразие драмы как рода литературы. Ремарки обеспечивают многокодовость повествования, выявляют авторскую позицию. Принято выделять следующие функции ремарок: компенсаторную (компенсируют потерю в особенностях звучания речи, жестах, мимике, перемещениях на сцене и др.), прагматическую (способствуют развитию идейно-эстетических установок автора), и, наконец, функцию выражения авторского отношения к происходящему на сцене.

Ремарка знакома еще со времен средневекового театра и возникает, в основном, в двух вариантах: описание жеста, помогающего изображению переживаемых эмоций, и описание сцены как знак символического деления мира. «Ремарка предназначена для актера, но “обслуживает” зрителя, не допуская двусмысленности».<sup>5</sup> В эпоху ренессансного театра ремарка сохраняется как чисто функциональный элемент, она реализуется только в действии, которое вначале описывает ремарка, а потом воспроизводит актер. Однозначная функциональность, безличное указание — главные особенности ремарки на протяжении XVIII века. Новая эпоха ремарки начинается с XIX века. Функция ремарки из чисто функциональной трансформируется в смыслообразующую. Толкование ремарки уже находится за пределами текста, и реализует эту задачу уже зритель/читатель. Постепенно ремарка становится преобразователем жанра. Она становится развернутым текстом, уточняющим концепцию всей пьесы. «Новая драма» становится важным периодом в развитии театрального языка. Ремарка перестает выполнять здесь свою прямую функцию, она не организует сцену, объединяя реплики, жесты, паузы и сценографию. Она выполняет функцию трансформации жанра, т. е. нарушения единства героя и драматического действия. И, наконец, ремарка становится одним из главных средств выражения авторской позиции.

О. К. Страшкова пишет, что «новая драма», так и «не осознанная до конца как эстетический феномен, растворилась в новых/старых формах 20-х — 30-х гг. XX столетия [...] под “воздействием” собственной

неовещественности, жанрово-видовой неприкрепленности, генетической невозможности преодолеть “жанровую инерцию” (С. С. Аверинцев). Но намеченные ею признаки определили состояние драматургии XX века и постмодернистских экспериментов в том числе»<sup>6</sup>.

В определенной степени Хорват следует традициям «новой драмы». В его произведениях присутствует и новый тип конфликта: борьба сознательного и бессознательного, при этом особое внимание уделяется ремаркам, которые изнутри как бы выстраивают сами пьесы. Ремарки у Хорвата определяют монтажный принцип построения пьес, и это один из принципов «новой деловитости». За счет этих молчаливых, внушающих ужас пустот в пьесах Хорвата конструкция текста и его персонажи становятся как бы прозрачными. Клаус Кастбергер напрямую называет манеру письма Хорвата монтажной, а самого автора монтажером, который в буквальном смысле склеивает из разных частей свои народные комедии<sup>7</sup>.

Особая роль отводится диалогам и языку, с одной стороны, как доказательству потери языка (*Sprachlosigkeit*), с другой стороны, это возможность показать определенные проблемы современного Хорвату общества. Недаром он выбирает именно жанр «народной пьесы», которая должна стать доступной и понятной для большинства, с тем чтобы читатели, зрители, наконец, посмотрели в сконструированное Хорватом зеркало и, возможно, узнали в нем себя. Ремарки в произведениях Хорвата служат воплощением сомнения людей в том, что они могут словесно выражать свои подлинные взгляды и мысли. Истинное отношение персонажей друг к другу выражается именно в ремарках, потому что их язык, используемый в диалогах, уже не способен ничего выразить.

Хорват обращается к проблеме «утраты языка», характерной для модернистского театра. Вместо традиционных приемов, таких как пустые фразы, шаблоны, поговорки и другие, место всего этого в театре Хорвата занимает ремарка «тишина». Эта ремарка приобретает не только значение остановки или паузы, она является одновременно и мотором для всей пьесы, приводя в движение все драматическое действие. Убрать «тишину» из пьес Хорвата — значит остановить драматический процесс, «сломать пьесу», заглушить ее ритм. В этой «тишине» происходят самые главные процессы драмы. Мы видим рамку пьесы, внешние фразы и действия, которые, подобно «потемкинским деревням», маркируют только фасад, а вот сам процесс действия происходит в ремарках.

В пьесах Хорвата представлены как традиционные ремарки, описывающие декорации и перемещения героев, так и ремарки, характерные



для «новой драмы». Наибольший интерес в пьесах Хорвата представляют ремарки, относящиеся к музыкальному сопровождению, и такие ремарки, как «пауза», «молчание», «тишина».

Если обратиться к народным комедиям «Итальянская ночь» (1930), «Сказки Венского леса» (1931) и «Казимир и Каролина» (1932), то можно проследить некоторое развитие ремарки и ее функции. От «пауз» через «молчание» к «тишине» — таким образом можно представить развитие этой ремарки в данных трех драмах.

В самой ранней из представленных пьес, в «Итальянской ночи», «новодраматическая» ремарка представлена в основном как «молчание» или «пауза». Причем по силе воздействия ремарка «пауза» уступает «молчанию». Например:

А д е л е (*раздраженно*). Что? Что я вижу?

С о в е т н и к. Что тебе далеко до меня.

*Пауза.*

А д е л е. Никуда я больше с тобой не пойду.

И чуть позже:

С о в е т н и к. Вот именно, меньше малого. Какой все же у творца нашего тонкий вкус!

Б е т ц. Все на свете относительно.

*Молчание.*

С о в е т н и к. Послушай, Бетц, я тут купил себе небольшой земельный участочек<sup>8</sup>.

В приведенных примерах видно, что «молчание» держится дольше, чем «пауза». Пауза отличается от «молчания» тем, что она гораздо ближе привязана к акту говорения. Ремарка «молчание» усиливает, с одной стороны, действие сказанных фраз, с другой же, наоборот, создавая смысловую пропасть между предложениями, обнажает их бессмысленность.

Клаудия Бентин в своей работе «Молчаливое участие. О “фигуре” молчания у Эдена фон Хорвата»<sup>9</sup> делает вывод о том, что молчание является самостоятельной частью диалога.

Самым сильным выражением молчания в пьесе служат две ремарки: «Мертвая тишина; все замерли, пораженные его северным выговором»<sup>10</sup> и «гробовое молчание»<sup>11</sup>. В первом варианте «тишина» была бы самым

сильным выражением языковой пропасти, если бы за ней не следовало пояснение про северный выговор. Зато «гробовое молчание», используемое на последних страницах пьесы, показывает не только увеличение значения ремарки в тексте, но и подводит нас к некоему абсолюту выражения борьбы сознательного и бессознательного, который уже будет наиболее полно реализован ремаркой «тишина» в следующей народной комедии Хорвата, в «Сказках Венского леса».

В этой пьесе представлены все варианты ремарок: «пауза», «молчание», «тишина», «мертвая тишина». В основном, на некотором контрасте работают ремарки «пауза» и «тишина».

Кристоф Шмид в работе «Новые “истории Венского леса” — или: что такое новый Хорват?» сравнивает ремарки Хорвата с паузами в пьесах немецкого драматурга Франца Ксавера Крётца. Если у Хорвата пьесы с диалогами, то у Крётца пьесы с паузами, с так называемыми интервалами, которые обнажают абсолютную пустоту внутреннего мира героев его пьес. Если у Хорвата в «тишине» происходит явная борьба сознательного и бессознательного, «тишина» у Хорвата — это не паузы, не пространство для пантомимы, это скорее сигнал для вербальной войны с помощью новых средств, то у Крётца этой борьбы нет, потому что у его героев нет воли. Их внутренний мир настолько пуст, что его невозможно отразить никакими языковыми средствами<sup>12</sup>.

Как уже говорилось ранее, пьеса «Сказки Венского леса» чрезвычайно насыщена музыкальными ремарками. Саму пьесу обрамляют звуки вальса Иоганна Штрауса «Сказки Венского леса». В начале пьесы представлена развернутая ремарка:

*Домик у подножия горы, на которой виден полуразрушенный замок. Альфред сидит на воздухе и с благословенным аппетитом поглощает хлеб с маслом и протоквашу, его мать подает ему нож поострее. В воздухе щебет и звон, словно доносятся отзвуки вальса «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса. А поблизости протекает прекрасный голубой Дунай. Мать смотрит, как Альфред ест, потом вдруг хватает его за руку, в которой он держит нож, и пристально смотрит ему в глаза. Альфред, поперхнувшись, с полным ртом недоверчиво смотрит на нее. Молчание<sup>13</sup>.*

Начало ремарки представляет подробную картину происходящего: венская уютность предстает во всей своей красе. И лишь «молчание» в конце ремарки нарушает эту сладкую атмосферу и вызывает эффект «очуждения» у зрителя, не позволяет ему полностью погрузиться в представленную атмосферу.

В конце пьесы происходит возвращение к той же музыкальной теме:

*А в воздухе гомон и гул, как будто небесный струнный оркестр играет «Сказки Венского леса» Йоганна Штрауса<sup>14</sup>.*

В данном случае ремарка становится основой композиции всей пьесы, как бы усиливая ее цельность. Однако внутри пьесы буквально разорвана на мелкие лоскутки текста бесконечными «паузами» и разными вариантами «тишины».

Моника Майстер приводит интересную метафору для обозначения функции ремарок у Хорвата: «Это так, как если бы “тишина” Хорвата могла бы сделать слышимым дыхание»<sup>15</sup>. Она отмечает также, что вся пьеса Хорвата буквально «сшита», состоит из постоянных прерываний, пауз, обрезков. Пространство между этими лоскутами — тоже «тишина». «Несказанное» становится основным принципом построения драмы.

Ремарка «тишина» останавливает разговоры, музыку, звуки, движения. Она прерывает драматическое повествование и его исполнение, при этом сама ремарка остается перформативной. За этой тишиной скрывается сильнейшая энергия драматического говорения. Тишина задает структуру пространства и времени в модернистском театре и создает «мета-пространство театральности»<sup>16</sup>. Кроме того, она выполняет еще структурную и ритмическую функции в народных комедиях Хорвата. В зависимости от обстоятельств она выражает то наивысший момент эмоционального напряжения, то абсолютную противоположность этому.

Клаус Кастбергер считает, что «тишина» у Хорвата не является нарушением коммуникации, сравнивая ее с «генератором постоянного тока», от которого «заряжается общество»<sup>17</sup>.

В пьесах Хорвата, как уже отмечено, важным является различие между ремарками «тишина» и «молчание». Тишина может восприниматься как молчание, но не всегда это означает потерю дара речи, само по себе молчание многозначно и является самостоятельным сообщением. Клаудия Бентиен отмечает, что молчание не связано более с языком, когда оно расположено вне диалога. Молчание становится фигурой тишины. Тишина такая, какой ее выстраивает Хорват, относится к языку, существует в его собственном слуховом измерении. Часто Хорват вставляет ремарку «тишина», которая как бы заполняет пустоту между окончанием фразы, сказанной одним персонажем, и началом следующей фразы. Это «ничто» заполняется молчаливым воздухом, стоящим в сценическом пространстве. Например, в пьесе «Итальянская ночь» разговор Карла и Лени:

К а р л. Хочу этим сказать, что вы не можете меня обидеть, поскольку вы мне нравитесь, фрейлейн, и самое большее, что вы можете, — это меня огорчить. Вот что я хотел этим сказать. Пардон!

*Молчание.*

Л е н и. Мне кажется, вы дурной человек.

К а р л. Дурных людей не бывает, фрейлейн. Бывают только люди очень бедные. Пардон!

*Молчание.*

Л е н и. Но больше десяти минут я ждать не стану<sup>18</sup>.

Таким образом, «тишина» у Хорвата маркирует не только дистанцию, возникшую между персонажами, но и в большей степени дистанцирование персонажа от самого себя.

Как уже говорилось ранее, «тишина» задает ритмическую структуру, однако не только текста в целом, но диалогов в отдельности. В этом отношении ремарки можно сравнить со структурообразующими элементами партитуры, многоголосой композиции. Голосами здесь являются бессознательное и сознательное, которые сталкиваются в каждом герое народных комедий. Например, в «Итальянской ночи»:

К а р л. Надо мной тяготеет проклятье...

Л е н и. Господь с тобой, чего выдумал!

К а р л (*встает*). Да, это так!

*Молчание.*

Бог есть и спасение души тоже<sup>19</sup>.

Поначалу диалог кажется логически выстроенным, почти естественным, но «молчанием» прерывается сознательное, и в процесс коммуникации включается бессознательное. Но это бессознательное лишено языкового выражения, поэтому оно возникает именно в молчании: герою нечего сказать, и в этом молчании чувствуется душевный диссонанс. Вскоре первенство в этой борьбе вновь занимает сознание, и герой приводит в качестве ответа всем знакомое выражение про спасение Богом души человека. Эта фраза, лишь озвученная им, но не рожденная в его душе, служит лишь формальным техническим продолжением речевого акта. Диалог и процесс его построения отныне лишены естественности и спонтанности. Персонажи прибегают к искусственным формам заполнения молчаливых пустот.

Получается, что, с одной стороны, «тишина» в народных комедиях Хорвата часто является результатом многократной редукации материала. С другой стороны, «тишина» расширяет речь персонажей и бессодержательный язык дополняется многозначной «тишиной». Авторская позиция ограничена в прямом выражении, он не комментирует, а просто показывает происходящее. Зато столь лаконичная ремарка дарует пьесам многокодовость повествования, являясь при этом неотъемлемым конструктивным элементом действия. Сквозь речь персонажей все время чувствуется ужасающая тишина, которую можно назвать основной пьес Хорвата.

Подводя итоги вышесказанного, можно сделать вывод о новой функции ремарки в народных комедиях Хорвата. Это наглядный и в то же время безмолвный показ борьбы сознания и бессознательного начала. Ремарка «тишина» в пьесах австрийского драматурга выполняет не только те функции, которые ей уже были присущи благодаря «новой драме», но и приобретает новые оттенки. Можно сказать, что в своих народных комедиях Хорват доводит эти функции до абсолюта. Его ремарки помогают восприятию атмосферы пьесы, а «паузы», «молчание» и «тишина» одновременно и задают ритм, композицию пьесы, показывают ее цельность и одновременно ее абсолютную раздробленность изнутри, пустоту, в которой бессвязно существуют фразы, обрывки диалогов. Эти ремарки создают эффект постоянного «спотыкания» о бессознательное.

Можно также сделать вывод, что в народных комедиях Хорвата не ремарки служат усилением языковых выражений, а скорее язык или остатки языка помогают усилить значение ремарок в пьесе. В результате язык выполняет три функции: показывает невозможность людей вести смысловой диалог, показывает ужасное одиночество людей и за счет скупых лексических средств срывает маски с представления о «венской уютности».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л. И. Гительмана. СПб., 2007. С. 496.
- <sup>2</sup> *Meister M. Horvaths Zäsuren: Dramaturgie der "Stille"* // Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horvaths. Hg. von Kastberger K., Streitler N. Wien, 2006. S. 21.
- <sup>3</sup> *Ibidem*. S. 23.
- <sup>4</sup> *Ищук-Фадеева Н. И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Тверь, 2001. С. 5.

- <sup>15</sup> Там же. С. 6.
- <sup>6</sup> *Страшкова О. К.* Смысл и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX — нач. XX века. Ставрополь, 2006. С. 43.
- <sup>7</sup> *Meister M.* Horvaths Zäsuren: Dramaturgie der «Stille». S. 26.
- <sup>8</sup> *Хорват Э.* Пьесы. М., 1980. С. 162.
- <sup>9</sup> *Benthien C.* Die stumme Präsenz. Zur «Figur» des Schweigens bei Ödön von Horvath // De figura. Rhetorik — Bewegung — Gestalt / Hg. v. Brandstetter G. u. Peters S. München, 2002. S. 303.
- <sup>10</sup> *Хорват Э.* Пьесы. С. 167.
- <sup>11</sup> Там же. С. 187.
- <sup>12</sup> *Schmid Ch.* Neue «Geschichten aus dem Wiener Wald» — oder: Was ist ein «neuer Horvath?» // Materialien zu Ödön von Horvaths «Geschichten aus dem Wiener Wald» / Hg. v. Krischke T. Frankfurt/Main, 1978. S. 38.
- <sup>13</sup> *Хорват Э.* Пьесы. С. 195.
- <sup>14</sup> Там же. С. 283.
- <sup>15</sup> *Meister M.* Horvaths Zäsuren: Dramaturgie der «Stille». S. 40.
- <sup>16</sup> *Ibidem.* S. 42.
- <sup>17</sup> *Ibidem.* S. 30.
- <sup>18</sup> *Хорват Э.* Пьесы. С. 141.
- <sup>19</sup> Там же. С. 178.

**Н. А. Маркарян**  
(Санкт-Петербург)

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПОЗДНЕГО ЧАЙКОВСКОГО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛОГ НОВОЙ ДРАМЫ

Как известно, путь к режиссерскому театру XX в. был проложен авторами европейской новой драмы — Х. Ибсенем, А. Стриндбергом, М. Метерлинком, Г. Гауптманом. В их ряду — и музыкальные драматурги: Р. Вагнер и Дж. Верди, что вполне оправданно. Ибо роль, которую оба композитора сыграли в процессе смены театральных эпох, актерского театра — режиссерским, аналогична роли крупнейших писателей-драматургов рубежной поры. Вагнер и Верди, каждый по-своему, завершили процесс симфонизации оперы, сделали систему лейтмотивов объемной, многослойной, изощренно содержательной и так усложнили театральную структуру, что появление истолкователя нового типа — режиссера — стало в опере, как и в драме, настоящей необходимостью.

Свое место среди реформаторов драмы заняли и русские драматурги: А. П. Чехов и Л. Н. Андреев. Но одного имени рядом с ними недо-

стает — художника, в не меньшей мере, чем другие его современники, определившего интерпретаторские искания XX века. Это П. И. Чайковский — оперный драматург. Впрочем, не только оперный: черты новой драмы просматриваются также в его симфониях.

Если внимательно «читать» поздние произведения Чайковского — прежде всего «Пиковую даму» (1890), поскольку она написана для сцены, но также Шестую симфонию (1893) и цикл «Шесть романсов на стихи Ратгауза», ор. 73 (1893), то нельзя не обнаружить, что по своему мироощущению они тяготеют к одному из направлений новой драмы — символизму. Не во внешней форме, не в том, что Вячеслав Иванов назвал метафорой, разлитой по всему произведению<sup>1</sup>, а в сущности. Сущность же символизма проявляется в неясных угрозах, подстерегающих человека за каждым углом, в смутном страхе, окрашивающем восприятие в тона блоковского «лилового сумрака», во вселенском одиночестве и незащищенности перед враждебностью «той стороны бытия» — холодного и непознанного мира.

Собственно, лучших слов для описания сочинений Чайковского 1890-х гг. не найти. Разве все это не про Шестую симфонию, в первом, уничтоженном варианте названную композитором «Жизнь»? («Жизнь человека», хочется уточнить вслед за Л. Андреевым.) Показательны и романсы на стихи Д. Ратгауза, написанные за полгода до смерти: «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде, один». Этот последний романс — словно миниатюра Шестой симфонии. Тихий, терцового диапазона вокальный монолог, сопровождаемый поникшими подголосками рояля, на кульминации взрывается отчаянием человеческого голоса и скандированными выкриками аккордового сопровождения.

Добавим сюда «Пиковую даму». Как и в «Слепых» Метерлинка, в ней полифонически — в «вертикальной» одновременности — сосуществуют два сюжета. Один определен либреттным планом и имеет немало характерно-театральных эпизодов. Другой никакими планами не предусмотрен. Этот «надсюжет» берет начало в балладе Томского, связан с трансформациями темы «трех карт», которая становится темой рока Германа (наподобие фанфарных тем рока Четвертой и Пятой симфоний) и рождает протяженный внефабульный музыкальный текст. Причем его насыщенность глухими низкими тембрами, панически-взнервленными ритмами, уродливо искаженным мелодизмом и обвалами рассыпающегося оркестра превышает сюжетную необходимость, не укладывается в заданные сценарием границы. И в то же время эта рефлектирующая избыточность выводит Германа на уровень

других «героев своего времени» — стриндбергского Эрика XIV, Старика из «Непрошенной» и сестер из «Смерти Тентажиля» Метерлинка. (Немаловажная деталь: «Слепые», «Непрошенная» и «Пиковая дама» написаны в одном, 1890, году.) Играя провокативную роль для формирования концепции будущего спектакля, символистский сюжет во всех случаях размывает структуру. Сомкнуть ее<sup>2</sup>, как в «Слепых» или «Потонувшем колоколе» Гауптмана, так и в «Пиковой даме», призвана режиссура.

Так почему же наука о театре никогда не обращала внимания на генетическое сходство мировоззрений: позднего Чайковского и европейского символизма? Ответ нужно искать в нормативной эстетике XX в.

Гармоничный, вдохновенный, мудрый творец — таким видела Чайковского не только скульптор В. И. Мухина, чье творение вписано в полукруг сквера у Московской консерватории, таким видела его вся советская эпоха. Этот образ начинался с детской улыбки «Болезни куклы» и «Марша деревянных солдатиков»; сквозил в арфовой поэзии «Вальса цветов» и в прищелкивающей выправке онегинского Полонеза; раскрывался в роскошной ниспадающей гамме Большого адажио из «Щелкунчика». В результате старательной «ретуши» — идеологической и исполнительской — Чайковский лишился той боли, которая чем дальше, тем больше пронзала его произведения и становилась неотъемлемой частью их поэтики. «Путем идеологических инсинуаций сформировался официально-регламентированный “миф о Чайковском” как “художнике-гражданине” и “композиторе-реалисте”. <...> В связи с этим стала практически невозможной адекватная исследовательская интерпретация большей части наследия композитора и особенно его позднего творчества. “Проработанные” в идеологически “правильном” направлении “психологического реализма” многие произведения (“Пиковая дама”, “Иоланта”, “Щелкунчик”, Шестая симфония) стали приобретать “фатальную” для понимания “презумпцию понятности” (С. Аверинцев)»<sup>3</sup>.

Образ умудренного спокойствия, запечатленный в парадных портретах и пафосных симфонических трактовках советского времени, как раз и отражал «фатальную презумпцию понятности», но при этом совсем не соответствовал действительности. Великий русский композитор был впечатлительным, рефлексивным, неуверенным в себе человеком, к тому же изнуренным неутрачивающими муками совести. Свою особость, связанную с неприятием женщин, он переживал как изъясн и одновременно — тяжкий грех. Она была его фатумом — попытки



вписаться в социальные нормы кончались новыми муками. Рука об руку с этими переживаниями всегда шел страх разоблачения. Помноженный на природную тревожность, замкнутость, одинокость, страх вырастал до вселенских масштабов и в позднем симфонизме Чайковского заявлял о себе неотвязными роковыми фанфарами, глухими тембрами «потонувшего колокола», тупиковыми лабиринтами «Смерти Тентажиля». Несмотря на то, что обе драмы — «Потонувший колокол» Гауптмана (1896) и «Смерть Тентажиля» Метерлинка (1894) — написаны после Шестой симфонии и смерти Чайковского (1893), все три произведения рождены одним миропониманием. Литературные пьесы, их название и содержание, «выговаривают» словами то, что музыка доносит языком эмоции. Раскрывают значение музыкальных символов.

Однако сама музыка не может объяснять себя словами, поэтому она легко поддается манипулированию, чем и воспользовалась нормативная эстетика. Подобно тому, как пьесы Метерлинка и Гауптмана символистского периода вроде и существовали, но официальной культурой не акцентировались — симфонии Чайковского исполнялись, но ставку в них приходилось делать на «здоровье» красивых мелодий при сильном нивелировании болезненных элементов. Это не означало автоматически, что исполнение будет плохим: амплитуда возможных концептуальных растяжек у масштабной партитуры всегда значительна, главное — оправдать эти растяжки, сомкнуть структуру. Но это означало, что звуковой образ эпохи, который всегда отражен серьезным исполнением, не будет спорить с официальной идеологией.

В 1960-х гг., когда недавно учрежденный конкурс имени П. И. Чайковского продемонстрировал миру, что Чайковский — это наше музыкальное всё, дирижер Е. Ф. Светланов начал работать над записью антологии русской музыки. Начал именно с симфоний Чайковского. Эта работа, художественное качество которой не вызывает никаких сомнений, запечатлела Шестую симфонию такой, какой ее поняла и полюбила страна развитого социализма.

Первые секвенции *Adagio* полны у Светланова не безысходности — грусти, они лишены драматических заострений, олиричены. Так же, благодаря округлому рисунку фразы и отсутствию темповых рубато<sup>4</sup>, смягчен драматизм главной партии. В беге струнных есть волнение, но его останавливают ровные удары медных инструментов. Эти фанфарные преграды придают звучанию строгость, в развитии — торжественность.

Побочная тема, одна из поэтических вершин Чайковского, в этом исполнении задумчива и эпична. Этому способствуют медленный темп,

широкий размах фразировки, продленные ферматами паузы. Разработка — почти без отчаяния, ее сосредоточенная серьезность приводит к гордому ходу пронизывающих оркестр замедленных гамм.

Борьба у Светланова в первой части есть, куда же без нее у Чайковского? А катастрофы нет. Даже «замогильные» шаги, ведущие в небытие последних тактов, затоплены хоральной лирикой верхних голосов.

И финал симфонии обошелся без «черных» провалов — музыка словно торжественно оседает, а не рушится в бездну. Прерванные кадансы не катастрофичны. Вместо обреченности, как и в первой части, — грусть. Рок, столь грозно выведенный Чайковским не только в этой, но и в двух предыдущих симфониях, в светлановском мире отсутствует.

При этом, повторю, музыкальное качество исполнения — исключительное. Подвластность всех инструментов оркестра дирижерской палочке и в медленных и в самых быстрых темпах, тембровая выразительность и фразеологическая гибкость сольных голосов оркестра, а также концептуальная самодостаточность дирижерского решения — абсолютны. Но это «правильный» Чайковский. Чайковский психологического реализма с акцентом на слове реализм.

На материале «Пиковой дамы» не спорить с идеологией было даже проще. Посредственное либретто Модеста Чайковского, ориентированное на среднестатистический романтический образец, позволяло сфокусировать внимание на отношениях любовной пары Лиза—Герман и пройти мимо разрывающих этот сюжет противоречий образа Германа. Все, что не вмещалось в сюжетную схему, списывалось на социальное неравенство. А музыка лирических арий при этом легко примиряла сцену и публику.

В 1964 г. Большой театр собирался на свои первые гастроли в Милан. «Пиковая дама» вошла в гастрольную афишу, но требовала обновления — постановка Л. Баратова 1944 г. обветшала, хотя ценными в ней по-прежнему оставались декорации В. Дмитриева. Обновлением занялся режиссер Борис Покровский. Правда, вскоре стало ясно, что собственная задача — переделка чужой работы — и творческий потенциал Покровского несовместимы. В результате Большой театр получил новый спектакль<sup>5</sup>.

Покровский — крупнейшая фигура в истории оперного театра XX века. Сделанный им спектакль был экспрессивен, изобилует прекрасными актерскими работами. Роль Лизы Борис Покровский и Галина Вишневская проработали до мельчайших деталей, образ вырисовы-

вался между юной застенчивой трогательностью и уязвимой гордостью. Графиня Валентины Левко лишилась трафаретной величественности, очеловечилась. Герман Зураба Анджапаридзе смог избежать мелодраматизма, но при этом обнаружил склонность к романтической экзальтированности — найти грань между этими двумя началами в роли Германа совсем не просто. Оценивая постановку Покровского, критика особо выделяла Седьмую картину: «На игорном столе, заброшенном деньгами и картами, в мерцании догорающих в канделябрах свечей лежит мертвый Герман. Черные фигуры слуг стоят неподвижно в стороне. Гости медленно расходятся. За большим окном — серый петербургский рассвет»<sup>6</sup>. Успех, который сопутствовал спектаклю в Москве и в Милане, был вполне заслуженным.

Но эта постановка не обрушила на зрителя-слушателя лавину неконтролируемых подсознательных импульсов, душевный хаос Германа не стал ее темой. «Не в абстрагированном мире, <...> а в конкретной исторической и социальной обстановке возможна трагедия Германа. Герман и Лиза страстно любят друг друга, но не должны любить, не имеют на это права»<sup>7</sup>, — писал исследователь творчества Покровского М. Чудновский. «Герман — это прежде всего человек, страстно и беззаветно любящий Лизу. <...> Вскрыть природу темперамента образа очень важно, и в <...> постановке это сделано Покровским блестяще. Герман нераздираем двумя равносильными страстями — любовь и карты <...>; Герман только жертва всепобеждающей любви»<sup>8</sup>.

И опять, как в случае со Светлановым, воплощение обладало художественностью, но корректно обходило противоречия, заложенные в драматургии «Пиковой дамы» и способные дать спектаклю «дополнительный» смысловой объем. Хотя стоит отметить, что целиком убрать авторские противоречивости невозможно — всегда остаются торчащие «уши»: и в симфонических трактовках, и в сценических, и даже в анализе спектакля у Чудновского. Ведь эти противоречия — коренные черты партитуры, связанные как с объективными обстоятельствами, так и с факторами субъективными.

О субъективных факторах речь уже шла, пойдет она и дальше — это вечный, крайне тяжело переживаемый Чайковским его внутренний разлад. Объективные обстоятельства связаны с историей написания оперы. Над «Пиковой дамой» Чайковский работал во Флоренции, куда удалился от нервировавших его питерских и московских общений, от представительской суеты. Возможно, поэтому работа шла быстро. Но либреттист и родной брат композитора Модест Чайковский задерживал

отправку исправленных страниц либретто<sup>9</sup>. Не дожидаясь, Чайковский начал писать с опережением, а брату высылал «рыбу» — ритмизованную бессмыслицу. В результате, не скованный сомнительными виршами — иначе поэтический текст либретто «Пиковой» назвать нельзя, — он не только закончил клавиры в рекордно короткий срок: сорок четыре дня, но и преодолел схематизм либретто. То, что стихи опаздывали, в немалой степени способствовало драматургическому своеобразию «Пиковой дамы».

Поскольку музыка создавалась не только в отрыве от Пушкина — отрыве от либретто, Чайковского вела его собственная тема, его, сделавшийся к этому моменту устойчивым, внутренний сюжет. Если воспользоваться определением Вячеслава Иванова, он стал «наблюдателем своих собственных комплексов и индивидуальных “идиосинкразий”»<sup>10</sup>. Разлад с действительностью, душевный хаос — это Герман; но это и сам Чайковский. «Начиная с темы “трех карт” осуществляется погружение в мир страхов и бредовых фантазмагорий Германа как следствие акта автокоммуникации»<sup>11</sup>.

Конечно же, истинная сущность «Пиковой дамы» не в театральности массовых сцен и не в мелодических роскошествах партитуры, так мастерски явленных спектаклем Большого театра. Она там, где, разрывая симфоническую ткань, некстати вклинивается тема «трех карт»; где барабанные удары грома неожиданно вырастают во враждебную Герману силу, а зловещие контрабасные шорохи выползают из темных углов графининой спальни. Разламывая слова и ноты партитурного текста, это новое содержание высвобождается из сюжетного плена. Музыка ужаса, страха, оцепенения раздвигает драматическое пространство оперы и создает тот самый самостоятельный смысловой план, который требует увязывания в общий действенный узел.

Для Германа, как для двенадцати метерлинковских слепых и многих других символистских героев, опасность — постоянно где-то рядом. Пугающая враждебность мира вырисовывается в оркестровой «темноте» Четвертой картины уродливыми призраками музыкальных тем. Тревога и страх мерцают неясными светотенями мечущихся струнных. Предчувствие смерти усиливается замогильным треском низких тромбонов. Метерлинк, подводя итог своим пьесам 1890-х гг., расшифровал объединяющую их метафору — это смерть. Чайковский музыку «Пиковой дамы» не расшифровывал, но в симфониях иногда соблазнялся программностью. Так вот из первоначальной программы Шестой симфонии следует, что ее финал — это тоже «смерть, результат разрушения»<sup>12</sup>.

Шестая «Патетическая» симфония, которую Чайковский оставил миру, не программна. Однако история такова, что за год до нее, в 1892 г., композитор полностью закончил другую Шестую симфонию. Она имела свое название — как уже говорилось, «Жизнь». Программу. И тональность ми бемоль мажор. Но автор уничтожил эту музыку. И написал новую Шестую, в си миноре. Перемена тональности симптоматична. Ми бемоль мажор — тональность глубины и созерцательности. Си минор считается самой мрачной краской в композиторской палитре. Так что в сравнении с уничтоженной, тема смерти в заменившей ее «Патетической» симфонии могла только усугубиться. Случилось так, что с темой смерти новую Шестую связала и сама жизнь. Царившие в ней навязчивые предчувствия сбылись: она стала последним сочинением Чайковского и прозвучала под руководством автора в зале Дворянского собрания в Петербурге за девять дней до его смерти.

Важное наблюдение: если музыкальные категории применимы к литературе, то в метафорическом си миноре — тональности одиночества и потерь, монохромии и опустошенности — написаны и «Слепые». Движение дирижерской мысли в сторону этой аналогии можно проследить по современным трактовкам. Первую часть Шестой симфонии В. Гергиев начинает безвибраторной опустошенностью и тяжелыми выдохами, побочную истончает до болезненной хрупкости, а разработочные гильотины, падающие у Гергиева после изнурительно долгой паузы, осознаются им как начало абсолютной катастрофы. Нисходящие аккорды с неотвратимой силой перерезают оркестр, его фрагменты, как в замедленной съемке, хаотически летают в воздухе, пока не упадут в бездну, рокочущую кипением низкой меди.

Вывод напрашивается со всей очевидностью: трагическое одиночество человека, не нашедшего выход из реального или мнимого тупика кризисной эпохи рубежа веков — будь то Генрих из «Потонувшего колокола», Герман Чайковского или страдающий дух Шестой симфонии, — является «родовой» чертой символистского героя. А поздний Чайковский должен занять свое место в ряду творцов-символистов.

И вот что интересно. Только В. Э. Мейерхольду, режиссеру символистского способа мышления, удалось создать единственный взбудораживший XX век спектакль по «Пиковой даме». (Этому спектаклю, поставленному в МАЛЕГОТе в 1935 г., посвящено немало мемуарных и научных страниц, опубликованы материалы его репетиций<sup>13</sup>.) Режиссура Мейерхольда именно и была сфокусирована на внутреннем

конflikте Германа, а призрачный мир его «комплексов и идиосинкразий» был явлен системой метафор и символов.

Безусловно, этот спектакль стал событием для оперного театра. Но событием, в свое время не оцененным. Поэтому решение возобновить мейерхольдовскую постановку, о чем Мариинский театр сообщил в 1999 г., было вполне логичным. И хотя с точки зрения «живого» театра возобновление спустя шестьдесят с лишним лет представляется делом сомнительным, возможность представить миру изолированный железным занавесом режиссерский шедевр выглядела заманчиво.

Однако в процессе работы театр от восстановления отказался. «Пиковую даму», теперь уже собственную, поставил режиссер Александр Галибин. В каком-то смысле — не без Мейерхольда: дословных мейерхольдовских цитат в галибинском спектакле оказалось достаточно. Но важно, что в «самостоятельных» фрагментах символистская суть партитуры была принята режиссером как аксиома.

Торжественная нарядность черно-белого с вкраплениями золота и серебра. Бесшумные скольжения легких занавесей по неожиданным и прихотливым траекториям: кругам, эллипсам, восьмеркам. Заволакивающие белизну черные тюли; открывающие темные бездны белые шифоны. Распахнутые в неведомую ночную темноту двери — справа, слева. Врывающийся в них нездешний ледяной ветер треплет тюлевые устои этого эфемерного мира.

Он населен героями-нелюдями, устроившими здесь свой мрачный карнавал. Мертвенная застылость лиц. Леденящая медлительность движений. Персонажи в цилиндрах пушкинской поры соседствуют с монстрами-масками дьявольской комедии. От беспощадного любопытства их картонно-длинных носов трещат невесомые ткани дворцовых перегородок. Их немыслимо разряженные фигуры отбрасывают зловещие тени, а то и сами сплющиваются в бесплотность теней, темным абрисом проступающих из серого мрака. Кульминация карнавала — утратившая свою кружевную воздушность пастораль, жутковатая притягательность которой достойна самого Гофмана.

Этот утонченно-порочный, дразнящий и угрожающий мир, эта эстетизированная фантазмагория, приготовленная из смеси поэзии, жути и замогильного юмора, — весьма примечательна. Ибо режиссер расслышал и попытался визуализировать символистские мотивы, растворенные в партитуре.

Однако концептуально целостной, содержательной самодостаточно и, соответственно, мейерхольдовского масштаба «Пиковая дама»

Галибина не обрела. Драматургический конфликт, так же, как и конфликт спектакля, подразумевает взаимодействие двух сторон, а как раз связь противостоящих миров — карнавальных нелюдей и Германа — никак не решена режиссером. Нагнетание сгущенно-призрачной атмосферы так и осталось самым лучшим, что было в этом спектакле.

И все же попытка Галибина пройти путем Мейерхольда и его «Пиковой дамы» знаменательна. Не только симфоническое исполнительство, с почти вековым опозданием, начало постигать символистскую пронзительность позднего Чайковского. Но и оперный театр нового рубежа сделал уверенный шаг к разгадыванию символистских «тайн» «Пиковой дамы».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> В связи с узким толкованием символизма Вяч. Иванов пишет: «Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственной импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: “Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим”» (*Иванов В. И. Мысли о символизме // Иванов В. И. Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 611.*)
- <sup>2</sup> «Сомкнуть структуру» — выражение С. Эйзенштейна. (См.: *Булгакова О. Л. Монтаж — в театральной лаборатории 20-х годов // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 107.*)
- <sup>3</sup> *Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Саратов, 2012. С. 3.*
- <sup>4</sup> Рубато — оттяжки и ускорения внутри общего темпа.
- <sup>5</sup> Новый по существу, хотя в афише Покровский значился не режиссером, а автором редакции. За сценографическую основу были взяты декорации Дмитриева, но оформителем спектакля считался В. Клементьев. Дирижером Вал Б. Хайкин.
- <sup>6</sup> *Чудновский М. А. Режиссер ставит оперу. Творческий путь народного артиста СССР Б. А. Покровского. М., 1967. С. 183.*
- <sup>7</sup> Там же. С. 178.
- <sup>8</sup> Там же. С. 179.
- <sup>9</sup> «Три года тому назад <...> либретто на сюжет “Пиковой дамы” <...> сделано братом Модестом для г. Кленовского, но сей последний от сочинения музыки в конце концов отказался, почему-то не славив со своей задачей. Между тем директор театров Всеволожский увлекся мыслью, чтобы я написал на

этот самый сюжет оперу и притом непременно к будущему сезону. Он высказал мне это желание, и так как оно совпало с моим решением бежать из России в январе и заняться сочинением, то я согласился». (Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 17–26 декабря 1889 г. // *Чайковский П. И. Полное собрание сочинений*: В 17 т. М., 1976. Т. 15. С. 219.) Уезжая во Флоренцию, Чайковский увез с собой только первые две картины оперы. Остальное требовало доделок.

<sup>10</sup> *Иванов В. И. Symbolismo. Символизм // Иванов В. И. Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 2. С. 664.

<sup>11</sup> *Пономарева Е. В. Мифопоэтика и интертекстуальность в позднем творчестве П. И. Чайковского*. С. 13–14.

<sup>12</sup> Программа найдена среди эскизов симфонии, сделанных в Руане в апреле 1891 г. Примечательно, что в общих чертах вся программа (возможно, за исключением третьей части) совпадает с непрограммным содержанием Шестой симфонии 1893 г.

<sup>13</sup> См.: Пиковая дама. Сборник статей и материалов к постановке оперы «Пиковая дама» народным артистом республики Вс. Мейерхольдом в Государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1935; *Вельтер Н. Л. Об оперном театре и о себе*. Л., 1984; *Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр*. Л., 1989; В. Э. Мейерхольд. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов / Сост. Г. В. Копытова. СПб., 1994.

**П. Б. Богданова**  
(Москва)

## ЧЕХОВ И ПОСТЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ПЬЕСЫ ПОТОКА

### I

Об особенностях поэтики А. П. Чехова существует громадная литература. В театральном пространстве на прочтение пьес Чехова повлияли два автора — литературовед А. П. Скафтымов<sup>1</sup> и театровед Б. И. Зингерман<sup>2</sup>, который продолжил разработку идей Скафтымова.

В классической драме типа Островского были персонажи, которые своими действиями влияли на судьбу других героев. Эти персонажи часто могли быть носителями злой воли, как, к примеру, Паратов из «Бесприданницы», который привел к гибели Ларису Огудалову. В чеховской драме, утверждал Скафтымов, не было носителей злой воли. Персонажи чеховской драмы терпели поражение не в результате воздействия на свою жизнь других персонажей. А в результате столкновения с жизнью как таковой. В классической драме «конфликт



слагается на почве нарушения нравственных норм, — писал Скафтымов, — когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба волей, борьба с препятствиями и всякие перипетии»<sup>3</sup>. У Чехова «нет виноватых. — продолжал Скафтымов. — Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей»<sup>4</sup>. И еще: «Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом»<sup>5</sup>. И отсюда следует очень характерный вывод: «Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом»<sup>6</sup>. Абсолютный советизм основного вывода как бы сам подсказывает завершающий аккорд: только великая Октябрьская социалистическая революция могла разрешить все драмы чеховских героев. Сегодня, конечно, подобные размышления могут показаться смехотворными. Но авторитет концепции Скафтымова существовал еще очень долго. Его подхватили советские исследователи. В частности, Зингерман, которого никак нельзя было заподозрить в особом пиетете перед советской властью. Классическая драматургия не только в постановках режиссеров, но и в театроведческих и вообще теоретических исследованиях «переживает» конфликты и драматическую структуру времени, когда осуществляется постановка или ведется исследование. Так Зингерман «приписал» «новой драме» рубежа XIX и XX века ту структуру и конфликты, которые были рождены более поздней тоталитарной эпохой. Время сделало некоторый оборот, и для советской творческой интеллигенции новым врагом оказалась эта самая тоталитарная советская действительность со всеми ее особенностями. Врага они увидели в том, что Скафтымов называл «укладом жизни»; только если Скафтымов подразумевал под «укладом» Россию рубежа XIX и XX веков, то Зингерман — Советский Союз эпохи 60–70-х. Вот что он особо отмечал у Ибсена: «В современном ему мещанском обществе, в благоустроенном буржуазно-демократическом государстве Ибсен угадал черты будущего тоталитарного строя. Уже в “Бранде” “государство

выступает... как страшная машина, направленная на полнейшее искоренение всякой человеческой индивидуальности, на полное подчинение каждого отдельного человека полицейским требованиям, имеющим своей целью уничтожить всякий дух свободы” [цитата из статьи В. Г. Адмони. — П. Б.]»<sup>7</sup>.

Развивая примерно те же идеи по поводу новой драмы, другой известный исследователь В. Е. Хализев пишет: «Личность здесь не столько противоборствует с другой личностью (антагонистом как индивидуальностью), сколько противостоит злу «внеличному», неперсонифицированному, рассредоточенному в окружающей реальности»<sup>8</sup>. Идея детерминированности судьбы героя «новой драмы» — кардинальная идея советских 70-х.

И тем не менее Скафтымов, так же, как и другие исследователи, в частности А. П. Чудаков<sup>9</sup>, заявил очень важный тезис по поводу новой чеховской драмы. — Героем этой драмы стала *действительность*. Мир, окружающий персонажа, среда. Вот эту *действительность* и нужно было воплотить театру.

Театр XIX столетия, действительно, воплощал межличностный конфликт. То есть конфликт между различными персонажами. На рубеже веков появилась драма Чехова, в которой уже не было межличностных конфликтов или они были сильно размыты, как конфликт Треплева и Тригорина. Он разворачивался не в борьбе двух волей, не в прямом столкновении персонажей. Прямого столкновения не было. Было параллельное независимое друг от друга существование. И только Костя Треплев все время помнил о Тригорине и о том, что у него происходит с Ниной, и ревновал его к его творческим достижениям. Треплев конфликтовал с Тригориним словно бы внутри себя самого, в своих внутренних переживаниях, воображении, памяти. Он был *задет* Тригориним. Тригорин, сам того не подозревая, сильно влиял на жизнь Кости. А сам Тригорин к Косте не испытывал никаких злых чувств, было только равнодушие и, может быть, в глубине души какое-то смутное ощущение своей вины перед Костей, потом перед Ниной. Но это чувство не влекло за собой никаких поступков, желания оправдаться, нет, оно было похоронено в нем и наглухо закрыто.

Чеховские герои существовали не в борьбе между собой и не в борьбе с действительностью, а в русле действительности, в ее *потоке*, в ее неостановимом течении. Это, на мой взгляд, очень важная и существенная особенность чеховской драмы, которую интуитивно воплотил молодой Художественный театр и которую игнорировал театр со-

ветского времени 60–80-х гг. (по вполне закономерным причинам). В этот период Чехова ставили как раз в соответствии с концепцией Б. Зингермана. Литературовед А. П. Чудаков, однако, писал о том, что пьесы русского классика по своей структуре представляют собой поток: «У Чехова фабула и сюжет рассказа или драмы подчинены тому, чтобы изображенный отрезок жизни не был “вырезан” из потока бытия, но осторожно вынут. Связи сохраняются, нити не перерезаны, они тянутся дальше, за грань, обозначенную последней фразой рассказа. Поток бытия не имеет “концов” — он непрерывен»<sup>10</sup>.

Важно только понять, что такое «драма потока». Определить ее структурно. В *потоке* герои — как щепки в течении реки, их влечет само это течение, они могут попасть в водовороты, закружиться в них, потом что-то вытолкнет их наверх и понесет дальше, они могут встретиться с каким-то подводным препятствием, преодолеть или не преодолеть его. Жизнь их меняется в соответствии с поворотами этой реки. А само течение всегда несется вперед. Вот это течение и есть *действительность*. Она стала новым героем драматургии и театра.

Действительность в ее протяженности, неструктурированности, если можно так сказать. Это не детерминирующая модель, в которой разворачивается человеческая драма. Природа этой действительности — тотальность, но еще не тоталитарность. Не закрепившаяся, оформившаяся кольцевая структура, а движение времени без начала и конца.

В потоке действительности большое значение приобретает категория случайности. О роли случайности в чеховских пьесах тоже писал А. П. Чудаков: «И фабула и сюжет [у Чехова. — П. Б.] демонстрируют картину нового видения мира — случайного — и случайностного, во всей неотобранной множественности его изображения»<sup>11</sup>. Случайности, а не закономерности и характеризуют в большей степени судьбы чеховских героев. Закономерность — категория тоталитарного мира. А мы говорим о действительности тотальной, всеохватной, но еще не оформившейся в жесткую кольцевую структуру, детерминирующую драму героев.

В пьесах Чехова поток свободен, стихийен в своем бурном стремительном движении. Положение героя в модели потока — это не конфликт с действительностью, как писал Скафтымов. Конфликта нет. Просто герой не всегда *управляет* своей жизнью, хотя в этом утверждении нет фатальности, нет категоричности. А есть обыденная, вполне реалистическая данность.

Сестры хотят уехать в Москву. Что или кто им препятствует? Наташа (как считали режиссеры в 70-е годы)? Нет. Их собственное безволие

и неумение действовать? Нет. Они обычные женщины. Но жизнь складывается так, что они в Москву не едут. Происходят какие-то большие и малые события, которые словно бы выбивают сестер из желаемого руслу. Хотя собственно и событий никаких нет. Нет очевидных, выраженных препятствий. А силы гаснут, надежды улетучиваются. Ольга становится начальницей гимназии, переезжает туда. Забирает с собой няню, и ей уже понятно, что ехать она никуда не может. Ее жизнь уже сложилась, уже определилась. Она приняла эту жизнь, смирилась с ней.

В судьбе Ирины не произошло никаких внешних перемен. Она поначалу надеялась на работу. Только труд может облагородить человека, дать ему смысл, цель в жизни, — так она думала поначалу. Но одна работа. Потом другая. Выяснилось, что все ее прекраснотушны мечтания ничего не стоили. Она просто не знала жизни. А узнав ее, разочаровалась, потеряла веру, надежды. Позволю себе напомнить один характерный для нее монолог: «О я несчастная... не могу я работать, не стану работать. Довольно. Довольно! Была телеграфисткой. Теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела. Подурнела. Постарела, и ничего, ничего. Никакого удовлетворения, а время идет и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше в какую-то пропасть...»<sup>12</sup>

Можно ли обвинять жизнь в такой ситуации? Или говорить о том, что Ирина находится с этой жизнью в конфликте? Или то, что жизнь детерминирует ее судьбу? Нет. Жизнь не отвечает за наши прекраснотушны иллюзии, скорее развенчивает их, а вместе с тем лишает человека сил, обнаруживая перед ним те свои стороны, о которых человек прежде не подозревал. При этом жизнь, действительность, которая протекает в пьесе Чехова, не имеет никакого ценностного определения. Жизнь, как вода, не имеет ни цвета, ни запаха. Можно, правда, бросить реплику, как это делает другая чеховская героиня: «Груба жизнь». Но это не определение главного качества жизни, или, по крайней мере, этим определением невозможно исчерпать всю жизнь. Потому что в иные минуты она «груба», в иные ее наполняет надежда. И все же Чехов часто пишет о несостоявшихся надеждах. О том, как люди сдаются под гнетом обыденщины и обстоятельств, как Андрей из тех же «Трех сестер». Но разве в этом виновата эта пресловутая обыденщина или сам Андрей, который очень быстро сдался и забыл обо всех своих стремлениях к научной карьере?

Виноват отчасти сам человек, который сдался. Отчасти обстоятельства, которые обступили его. Но во всем этом нельзя вывести закон, усмотреть закономерность. Сказать, к примеру, что жизнь такова, что человек в ней неминуемо терпит поражение. Это будет не Чехов. Потому что Чехов очень часто пишет о том, что виновата не столько жизнь, сколько сам человек. Как виноват дядя Ваня в своих иллюзиях по поводу Серебрякова. Как виноват Яков Бронза из «Скрипки Ротшильда», который всю жизнь считал убытки и не заметил, как подступила смерть, сначала жены, потом его самого.

Поток — это многозначность и многовариантность жизни. Это соединение случайностей, которые могут принести как удачу, так и неудачу. Это обыденность судьбы обыденного человека, не героя, не борца, скорее личности, мучимой своими внутренними конфликтами, своими притязаниями на что-то, своими иллюзиями.

\* \* \*

Островский полагал, что «интрига есть ложь» и что вообще «фабула в драматическом произведении дело неважное». «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»<sup>13</sup>.

Вот последнее положение очень важно. «Драматизированная жизнь» — это не искусственно созданная драматическая ситуация, а ситуация естественная, будто бы взятая из самой действительности. Поток, как уже было сказано.

Можно сказать, что антагонистические конфликты Островского сменились «стертыми» житейскими противоречиями у Чехова. То, что у Вершинина сумасшедшая жена и две маленькие девочки, — жизненное обстоятельство, предопределяющее его несвободу. Он не может их оставить и строить свое счастье с Машей. Поэтому в отношениях заведомая безысходность. Оба принимают эту безысходность, и роман получается с примесью горечи, неустроенности, неблагополучия. Тут нет коллизии в драматическом смысле (если бы жена Вершинина начала борьбу против Маши за своего мужа). Тут просто жизненное обстоятельство. В силу своей обыденности оно неисправимо, но не фатально.

Чехов продолжатель «пьес жизни», или «драматизированной жизни», но уже без борьбы, без антагонизма героев. Тут нет и победителей типа Паратова, умеющих жить и побеждать. Такие типы не привлекали Чехова.

Пьесы Чехова, вернее, драмы Чехова — очень часто (но не всегда) это драмы безысходности. Обыденной жизненной безысходности,

в которой никто не виноват, просто так складывается жизнь в силу множества мелких обстоятельств, характеров. Безысходность любви Нины к Тригориному — он слабый человек, но не подлец, не волк, как тот же Паратов.

Конфликта с действительностью, повторяю, тут нет. Действительность не фатальна, а обыденна. На другом полюсе в противоположность обыденной действительности могла быть действительность героическая. С возвышенными чувствами, свершениями, красивыми ухаживаниями. Дамами и кавалерами. Обыденность — символ опрощения, безгероичности, скуки и тривиальности. Драма тоже приобретает тривиальный характер. Драма трех сестер, Нины, дяди Вани. Нет той одухотворенности, что в 60–70-е гг. XX века. Тогда ставили драмы возвышенных духовных людей. Советское время видело в чеховских персонажах героев, наделенных особыми духовными качествами, героев, которые были выше своей среды. Выше пошлости. (Сейчас опускаем вопрос, почему, — это особая отдельная тема.) А у Чехова драма обычных людей. У Чехова нет противопоставления героя и среды кроме как в пьесе «Иванов». Там еще интрига, фабула, Иванов стреляется, трагический финал. Уход из жизни. Самоубийство Треплева уже более глухое, негромкое, не событие для окружающих, только для Маши драма, для остальных — досадная нелепость. И, может быть, только Любовь Андреевна вздрогнет при известии о самоубийстве сына. Но это не означает, что она хотя бы какую-то часть вины в этом возьмет на себя, скорей всего, постарается забыть, успокоиться и снова вернуться к своей жизни с Тригориным и театром.

Чехов видел в людях не подлость, агрессию и другие отрицательные качества, он видел пошлость, тривиальность, негероичность, низкие проявления души, слабость, греховность. Даже Серебряков — не подлец, не узурпатор, а грешный человек. Жизнь обнаружила свою обыкновенность, отсутствие героики, люди обедают, только обедают, а жизни рушатся не как результат борьбы с более сильным противником, а как проявление все той же жизненной обыденности.

Но, повторяю, эта пошлость не носит наступательный конфликтный характер, как было в спектаклях советских режиссеров. Тут нет детерминизма. Побеждала Наташа. Нет, Наташа и сестры существуют в потоке. У каждого — свое. Сестры не могут жить так, как она, с детьми. Любовником. Они хотят чего-то большего. Но поток несет их и лишает надежд на перемены.

## II

«Драма потока» — это, прежде всего, слом классической драматической структуры. Это в каком-то смысле нарушение, аномалия. Не случайно чеховскую «Чайку» называли еретической пьесой.

Классическая драматическая структура — это в первую очередь наличие активного действующего героя. Героя, могущего оседлать жизнь, взять ее в свои руки, подчинить своим амбициям и желаниям.

Активный действующий герой — это герой буржуазной действительности, в которой законом жизни является межличностный антагонизм, борьба. Не буду сосредоточиваться на этой теме подробно. Скажу только, что уже у Островского активный действующий герой представлен такими типами, как Паратов, Беркутов из «Волков и овец». Их активность — проявление их человеческого бездушия, эгоизма. Герой буржуазной драмы уже к концу XIX в. обнаруживает свои отрицательные черты. Положительные герои или героини типа Ларисы Огудаловой становятся заложниками, жертвами того уклада жизни, в которой преуспевают Паратовы.

По поводу чеховских героев долго бытовала идея об их бездейственности. Это и так и не так. У них нет той волевой активности, которая была у классических героев буржуазной драмы. Они вообще не герои драмы в ее классическом смысле. Скорее герои повести, романа. Они реализуют свою активность или ее отсутствие в структуре жизненного потока. Попросту говоря, они проживают свои жизни в обычном житейском смысле. У Гурова из «Дамы с собачкой» до встречи с Анной Сергеевной уже вполне определенно сложилась жизнь. Не очень, может быть, счастливая. Но похожая на жизни его знакомых и сослуживцев. Обычная жизнь человека его круга. Случайная встреча с Анной Сергеевной внесла в его жизнь новые чувства и ощущения и несколько повернула ее течение, создав для него сложную драматическую ситуацию, породив двойственность существования. Можно сказать, что герой активен? Вполне. Но в обычном житейском смысле. Можно сказать, что он пассивен? Нет. Он проживает все коллизии и ситуации своей жизни так, как и должно проживать их человеку подобного склада и положения, оказавшегося в определенных обстоятельствах. Он управляет своей жизнью? Или она управляет им? И да и нет. И так и этак. В чем-то инициатива принадлежит ему. В чем-то он подчиняется обстоятельствам. Это драматическая история? Несомненно. В чем зерно этой драмы? В том, что Гуров до определенного момента жизни жил так, как диктовала ему его среда, родители, жена, на которой его

женили, сослуживцы. Он жил жизнью, которую можно было назвать вполне благополучной по меркам его среды. Но эта жизнь не вмещала в себя тех чувств, которые он неожиданно для себя стал испытывать к Анне Сергеевне. Чувства к Анне Сергеевне дали его жизни новый объем и наполнение.

Вот пример повествовательной структуры. Герой находится внутри потока действительности, плывет по ее течению, и только счастливая случайность, встреча в Крыму на отдыхе, меняет русло этого потока. Конечно, в том, что русло жизни Гурова изменилось, есть и его собственная заслуга. Он сумел вместить в себя новые чувства и ощущения, которые родились в нем благодаря Анне Сергеевне. Он мог бы не испытать эти чувства, если бы был немного другим человеком. Но тогда это был бы герой другого чеховского рассказа — «Человек в футляре».

Зачем так долго останавливаться на подобных примерах? Мне хочется провести одну мысль о том, что не только в прозе, но и в драме Чехова, которая во многом пишется по законам прозы, было представлено новое драматическое качество. Не враждебность, не конфликт человека и жизненных обстоятельств, а их взаимодействие, взаимовлияние, — человека формируют обстоятельства, так же как и он в свою очередь может оказать на них воздействие. При одном условии — если у него есть для этого внутренние предпосылки. В иных случаях жизнь зависит от человека, в иных — человек зависит от жизни, как три сестры. Тут нет детерминизма. Нет фатальности. Жизнь и человек многовариантны. И часто очень многое в потоке своей жизни зависит от самого человека, от его внутренней наполненности, способности чувствовать (Гуров). Хотя в иных случаях человек полностью подчиняется потоку, что предопределяет драматизм его положения («Три сестры»). В иных случаях внутренние конфликты самого человека, неспособность разрешить мучающие вопросы, добиться желаемого предопределяют его драму (Треплев). В иных случаях человек в силу своей внутренней апатии и слабости плывет по течению, приспособляясь к событиям, обстоятельствам, людям, и тогда мы говорим, что он проживает тривиальную жизнь (Тригорин).

Вот отсутствие однозначности в самой философии чеховской драмы и определило ее новое качество. Но это качество разрушает драму в ее классическом варианте. Мой тезис в результате этого долгого рассуждения сводится к тому, что не кто иной, как Чехов, первым в русской культуре заявил о перерождении, а если сказать более определенно — о *разрушении* драмы.



Более осязаемое разрушение драмы, которое приведет ее к окончательной деградации и смерти, произойдет через столетие. В 90-х гг. появится новая «новая драма». Тоже пьесы почти без фабулы. Без выраженных конфликтов, без борьбы.

Но если Чехов благодаря своему таланту и профессиональной культуре представил тип драмы, в которой моменты разрушения еще не привели к окончательному сломам драматической структуры, то в новой «новой драме» рубежа XX и XXI веков происходит слом настолько резкий, что сама структура почти исчезает, словно растворяется в какой-то ядовитой кислоте. Процесс этот можно проследить, если рассмотреть движение драмы в XX веке поэтапно. От Чехова — к «новой волне» 70-х гг., а затем к драме, рожденной 90-ми.

\* \* \*

У Петрушевской. представляющей «новую волну» 70-х гг., которую можно назвать постчеховской драмой, тоже существует *драматизм* как основная характеристика человеческого существования. И он загнан внутрь героя, скорее героини, у Петрушевской в основном — женские пьесы. О Судьбе женщины. Этот драматизм находится так же глубоко, как у чеховского героя. Но если драматизм Треплева, сестер, дяди Вани мы постоянно ощущаем, он в их состоянии, в мыслях, в поступках, то драматизм героинь Петрушевской в пьесе «Три девушки в голубом» (чеховская реминисценция очевидна) — существует почти незаметно для окружающих. Он обнаруживает себя парадоксальным образом — через бытовую агрессию, перепалки. Ссоры. Коммунальные отношения. Сестры Петрушевской спорят из-за комнат на даче, которую они снимают. Спорят по поводу того, у кого течет крыша. У кого не течет. У кого теплые комнаты, у кого холодные. Чей ребенок виноват в детской потасовке и т. д.

Внутренний конфликт героинь Петрушевской можно назвать экзистенциальным. Он всегда с ними, он не преодолевается, не изживается. Причина? В одиночестве, женской неустроенности, в условиях жизни, потоке.

Тут тоже есть категория случайности. Роман Ирины начался со случайным человеком, встреченным ею в электричке.

Появление «мужчины из электрички», который заинтересовался Ириной, начал к ней пристраиваться, почти с места в карьер предложив ей прогуляться, захватив с собой плед, назначение которого Ирине поначалу было не понятно, тоже не стало событием в драматическом

смысле. Николай Иванович заинтересовался Ириной, поскольку на время остался один — жена с дочкой уехали отдыхать. А Ирина никогда бы не обратила внимания на Николая Ивановича, если бы не его инициатива и настойчивость. Этот роман завязывается вовсе не на основе взаимной симпатии или любви. Этот роман слишком тривиальный и унылый. Взаимоотношения мужчины и женщины предельно упрощены. Близость перестала иметь какую-либо ценность. Тем не менее для женщины любой случайный роман с мужчиной — это всегда шанс. В глубине души она все равно надеется, что отношения могут перерасти во что-то более серьезное. Вот именно такой тип романа и отражен в пьесе.

Потом ситуация меняется на прямо противоположную. Николай Иванович гонит от себя Ирину, она ему больше не нужна. Но поведение любовника, его равнодушие и желание избавиться от нее не составляют драмы в ее душе. Вернее, драматические переживания ложатся глубоко на дно, внешне — никакой реакции, к такого рода драмам молодая женщина 70-х привыкла. Ее негативный опыт преобладает над позитивным. В негативной ситуации она научилась себя вести, научилась все неприятное *стирать* из сознания, не застревать на этом. Это тоже — поток. Эмоции проходят как бы без задержек, без попыток осмысления, без остановки, рефлексии. Мимо. Светлана мчится *мимо* своей очередной драмы, очередной неудачи.

Одинокая женщина брошена в водоворот жизни, не имеет опоры, защиты, всего того, что должно было бы быть по неким более высоким меркам. Но все дело в том, что эти высокие мерки в реальности 70-х стерты.

Единственная для нее реальность — это ее ребенок. То, что держит, что не дает убежать слишком далеко от своего одиночества в надежде на случай. Поэтому Ирина вернется к ребенку.

И жизнь будет продолжаться так, как будто ничего не было.

Героини Петрушевской в потоке имеют гораздо меньше шансов на то, чтобы оседлать свою судьбу, чем чеховские три сестры. Чеховские сестры подчинились жизненным обстоятельствам, которые отняли у них надежды на перемену участи, но все же их жизнь представляет собой более высокий вариант, чем жизнь сестер Петрушевской. Жизнь сестер Петрушевской упала до уровня коммунальной свары. У них отсутствует любовь, которая была у Маши и Вершинина, у Тузенбаха к Ирине. У героини Петрушевской — уже не любовь, а просто шанс, случайная и, как выясняется, досадная нелепость, которую женщина

старается не заметить, не впасть в драму, переживание. Героиня Петрушевской проживает в потоке тривиальную жизнь, несмотря на все свое внутреннее богатство. Ирина — филолог, владеет несколькими мертвыми языками, что символично, ее образованность никому не нужна, она не решает ее экзистенциальных проблем. Так же, впрочем, как знание трех языков чеховскими сестрами тоже является лишним в той среде, в которой они живут. Но они выше своей среды. Чего не скажешь о героине Петрушевской. Героиня Петрушевской существует вровень со своей средой и не претендует на какую бы то ни было исключительность. А чеховские сестры все-таки исключительные натуры, значительно более высокие по своим духовным качествам, чем, скажем, Наташа, которая вся насквозь тривиальна.

Чтобы подытожить, скажу, что героини Петрушевской, с их внутренним экзистенциальным одиночеством и неустроенностью, проживают жизнь гораздо более тривиальную, чем чеховские героини. Сестры Петрушевской — сниженный советский вариант чеховской драмы. Жизнь, обстоятельства, поток оказывают на героиню Петрушевской сильное давление. Они не управляют течением своей жизни и могут найти удовлетворение только в неких внешних мнимых бытовых вещах — удобных комнатах на даче, починенной крыше. Поэтому они так и борются за благоустроенный быт, который становится для них иллюзорным решением их внутренних проблем. Подмена внутреннего внешним — вещами, бытовым удобством, за которые надо бороться, на которые нужны деньги и т. д., и обнаруживает пьеса. Этот перевертыш зафиксировала Петрушевская в преддверии грядущего развитого общества потребления.

Режиссер А. Васильев еще в 1981 году, отнеся драматургию В. Славкина и Л. Петрушевской к направлению «новой волны», говорил в одном из своих программных интервью<sup>14</sup> о нетрадиционности этих пьес, о том, что они не похожи на пьесы, скажем, В. Розова, которые можно отнести к традиционным. У нетрадиционных пьес А. Васильев выделил ряд признаков, одним из которых стало «камуфлированное», трудноуловимое действие. Эти пьесы режиссер назвал «разомкнутыми» в противовес «замкнутым». И вслед за исследователями творчества Чехова (в частности, А. П. Чудаковым) соотносил «разомкнутые» пьесы со структурой потока, в котором происходит броуновское движение. Послевоенная действительность, которая сменила замкнутую действительность военного времени, в своем развитии и привела, по мысли режиссера, к появлению новой нетрадиционной драматургии 70-х.

А. Васильев тогда не относил эти пьесы к постчеховской традиции, не мог предвидеть, что подобная драматургия возникнет еще позже, в постсоветскую эпоху, когда действительность окончательно «разомкнется». Сегодня, на мой взгляд, уже можно говорить о тенденции «размыкания» драмы в XX–XXI столетии, которое демонстрирует один очень любопытный феномен. Его можно определить как *«смерть драмы»*.

Почему речь идет именно о *смерти* драмы, а не просто перерождении? Потому что в драме (и, соответственно, в театре), опять же по определению А. Васильева, *умерло главное, видовое ее качество — действие*.

Вот об этом, но другими словами, не очень строго в научном отношении, писал европейский исследователь Х.-Т. Леман в своей книге «Постдраматический театр»<sup>15</sup>. Это говорит о том, что указанная тенденция — общая. В Европе, правда, она обнаружила себя раньше, чем у нас. В российском театре эту тенденцию выявило творчество А. Васильева, его спектакли по пьесам В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и «Серсо». В особенности — первая пьеса. В спектакле по этой пьесе режиссер выстраивал начало без исходного события, и в течение первых сорока минут действие (которое поначалу практически отсутствовало) очень медленно набирало обороты, набирало конфликт и, наконец, подводило к той точке, в которой этот конфликт обнаруживался. Об этом рассказывал сам А. Васильев в уже упомянутом нами интервью «Разомкнутое пространство действительности»<sup>16</sup>.

### III

Следующий этап — новая «новая драма» рубежа XX–XXI веков. Павел Пряжко. Его пьеса «Жизнь удалась» — наиболее характерное произведение. Тоже пьеса потока. Герои находятся внутри этого потока. Конфликтов между ними нет. Некоторые ситуации до того бесконфликтны, что шокируют. Две героини Лена и Анжела спят с Вадимом, который вместе со своим братом Алексеем работает у них в школе учителем физкультуры. При этом Лена любит Вадима. И не испытывает никакой ревности к Анжеле. Ситуация эта школьницами вообще не обсуждается. Потому что близкие отношения упростились до такой степени, что вообще перестали быть проблемой. В пьесах Л. Петрушевской героиня тоже свободно относится к отношениям с мужчиной. Но все же она надеется на то, что случайные отношения могут перерасти во что-то более значимое. У нее всегда внутри есть надежда.

У Пряжко интимные отношения не предполагают любви, но в то же время и не исключают ее. Возможно состоять в интимных отношениях без любви. Это жизненная норма. В то же время в интимных отношениях может проявиться любовь. Как проявилась она у Лены по отношению к Вадиму.

Лену любит брат Вадима Алексей. При этом он ревнует ее к Вадиму. Это более традиционный вариант взаимоотношений мужчины и женщины, который исходит из принципа верности.

Лена выходит замуж за Алексея, но любит при этом Вадима. Это единственный клубок драматических отношений в пьесе. Алексей ревнует. Вадим равнодушен. Лена тянется к Вадиму и сразу после свадьбы прямо на улице на глазах у случайной старушки вступает с ним в интимную связь. Старушка, которой не известна подкладка ситуации, простодушно благословляет любовь молодых людей.

Свадьба Лены и Алексея носит явно пародийный характер. Во-первых, вся компания постоянно пьет, кого-то тошнит прямо на глазах у остальных. Жених Алексей, съев что-то испорченное, сидит в туалете на унитазе с открытой дверью. Есть и другие подробности этой горесвадьбы, которая неизвестно по каким причинам состоялась. Решения Лены выйти замуж за Алексея в пьесе не показано. Дан сразу результат — они идут в загс.

Так же тут нет и решения развестись. О разводе сообщается в ремарке, причем эта ремарка по времени опережает естественный ход событий в пьесе. В финале все возвращается на круги своя. Единственная перемена — перемена занятий двух братьев. Они больше не работают в школе. Вадим продает диски на рынке. Алексей занимается пластиковыми окнами. Лена и Анжела тусуются на рынке у Вадима. Опять втроем, продолжая свои отношения.

Тут, как и у Петрушевской, все возвращается на круги своя. К тому, с чего началось. Внутри ничего не произошло. Свадьба не событие в том смысле, что ничего не поменяло в раскладе этого четырехугольника. Драматизм только у Алексея. Тут есть монолог, в котором он говорит о том, что переживает сложившуюся ситуацию. Понятно, что он переживает ситуацию с самого начала. И в финале у него наверняка останется след от этого переживания. Но только слабый след, который растворится в потоке других жизненных впечатлений.

Тут нет драмы как таковой. А только слабый отблеск драмы. И тем не менее это тоже внутренний экзистенциальный конфликт личности, почти не осознаваемый. Марат Гацалов, постановщик этой пьесы, имея

в виду ее героев, говорил о том, что «современный человек растерян»<sup>17</sup>. Эта «растерянность» у них внутри, как фон, на которой проходит жизнь. И тем не менее они довольны. Жизнь удалась!

Если сравнивать с героинями Петрушевской, то тут у Пряжко еще более низкая среда. Герои растворены в потоке житейской обыденности, которая уродлива и бесцветна, но так не воспринимается теми, кто внутри. Рынок, где продаются диски, — образ действительности рубежа столетий, тусклой, дешевой и низкопробной. Есть понятие о более высокой среде (упоминание об отличнице в классе, где учатся Лена и Анжела, у нее наверняка жизнь другая). Эти в самом низу. Ниже только бомжи и криминал. Полное растворение в потоке до потери личного, индивидуалистического притязания в жизни. Человеку не принадлежит любовь, верность. Полная стандартизация жизни — удалась она в смысле «как у всех». Новый феномен эпохи потребления — это стандартизация. Стирается индивидуальность.

Чеховская «драма потока» выявляла тривиальность, обыденность как основную характеристику существования героев. У Петрушевской та же тривиальность и обыденность. Но в новых исторических и культурных обстоятельствах. Драма ушла внутрь человека. А его внешнее взаимодействие с людьми носит тривиально-коммунальный характер, агрессивность стала способом защиты от других. У Пряжко тривиальность проявилась в предельной стандартизации действительности, снижении ее до близости. В *отсутствии* индивидуальности, ее полном *растворении в потоке*.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404–435.
- <sup>2</sup> Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
- <sup>3</sup> Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. С. 420.
- <sup>4</sup> Там же. С. 426.
- <sup>5</sup> Там же. С. 427.
- <sup>6</sup> Там же. С. 433.
- <sup>7</sup> Зингерман Б. И. Ибсен. Метерлинк. Пиранделло // Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 193.
- <sup>8</sup> Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 149.
- <sup>9</sup> Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.
- <sup>10</sup> Там же. С. 227.

- <sup>11</sup> Там же. С. 228.
- <sup>12</sup> Чехов А. П. Три сестры // Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1963. Т. 10. С. 580.
- <sup>13</sup> Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 459, 276, 460.
- <sup>14</sup> См.: Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. Интервью П. Богдановой // Богданова П. Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 49–75.
- <sup>15</sup> См.: Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.
- <sup>16</sup> Васильев А. Разомкнутое пространство действительности. С. 64–66.
- <sup>17</sup> Гацалов М. Современный человек растерян. Интервью П. Богдановой // Современная драматургия. 2013. № 3. С. 184.

**Е. Г. Чернышева**  
(Москва)

## СЕМАНТИКА ОБРАЗОВ УЩЕРБНОГО ТЕЛА В ДРАМЕ А. М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Телесность и образы телесности привлекают сегодня внимание исследователей как маркеры онтологических, феноменологических и, конечно, нравственно-религиозных проблем, обнаруживая широкий семантический диапазон в границах текста и в метатекстовой сфере.

А. М. Горький в драме «На дне» (1902) представил в социальной группе ночлежников — люмпенов, мелких предпринимателей — модель человеческого сообщества через ряд значимых оппозиций. Кунсткамере больных, травмированных или находящихся на грани жизни и смерти людей противопоставлены (относительно) здоровые, полные витальных сил. Старики/пожилые оказываются в нешуточной жизненной конкуренции с молодыми. Наконец, противопоставлены те, для кого тело как отчужденный от совокупной личности физический «субъект» (в разных его составляющих) становится источником хлеба насущного, — и те, кто собственным телом дорожит и зря его не расходует.

В конце пьесы автор «шовинистически» снижает, вовсе «изводит» или показывает деформацию судьбы тех, кто «тратит» тело, тех, кто стар, болен или кто подвергся в результате конфликтов агрессивному нападению на тело.

Умирает больная Анна. Удавился алкоголик Актер. Убит немолодой Костылев. Сгинула обваренная кипятком Наташа. (Хотя автор-

демиург, конечно, в силах замедлить, сгладить трагическую развязку судьбы.)

Бубнов, картузник, очевидно спивается. Раздавлена рука у крючника Татарина, и после этого в его уста автор вкладывает импульсивную проповедь релятивизма: «Потом придет время — Коран будет мало... время даст свой закон новый... Всякое время дает свой закон». Кривой Зоб, в фамилии неся телесную уязвимость, безжалостно прогнозирует худший вариант развития травмы у Татарина: «Яман твое дело, Асанка! Без руки ты — никуда не годишься! Нет руки — и человека нет! Табак твое дело».

Клещ, всю жизнь работавший собственными руками, продав инструмент, привыкает к ночлежке (значение этого явления скорее негативное, он теряет возможность «всплыть» со дна, хотя обретает экзистенциальную привязанность к миру ночлежников).

Пятидесятилетний Медведев становится бывшим полицейским и бывшим дядей бывших племянниц, спивается.

С другой стороны, не подвержены очевидному или потенциальному слову те персонажи, кто относительно молод и/или здоров, и/или зарабатывает на жизнь не физическими усилиями.

Таков двадцатилетний сапожник, балагур Алешка. Это, по всей видимости, и здоровый Кривой Зоб (его цинизм оказывается, как правило, вне моральной оценки со стороны других персонажей — да и автора).

Торговка пельменями Квашня, у которой, по словам Алешки, «мяса жиру, кости — десять пудов, а мозгу — золотника нету», становится хозяйкой ночлежки. Далеко не очевидно, будет ли она исполнена гуманности или превратится в новую Василису. Она имеет притязания на союз с самым привлекательным во всех отношениях ночлежником Сатиным (моральная сторона шулерства и уголовное прошлое в расчет не берутся). Однако будучи прагматиком, Квашня вступает в союз с Медведевым, возможно, чтобы ощущать «адресную» власть, тираниить его. В любом случае, торгующая продуктами питания «рубенсовского» типа героиня — некоторый фактор стабильности в нестабильном мире.

Барон «сейчас», в настоящем, живет «на проценты» с чужого тела — проститутки Насти — как и в прошлом жил не на кровно заработанные (происходя, вероятно, из знатной дворянской фамилии, растратив казенные деньги). Он рефлексировал, осознает свою жизнь как лицедейство, «переодевание», где его тело облачалось в разные костюмы,



и вследствие этого личность потеряла самоидентичность. (Любопытно, что в осмысленном трагическом бунте Насти есть реплика, предъявляющая ее голое тело — как знак «самости»: «Голая! На четвереньках по-ползу!»). Оказавшись первым свидетелем и вестником самоубийства Актера, Барон переживает, вероятно, потрясение, но сам остается невредим. В чем-то он выступает антитезой Сатину (решительному, не рефлексирующему в «гамлетовском» понимании, в прошлом принадлежащему к технической интеллигенции), — но в чем-то его двойником, сохраняющим некие внутренние резервы. Сатин — вовсе не старый (под 40 лет), не раскаявшийся в своем преступлении убийца и интеллектуальный шулер — остается авторитетом ночлежки и высказывает, как известно, ницшеанские по сути идеи, смягченные пониманием прав и свобод любой личности. Он, условно говоря, «живее всех живых», предъявляет претензии трагическому вестнику Барону: «Эх... испортил песню... дур-рак!», — или самому повесившемуся Актеру. Правда, эту реплику можно интерпретировать и метафорически («песня — жизнь»), как запоздалый упрек товарищу по ночлежному бытию, оборвавшему «песню». Личность Сатина, его жизненная позиция, при всей сложности авторской оценки, все же поэтизируется Горьким.

В зоне смысловой неопределенности (исходя из неясности, влекут ли «травма», ущербность тела или, наоборот, его здоровье дальнейшую личностную драму) находятся Настя и Лука (из группы физического риска) — и Васька Пепел и Василиса (физически благополучные). Зарабатывающая продажей и тяжелой эксплуатацией своего физического естества, Настя переживает драму отчаяния, бунт эмансипировавшейся от «паразитов» и насмешников личности — с неочевидным исходом (ср. гордое поведение женщины в рассказе Горького конца 1890-х гг. «Двадцать шесть и одна»). Смерть актера вновь «толкает» ее в сообщество ночлежников. Старик Лука по собственной воле, исходя из самохранения, исчезает, но в физическом пространстве изображенного мира его нет. Васька Пепел и Василиса (молодые, полные сил, не травившие себя физически на изнурительной работе) из любовников превратились во врагов, что называется, не на жизнь, а на смерть, ибо осуждение одного и оправдание другого влечет для кого-то из них тюрьму или каторгу.

Предложенная типология персонажей: 1) уязвимые физически, выброшенные за пределы сколько-нибудь нормальной судьбы, сломанные жизнью; 2) полные витальных сил, остающиеся «на плаву» бытия — при всей своей условности отражает, как нам кажется, не только

социальные проблемы, своеобразный «социал-дарвинизм» эпохи, но и феноменологические основания авторской позиции, бессознательно или сознательно выбирающего витальность как залог того или иного «жизнестроительства». Новая эпоха воспринималась Горьким в ее парадоксах и пересоздавалась на основании новых художественных принципов.

В следующих драматических произведениях семантика телесности будет усложнена. Ущербность тела наиболее выпукло будет маркирована в «Последних» (1908), где модернистские начала выступят в синтезе с социально-психологическим детерминизмом реалистических традиций.

**Н. В. Стоева**  
(Санкт-Петербург)

## ДРАМАТУРГИЯ ИМАЖИНИСТОВ: ОТ КОМЕДИИ ДО ТРАГЕДИИ

Начало XX века отмечено явным интересом драматургии к маскам комедии дель арте. В Европе Арлекина и Пьеро в 1901 г. вывел на сцену Артур Шницлер — в «Подвенечной фате Пьеретты», в России эти две маски оказались вовлечены в классический треугольник с Коломбиной в 1906 году — в «Балаганчике» Александра Блока. Драма нащупывала новую тему и новую проблематику, которые в последующие сто лет станут едва ли не доминирующими и в драматургии, и в театре — тему маски и масочной (ролевой) игры. Удивительно быстро итальянские маски заполнили собою театральный мир, особенно в России. «Арлекины и Коломбины обосновались на Русском Севере, как дома». Вплоть до середины 20-х гг. классические маски задавали вектор движения театрального процесса. Конечно, в первую очередь это было определено традиционалистскими идеями Мейерхольда. Во втором десятилетии века маска, игра и театральность стали главными предметами театральной мысли и сценических поисков. «Русская арлекинада» длилась почти четверть века. Ее излет ознаменован шедеврами Вахтангова и Таирова. Неудивительно, что в начале 20-х только ленивый не рефлексировал на тему «комедия дель арте и современность»<sup>1</sup>. Театральная дискуссия на этот счет изучена хорошо. Но некоторые реплики, звучавшие, например, с территории литературы или с периферии

самого театра, до сих пор не привлекали внимания театроведов. Между тем они не только могут дополнить наше знание, но и позволяют увидеть влияние, оказанное традиционализмом на русское искусство и русскую культуру в целом. К таким репликам относятся несколько так никогда и не поставленных пьес имажинистов.

Имажинисты как литературная группа заявили о себе в 1919 г., когда внимание к театральным экспериментам было неотъемлемой частью культурной повседневности. Декларацию подписали поэты: Вадим Шершеневич, Анатолий Мариенгоф, Сергей Есенин, Рюрик Ивнев и художники Георгий Якулов и Борис Эрдман<sup>2</sup>. Лидеры группы — Шершеневич, Мариенгоф, Есенин писали пьесы. Но законченных театральных концепций никто из них не создал, да и в заметных театральных событиях они не поучаствовали. Предпочтение отдавалось поэзии. Однако поэты были всегда рядом с театром, с удовольствием и вдохновением театрализовали собственное поведение, их «бытовой эпатаж» сейчас бы называли разновидностью перформанса или флеш-моба. Жизнь была ими театрализована объемно. Они расписывали стены Страстного монастыря и переименовывали улицы, превращая реальность в театральную декорацию, а скандалы на диспутах о литературе и поэзии зачастую были срежиссированы самими имажинистами.

В период существования группы и в первые годы после ее распада молодые поэты были связаны со сценическим искусством непосредственно, но отнюдь не всецело. Вадим Шершеневич работал в Камерном театре, а затем, в 1921 г., участвовал в создании московского «Опытно-героического театра» режиссера и художника Бориса Фердинандова. Театр просуществовал всего год, но сделал несколько постановок, в том числе пьес Шершеневича «Дама в черной перчатке» и «Одна сплошная нелепость». Послужной список Анатолия Мариенгофа в этот временной период и того меньше: его комедия «Адвокат Вавилонский» была поставлена в 1924 г. в Камерном театре режиссером В. Соколовым.

Еще с 1920-х гг. критики, а потом и исследователи творчества имажинистов были склонны трактовать их поведение — и в искусстве, и в жизни — как масочно-игровое. Поэтам, не без оснований, были приписаны «арлекинадные» маски. Шершеневич и Мариенгоф — «шуты, циники, поэты-дураки, позволяющие себе любую дерзость»<sup>3</sup> — формулирует современный исследователь. Может создаться впечатление, что у поэтов единая маска. Но это не так. В затеянном имажинистами карнавале маски разнятся и по составу, и по функциям. В их

взаимодействии рождается феномен имажинизма, напоминающий драматургически организованное представление.

Имажинисты выбрали для себя позицию шутов революции, тех единственных, кто способен говорить правду, в то время как все идут на компромиссы. Между ролью и реальностью оставался зазор: имажинистов часто и справедливо упрекали в порочащих «связях» с государством или традиционным искусством. Но именно этот зазор давал основания для самоиронии, начисто лишавшей имажинизм пафосности, столь свойственной искусству начала двадцатых. Ирония и самоирония — обязательная составляющая имажинистского высказывания.

Тексты, о которых пойдет речь, — яркие примеры такого иронично-пародийного осмысления и искусства (аллюзии на Блока и Шницлера у Шершеневича, появление поэта Тредиаковского среди действующих лиц трагедии Мариенгофа), и политической действительности (революционный заговор у Мариенгофа, который поднимают «дураки» — шуты при дворе Анны Иоанновны). Типичная для поэзии имажинистов двойственность и антиномичность, контраст как основной прием создания образа-метафоры по-разному проявились в этих пьесах.

В пьесе Шершеневича «Одна сплошная нелепость» действуют два вида героев, условно назовем их реалистические и вымышленные. Реалистические это Автор, который в последнем действии назван Сочинителем, а также Режиссер и Актеры, играющие роли. И вымышленные: Арлекин, Пьерро (в тексте Шершеневича именно так — с удвоенной «р»), Колдун, Коломбина, восемь маленьких арлекинят. Шершеневич обыгрывает прием «театра в театре». Фабула пьесы вполне соответствует ее названию: это нагромождение нелепостей и несоответствий, в том числе и связанных с проникновением реальной жизни на театральные подмостки и наоборот. В пьесе 10 действий, они не всегда последовательно вытекают одно из другого. У этих эпизодов лишь одно общее обстоятельство, данное в завязке, — мы знаем, что Арлекин ищет Коломбину и не находит. Но внутри эпизода действия Арлекина могут быть связаны с автономными сюжетными линиями, например продажей смеха или принятием молодого Арлекиненка в орден Арлекинов.

Действие начинается в театре, где должны показывать какую-то новую пьесу Сочинителя. Но вместо Арлекина-актера на сцену выходит настоящий Арлекин и, не попадая в реплики, сбивает все представле-

ние. Арлекин этим не смущен. Он покидает театр, чтобы проявить себя в жизни, — герой намерен навестить больную девочку Риту. В городе он замечает, что все меланхолично и печально. К Рите уже приходил грустный Пьерро, и Арлекину теперь надо постараться развеселить девочку. Рита в течение пьесы быстро взрослеет и должна воплотиться в Коломбину. Она будет все время теряться, а Пьерро и Арлекин будут ее искать. Арлекин при этом будет дурачиться и веселиться и пытаться рассмешить народ в городе. Когда над его шутками саркастически улыбнется только Пьерро, Арлекин умрет. Коломбина понимает, что если она будет плакать над смертью Арлекина, то это поможет Пьерро и тоске захватить весь мир, и начинает хохотать — Арлекин оживает. Автор возмущен, в его пьесе смех должен был умереть. Но Режиссер ему возражает, что пока живо искусство, смех умереть не может.

Жанр «Одной сплошной нелепости» находится на границе мелодрамы и комедии, но не становится ни тем, ни другим. Для комедии не хватает остроты и смешных ситуаций. Для мелодрамы нет развития лирических отношений любовного треугольника и вынужденной интриги. Пьесу можно определить как арлекинаду, буффонную арлекинаду, городскую арлекинаду. Для этого жанра характерно подчинение сюжета маске, то есть создание положений, наиболее полно и разнообразно маску представляющих. Исходная коллизия поиска вечно исчезающей Риты — Коломбины оказывается канвой для множества дополнительных сюжетов. Драматург рисует картину жизни города, в котором отсутствует смех. Тема города — важная для имажинистов, старающихся быть в авангарде современной жизни. Стремительная урбанизация была одной из центральных тем в их поэзии.

Пьеса Шершеневича, написанная предположительно в 1922 г. (год издания на книге не указан), сюжетно связана с «Подвенечной фатой Пьеретты» Шницлера и имеет пародийные параллели с «Балаганчиком» Блока. Это особенно любопытно, поскольку «Балаганчик» и сам был иронично-пародиен по отношению к символистскому мировосприятию. Блоковский театрик порождает в пьесе Шершеневича тотальную театральность, которая вмешивается в реальность и доказывает превосходство театра над пьесой, смеха над тоской, жизни над смертью, а искусства над действительностью.

Шершеневич пишет свою пьесу, исходя из четкого понимания того, что театр с его игровой структурой доминирует над любым литературным материалом. На смену литературе-драматургии приходит театр. «Театр превращает воду литературы в вино театрального искусства!»<sup>4</sup>.

И эти слова Режиссера из пьесы — убеждение самого Шершеневича. Еще в «Манифесте имажинистов» было заявлено, что «театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру — освобождение от музыки, литературы и живописи»<sup>5</sup>.

Совпадает с «Балаганчиком» набор традиционных персонажей-масок: Арлекин, Пьеро и Коломбина. Однако символистски-спокойное ожидание Коломбины превращается в динамический, бесконечный, но и безрезультатный ее поиск. У Шершеневича Рита—Коломбина — обычный человек, может быть, актриса или циркачка. А Арлекин и Пьеро — маски. Но в отличие от Блока главным героем становится Арлекин — смех, Пьеро же уподобляется смерти. Арлекин и Пьеро желают подчинить город каждый своей стихии: смеху или тоске. То есть театральные маски борются за людей, за город, за Коломбину. Она нужна как идеальное воплощение этих эмоций, при этом она совершенна, так как может грустить и радоваться. А Арлекин и Пьеро — однобоки, способны только на одну грань — либо смех, либо грусть.

Превосходство театра над литературой в пьесе доказано тем, что умозрительный финал Автора, где смех должен был умереть, дописан театром. И смех после смерти способен воскреснуть, если хоть один человек еще будет способен смеяться.

В пьесе Шершеневича основные темы — главенство смеха, шалости, чепухи над тоской, серьезностью, а театра — над литературой.

Кажется, что в тексте Шершеневича произошел отказ от привычных для поэзии имажинистов образов, соединяющих «чистое» и «нечистое», высокое и низкое, никаких резких сравнений, никаких «самодовлеющих метафор». Лишь иногда промелькнет «У них только щеки изрытей, чем пашня / Волами медленных слез»<sup>6</sup>. А у Мариенгофа в «Заговоре дураков» как раз таких резких сравнений полно, и собственно на одном из них построен конфликт его трагедии. В оде Третьяковского царицу Анну Иоанновну поэт уподобил животному, даже собаке, которая вскармливает своим молоком пехоту, кавалерию, флот, а теплым животом греет политику, науки и искусство.

Пьеса Мариенгофа датирована 1921 г. Указан жанр — трагедия. Афишу своей пьесы Мариенгоф начинает списком действующих лиц, озаглавленным кратко, одним глаголом — «действуют».

Действуют в пьесе реальные исторические личности: Анна Иоанновна, герцог Бирон, граф Остерман, Миних, Ушаков, князь Черкасский, Третьяковский и дураки. У большинства персонажей всего несколько реплик, почти всю пьесу перед нами — дураки, то есть шуты

при дворе Анны Иоанновны. Их 6 человек, они разных национальностей, вероисповеданий. Время действия трагедии — девятый год правления Анны Иоанновны, то есть 1739. По всей видимости, в основе пьесы лежит исторический анекдот — пощечина, полученная поэтом Тредиаковским от Анны Иоанновны за «стихотворение игривого содержания»<sup>7</sup>. Этот факт обретает у Мариенгофа почти фантастическое продолжение, вплетаясь в «заговор дураков», задумавших освободить Россию от угнетения императрицы.

Фабула такова — во дворце происходят похороны любимой лошади императрицы, по этому поводу дураки проводят панихиду по лошади и на поминальном пиршестве поэт Тредиаковский читает императрице оду, за которую она вознаграждает его пощечиной. Дураки уже давно готовят заговор, и поэт Тредиаковский, посчитав, что в его лице была оскорблена вся русская поэзия, соглашается в нем участвовать. Но среди дураков есть предатель, и, чтобы избежать расправы, дураки разыгрывают театральное представление, во время которого они проникают в спальню к Анне Иоанновне, в надежде ее убить, но вместо нее под одеялом оказывается Ушаков, правитель канцелярии тайных розыскных дел, и дураки пойманы.

Основное противостояние происходит не между императрицей и поэтом или придворными шутами, а между реакционно-настроенным Тредиаковским и революционными дураками. Дураки убеждают поэта стать их союзником.

В обычном значении слова дураки — это те, кто предпринимают нелепые шаги, противоречащие здравому смыслу. И в пьесе Мариенгофа именно дураки затевают революцию, которая тоже может быть интерпретирована как противоречащая здравому смыслу. Распределение на роль революционеров — дураков уже снижение пафоса, снижение революционной бравады. Но это отвечает устремлениям имажинистов, которые сами выбрали для себя маски — шутов, арлекинов революции, претендующих на роль всегда зло ироничных и правдивых.

Дуракам в пьесе не хватает предводителя. И они уверены, что «поэт всегда на поле брани»<sup>8</sup>. А это, конечно, убеждение Мариенгофа, может быть, даже убеждение многих, которое поэт озвучивает. Дураки наставляют Тредиаковского, как будто подталкивают к военным действиям. Тредиаковский сопротивляется — «я только рифм и метра опытный фельдмаршал. Я лишь бумажные равнины чернильной кровью орошал»<sup>9</sup>.

Поэт верный служака, и если бы не пощечина, не видать дуракам такого союзника. Он и с пощечиной готов был бы примириться, будь

она дана ему как человеку, но пощечину получила сама русская поэзия. На крестьян и их освобождение ему наплевать. «Я мститель. Но меч из ножен выну не ради угнетенной черни»<sup>10</sup>.

Объединение дураков с Третьяковским имеет одну цель — убить императрицу, а причины разные: общественное благо и месть поэта.

Третьяковский выбран Мариенгофом, конечно, не случайно. Он был реформатор стихосложения, и имажинисты, которые провозглашали новую образность и новый стих, могли рассматривать его фигуру как своеобразного предшественника. По мнению исследователя Т. Никольской, Третьяковский в пьесе вообще является alter ego Мариенгофа<sup>11</sup>. Поэта характеризуют при первом появлении — «вот тот, кто стихами пьянствует»<sup>12</sup>, а это отсылает нас к сборнику стихов Мариенгофа «Стихами чванствую». Тем более что пьеса наполнена разноударными рифмами, т. е. неточными рифмами, которыми увлекался Хлебников, а вслед за ним и Мариенгоф. У Хлебникова это увлечение от Третьяковского, и логично, что Мариенгоф заинтересовался этим поэтом. «Разноударные рифмы или “рифмы для глаз”, в которых графическое сходство сохраняется, но звуковое разрушается»<sup>13</sup>. Например, «Перо — не меч. Хотя острее бритвы, но не рубит. // Звенит как сталь, а рога не ранит»<sup>14</sup>.

Имажинисты искали себе предшественника, чтобы вписаться в исторический ряд реформаторов русской поэзии. Но и еще один момент, как кажется, был важен Мариенгофу. Третьяковский не был оценен современниками по достоинству и воспринимался как фигура комическая, над ним подтрунивали. Вот эта нелепость фигуры поэта, его комизм в глазах окружающих для имажинистов, которые намеренно брали маски балаганских шутов для себя, была важна.

Пьеса начинается ернически-пародийно — с панихиды по лошади. Дураки Мариенгофа не копируют форму церковной службы, но ритм узнается, и включение в текст традиционных для панихиды и молитвы слов не оставляет сомнений, что перед нами пародийное копирование.

Да простится усопшей всякое брыканье и фырканье  
вольное и не вольное;  
Да не опалит ее небесного гнева пламень  
И присно и ныне  
И во веки веков, аминь<sup>15</sup>.

Панихида по лошади, пусть и любимой, конечно, с религиозной точки зрения кощунство. Но обряд преподносится как шутовской — «По-



молимся лошажьему богу скопом»<sup>16</sup>. По мнению исследователя А. Кобринского, «имажинистские богохульства были здесь, скорее, неким авангардным эпатажем. С филологической точки зрения, этот эпатаж следует рассматривать как характерную авангардную деятельность по расширению лексического и тематического фонда поэзии»<sup>17</sup>.

У Мариенгофа богохульство, пусть и эпатирующее для развития лексического языка, соседствует с верой в воскрешение. При первом появлении Ушакова, правителя Тайной канцелярии, Анна Иоанновна его обвиняет в отсутствии воображения — тот предлагает банальное четвертование для преступников, в то время как их можно было бы поделить на 8 или 100 частей. И тут вступает Дура с сообщением, что такие части будет тяжело собирать для воскрешения, другая говорит, что лишь бы воскреснуть, а на косточки наплевать. То есть издеваться над религиозностью можно, но вот воскреснуть надо все равно.

Когда заговорщиков предают, Третьяковский находит выход из положения. Он предлагает импровизировать комедию «Поющий и танцующий живот».

Вот эти два стола заменят нам подмостки...  
Кровь и сажа прекрасный грим...  
Сюда плащи... чудеснейшая декорация...  
Ты арлекин... ты панталоне... коломбина...  
Доктор... Дапертутто...  
Здесь... тут и тут...  
Великолепнейшие мизансцены...<sup>18</sup>

Думаю, не случайно маски комедии дель арте появляются в тексте имажиниста Мариенгофа, совершенно не случаен здесь и доктор Дапертутто, аллюзия на Мейерхольда очевидна. Следующее, четвертое действие и есть эта импровизация. Дураки затевают разные игры, сначала чехарду, потом игру в «петушков и курочек» и очень увлечены этим делом, пока не замечают в окнах толпу народа, стекающегося к дворцу.

Разыгрывать представление вместо того чтобы искать путь к спасению — вот что предлагает поэт в момент смертельной опасности. Однако театральное представление как спасение не оправдывает себя. Дураков и дур ловят и скорей всего казнят. Любопытно, что Ушакову, чтобы поймать заговорщиков, оказалось необходимым разыграть из себя умирающую Анну, что он с успехом и проделал. «Психологический театр» Ушакова оказался более действенным, чем игровой театр дураков.

Пьеса строится на пересечении трех основных тем. Это противостояние революционеров-дураков и поэта тиранической власти, тема богоульства и осмеяния и тема «театр в театре».

Мариенгоф в своей пьесе заостряет политическую линию — свержение тирана. У Шершеневича господствует тема смеха, который спасет мир. Но и там и там идея освобождения жизни от всяких навязанных норм связана с игрой, театральностью. Ирония Мариенгофа — злая, он скептически переосмысливает героическое и трагическое, и роль театра скорее отрицательная. Ирония Шершеневича — лирическая, он подшучивает над серьезными, взрослыми людьми, занятыми делом. В этом отличии кроется нюанс, позволяющий назвать Шершеневича романтическим «арлекином», а Мариенгофа — политическим «шутом».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990. С. 202.
- <sup>2</sup> Декларация // Шершеневич В. Г. Листы имажиниста. Ярославль, 1996. С. 374.
- <sup>3</sup> Павлова И. В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов // Русский имажинизм: история, теория, практика. М., 2005. С. 78.
- <sup>4</sup> Шершеневич В. Г. Одна сплошная нелепость. М., 1922. С. 3.
- <sup>5</sup> Декларация // Шершеневич В. Г. Листы имажиниста. С. 374.
- <sup>6</sup> Шершеневич В. Г. Одна сплошная нелепость. С. 4.
- <sup>7</sup> Шубинский С. Н. Императрица Анна Иоанновна, придворный быт и забавы. 1730–1740 // Русская старина. 1873. Т. 7. № 3. С. 340–341.
- <sup>8</sup> Мариенгоф А. Б. Заговор дураков // Мариенгоф А. Б. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 267.
- <sup>9</sup> Там же. С. 267.
- <sup>10</sup> Там же. С. 288.
- <sup>11</sup> См.: Хуттуннен Т. Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники. М., 2007. С. 83.
- <sup>12</sup> Мариенгоф А. Б. Заговор дураков // Мариенгоф А. Б. Стихотворения и поэмы. С. 263.
- <sup>13</sup> Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890–1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 56.
- <sup>14</sup> Мариенгоф А. Б. Заговор дураков // Мариенгоф А. Б. Стихотворения и поэмы. С. 267.
- <sup>15</sup> Там же. С. 270.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Кобринский А. А. Голгофа Мариенгофа // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 19.
- <sup>18</sup> Мариенгоф А. Б. Заговор дураков // Мариенгоф А. Б. Стихотворения и поэмы. С. 303.

## ТЕНДЕНЦИИ НОВОЙ ДРАМЫ В ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА: БЕРНАРД ШОУ И ЕВГЕНИЙ ШВАРЦ – УТВЕРЖДЕНИЕ НОВОГО ТИПА КОНФЛИКТА

В литературе советской эпохи Евгений Шварц со своими философскими сказками был одинок. Причина этого — не только идеологическая неприемлемость его пьес, обусловившая их печальную сценическую судьбу. Пьесы Шварца не соприкасались с современной ему драматургией и эстетически. Точек пересечения не было даже с творениями его великих современников — В. Маяковского, М. Булгакова, Н. Эрдмана. Сопоставления здесь возможны лишь в тематической плоскости. Так, ранняя пьеса Шварца «Ундервуд» (1929), в которой новое поколение сталкивается с «бывшими людьми», перекликается с «Мандатом» Н. Эрдмана. Первую сказку — «Приключения Гогегштауфена» (1931–1934) с «Баней» В. Маяковского сближает антибюрократическая направленность, но художественные решения оказываются в разных плоскостях. Оснований для параллелей не оставляет и драматургия 30-х гг., в которой доминировали Вс. Вишневский, Н. Погодин, А. Афиногенов. Шварцем в это время были созданы «Голый король», «Тень», задуман «Дракон». Что же касается пьес-сказок его современников С. Маршака и Т. Габбе, то они адресовались исключительно детской аудитории. Контекст творчества Шварца иной — это *европейская* драма XX в. Хронологически первична здесь новая драма, эстетика которой доминировала в период становления Шварца как личности и как художника. Одной из важнейших ее составляющих является драматургия Бернарда Шоу. На соприкосновениях с ней драматургии Шварца мы и остановимся.

Первый возникающий при этом вопрос — это вопрос о степени знакомства Шварца с творчеством Шоу, о том, довелось ли ему видеть спектакли по его пьесам. Документальных свидетельств по этому поводу, увы, нет. Эпистолярное наследие Шварца невелико, дневники-воспоминания он стал регулярно вести лишь с 1942 г., к тому же их особенность заключалась в том, что фиксация текущих событий соединялась с последовательным воссозданием прошлого. Естественно, что при этом большая временная дистанция не предполагала подробной

летописи театральных впечатлений или воспроизведения круга чтения. Опирается приходится на косвенные данные — на то, что можно было увидеть или чего нельзя было не увидеть, на то, что, бесспорно, обсуждалось в литературно-театральных кругах.

Итак, постановки по пьесам Шоу Шварц мог видеть начиная с 1913 г., когда он поступил на юридический факультет университета Шанявского в Москве. Этой учебой он очень тяготился, и можно предположить, что театральные новости вполне могли попасть в круг его внимания.

Именно в этот период, в 1914 г., в Московском драматическом театре Е. М. Суходольской, возникшем после разрыва Суходольских со «Свободным театром» К. А. Марджанова, был поставлен спектакль «Пигмалион», в котором роль Хиггинса исполнял блестящий артист Николай Радин (Казанков).

В 1915 году «Пигмалион» был поставлен в Малом театре.

Двадцатые годы отмечены обращением к Шоу таких крупных режиссеров, как Александр Таиров («Святая Иоанна» — 1924), Алексей Дикий («Обращение капитана Бросбаунда» — 1929), чьи спектакли неизменно становились событием в театральной жизни и предметом обсуждения.

Трудно сказать, обратило ли на себя внимание присуждение Шоу Нобелевской премии в 1925 г., но его приезд в 1931 г. в СССР освещался достаточно широко и обеспечил писателю особую известность в нашей стране.

В 1934 г. Александр Таиров создал композицию по «Египетским ночам» Пушкина и «Цезарю и Клеопатре» Шоу.

В том же 1934 г. в Театре-студии Юрия Завадского был поставлен «Ученик дьявола».

Так как в 1934 г. Шварц приезжал в Москву на I Съезд советских писателей, то эти новости московской театральной жизни его, надо полагать, не обошли.

Это позволяет со значительной долей уверенности заключить, что с творчеством Шоу Шварц был знаком, оно входило в состав театрального воздуха эпохи — при том, что нет оснований говорить о его личной увлеченности Шоу.

Таким образом, эстетика Шварца оказалась близка принципам, выдвинутым Шоу, не субъективно, а объективно, и в первую очередь — в связи с жанровой спецификой пьесы-дискуссии и утвердившимся в ней типом конфликта.

В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу так определял суть нового конфликта: «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумения и случайностей и всего прочего, что само по себе не рождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов»<sup>1</sup>. Причины возникновения и последующего доминирования такого рода конфликта в XX веке историк и теоретик драмы Эрик Бентли связывал с утратой «общей веры, философии и идеи», с эпохой «хаоса идей»<sup>2</sup>.

Для Шварца «хаос идей» был отнюдь не отвлеченным понятием. Его поколение пережило кардинальную смену идейных вех, реализацию тех социальных теорий, которые занимали — теоретически — и Шоу. В ранней юности он мог наблюдать празднование 300-летия дома Романовых, молодость совпала со временем революции и гражданской войны, зрелость — со сталинской эпохой и Великой Отечественной войной. Изменение «цветов времени» напрямую формировало его жизнь. « ...Мы — единственное поколение, может быть, которое имело возможность наблюдать не только судьбы народов, но и судьбы государств. На наших глазах государства переживали необычайно трагические времена, и эти вещи задевали нас лично. Мы были связаны с ними, как будто это происходило рядом»<sup>3</sup>, — сказал он на обсуждении пьесы «Дракон» в Комитете по делам искусств при СНК СССР в 1944 году.

Драма идей у Шварца рождалась как поиск ответов на острейшие вопросы эпохи, для него лично окрашенные, как попытка обрести нравственную опору в пошатнувшемся мире. Это стремление он передал своему герою — Ученому из «Тени»: «Ваша страна — увы! — похожа на все страны в мире: богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство — все это перемешано так тесно, что просто ужасаешься. Очень трудно будет все это распутать, разобрать и привести в порядок так, чтобы не повредить ничему живому».

Как же принципы драмы идей соотносятся с жанровыми законами сказки, утверждающей несомненность неких моральных постулатов и предполагающей только один конфликт — столкновение добра и зла? Не противоречит ли одно другому? Говоря словами Шоу, «лежащий на поверхности конфликт абсолютного добра с абсолютным злом годен лишь для дешевой драмы с героем и злодеем, где абсолютизирована одна определенная точка зрения <...>. <...> Такой дешевкой я не занимаюсь»<sup>4</sup>.

Шварц словно бы пошел по этому отвергнутому и спародированному Шоу пути. Каноническое для сказки противостояние добра и зла в его пьесах не растворяется, однако в «памяти жанра» он нашел свойства, которые оказались созвучны конфликту идей «новой драмы». В эстетической плоскости это, во-первых, специфика характеров, обобщенных по самой своей жанровой природе, несущих пласт ассоциаций, которые возникают благодаря многочисленным и многообразным интерпретациям сказочных типов. Накопленная таким образом смысловая энергия придает этим персонажам дополнительные свойства, делает их некими интеллектуальными моделями, воплощением определенной этической или — шире — мировоззренческой позиции.

Во-вторых, традиционная сюжетика (будь то прямое воспроизведение или типологическое сходство) дает возможность острого воссоздания современных коллизий. «В экзотической или фантастической обстановке философская идея пьесы, освобожденная от оков знакомого и привычного быта, “очуждается” и легче достигает общезначимости»<sup>5</sup>.

На содержательном уровне драма идей давала возможность провести через экспериментальную проверку устоявшиеся моральные постулаты — «великие прописные истины» сказки, как их называл Шварц. Таким причудливым образом и пересеклись особенности его драматургии с закономерностями новой драмы.

Принципы конфликта идей (соответственно — и модели пьесы-дискуссии) начали воплощаться в драматургии Шварца в период зрелости по мере того как стали создаваться пьесы для взрослых. Впервые эти принципы получили художественное воплощение в пьесе «Тень» (1939).

Именно в «Тени» берет начало тот философский спор о нравственной природе человека, который и станет отныне ведущим мотивом творчества Шварца. Масштаб и глубину этих размышлений обозначает обращение к архетипическому сюжету, многократно интерпретированному в фольклоре и литературе. Непосредственной отправной точкой для Шварца стала сказка столь любимого им Андерсена. В «Тени» есть носитель неизменного нравственного императива — Ученый, есть и воплощенное зло — Тень, и об их вечно повторяющемся поединке Шварц писал в эпоху, когда всевластие зла казалось абсолютным, добро — особенно беззащитным. В дневнике 1956 года (запись от 7 декабря) он писал: «Начиная с весны 1937 года разразилась гроза и пошла все кругом крушить, и невозможно было понять, кого убьет следующий удар мол-

нии. И никто не убежал и не прятался. Человек, знающий за собой вину, понимает, как вести себя: уголовник добывает подложный паспорт, бежит в другой город. А будущие враги народа, не двигаясь, ждали удара страшной антихристовой печати»<sup>6</sup>.

Сюжет «Тени» в этом историческом контексте обозначает проверку на прочность позиции Ученого — то есть позиции традиционно понимаемого добра. Зло обретает облик мира, «больного сытостью в острой форме», слугой, а затем и воплощением которого становится Тень. В это противостояние вовлечены все действующие лица пьесы, у каждого из них обозначена определенная этическая позиция, которую они не только декларируют, но и подтверждают собственной жизненной практикой. «Сказочное измерение» персонажей и становится основой их интеллектуально-ассоциативной природы. Прием «сказки в сказке» усиливает этот эффект:

А н н у н ц и а т а. Вы не знаете, что живете в совсем особенной стране. Все, что рассказывают в сказках, все, что кажется у других народов выдумкой, — у нас бывает на самом деле каждый день. Вот, например, Спящая красавица жила в пяти часах ходьбы от табачной лавочки — той, что направо от фонтана. ... Людоед до сих пор жив и работает в городском ломбарде оценщиком. Мальчик-с-пальчик женился на очень высокой женщине, по прозвищу Гренадер...

Эта особая сказочная реальность позволяет каждого из персонажей ввести в пьесу с уже готовой ассоциативной предысторией.

Откровенный цинизм Пьетро и Цезаря Борджиа обозначен «говорящими именами» и тем, что они подрабатывают оценщиками в ломбарде, то есть — людоедами. «Злокачественное малокровие» Принцессы («Все на свете одинаково, и те правы, и эти правы, и, в конце концов, мне все безразлично») обусловлено именно тем, что она принцесса, оно обычно «у изнеженных людей, выросших в тепличном воздухе!» — заключает Ученый. Певица Юлия Джули декларирует мораль своего круга, круга «настоящих людей»: «Мы элегантны, лишены предрассудков и понимаем все». Ее сказочный прообраз — это девочка, наступившая на хлеб, чтобы сохранить свои новые башмачки. В со- и противопоставлении позиций персонажей особенно значима линия Ученый — Доктор. Когда-то и он столкнулся с миром, против которого теперь восстал Ученый. В сущности, Доктор — это Ученый, смирившийся и примирившийся, и его философия — не что иное, как попытка

примирить свои прежние убеждения — внутренне не поколебленные — с нынешней житейской практикой.

Чрезвычайно важно и то, что в ткани пьесы непосредственно присутствуют реминисценции, связанные с предыдущими версиями архетипического сюжета о человеке, потерявшем тень. Уже сама завязка определяется тем, что Ученый поселился в комнате, где жил его друг, Ханс-Христиан Андерсен. Исход происходящих с ним событий предсказывают, вспоминая старые истории о человеке, потерявшем тень:

Д о к т о р. В народных преданиях о человеке, который потерял тень, в монографиях Шамиссо и вашего друга Ганса-Христиана Андерсена говорится, что...

Таким образом, пьеса оказывается не просто включенной в определенное ассоциативное поле — полемика с предшественниками впрямую вводится в ее структуру. Новую развязку для старой сказки предлагает сам герой: на предостережения Доктора он отвечает: «Не будем вспоминать о том, что там говорится. У меня все кончится иначе».

Все линии спора, который ведут персонажи «Тени», сходятся в финальном поединке Ученого и Тени; его исход опровергает не только примитивный цинизм Пьетро и Цезаря Борджиа, но и рационализм «практичной нимфы» Юлии Джули, и скептицизм Доктора: «...он поступал как безумец, шел прямо, не сворачивая, он был казнен — и вот он жив, жив, как никто из нас».

На новой ступени этот спор будет продолжен в следующей сказке — в «Драконе» (1944). В основе столкновения «профессионального героя» (Ланцелот) и «профессионального злодея» (Дракон) лежит их представление о природе человека:

Д р а к о н. Если бы ты увидел их души — ох, задрожал бы.

Л а н ц е л о т. Нет.

Д р а к о н. Убежал бы даже. Не стал бы умирать из-за калек. Я же их, любезный мой, лично покалечил. Как требуется, так и покалечил. Человеческие души, любезный мой, очень живучи. Разрубишь тело пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушной и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души.



Сюжет пьесы складывается как система доводов и контрдоводов, подтверждение или опровержение позиции противников.

Любопытно, что в «Драконе» не без юмора обыграны одна из существенных особенностей конфликта идей — то, что личные взаимоотношения не определяют его существа, а лишь сопутствуют, аккомпанируют ему. Ланцелот вступает в бой с Драконом ради Эльзы — девушки, которая обречена ему в жертву, — еще не видя ее. «Будь на твоём месте старая дура, он все равно полез бы сражаться, — уверяет Эльзу ее жених. — Ему все равно кого спасать. Он так обучен». Возникшая влюбленность Ланцелота в Эльзу не определяет его решения, но дает происходящему иной, эмоциональный, а не только «профессионально геройский» объем.

Замысел «Обыкновенного чуда» возник у Шварца вслед «Дракону» как некая его противоположность: «...я собираюсь заняться чистой сказкой без всяких ассоциаций» — говорил он на обсуждении «Дракона» в Комитете по делам искусств 30 ноября 1944 года<sup>7</sup>. Однако и в «чистой сказке» конфликт предстает как борение идей, то есть сохраняет устойчивые для зрелого Шварца черты. Пьеса о любви обращается дискуссией о любви, иной раз — впрямую. Так, Король, для которого остаются загадкой терзания влюбившейся дочери, истолкование сути любви делает условием жизни и смерти своих придворных: «Помилую только того, кто, пока бежит песок в часах, объяснит мне все и научит, как помочь принцессе». При этом понимание — или непонимание — «обыкновенного чуда» любви у каждого из высказывающихся выражает их собственный любовный опыт. Это и непоколебимый цинизм Министра-администратора, искренне не допускающего существования чувств, выходящих за доступные ему пределы, и грустная верность Эмилии своему несостоявшемуся чуду, и житейская мудрость Министра: «...старшие не должны вмешиваться в любовные дела детей, если это хорошие дети, конечно».

Главное же — сам сюжет пьесы рождается как некий любовный эксперимент, затеянный волшебником — Хозяином. Он безусловное alter ego автора — творец, художник. Превращение молодого медведя в юношу, посланная ему навстречу «первая попавшаяся принцесса» — словом, сочиняемая им сказка становится способом поговорить о любви с Хозяйкой — своей женой: «Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей, и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала».

«Обыкновенное чудо» — это единственная сказка Шварца, где нет столкновения добра и зла, здесь противопоставлены понимание жизни

как поэзии, синонимом которой становится любовь, или жизни как «смирненной прозы».

Но как бы ни пересекалась эстетика философских сказок Шварца с принципами «драмы идей», есть та точка, в которой они не могут не разойтись.

В предисловии к «Приятным пьесам» Шоу писал: «Оканчиваться она [драма. — *Е. И.*] может примирением или катастрофой, либо же в ней, как в самой жизни, может вовсе не быть конца»<sup>8</sup>. Сказка по своей жанровой природе предполагает наличие конца, причем конца определенного: победить должны идеалы добра. Шварц, художник XX века, уже не мог разрешать конфликт таким образом. Вспомним: еще в «Тени» Андерсена развязка была трагичной. У Шварца, как правило, открытые финалы: так, победой Ланцелота над Драконом завершается уже II акт, однако удастся ли победить «дракона в душах людей»? Этот вопрос остается без ответа. Но как бы ни усложнялись категории добра и зла, в сказке все-таки происходит столкновение между идеалами, обозначенными как истинные или ложные. Их размывание уничтожило бы самую логику сказки, ее обращенность к «великим прописным истинам». На этой границе и балансируют пьесы Шварца. Он вплотную подошел к жанровым границам сказки, но не разрушил их. Эти же жанровые границы обозначают и пределы сближения драматургии Шварца с «драмой идей».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 70.

<sup>2</sup> См.: Bentley E. The Playwright as Thinker: A Study of the Modern Theatre. New York, 1955. P. 51.

<sup>3</sup> Стенограмма заседания у заместителя председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР т. Солодовникова А. В. О пьесе Е. Шварца «Дракон» // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед. хр. 21. С. 14.

<sup>4</sup> Шоу Б. Предисловие к «пьесам приятным» // Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Л., 1978. Т. 1. С. 314.

<sup>5</sup> Фрадкин И. «Обработки» Бертольта Брехта // Брехт Б. Обработки. М., 1967. С. 300.

<sup>6</sup> Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 629–630.

<sup>7</sup> Стенограмма заседания у заместителя председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР т. Солодовникова А. В. О пьесе Е. Шварца «Дракон». С. 15.

<sup>8</sup> Шоу Б. Предисловие к «пьесам приятным» / Шоу Б. Полное собрание пьес. Т. 1. С. 314.

МИФОЛОГЕМЫ РЕБЕНКА-ЖЕРТВЫ  
И РЕБЕНКА-ПАЛАЧА:  
ОТ НОВОЙ ДРАМЫ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.  
К НОВОЙ ДРАМЕ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

А л м е р с. Я забыл о ребенке в твоих объятиях!.. (*тихо, сжимая кулаки*). Вот еще когда ты приговорила к смерти малютку Эйольфа... призывай и меня к ответу, если уж на то пошло. Мы оба согрешили... И значит смерть Эйольфа была все-таки возмездием.

*Генрик Ибсен. Маленький Эйольф*

В и к т о р. ...А дети всегда в наши дни во всем виноваты. Святое детство!

*Роже Витрак. Виктор, или Дети у власти*

С а н я. Как донести до людей открывшуюся тебе вдруг тайну бытия. ... Способ один. Родить ребенка. Мессию. Чтобы он смог. Чтобы он рассказал. Научил. Объяснил. Заставил постигнуть!

*Юрий Клавдиев. Лето, которого не видели вовсе*

Цель статьи — прояснить некоторые особенности использования мифологем *ребенка-жертвы* и *ребенка-палача* (в дальнейшем — РЖ, РП), а также характер их взаимодействия в драматических произведениях (от «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. до «новой драмы» XX–XXI вв.). Разумеется, внимание будет сконцентрировано лишь на некоторых, наиболее репрезентативных, с нашей точки зрения, примерах, количество которых в дальнейшем может существенно увеличиться. Именно поэтому главный акцент в статье делается в первую очередь на тенденциях использования указанных мифологем в драматических

сюжетах произведений, созданных как в эпохи обоих «новых драм», так и между ними.

Понятием мифологема в дальнейшем обозначается, как принято в исторической поэтике, устойчивый и повторяющийся начальный первообраз, сюжетное «семя», мотивно-тематический «проводник», направляющий энергию творческого слова в определенное русло<sup>1</sup>.

Несколько соображений о возможных (но, разумеется, не единственных) границах использования интересующих нас понятий РЖ и РП.

Мифологема РЖ, как наиболее древняя, функционирует в сюжетах произведений, где доминантными являются мотивы «строительной» и/или «заместительной» жертвы. Не только в христианских, но и в пред- и постхристианских контекстах она непосредственно связана с сюжетами о «невинно убиенных отроках». Из литературных эпических жанров, в которых мифологема РЖ становится сюжетобразующей, в первую очередь вспоминается святочный рассказ. Соответственно названная мифологема часто использовалась в одном из фольклорных источников святочного рассказа, а именно, в волшебной сказке. Так, например, сказка «Волшебная дудка» об убийстве сестрою брата и мести отца, включенная в сборник А. Н. Афанасьева, — видимо, поздний вариант разработки сюжета о насильственной смерти ребенка. Здесь мифологема РЖ напрямую перекликается с сюжетом, использующим мифологему РП.

Мифологема РП (как более поздняя) проявляется, во-первых, в сюжетах тех произведений, где изображается противоборство «естественного» и «первозданного» мира ребенка (истоки: социокультурный миф, навеянный идеями и фантазиями Руссо, романтизма и неоромантизма) либо подчеркнуто инфантильному, либо, напротив, нарочито агрессивному миру взрослых. Во-вторых, как воплощение родовой порочности человека как такового<sup>2</sup>. В-третьих, как функциональная основа стратегии поведения «детского» персонажа-завистника и/или мстителя. Мифологема РП используется и в сюжетах, где объектом насильственных действий (в пределе — убийства) является сам палач. Эта модификация мифологема представлена прежде всего в сюжетах, посвященных самоубийству ребенка и/или подростка. Обе мифологема функционируют в конкретных произведениях не только в чистом виде, но и в особых гибридных комбинациях.

Как известно, долгое время ребенок в качестве персонажа в драматургии встречался крайне редко. Тем любопытнее следующий факт:

в русской драме первые появления ребенка напрямую связаны с интересующими нас мифологемами. Речь идет о «Борисе Годунове» А. С. Пушкина и «Власти тьмы» Л. Н. Толстого.

Как отмечает В. И. Тюпа, фигура жертвенного младенца положена в основание сюжета «Бориса Годунова»: «о пролитии “крови царевича-младенца” как залого воцарения Годунова Шуйский заявляет уже во второй своей реплике начальной сцены, функционально соответствующей традиционному прологу <...> Завершается пьеса своего рода жертвенным заклинанием очередного младенца — “Борисова щенка” — в ознаменование восшествия на престол нового царя. В промежутке совершается пародийный жест жертвоприношения ради воцарения Бориса: баба из народной толпы “бросает об землю” своего ребенка». «О жребии несчастного младенца» по ходу пьесы никто не смеет напомнить Годунову. Впервые это совершает «еретик» Гришка Отрепьев, что и дает, — по мысли исследователя, — толчок собственно трагедийному действию. Таким образом, преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Бориса Годунова»<sup>3</sup>.

И у Пушкина, и у Толстого убийство младенца включает традиционные атрибуты насильственно-жертвенного ритуала (ребенок, брошенный «об землю»; реплика Никиты в пьесе Толстого: «Как захрустят эти косточки, да как запищит!»). У Толстого они придают драматическому событию не столько прагматический смысл (в пьесе младенца убивают, чтобы скрыть следы прелюбодеяния), сколько символический — жертвующим собственным сыном-младенцем, герой ввергает себя во «власть тьмы», захватывающей все его сознания и влияющей на цепь дальнейших событий, кумулятивно ведущих к роковому финалу. Однако замечу, являясь сюжетобразующей, мифологема РЖ в пьесах Пушкина и Толстого детально не разрабатывается, она значима лишь как существенная составляющая мотивировки драматического действия. Ребенок же изначально выступает здесь исключительно как объект насильственного действия.

Гротескно-фантастический вариант использования мифологемы РЖ представлен в пьесе А. И. Введенского «Елка у Ивановых», где зарубленная нянькой Соня Острова, разъятая на части, продолжает находиться на сцене до конца пьесы. Макабрический сюжет «Елки у Ивановых», по весьма убедительным наблюдениям Е. Н. Шевченко, приобретает гротескно-театральный характер: «Механизмы дробления-расподобления в “Елке у Ивановых” аналогичны механизмам дробления-расподобления, разъятия на части в *балагане*»<sup>4</sup>, а «буффонада,

*фарс*, вообще *балаган*, становятся у Введенского формой выражения “не-бытия”. Исследовательница обращает внимание на некоторые сюжетные сходжения «Елки у Ивановых» — в частности, казнь младенца — с вертепными представлениями о царе Ироде, такими как «Царь Ирод», «Смерть царя Ирода». Особенно значимы в контексте разговора о мифологемах РЖ и РП замечания о дискурсе самоидентификации няньки, которой «кажется, что она и есть убитая девочка» («Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова — меня нянька зарезала»). «Так палач, — отмечает Е.С. Шевченко, — превращается в жертву — метаморфоза, для народного театра весьма характерная, уходящая своими корнями в глубокую древность — связанная с мифом и обрядом, с ритуалом жертвоприношения»<sup>5</sup>.

Эту метаморфозу можно заметить и в западноевропейской «новой драме» рубежа XIX–XX вв., где мифологема РЖ наиболее эксплицитно актуализирована в пьесе Хенрика Ибсена «Маленький Эйольф» (1834), — именно она определяет характер обрамляющих ситуаций в этой пьесе, связанных с превращением родителей-палачей в жертв, отказывающихся от любви-страсти и стремящихся избыть свою вину в воспитании «заброшенных детей» и в общении с духами «тех, кого нет рядом»:

А л м е р с. Нам предстоит тяжелый трудовой день, Рита.

Р и т а. Увидишь... иногда будет выпадать на нашу долю и тихий воскресный покой.

А л м е р с (*тихо, растроганный*). Когда мы, быть можем, будем живо ощущать близость духов.

Р и т а (*шепотом*). Духов?

А л м е р с (*по-прежнему*). Да. С нами, быть может, будут... те, кого мы потеряли.

Р и т а (*медленно кивает*). Наш маленький Эйольф. И твой большой Эйольф.

А л м е р с (*глядя перед собой*). Быть может, нам иной раз... на пути жизни... и удастся увидеть хоть отражение их...

Р и т а. Где же, Альфред?... Куда нам смотреть?

А л м е р с (*пристально глядя на нее*). Ввысь.

Р и т а (*одобрительно кивая*). Да, да... ввысь.

А л м е р с. Ввысь, к горным высотам. К звездам. В царство великого безмолвия.

Р и т а (*протягивая ему руки*). Спасибо!<sup>6</sup>

Эйольф, девятилетний калека по небрежности-страсти родителей (ребенок падает со стола в момент, когда они предаются любовным утехам, — читатель узнает об этом из диалогов Алмерса и Риты), мешает их семейному (любовному) счастью и являет собой материальное воплощение чувства вины героев. В то время когда Рита высказывает своему мужу тайные желания гибели сына, старуха-крысоловка увлекает Эйольфа в море, в волнах которого он и тонет подобно крысе (профанирование образа эльфа). Своей жертвой Эйольф оплачивает возможность родителей, «детей земли», приобщиться к «горным высотам» и «миру духов», от которых они были отчуждены собственной страстью (кстати, мотив Ибсена особым образом трансформируется в прологе фильма Ларса фон Триера «Антихрист»).

Как видим, для развития затронутых драматургических сюжетов в первую очередь значима мифологема РЖ. В дальнейшей истории западноевропейской драматургии XX века сюжетообразующие метаморфозы-переплетения мифологем РЖ и РП наиболее отчетливо проявляются в пьесе Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти» — вершины сюрреалистического театра и предтечи театра абсурда. Главный герой, «страдающий и умирающий от Смерти гигант в коротких штанишках» (Жан Ануи)<sup>7</sup> девятилетний Виктор (обратим внимание на сходство возрастов героя-ребенка Витрака и героя-ребенка Ибсена), подвергает тотальному осмеянию стереотипы взрослого уклада жизни и языка. Не желая становиться их жертвой, Виктор в своих высказываниях и поступках театрализует обыденную реальность, выполняет функции палача «буржуазного» миропорядка, обрекающего человечество на гибель. В данном случае драматический сюжет строится на ситуации испытания ребенка семьей и ее ценностями, а через них *социальным* как таковым. Сознательно выбранную Виктором смерть можно интерпретировать в контексте пьесы как жертвоприношение во имя исправления греховности мира взрослых, представленной в драматических сценах выразительными дискурсами и жестами неограниченной власти.

Тотально абсурдистский вариант использования мифологемы РЖ предлагает Эжен Ионеско в одноактной пьесе «Урок». Задержим на ней чуть больше внимания, поскольку именно в этом произведении намечен новый вектор разработки мифологемы РЖ. Сюжет жертвоприношения в «Уроке» онтологизирует отношение мира взрослых к миру детей, гротескно связывая его с архаическими традициями.

Жертва здесь не *«разъятое тело»* (как в «Елке у Ивановых») и не *искалеченное* — а впоследствии и *мертвое* — тело (как в «Маленьком

Эйольфе), но и не *наделенный рефлектирующим неконформистским сознанием субъект* (как в «Викторе»). У Ионеско ребенок (Ученица) приносится в жертву Знанию, персонифицированному в фигуре Учителя. Если в гротескно-театральной реальности Витрака ребенок «навязывает» себя миру, проявляет провокативную агрессивность по отношению к его ценностям, игнорирующим ценности ребенка, то в пьесе Ионеско Ученица изначально пассивна и полностью подчиняется воле всемогущего и всеисильного педагога-монстра.

Художественная рефлексия мифологемы РЖ в названной пьесе идеолога театра абсурда отсылает читателя/зрителя к традициям древних инициаций, в ходе которых сознание ребенка подключалось к ценностным сферам (социальным, религиозным, этическим и т. п.), имеющим сакральный смысл для определенного сообщества людей. Акции «посвящения/приобщения» часто сопровождалась испытаниями человека нечеловеческими жестами, направленными на разрушение его плоти, — жестами по природе своей монструозными (насилующими, разрывающими, поедаящими, умерщвляющими и т. п.). Получение тайных знаний таким образом оплачивалось деформацией тела ученика, символизирующей так называемую «временную смерть». «Предполагалось, что (ребенок) мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком <...> Смерть и воскресение, — писал В. Я. Пропп, — вызывались действиями, изображавшими поглощение, пожирание мальчика чудовищным животным. Он как бы проглатывался этим животным и, пробыв некоторое время в желудке чудовища, возвращался, т. е. выхаркивался или извергался <...> Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями (отрубанием пальца, выбиванием некоторых зубов и др.)»<sup>8</sup>. Взрослые участники подобных обрядов являлись как бы «союзниками» чудовища (хозяина «мира смерти»), определявшего характер выполняемых ими функций.

Рассматривая эволюцию чудовищного, И. П. Смирнов отмечает, что в истории культуры «человеческое всегда мыслилось в тесной связи с монструозным»<sup>9</sup>. С этой позиции исследователь интерпретирует смысл древних инициаций: «калечение детей во время обряда инициации было призвано сделать наглядным чудовищность человека при достижении им того возраста, когда он превращается в полноценного субъекта, равноправного с остальными членами социума»<sup>10</sup>.

Монструозная ипостась человека до сих пор «эксплуатируется» социальными «институтами получения знаний». Они призваны включать «маленького человека» в рамки инаковости взрослой «умной куль-



туры» (детский сад, школа, гимназия и т. п.). Как правило, приобщение к «миру взрослых» осуществляется здесь в формах явной или завуалированной «временной смерти» обучающихся. Организация этих форм в значительной степени зависима от устойчивых представлений о соотношениях человеческого и чудовищного в культуре. Показателен следующий факт: в некоторых странах физическое наказание в средних учебных заведениях было отменено только в двадцатом веке, а разнообразные формы моральных пыток и «казни» учеников, не желающих приобщаться к «истинным знаниям», в современной школе продолжают успешно совершенствоваться. Соответственно монструозное отношение к субъектам обучения со стороны педагога долгое время имело (а зачастую и имеет) характер социокультурной легитимности. Драма Ионеско гротескно интерпретирует многовековую традицию педагогической чудовищности, фиксируя внимание читателей на некоторых стратегических аспектах ее репрезентации.

Учитель Ионеско из пьесы «Урок» использует в качестве инструмента пыток и убийства «наглядное пособие» — нож. Этот предмет должен продемонстрировать связь мира слов и мира вещей. В ходе «урока» многократно повторяемое слово «нож» полностью отождествляется с предметом, которое оно обозначает. Учитель превращает материализовавшееся слово в орудие убийства. Для абсурдистской эстетики Ионеско данная метаморфоза имеет важное значение еще и потому, что «арифметика ведет к филологии, а филология — к преступлению». «Наглядное пособие», вторгающееся в тело Ученицы после произнесения ею слова «убийство», трансформирует учебную ситуацию в подобие магического ритуала:

Учитель. Повторяйте, повторяйте: нож... нож... нож...  
Ученица. Болит... горло, плечи... грудь... нож...  
Учитель. Нож... нож... нож...  
Ученица. ...живот... нож... ноги... нож...  
Учитель. Отчетливей... нож... нож...  
Ученица. Нож, ох, мои плечи... руки мои... грудь... ноги... нож...  
нож...  
Учитель. Вот так... Теперь хорошо...  
Ученица. Нож... ох, грудь... ох, живот...  
Учитель (*меняя тон*). Осторожно... нож — орудие убийства...  
Ученица (*слабым голосом*). Да, да... что? Убийства?  
Учитель (*взмахнув ножом, убивает Ученицу*). А-ах! Вот тебе!

...Ее предсмертный крик сливается с возгласом убийцы; после первого удара Учитель стоит спиной к зрителям, лицом к застывшей [ср. фразы у Хармса и Мамлеева о «замирании». — С. Л.] на стуле Ученице, затем наносит мертвому телу еще один удар, снизу вверх, с такой силой, что, не устояв на месте, подсакивает.

У ч и т е л ь (запыхавшись, бормочет). Тварь... Так ей и надо... Сразу полегчало... Ох, устал... задыхаюсь... Ох!<sup>11</sup>

Знаковый и референтный планы речи совмещаются здесь в палаческом жесте Учителя, вначале пытающего, а затем казнящего нерадивую Ученицу. Тела субъектов обучения дергаются, конвульсируют, вытесняются на поверхность текста, перформативно выражая и разоблачая пафос «мертвого знания». Бесконечно повторяющаяся реплика Ученицы Ионеско «У меня болят зубы...» архетипически связана с одним из элементов обряда инициации, на который обращал внимание В. Я. Пропп, а именно — выбивание зубов во время древних инициаций (см. выше). Кода учебного процесса приобретает откровенно оргийный характер, цель обучения проясняется не в артикулированной речи, а в предсмертном крике Ученицы, который сливается с возгласом убийцы — «интенсивном, слышимом эквиваленте молчания»<sup>12</sup>, репрезентации самого небытия. В пьесе Ионеско обучающие слово и жест доставляют Учителю не только сладострастное удовольствие, но и определенную муку и страдание уставшего палача, — в текстах «уроков» появляются образы утомленного тела и «заблудившейся речи» педагога-монстра. Чудовище аффективно действует словно по чьей-то программе.

Очевидно, монструозное отождествляется у Ионеско (как и у многих современных драматургов) с педагогическим как таковым. При этом любые ипостаси чудовищного мыслятся не как отклонения от норм педагогического поведения, а как нечто имманентное институту образования в целом. «Урок» фиксирует внимание читателя на художественной модификации эсхатологического состояния образовательной (взрослой) культуры, в котором деформируется как процесс становления высказывания о познаваемом предмете (процедура овладения Знанием), так и эстетическая деятельность творца, изображающего механизм и последствия этого процесса.

В пьесе Ионеско монструозен не Учитель «всех наук», а педагог как таковой. Учитель и ученики лишь субституты живых людей, а пропо-

ведуемое знание — субституты знания человеческого — агрессивного, абсурдного, смертельно опасного и, в конце концов, убийственного. При этом объект (предмет) обучения принципиального значения не имеет. В любом случае обучение — всегда чудовищная подмена реальности, ирреальная смесь слов, жестов и кумуляции смертей, как бы вытесняемые и переносимые литературой и театром за границы собственно *человеческого* поведения в сферу преступно-потустороннюю. Поэтому и приобщать к Знанию может и должно только существо «порочной (потусторонней) ментальности» — педагог-монстр, живущий по законам и логике мира смерти.

Замечу, что не только в пьесе Ионеско, но и в драматургических сюжетах второй половины XX века, унаследовавших традицию использования интересующих нас мифологем Ибсенем, конфликт взрослого и детского миров часто приобретает необратимо катастрофический характер. Для наглядности обратимся к кинематографическим репрезентациям отмеченного конфликта.

Из многочисленных произведений авторского и жанрового кино, в которых активно используются интересующие нас мифологемы, выделю лишь два фильма, где наиболее отчетливо представлены возможные варианты их соотношенности — эпический и собственно драматический.

Эпический вариант разработан в драматургии фильма испанского режиссера Нарцисо Ибаньеса Серрадора «Кто способен убить дитя?» (1976). Характер взаимодействия мифологем РЖ и РП отчетливо проявляется при сопоставлении начальных и финальных кадров. В начальных кадрах и их закадровом комментарии, на фоне которого идут титры, демонстрируются многочисленные документальные факты массового убийства детей (фотографии или кадры кинохроники, где показаны либо дети, ожидающие смерти, либо ужасающее зрителя скопление тел невинно убиенных) в разных географических пространствах на протяжении всего XX века. Киносюжет монтажно выстраивается таким образом, чтобы донести до зрителя концепт фильма: дети являются жертвами мира взрослых, отданные на заклятие ради достижения политических, социальных, одним словом, идеологических целей — своего рода «строительными жертвами». Этот концепт и определяет начальную сюжетную ситуацию — тотальное и непримиримое противостояние мира взрослых и мира детей. Таким образом, сюжет фильма обыгрывает частный вариант этой общей ситуации, однако в качестве жертв в фильме выступают уже не дети,

а взрослые: на одном из островов Средиземного моря дети последовательно уничтожают всех взрослых, включая собственных родителей. В финале поединок главного героя с группой детей завершается жестоким убийством, захватом полицейского катера и оружия, отобранном у береговой охраны. В последних кадрах зритель видит отходящий на материк катер, забитый вооруженными детьми, цель которых — уничтожение взрослого мира до тех пор, пока «весь мир не станет таким, как мы». Нетрудно заметить, как мифологема РЖ в эпическом прологе последовательно трансформируется в сюжете фильма в мифологему РП.

В сценарии короткометражного фильма Ролана Быкова «Я сюда никогда не вернусь» (1990) ситуация противостояния мира взрослых и детских ценностей выстраивается и разрешается не эпически, но подчеркнута драматически благодаря детальной разработке дискурса главной героини, девочки, обиженной пьяной матерью: автор сталкивает в речи и поведении девочки две позиции — жертвы и палача. Интересно, что палаческий жест, миметический, подчеркнута подражательный (девочка использует речевые конструкции и поведенческие стереотипы «материнского мира») обращен вначале на собственные игрушки, а затем и на саму себя. Рефлексия героини, оборачивающаяся жалостью не только по отношению к игрушкам-жертвам, но и к себе самой, самоопределяющей себя как жертву: рефлексивный поток речи героини завершается актом самоубийства. В финале героиня бросается с обрыва со словами «Я сюда никогда не вернусь», а ее душа отлетает в небо. В фильме Быкова *палач* не может вытеснить *жертву*. Однако и жертва не может продолжать существовать в мире тотальной агрессии. Жест отчаяния ребенка-жертвы художественно концептуализируется, превращая самоубийство девочки в ритуально-символическое действие, отвергающее мир взрослых как таковой.

Если в сюжете фильма Серрадора исследуется частный случай взаимодействия мифологем РЖ и РП в эпическом хронотопе, то в фильме Быкова — в принципиально драматическом: здесь важна не общая ситуация противостояния детского мира девочки миру взрослых, а конфликт позиций героини, во-первых, по отношению к отчужденному миру «матери-палача», во-вторых, по отношению к ужасающему результату собственного исполнения роли последней. Разрешается конфликт трагически, поскольку ни с одной из обозначенных

в фильме позиций девочка не может смириться и ни одну из них — ни позицию жертвы, ни позицию палача — не может полностью присвоить себе.

В определенном смысле фильм Ролана Быкова является предтечей разработки мифологем РЖ и РП в русской «новой драме» рубежа XX–XXI веков. Из многочисленных текстов новейшей драматургии наиболее репрезентативными с точки зрения использования мифологемы РЖ являются сюжеты пьес «Выглядки» Вадима Леванова с мотивами святочного рассказа (в частности, мотивом испытания детей голодом и, одновременно, любовью к матери), «Пластилин» с переключками с «Уроком» Ионеско в диалогах Максима и учительницы Людмилы Ивановны, «Волчок» Василия Сигарева, в котором можно обнаружить не только непосредственные отсылки к фильму «Я сюда никогда не вернусь» (некоторые рецензенты даже считают его непосредственным источником драматургии «Волчка»), но и полемику с авторской концепцией детской смерти в последнем. Мифологема РП используется Юрием Клавдиевым в пьесе «Лето, которого не видели вовсе», демонстрирующей своего рода «аттракцион убийств», совершаемых героем-подростком. Сложную модификацию взаимодействия мифологем РЖ и РП можно заметить в «Раз, два, три» Вадима Леванова и особенно в «Собирателе пуль» Юрия Клавдиева.

Каждый из упомянутых примеров использования мифологем РЖ и РП в сюжетах «старой» и «новой» «новой драмы», видимо, должны стать предметом специальных исследований.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Телегин С.М.* Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Астрахань, 2010. С. 15.
- <sup>2</sup> О модификациях темы детства и ребенка как «средства социально-культурной критики взрослого общества» в англо-американской традиции см.: *Ненилин А. Г.* Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.03. Самара, 2006.
- <sup>3</sup> *Тюпа В. И.* Трагедийный жанр. Цитирую по рукописи, любезно предоставленной автором.
- <sup>4</sup> *Шевченко Е. Н.* О театральной традиции в пьесе А. И. Введенского «Елка у Ивановых» // Литература и театр: проблемы диалога: Сборник научных статей. Самара, 2011. С. 129.
- <sup>5</sup> Там же.

- <sup>6</sup> *Ибсен Г. Маленький Эйольф // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 342.*
- <sup>7</sup> *Цит. по: Чугунова Т. Сюрреалистический театр Роже Витрака // Витрак Р. Виктор, или Дети у Власти; Трафальгарский излом: Пьесы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 8.*
- <sup>8</sup> *Пропи В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 56.*
- <sup>9</sup> *Смирнов И. П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 303.*
- <sup>10</sup> *Там же. С. 304.*
- <sup>11</sup> *Ионеско Э. Урок // Ионеско Э. Носорог. Пьесы и рассказы. М., 1991. С. 219.*
- <sup>12</sup> *О крике как эквиваленте молчания см.: Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера // Ad Marginem\* 93. М., 1994. С. 36.*

## Раздел II

# НОВАЯ ДРАМА В ТЕАТРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА

А. А. Юрьев  
(Санкт-Петербург)

### ХЕНРИК ИБСЕН: НАЧАЛО НОВОЙ ДРАМЫ В ОТРАЖЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКОГО РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

«**И**нтермедийность, нынешняя цивилизация образа, скепсис по отношению к великим теориям или рассказываемым метаисториям приводят к распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств. Речь идет уже не просто об утверждении и признании самостоятельной ценности [режиссерской] постановки в качестве театрально-художественного проекта. Вместо этого все отношения, которые прежде были конституирующими для драматического театра, оказываются теперь перевернутыми — вначале как бы подпольно, а затем и вполне открыто: на первом плане больше не стоит вопрос о том, действительно ли — и каким именно образом — театр адекватно “соответствует” тексту, затмевающему собой все прочие элементы. Скорее уж теперь мы начинаем вопрошать сами тексты о том, действительно ли, и каким именно образом, они могут послужить подходящим материалом для реализации театрального замысла. Главной целью более не является целокупность и единство эстетической театральной композиции, состоящей из слова, смысла, звука, жеста и тому подобного, — единство той всеобщей конструкции, которая прежде предлагалась нашему восприятию. Напротив, теперь театр обретает свой подлинный характер фрагментарного и частичного. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит — риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и всё это — чтобы стать совершенно новым видом практики»<sup>1</sup>.

Эти наблюдения Ханса-Тиса Лемана в целом очень точно отражают сегодняшнюю театральную ситуацию. Автор книги «Постдраматический театр» характеризует описываемые им тенденции как *распад самой структуры драматического действия*, влекущий за собой «уход смысла»<sup>2</sup>. В результате, отмечает немецкий театровед, «возможность интерпретации общей ткани представления стремится к нулю»<sup>3</sup>. Начало же процессов, которые привели к возникновению наблюдаемых ныне тенденций, Леман не без оснований относит к рубежу XIX–XX вв.

Указывая в первую очередь на «статический театр» Метерлинка, автор книги закономерно проходит мимо наследия зачинателя «новой драмы» Хенрика Ибсена — явления, не только абсолютно чуждого выявляемым Леманом кризисным процессам, но и им противостоящего. Именно Ибсен, по праву считающийся создателем интеллектуально-аналитического типа пьесы, предельно категорично требует от театра не «рассеяния смысла», а его *предельной концентрации*, не фрагментации художественного целого, а *единства и синтеза*, не размывания, а *максимально четкого структурирования сценического действия*. Именно ибсеновская драматургия активно сопротивляется «распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств». Как раз это и делает сегодня Ибсена автором, казалось бы, *радикально антисовременным*, но именно *поэтому* — предельно *актуальным*, способным дать основу для *борьбы с энтропией смысла и формы*. Не исключено, что именно здесь кроется объяснение тому факту, что по степени востребованности современным мировым театром Ибсен занимает второе после Шекспира место<sup>4</sup>.

Надо, впрочем, признать, что категоричность, с какой драматургия Ибсена предъявляет театру свои императивы, часто создает практикам сцены серьезнейшие, иногда почти непреодолимые, трудности, которых не может не учитывать каждый, кто глубоко проник в созданный великим норвежцем художественный мир. «Понимаете, — сказал Ингмар Бергман в одном из своих интервью 1980 года, словно опровергая уже вошедшую в моду теорию «смерти автора», — когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы — Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга — как и у Шекспира — чувствуешь, что таких пределов нет»<sup>5</sup>.



Весьма непростыми были взаимоотношения Ибсеновской драматургии и с современной ей режиссурой, формировавшейся в поле напряжения между двумя генеральными направлениями литературы и искусства той эпохи — натурализмом и символизмом. Как известно, представители обоих этих направлений с одинаковой настойчивостью пытались представить Ибсена своим сторонником (заодно отметим, что попытки максимально сблизить норвежского драматурга с натуралистической или символистской эстетикой предпринимаются историками литературы и театра до сих пор). Однако Ибсен всегда решительно отвергал подобные попытки, категорически не желая присоединяться к какому-либо художественному, идеологическому или политическому лагерю: «Я никоим образом не могу скомпрометировать какую-либо партию, так как не принадлежу ни к какой, — писал Ибсен в январе 1882 г. норвежскому историку литературы и литературному критику Улафу Скавлану. — Я хочу оставаться одиноком застрельщиком на форпостах и действовать вполне на свой страх»<sup>6</sup>.

Создатель интеллектуальной драмы столь же решительно отвергал попытки интерпретировать его драмы как тенденциозно-идеологические. «В своих произведениях я никогда не допускал сознательной тенденции, — говорил он. — Я был больше поэтом и меньше социальным философом, чем это вообще склонны думать. <...> Моей задачей было *изображение людей*»<sup>7</sup>.

Несводимость содержания драм Ибсена к той или иной идеологии (философской ли, моральной или социально-политической) очень точно подметил столетие назад Андрей Белый. «Можно доказывать реалистическое мирозерцание Ибсена; <...> можно обратно доказывать мистицизм Ибсена <...>. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен — детерминист; Ибсен — мистик; Ибсен — пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен»<sup>8</sup>. «Его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили в атмосфере гипноза; <...> мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое — одновременно»<sup>9</sup>.

«Драма идей», в которой сталкиваются, как в книгах его старшего современника Сёрена Киркегора, различные экзистенциальные позиции, всегда оставалась у Ибсена неотделимой от *истории людей*. «Я всегда исхожу из *индивида*, — признавался драматург. — Явления,

*сценические картины, драматический ансамбль* — все это приходит после, само собою, и я несколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его *человечности* [курсив мой. — А. Ю.]. Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не свершится его судьба»<sup>10</sup>.

Смысловая выразительность подробных ремарок, описывающих место действия, мизансцены, поведение персонажей и при этом исключая случайные, не нагруженные многозначным смыслом детали, позволяет с уверенностью утверждать, что, создавая пьесу, Ибсен выстраивал в своем воображении *конкретный спектакль*. Текст каждой из его «современных пьес» содержит в себе довольно-таки жесткую *режиссерско-драматургическую* конструкцию, нередко помогавшую исполнителям, оставшимся в рамках актерского театра, но создававшую серьезные трудности режиссерам-практикам, исходившим из своих, не совпадавших с ибсеновскими, идейных и художественных устремлений. Отмеченная Андреем Белым многослойность содержания, которую невозможно было воплотить на сцене, пользуясь натуралистическими или символистскими «методологическими очками», предъявляла режиссуре той эпохи почти непосильные для нее требования. Поэтому история сценических воплощений пьес Ибсена на рубеже XIX–XX веков может быть представлена как история драматичных и довольно-таки *поучительных* для сегодняшнего театра *столкновений практической режиссуры с весьма неподатливым материалом* — столкновений, из которых победителем выходил, как правило, автор пьесы, а не постановщик спектакля.

Отношения драматургии Ибсена с режиссурой натуралистического театра складывались, на первый взгляд, наименее конфликтно. Но даже постановки «Привидений» — той ибсеновской драмы, которая, казалось бы, наиболее близка эстетике натурализма и которую часто пытались сделать знаменем натуралистического театра, — свидетельствовали о трудностях, возникавших у постановщиков. Дело в том, что при всех внешних сходствах «Привидений» с натуралистической драмой, выявляющей осмысленную в детерминистском ключе зависимость человека от непреодолимых биологических законов, эта ибсеновская пьеса разламывает рамки натурализма, выходя к куда более масштабным художественным обобщениям.

Постановкой, послужившей образцом для всех последующих натуралистических театралных прочтений драмы Ибсена, стал спектакль

Андре Антуана, впервые показанный в парижском Свободном театре 30 мая 1890 года. Вдохновленный идеями Эмиля Золя (автора, кстати сказать, не вызывавшего у Ибсена симпатий<sup>11</sup>), Антуан воспринял «Привидения» как «эюд относительно наследственности, третье действие которого обладает мрачным величием греческой трагедии»<sup>12</sup>. Такой интерпретации, придававшей биологическим закономерностям статус трагического рока, были подчинены не только все сценические средства, использованные режиссером, но и весьма существенные сокращения текста пьесы. Самые внушительные по объему купюры были сделаны в диалогах фру Алвинг и пастора Мандерса. Не было в спектакле ни «вольнодумных» книг, которые читает героиня Ибсена, вызывая удивленное негодование у пастора; не заходил разговор и об ее давнем бегстве из дома мужа к Мандерсу, возвратившему ее в семью во имя соблюдения освященных церковью законов. Исключен был и тот диалог фру Алвинг с Освальдом, в котором заходит речь о «жизнерадостности», которая была ключом в молодом лейтенанте Алвинге и которая в силу социальных условий вылилась позднее в развратные оргии, из-за чего мать вынуждена была удалить из дома своего маленького сына. Не удивительно, что критика, и так не подготовленная к восприятию сложной драмы Ибсена, жаловалась на многие «неясности» спектакля<sup>13</sup>. Отсекая все то, что с трудом укладывалось в его сценическую концепцию, переноса акцент с трагедии фру Алвинг, пытающейся освободиться от власти прошлого, на безысходность ситуации Освальда, режиссер полагал, что следует не собственной интерпретации, а объективному содержанию исходного литературного материала, которое он якобы делает более выпуклым. Однако смыслообразующим центром всей драматической конструкции «Привидений» является отчаянный и трагически безысходный бунт фру Алвинг — бунт не только против общественной морали, освященной авторитетом церкви, но и против законов мироздания, дарующих прошлому власть над настоящим и четко артикулируемых ветхозаветной апофегмой: «Грехи отцов падают на детей». Однако *эта* тема, выходящая далеко за пределы натуралистического биологизма, Антуана не заинтересовала.

«Перед зрителями Свободного театра, — писал один из крупнейших знатоков творчества Антуана Л. И. Гительман, — возникал неотвратимый процесс постепенного и все убыстряющегося заболевания. Этот процесс вовлекал в свою орбиту всех участников представления, *всё в спектакле было подчинено основному событию — болезни Освальда*. Критик Франсиск Сарсе писал: персонажи разговаривают, словно они находятся в комнате больного. Занавешенные окна (шторы, вопреки

ремарке Ибсена, так никогда и не отодвигались). Тяжелые кресла в чехах. На полу — ковры. Шаги — приглушенные. Голоса — тихие. Две-три свечи. Полумрак. В душной, больной атмосфере дома капитана Альвина живут, действуют, спорят, надеются, страдают все герои спектакля. *Болезнь определяет смысл, характер, основное содержание событий, разворачивающихся на сцене*<sup>14</sup>. Как свидетельствовал шведский критик Ола Хансон, Антуан в роли Освальда «выказал себя представителем доброго галльского натурализма... Это был человек, в котором тление уже выело всю сердцевину и в котором только тонкий покров скрывает нечистое содержание. Его члены больше не подчинялись его воле, лицо у него было синеватое и одутловатое, глаза потухшие или неподвижно уставившиеся в одну точку, лепет вместо речи...»<sup>15</sup>. «Игра Антуана, — отмечал Л. И. Гительман, — отличалась не просто естественностью, но стремлением подчеркнуть физиологические, биологические элементы в болезненной природе Освальда. Натуралистическое проникновение в суть необратимых жизненных процессов, вобравших в себя человеческие судьбы, было раскрыто Антуаном в полной мере»<sup>16</sup>.

Если мифопоэтический пласт драматургии Ибсена, скрыто присутствующий и в «Привидениях», не был востребован режиссерами-натуралистами, то адепты театрального символизма обладали достаточной чуткостью, чтобы заметить его в поздних творениях норвежца. Однако и почти все поздние пьесы Ибсена устроены так, что этот пласт трудно отделим от бытовой, социальной, психологической конкретики — всего того, что так важно для классического реализма XIX века, но было чуждо символистскому театру, с ним несовместимо. В связи с отношением Ибсена к драматургическим и сценическим экспериментам символистов Герман Банг, хорошо знавший драматурга, писал: «Неутолимая страсть к действительности пронизывала все существо этого человека, которого столь часто называли погрязшим в символах.

Однажды, когда мы говорили о пьесе Мориса Метерлинка, действие которой разворачивается за кисейным занавесом, он весьма возбужденным и раздраженным тоном сказал:

– Что это такое? Что это означает? Я этого не понимаю...

К сожалению, его собственные пьесы слишком долго разыгрывались по всему миру за духовным кисейным занавесом. Видел бы Мистер символистскую постановку «Женщины с моря» в Париже, он заплакал бы кровавыми слезами»<sup>17</sup>.

Парижской «Женщиной с моря», показанной 16 декабря 1892 г. в студии Эсколье, была постановка молодого, только начинавшего свой

путь в театре Орельена-Мари Люнье-По. Пустая сцена, свободная от изображающих место действия декораций, зыбкий слабый сумеречный свет, плоскостное построение мизансцен, статичность поз, монотонно распеваемая читка текста, создававшая такое впечатление, что персонажи пребывают в каком-то сомнамбулическом состоянии, — все эти приемы символистского «статического театра» были на сей раз применены к драме Ибсена и вызвали массу язвительно-ироничных отзывов в парижской печати (остроумный Жюль Леметр назвал способ ведения диалога в этом спектакле «беседой сталактита со сталагмитом»<sup>18</sup>).

Получив после премьеры приветственную телеграмму от участников постановки, Ибсен любезно откликнулся на нее и даже сказал в своем интервью для парижской газеты «Фигаро», что предпочитает символистов молодым реалистическим драматургам Франции. Но все же предусмотрительно добавил: «Я их мало знаю, к сожалению»<sup>19</sup>.

Когда же Мориц Прозор, переводивший пьесы Ибсена на французский язык, сообщил драматургу о напевной читке актеров в спектакле Люнье-По, Ибсен стал выказывать сильное беспокойство. Было принято решение просить Германа Банга, подолгу жившего в Париже, проконсультировать постановщика и исполнителей. Банг живо откликнулся на эту просьбу, но все его попытки воздействовать на Люнье-По терпели неудачу. Не привели к желаемому Бангом результату и репетиции «Росмерсхольма», который был показан осенью 1893 года созданным Люнье-По Театром Эвр. Позднее Люнье-По так вспоминал об участии Банга в репетициях «Росмерсхольма»: «Он вертелся, вздымал руки, сжимая кисти в кулаки, и то и дело пронзительно вскрикивал: “Не так! Не так!.. Это фальшиво! Фальшиво!.. Вы поете!”»<sup>20</sup>.

Первым толчком, увлекшим режиссера в сторону от символистских экспериментов и подвигнувшим его к пересмотру своей творческой позиции, оказалась встреча с Ибсеном, состоявшаяся в октябре 1894 года, когда Театр Эвр, приехав на гастроли в Кристианию, показал «Росмерсхольм» и «Строителя Сольнеса» в присутствии самого драматурга<sup>21</sup>. Как утверждает исследователь творчества Люнье-По В. И. Максимов, после представления «Росмерсхольма» режиссер услышал от Ибсена «признание, что французские актеры ближе кого бы то ни было подошли к его замыслу»<sup>22</sup>. Однако хорошо известные факты<sup>23</sup> опровергают это утверждение, основанное на грубом тенденциозном искажении смысла слов, которые произнес драматург при встрече с постановщиком<sup>24</sup>.

На представлении «Росмерсхольма» Ибсен сидел в своей ложе с неприемлемо холодным выражением лица и в конце каждого действия

вяло аплодировал, не выказывая удовольствия. На следующий день режиссер нанес драматургу визит, в ходе которого Ибсен, как вспоминал Люнье-По, дал понять, что для него неприемлема «монотонная псалмодирующая читка, которой мы добивались и которой мучили себя и публику»<sup>25</sup>, а попытка придать одному из персонажей — Ульрику Бренделю — облик сверхъестественного фантома, появляющегося в таинственном освещении, является в его глазах «нелепой мистикой»<sup>26</sup>. О замечании Ибсена, что «страстного драматурга играть нужно страстно — и никак иначе», Люнье-По писал позднее так: «Ибсен в одно мгновение, одной лишь фразой изменил томный, однообразно-певучий характер нашей игры»<sup>27</sup> («до этого момента, — вспоминал режиссер, — мы играли несколько вяло и монотонно»<sup>28</sup>); при этом Люнье-По недвусмысленно засвидетельствовал: «замечание <Ибсена>, которое я позднее непрестанно повторял в Париже, сильно помогло мне в следующий вечер»<sup>29</sup> — то есть во время представления «Строителя Сольнеса», на котором также присутствовал Ибсен и о котором он отозвался совершенно иначе, сумев оценить перемену в манере игры: «Моя пьеса *возрождена*» («Det var mitt stykkes *gjenopstandelse*»)<sup>30</sup>. Герман Банг, тоже находившийся в тот вечер в театре, следующим образом описывал игру Люнье-По в роли Сольнеса и Берты Бади в роли Хильды: «В их трактовке “Сольнес” превратился в гениальный любовный дуэт <...>. Только тогда, когда эта драма исполняется как песнь любви, как сама “Песнь песней”, положенная на два голоса, она становится до конца понятной и способной трогать сердца людей. <...> В заданном пьесой бешеном темпе, охваченные бушующим пламенем вдохновения, французские актеры сквозь суть темных любовных признаний стремились навстречу своей судьбе и падению Сольнеса»<sup>31</sup>.

Символистские увлечения Люнье-По длились недолго, и в 1897 году режиссер уверенно заявлял: «Родившийся после семилетнего господства натуралистического театра, в эпоху, когда вся литературная молодежь причисляла себя к символистам, театр “Эвр” оказался вовлеченным в это движение, несмотря на явное противоречие между театром Ибсена и теориями символизма. Возникло недоразумение, которое мы хотели бы рассеять. “Эвр” не принадлежит ни к какой школе, и если приятие мистических тенденций могло кое-кого ввести в заблуждение, то пора бы уже одуматься, поскольку, за исключением замечательных драм Метерлинка, они ничего не дали с точки зрения драматического искусства»<sup>32</sup>.

«Что за мешанина изливалась из наших мозгов!»<sup>33</sup>, — саркастично восклицал Люнье-По уже в 1898 году, вспоминая о своих прежних экс-

периментах над драматургией Ибсена, который сумел-таки тактично подтолкнуть режиссера в сторону от символистских увлечений. «Итак, что же мы делали? — вспоминал раскаявшийся постановщик. — Все очень просто: тому, что мы не могли уразуметь, мы придавали побольше лиризма, побольше туманного романтизма — и мы декламировали, мы пели»<sup>34</sup>.

С 1898 года Люнье-По резко меняет свой подход к драматургии Ибсена, интерес к которой не иссякал у него до самого конца его весьма продолжительной режиссерской карьеры. Вплоть до 1929 года Люнье-По многократно ставил и те драмы Ибсена, которые шли в Театре Эвр в 1890-е годы, и те, к которым он прежде не обращался. Самыми излюбленными стали для него со временем «Кукольный дом», «Дикая утка» и «Гедда Габлер». И весьма примечателен тот факт, что он ни разу не проявил режиссерского интереса к той ибсеновской драме, в которой весьма заметна близость символистскому «статическому театру», — к созданному в 1899 году (т. е. уже после разрыва Люнье-По с символизмом) драматическому эпилугу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Сам постановщик так определял свою новую стратегию, позднее названную Жаком Робише «одухотворенным реализмом»: «Я требую от актеров жизненности, но жизненности, усовершенствованной стилем»<sup>35</sup>. Однако ибсеновские спектакли французского режиссера, относящиеся к послесимволистскому периоду его творчества, остаются, увы, совсем не изученными нашим театроведением, и в России Люнье-По до сих пор известен почти исключительно как режиссер-символист — несмотря на то, что такое определение правомерно лишь в отношении начального и весьма непродолжительного раннего этапа его творческого пути.

Подлинный прорыв в освоении драматургии Ибсена европейской режиссурой осуществил, однако, не Люнье-По, а Макс Рейнхардт, которому изначально были одинаково чужды и принципы натуралистического театра, и абстрактность сценического мышления символистов. Его постановка «Привидений», которой 8 ноября 1906 года открылась Камерная сцена берлинского «Дойчес театра», стала знаменательным событием в истории мировой театральной ибсенианы, ибо немецкий режиссер сумел найти точный образный аналог поэтике великого норвежца.

«Интерес Рейнгардта к Ибсену, — отмечает исследователь творчества немецкого режиссера, — в большей части и был определен сложностью задач его сценического воплощения. Рейнгардт-режиссера привлекает к себе именно то, что ускользывало из-под рук предшествующих постановщиков. <...> Обостренное чувство авторского стиля

помогло Рейнгардту найти ключи к сложной, зашифрованной в образном подтексте философии Ибсена»<sup>36</sup>.

То, что Рейнхардт решил поставить этот спектакль в сотрудничестве с Эдвардом Мунком, лишь подтверждает чуткость режиссера к художественному языку автора «Привидений». Ведь Мунк, как известно, испытал сильное воздействие ибсеновской драматургии, к которой многократно обращался в своем творчестве (да и Ибсен, высоко ценивший талант своего соотечественника, не избежал его влияния, создавая свою последнюю драму)<sup>37</sup>.

Рейнхардт просил Мунка создать не разработанную во всех подробностях сценографию будущего спектакля, но серию, по выражению режиссера, «атмосферических эскизов», которые дали бы толчок фантазии постановщика, подсказали *обобщенный* визуальный образ представления. «До сих пор интерьерами Ибсена сильно пренебрегали и дурно с ними обращались, — писал постановщик. — Однако я придерживаюсь того мнения, что они неотъемлемы от всей той многозначности, которая скрыта у Ибсена за словами, что они не только определяют события, но и в равной мере символизируют их. Я убежден, что мы с Вашей помощью сумеем достичь нужного баланса между персонажами и декорацией, сможем так соотносить их, чтобы раскрылись до сих пор незамеченные глубины этого грандиозного произведения»<sup>38</sup>.

Очевидно, что Рейнхардт пошел по тому пути, который изберет много позднее Ингмар Бергман в работе над постановками ибсеновских «современных драм»:

*«Ф. Дж. М<аркер>.* А как бы вы “пробились” сквозь ибсеновскую обстановку? Разве можно устранить все реалистическое обрамление?

*И<нгмар> Б<ергман>.* Не считаю, что это необходимо; скорее наоборот — **совсем не нужно ничего “устранять”**. **Вопрос в том, что я могу внести в пьесу** [жирный шрифт мой. — А. Ю.]»<sup>39</sup>.

Не связывая художника подробными указаниями, Рейнхардт все же попросил его непременно сохранить в глубине огромное окно, через которое в финале открывается вид на горный ландшафт, озаренный восходящим солнцем<sup>40</sup>. Получив от Мунка серию эскизов, режиссер показал их своему ассистенту Эрнсту Штерну, которому было поручено создание сценографии и который позднее вспоминал: «Однажды Рейнгардт вызвал меня к себе и показал эскиз к “Привидениям”. Это была комната с большим черным креслом посередине, и я сказал Максу Рейнгардту, что этот эскиз не дает мне достаточного представления о деталях. — “А кресло, оно говорит все! Его чернота дает настрой всей драме. А стены



комнаты — они имеют цвет воспаленных десен. Мы должны постараться найти обои такого тона. Обои дадут актерам правильное настроение! Мимика оживает через форму, свет и модуляции красок помещения»<sup>41</sup>.

Именно эскизы Мунка определили ход режиссерской мысли Рейнхардта. Выстраивая «баланс между персонажами и декорацией», постановщик придал символическую объемность смысл каким-то странным, загадочным, поначалу едва уловимым и лишь в финальной сцене полностью определявшимся связям между огромным черным креслом, развернутым по диагонали в глубину сцены, и Освальдом, роль которого была поручена Александру Моисси. «Кресло — массивное, грузное, давящее, разбивало иллюзию удобного быта, обнажало его мрачность, тяжеловесность»<sup>42</sup>. И вместе с тем оно обретало многозначный символично-метафорический смысл. В нем была как будто сконцентрирована враждебная Освальду и его матери сила. Здесь когда-то сидел камергер Алвинг, здесь он раскуривал свою трубку, однажды заставив курить ее ребенка Освальда. Здесь он как будто незримо присутствовал и сейчас, словно наблюдая за тем, что происходит после его смерти с его женой и сыном. В этом массивном черном кресле была словно сконцентрирована вся гнетущая власть прошлого над настоящим, власть, грозящая гибелью юному Освальду. А в финальной сцене оно уже становилось зримым воплощением смерти, гробом, в котором находит свой конец ибсеновский герой.

Образ Освальда решался Рейнхардтом и Моисси в полемике с уже сложившейся в европейском театре традицией. Свой замысел Рейнхардт резко противопоставлял натуралистическим прочтениям драмы Ибсена: «До сих пор, — писал он, — в немецком театре всячески поощрялось более или менее достоверное клиническое исследование безумия, подаваемое в слишком ярком, грубом освещении и оставляющее все прочее в тени. Считаю, что этому нужно пойти наперекор»<sup>43</sup>. Поэтому в игре Моисси не было ни демонстрации прогрессирующего физиологического распада, ни обусловленной болезненным состоянием подавленности. «Сначала кажется, — вспоминала русская зрительница спектакля, — что в сумрачный дом фру Алвинг вступила молодость, весна — так беззаботно, беспечно смеясь и радуясь жизни, появляется в нем Освальд. На его оживленном, нервном лице еще чувствуется отблеск огней Монмартра, сияние прекрасного итальянского неба. И тем страшнее, тем трагичнее беспощадная правда, когда уже ничто не в силах скрыть ее»<sup>44</sup>.

Как и Антуан, Рейнхардт смещал акценты в пьесе Ибсена, но делал это, преследуя совсем иные цели и строго придерживаясь принципов,

заданных ибсеновской поэтикой. В этом спектакле тоже не было *бунтующей* фру Алвинг. В исполнении Агнес Зорма героиня Ибсена вызывала ассоциации с католической «*mater dolorosa*»<sup>45</sup>. «Она была просто матерью Освальда, — вспоминал берлинский критик Альфред Керр. — В ней не было отважного духа, преисполненного активной энергии индивидуализма. Конечно, это была незаурядная женщина, но незаурядная только в своих чувствах, только по своей поразительной восприимчивости, а не волевой властности»<sup>46</sup>. Заданная Ибсеном тема бунта против губительных для личности законов мироздания сохранялась в спектакле Рейнхардта, но была передоверена режиссером Освальду, образ которого Моисси строил на контрастах. «В нем все сильнее нарастает чувство протеста, прорывающееся в клокочущей ярости, — писал один из критиков. — И в то время, как голос Моисси пел страстное *adagio*, повышался в несравненно-прекрасном *fortissimo*, обещал жизнь, солнце, радость, говорил “да”, его лицо, его глаза, весь внутренний облик его говорил “нет”»<sup>47</sup>.

В заключительной сцене, задуманной Рейнхардтом как «грандиозный симфонический финал»<sup>48</sup>, «это полное, всеуничтожающее “нет” достигает страшной силы... Оно вырывает у артиста такие стоны, такие замирающие крики, от которых волосы становятся дыбом. Перед фру Алвинг стоит живой труп, человек, изнемогающий физически и нравственно от жестокой ноши, взваленной на его плечи, и, обреченный, плачет, жалуется, молит, угрожает...»<sup>49</sup>.

Но достигнув предела нервной экспрессии Моисси *мгновенно* преобразался: «Вместо стройного молодого человека на сцене вдруг появляется странное существо: согнутые колени и полная расслабленность корпуса»<sup>50</sup>. Когда же тело его полностью исчезало в массивном черном кресле, становясь невидимым для публики, а фру Алвинг с криком бросалась к сыну, в сумрачную комнату начинали проникать холодные лучи рассвета, в глубине возникали смутные очертания горного ландшафта, а на стенах появлялись огромных размеров движущиеся тени — словно ставшие реальностью демоны, празднующие свою жуткую победу»<sup>51</sup>.

«*Реализм отточенный до символа*» — так можно определить тот метод, который избрал Рейнхардт, работая над этим спектаклем. Именно этот метод и позднее оставался единственно продуктивным для постановщиков, решавшихся воплотить на сцене ту или иную из ибсеновских «современных драм». Так заявляла о себе власть драматурга над сценой — та освобождающая и пробуждающая творческие силы власть, которой *очень не хватает* сегодняшнему театру.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 91–92.
- <sup>2</sup> Там же. С. 87.
- <sup>3</sup> Там же. С. 128.
- <sup>4</sup> Данные 2006 года, приводимые в статье: *Бюсет Б.* Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. Осло, 2006. С. 7.
- <sup>5</sup> *Бергман И.* Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 33. В связи с этой темой не менее интересны наблюдения младшего современника Ибсена, видного датского актера и режиссера Эмиля Поульсена (см.: *Юрьев А. А.* Первый «Кукольный дом» // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012. № 2 (10). С. 65).
- <sup>6</sup> *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 713–714.
- <sup>7</sup> Там же. С. 663.
- <sup>8</sup> *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 222.
- <sup>9</sup> Там же. С. 224–225.
- <sup>10</sup> Признание драматурга, записанное немецким писателем и журналистом Михаэлем Георгом Конрадом (цит. по: *Ганзен А. В. и П. Г.* Жизнь и литературная деятельность Ибсена // *Ибсен Г.* Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1909. Т. 4. С. 713).
- <sup>11</sup> См.: *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 493–494.
- <sup>12</sup> *Антуан А.* Дневники директора театра. М.; Л., 1939. С. 132.
- <sup>13</sup> См.: *Templeton J.* Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Frankfurt am Main, 1998. S. 73–74.
- <sup>14</sup> *Гительман Л. И.* Из истории французской режиссуры. Л., 1976. С. 9.
- <sup>15</sup> Цит. там же. С. 10.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> *Банг Г.* Воспоминания о Генрике Ибсене // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М., 2004. С. 234.
- <sup>18</sup> См.: *Templeton J.* Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.
- <sup>19</sup> См.: *Robichez J.* Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre. Paris, 1957. P. 156–157.
- <sup>20</sup> Цит. по: *Templeton J.* Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.
- <sup>21</sup> Подробно о норвежских гастрольях Люнье-По и его труппы см.: *Брандес Э.* Французское актерское товарищество в Кристиании // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб., 2012. С. 229–241.
- <sup>22</sup> *Максимов В. И.* Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 67.
- <sup>23</sup> Подробно о реакции Ибсена на «Росмерсхольм» в постановке Люнье-По см.: *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. S. 707, 727–728.

<sup>24</sup> Вот реплика Ибсена, зафиксированная Люнье-По: «Французские актеры в большей мере, чем многие другие, подходят для игры в моих пьесах. Люди недостаточно хорошо понимают, что страстного драматурга играть нужно страстно — и никак иначе» (цит. по: *Ibidem*. S. 728). Это замечание Люнье-По услышал после того, как попробовал оправдать перед Ибсеном «вялость» игры в «Росмерсхольме» ориентацией на немецкие сценические образцы, в которых, по словам режиссера, «сталкиваясь с трудностями при игре в пьесах Ибсена, немцы прибегали к монотонной псалмодирующей читке <...>. Когда Ибсен услышал о моих дружеских отношениях с немецкими толкователями и постановщиками, он стал настоятельно мне советовать в первую очередь держаться от них подальше» (цит. по: *Ibidem*. S. 707). На сходство игры Люнье-По и его актеров с немецкими образцами обращал внимание и виднейший парижский театральный критик того времени Франсиск Сарсе: «На немецкой сцене стало уже традицией играть Ибсена так, чтобы публика забывала о том, что перед нею на сцене настоящие живые люди из плоти и крови. Они почти совсем не двигаются, почти совсем не жестикулируют, а если это делают, то с высокопарностью, почти по-священнически. Их манера произносить текст носит характер замедленной рецитации — как будто слова исходят из каких-то сверхъестественных символических уст» (цит. по: *Ibidem*).

<sup>25</sup> *Ibidem*. S. 707.

<sup>26</sup> *Ibidem*. S. 728.

<sup>27</sup> Цит. по: *Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. S. 80.

<sup>28</sup> Цит. по: *Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX века*. М., 1987. С. 198.

<sup>29</sup> Цит. по: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi*. S. 728.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Курсив мой. В версии В. И. Максимова перевод этой фразы представлен так: «Это было рождением моей пьесы» (*Максимов В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм*. С. 65; курсив мой). Однако такой перевод невозможно назвать корректным.

<sup>31</sup> *Банг Г. Воспоминания о Генрике Ибсене // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене*. С. 237–238.

<sup>32</sup> Цит. по: *Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — начало XX века*. С. 200.

<sup>33</sup> Цит. по: *Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. S. 77.

<sup>34</sup> *Ibidem*. S. 79.

<sup>35</sup> *Ibidem*. S. 80–81.

<sup>36</sup> *Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей*. М., 1975. С. 415–416.

<sup>37</sup> Подробно об этом см.: *Langslet L. R. Henrik Ibsen — Edvard Munch: To genier møtes*. Oslo, 1994.

<sup>38</sup> Цит. по: *Ibidem*. S. 66.

- <sup>39</sup> Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. С. 34.
- <sup>40</sup> Попутно отметим, что в раннем спектакле Антуана символически значимая у Ибсена панорама горного ландшафта была купирована.
- <sup>41</sup> Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. С. 418–419.
- <sup>42</sup> Там же. С. 419.
- <sup>43</sup> Цит. по: Langslet L. R. Henrik Ibsen — Edvard Munch: To genier møtes. S. 66.
- <sup>44</sup> Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. С. 421–422.
- <sup>45</sup> См.: Marker F. J., Marker L. L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. Cambridge, 1989. P. 116.
- <sup>46</sup> Цит. по: Ibidem.
- <sup>47</sup> Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. С. 422.
- <sup>48</sup> Цит. по: Marker F. J., Marker L. L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. P. 117.
- <sup>49</sup> Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. С. 423.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> См.: Marker F. J., Marker L. L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. P. 117.

**П. Д. Малахова**  
(Санкт-Петербург)

## КРЭГ И ДУЗЕ В РАБОТЕ НАД «РОСМЕРСХОЛЬМОМ»

К спектаклю «Росмерсхольм», ставшему единственным плодом сотрудничества Эдварда Гордона Крэга с Элеонорой Дузе, до сих пор не ослабевает интерес. Несмотря на то, что союз двух великих художников был непродолжительным, их совместная работа стала настоящей вехой в истории европейской сцены.

Дузе, как и Крэг, ратовала за обновление театрального искусства. Однако поначалу она не была готова к целостному восприятию крэговских режиссерских идей. Поэтому вполне закономерно, что актриса сразу оговорила компетенцию Крэга — он должен был сделать только новые декорации. Таким образом, актриса оградила себя от нежелательного режиссерского вмешательства, на которое Крэг в своем творческом энтузиазме мог претендовать. Но декорации, выполненные Крэгом, несомненно оказали воздействие на актрису. Главная проблема

в изучении этой постановки состоит в определении *границ влияния* Крэга на спектакль, сыгранный во флорентийском театре Пергола 5 декабря 1906 г. Для решения этой проблемы необходимо выявить суть интерпретации драмы Ибсена — как Крэгом, так и Дузе, — понять, какие аспекты содержания пьесы были для них важны и какие смысловые и эстетические акценты они в нее вносили.

Написанный в 1886 г., «Росмерсхольм» относится к началу позднего периода творчества Ибсена, в котором можно обнаружить отчасти близкие символизму эстетические тенденции, явно привлечшие к себе внимание символиста Крэга. Тем не менее драматург (и это одна из существеннейших черт творчества Ибсена) отнюдь не порывает с реалистическим театром. Создавая тщательно разработанные психологические образы, художник вкладывает в них и такие символические обобщения, которые расширяют границы реализма. Поэтому особая сложность драмы состоит в том, что принципиально важные в ней изощренные психологические мотивации *сплавлены* со «сверхреальным» планом действия. Многочисленные символично-мистические образы «Росмерсхольма» восходят и к мистериальной традиции, и к мифу<sup>1</sup>. Едва ли Элеонора Дузе понимала сложный «надтекстовый» смысл драмы, но совсем не чувствовать его она не могла. Однако найти адекватные ему сценические средства было довольно трудно — несмотря на немалый опыт, который имела актриса в ибсеновском репертуаре.

«Росмерсхольм» был далеко не единственным обращением Дузе к драматургии великого норвежца. Она играла Нору, Гедду Габлер, фру Алвинг, Эллу Рентхейм и Эллиду Вангель. Критики разных стран подмечали, что героини Дузе — не совсем героини Ибсена<sup>2</sup>. Но вместе с тем актриса всегда играла, как выразился Альфред Керр, «душу» образа<sup>3</sup>. Немецкий критик Х. Кинзл, видевший Ребекку — Дузе на гастролях актрисы в Германии весной 1906 г., писал, что с первого ее появления на сцене чувствовалось, что эта женщина — сильная натура, которая «не могла вынести жизнь, обремененную цепями сомнения и чувством вины»<sup>4</sup>. Ее голос «становился хриплым в отчаянном страхе от того, что ждало ее»<sup>5</sup>. Критик писал: «кто не видел этой битвы воли на ее лице — не знает, как выглядит распятый ребенок»<sup>6</sup>. Ключевой в понимании актрисой роли становилась реплика Ребекки в последнем акте: «Росмеровское мировоззрение облагораживает. Но... (качая головой) но... <...> но убивает счастье»<sup>7</sup>.

Серия фотографий Дузе в роли Ребекки Вест дает представление о том, как выглядела актриса в спектакле, игравшемся до встречи с Крэ-

гом. На ней темное тяжелое платье с белым воротником. Ее внешний облик мрачен, будто она носит траур. Только в конце спектакля она надевала широкий плащ и набрасывала на голову большой белый платок (у Ибсена в символично-метафорическом контексте финальной сцены он становится и саваном, и подвенечной фатой, и крестильным покрывалом<sup>8</sup>). Прическа Ребекки — Дузе представляла собой длинные узкие косы, которыми она обматывала свою голову и которые подчеркивали «царственность и независимость»<sup>9</sup>. Инфернальность, скрыто присутствующая в ибсеновской героине, даже в малой степени не была свойственна образам Дузе, поэтому едва ли она как-то проявлялась в ее Ребекке.

Знаменитые европейские гастролеры редко возили с собой декорации — транспортировка дорого стоила. «Росмерсхольм», в котором играла Дузе, был одним из весьма немногочисленных исключений. Желая максимально точно следовать ремарке первого действия, где подробно описан интерьер гостиной, актриса специально приобрела для спектакля мебель. Как и требует вводная ремарка, на стенах висели многочисленные портреты предков Росмера. Единственным заметным отступлением от подробно описанной автором сценической картины было окно, размещенное не в левой стене, а по центру. Были в этой комнате и цветы, и растения, обретавшие, правда, в спектакле Дузе не совсем тот смысл, который был важен для драматурга. У Ибсена цветы нужны «ведьме» Ребекке, ибо «они так сладко одурманивают своим ароматом»<sup>10</sup>. У Дузе они, скорее, были одним из тех знаменитых аксессуаров, которые словно оживали в ее руках и с помощью которых актриса выражала чувства своей героини<sup>11</sup>.

Дузе, конечно, безраздельно владела зрительским вниманием, затмевая своим мастерством и партнера, игравшего главную мужскую роль (что показательно, критики практически не упоминали исполнение роли Росмера), и все составляющие спектакля — включая декорационное оформление. Хотя тяжелая декорация соответствовала представлениям актрисы об атмосфере Росмерсхольма, все же она предложила Крэгу создать новую сценографию. Скорее всего, ей хотелось как-то зримо выразить смутно ощущавшийся ею символично-мистический план действия, и потому она решилась на творческий союз с художником-новатором.

Совершенно иначе представлял себе драму Ибсена Крэг. В связи с ней он писал в театральной программке: «Оставим наш здравый смысл в гардеробе вместе с зонтами и шляпами. Нам нужно лишь более тонкое чутье, что живо в нас. Мы в Росмерсхольме — доме призраков»<sup>12</sup>.

Для художника «сверхреальный» уровень драмы имел первостепенное значение, целиком заслонявшее собою всё прочее. Именно им Крэг хотел потрясти зрителя, который должен был *почувствовать* символических белых коней Росмерсхольма. Но в том, как это сделать, Крэг видел проблему, о которой он писал позднее в своем эссе «О призраках в трагедиях Шекспира» (1910). В пример он приводил призраков из драм Шекспира, которые производят ужасное впечатление на читателя и одновременно оставляют равнодушным зрителя. Причина, как полагает Крэг, в том, что постановщики «выпускают их на сцену внезапно, не заботясь о создании подобающей атмосферы»<sup>13</sup>. И далее: «мы должны ощущать непреодолимое влияние этих незримых сил в гипнотические моменты сценического действия, и задача режиссера — найти способ вызвать у нас такое ощущение, сделать его явственным и вместе с тем эфемерным»<sup>14</sup>. От зрителя же требуется непосредственность восприятия: «Смотрите на то, что перед вами, собственными глазами, без посредничества лорнетов и театральных биноклей — иначе ничего не увидите, — писал Крэг в адресованной зрителям «Заметке о “Росмерсхольме”»<sup>15</sup>. — Чувствуется, что сюда приближается мощная энергия незримых сил: мы все время слышим длительную ноту, издаваемую Горном Смерти. Она слышна в начале, она сплетается и с возгласами финала»<sup>16</sup>.

В крэговской интерпретации Ребекка тоже была лишена демонического начала, но она представляла не как человек, не как страдающая женщина, а как воплощение «самой Жизни». «Там и тут, — писал Крэг, — проносится образ Жизни, не всего лишь маленькая фотографическая фигурка Ребекки Вест — даже и вовсе не женщина, а образ самой Жизни — и в то же время мы слышим едва уловимое крещендо Горна Смерти — по мере того как приближается играющий на нем. <...> Уж не думаете ли вы, что перед вами мрачная и унылая картина? Взгляните вновь. Вы обнаружите удивительно радостное видение. Вы увидите Жизнь, представленную Ребеккой Вест, волю к действию, освобождению до самого конца. В ней самой — безграничное вдохновение»<sup>17</sup>.

Примечательно также то, что для Крэга все остальные персонажи драмы — резко отрицательные: «Вы увидите глупцов, окружающих этот образ Жизни, глупцов, которые либо трусы, либо негодяи — так сказать, увечные экземпляры живых существ, а не живые создания. Вы услышите этих глупцов, негодяев и трусов, болтающих друг с другом, надеющихся поймать Жизнь в ловушку, связать ее, взять под свой контроль — и Вы увидите торжествующую жизнь и поверженную глупость»<sup>18</sup>. Даже Росмер, по мысли Крэга, — «осел» (именно такую не-



лестную характеристику дал герою художник на полях своего экземпляра пьесы Ибсена)<sup>19</sup>.

Что же касается пространственного решения спектакля, то Крэг писал в программке к спектаклю 1906 г., ставя «Росмерсхольм», нельзя показывать на сцене дом XIX или XX века, да еще «обставленный мебелью в скандинавском стиле»<sup>20</sup>. Художник считал, что «Реализм — это только местоположение, в то время как искусство — Откровение; именно поэтому в сценографии для этой пьесы я старался избегать всякого Реализма»<sup>21</sup>.

Средства, с помощью которых можно было «избежать Реализма», подсказало само сценическое пространство, оказавшееся в распоряжении художника. Здание флорентийского театра Пергола, построенное в середине XVII в., предназначалось для оперных постановок. В XVIII—XIX веках он был крупнейшим оперным театром Флоренции<sup>22</sup>. Крэг, который почти всегда изображал на своих эскизах сцену немислимых размеров, не мог не воспользоваться простором этой театральной площадки. От нее он и отталкивался при создании своих эскизов.

Центральным визуальным образом пустого, как в елизаветинском театре<sup>23</sup>, пространства сцены (предметы мебели здесь не в счет — они не несли определенной привязки к месту и времени и служили, скорее, полуданеком на какое-то условное жилое помещение) становилось огромное клетчатое окно с полупрозрачной занавеской. Оно как будто открывало выход в другое измерение. И если на эскизе окно было, по мнению Дункан, с видом на пейзаж в Марокко, то в осуществленной на практике сценографии за ним, сквозь сияние, переливавшееся от ультрамаринового до голубого цвета, проглядывала темная и бесконечная вселенная.

Вся декорация, как писал в своем дневнике Гвидо Ноччиоли (один из молодых актеров труппы Дузе, не принимавший участие в «Росмерсхольме»), была «похожа на мечту»<sup>24</sup>. Игра цвета за оконными стеклами продолжалась и на длинных занавесках по бокам, и на мебели, которая, по воспоминаниям актера, тоже имела зеленоватый оттенок<sup>25</sup>. Сцена освещалась десятью прожекторами. Но где и каким образом они были установлены, ни в одном из источников не уточняется. И все же, если взглянуть на эскиз Крэга к этой декорации, можно заметить, что она освещена не стандартным для того времени способом.

На эскизе свет идет лишь из огромного окна. Справа во всю высоту оконного проема полупрозрачная, но вместе с тем плотная длинная штора, складки которой создают ощущение движения. Никакой мебели на эскизе нет, кроме едва различимой справа книжной полки, растворяющейся во мраке. Мужская фигура, застывшая в наклоне, обращена

к фигуре женской, но та никак не реагирует на его бессловесный вопрос. Импульс ее позы — скорбная дума. Ее невидимый взгляд обращен за окно, где свет озаряет какой-то иной мир. Устремленность Ребекки к свету — метафорическое выражение ее устремленности к обновлению, к новой жизни. Сама же комната навеивает ассоциацию с тюремным заточением.

В описаниях сценографического решения «Росмерсхольма» может показаться странным отсутствие какого-либо упоминания о второй декорации. Дело в том, что пьеса Ибсена предполагает два помещения. Первое, третье и четвертое действия происходят в гостиной, а второе — в кабинете Йуханнеса Росмера. Вот ремарка, описывающая кабинет: «В левой стене входная дверь. В глубине комнаты дверное отверстие с раздвинутыми портьерами, соединяющее кабинет со спальней. Направо окно и перед ним письменный стол с книгами и бумагами. По стенам полки с книгами и шкафы. Меблировка скромная. Налево старинное канапе и перед ним стол»<sup>26</sup>. Третий и четвертый акт снова возвращают зрителя в гостиную. Но зачем же тогда Ибсен поместил действие второго акта в кабинет Росмера? Сравнивая ремарки первого и второго актов, можно понять, что скромный по обстановке кабинет бывшего пастора — с множеством книг и (что важно) смежным входом в его спальню — гораздо ближе ибсеновскому герою, чем парадная гостиная с развешанными по стенам портретами чиновников и офицеров, крепкий и целеустремленный род которых обрывается на рефлексирующем Росмере. Не в этом ли кабинете Ребекка, становясь близкой его трепетной душе, постепенно влияла на его мировоззрение? Тем более что первоначально ею двигала «непреодолимая страсть», которая недвусмысленно связана со смежной комнатой кабинета Росмера — спальней. Таким образом, Ибсен, подавая предысторию драмы в диалогах персонажей, вместе с тем косвенно ее инсценирует, прибегая к визуально выразительным приемам. Чтобы добиться своей первоначальной цели, Ребекке сначала нужно было завладеть душой Росмера. Этот путь повторяется и в архитектонике комнат: для того чтобы попасть в его спальню, нужно сначала пройти через его кабинет.

Пространство этой сцены как бы удвоено, и границей служит портьера, через которую подслушивающая Ребекка одновременно контролирует сознание Росмера. В первом действии, где Ибсен лишь начинает приоткрывать предысторию героев (самоубийство Беаты), мы практически ничего не узнаем про саму Ребекку. В основном речь идет о Росмере и его воззрениях, и кажется, что главный герой пьесы — Рос-

мер. Но во втором акте ректор Кролл, надеясь пресечь влияние Ребекки на Росмера и вернуть свояка в лагерь консерваторов, заводит с героем разговор, начиная с которого и раскрывается часть связанных с Ребеккой Вест обстоятельств. Драматургу важно, чтобы это узнавание происходило в тайном присутствии Ребекки. По-настоящему, у Кролла нет пока никакой компрометирующей Ребекку достоверной информации. Но первое сомнение зародится именно в кабинете Росмера (т. е. в пределах его личного пространства), в помещении, где какое-то время назад герой замыслил и отречение от Бога, и отказ от вековых консервативных принципов его семьи. И вот теперь эти сомнения спускаются со второго этажа и распространяются в росмеровской гостиной и за ее границами, во всем Росмерсхольме, символическом месте, где жили до этого момента корректные, благородные и никогда не смеявшиеся люди.

Если основываться на описаниях современников, чье внимание было сосредоточено на общей атмосфере флорентийского спектакля и его цветовой гамме, можно предположить, что отдельной декорации ко второму акту просто не было. Однако в 1993 году итальянская исследовательница Лаура Каретти впервые опубликовала крэговский эскиз<sup>27</sup>, который хранится в частной коллекции и был долгое время неизвестен.

На нем — как будто вариант известной декорации, но, в отличие от последней, с четко зафиксированными высокими потолками, вытянутым вверх узким окном, больше похожим на дверь, и схематично нарисованным ковром. По центру изображена женская фигура в темном платье. Ее движения направлены влево. Недоумение может вызвать находящийся справа затемненный коридорчик-лестница, который повторяет очертания двери-окна, изображенного слева, и ведет наверх (видимо, на второй этаж, где и находится, по Ибсену, кабинет Росмера). На известном эскизе с огромным, намного более широким решетчатым окном никакой лестницы не предусмотрено. Этот новый эскиз можно было бы принять за один из вариантов крэговской сценографии, однако он выполнен по памяти (уже спустя несколько лет после премьеры) и наверху содержит надпись рукой Крэга: «Росмерсхольм Флоренция 1906»<sup>28</sup>. Следовательно, Крэг не фантазировал о какой-то новой постановке драмы Ибсена, а лишь запечатлел то, что было в спектакле, сыгранном в театре Пергола. Об этом свидетельствует и схематичность эскиза, лишённого свойственной крэговскому письму «атмосферности».

В пользу гипотезы о том, что в спектакле было две декорации, говорит и сохранившаяся фотография, на переднем плане которой изображена Дузе. На этом снимке Дузе позирует в костюме из спектакля

«Джоконда» по пьесе Г. Д'Аннунцио. Однако снимок захватывает часть внушительной декорации, которая изображает большую сетчатую стену с размытым изображением. По мнению не только Л. Каретти, это не что иное, как фрагмент декорации к «Росмерсхольму»<sup>29</sup>. Масштаб же этого оконного проема явно противоречит пропорции двери-окна, изображенного на впервые обнаруженном исследовательницей эскизе Крэга.

Получается, что в спектакле имели место две разные, хотя и сходные по стилю, декорации. В одной из них (для первого, третьего и четвертого актов) были, как писал Гвидо Ноччиоли, «большая задняя стеклянная дверь [а не окно! — П. М.], покрытая голубой вуалью»<sup>30</sup>, лестница-коридор, ковер и некоторые детали мебели зеленоватого оттенка: диван, стол (слева в бледных штрихах крэговского эскиза можно его угадать). В другой же декорации (для второго акта) главным элементом становилось громадное клетчатое окно с занавесями, слева от которого находилась книжная полка (если судить по эскизу). За занавесями этого широкого окна и пряталась, судя по всему, Ребекка — Дузе.

Знаменитый эскиз с двумя фигурами фиксирует, скорее всего, тот момент, когда после ухода Мортенсгора Росмер обнаруживает, что все это время за занавеской была Ребекка. Если это действительно так, то для Крэга эта сцена была первым серьезным потрясением Ребекки — Дузе. Тот факт, что она подслушивала, не имел для него никакого особого значения. Истина мистическим образом прорывалась в сознание героини, когда дух покойной Беаты словно давал ей о себе знать через реплики Кролла и Мортенсгора. А символичное расположение смежных комнат, о котором сказано выше, было Крэгом вовсе не использовано — скорее всего, потому, что в его интерпретации главным был не мотив сомнений героя (и уж тем более не любовь Ребекки к «ослу» Росмеру), а максимально обобщенный образ Жизни, триумфально одерживавшей верх в борьбе с глупостью и мерзостью окружающей действительности. «Радостная» гибель Ребекки в финале была не поражением, а *победой* героини. «Для нее [Ребекки. — П. М.] тут нет трагедии»<sup>31</sup>, — отметил в связи с развязкой драмы Крэг на полях своего экземпляра пьесы.

Таким образом, Крэг, конструируя «трагедийно напряженную среду»<sup>32</sup>, стремился визуализировать скрытое «сверхреальное» измерение «Росмерсхольма» — драмы, в которой, по его мнению, слова более прочно, чем в остальных произведениях Ибсена, сплавляют реальное и сверхреальное, физику и метафизику жизни.

Визуализированное Крэгом «состояние духа» захватило Дузе, игравшую прежде в реалистических декорациях. Но насколько художествен-

ное оформление Крэга изменило ее представления о роли? Трудно, конечно, ответить на этот вопрос однозначно. Известно лишь, что Дузе, по воспоминаниям Дункан, специально для новой редакции спектакля изменила костюм: она надела белое платье с большими, широкими ниспадающими рукавами. Дункан писала, что «когда она [Дузе. — П. М.] вышла на сцену, она меньше походила на Ребекку Вест, чем на Сибиллу Дельфийскую»<sup>33</sup>. Перемена платья — веский аргумент в пользу того, что под влиянием крэговской сценографии Дузе внесла существенные коррективы в интерпретацию роли. На указанной выше известной фотографии (запечатлевшей Дузе как раз в белом платье с широкими ниспадающими рукавами-«крыльями», в котором она играла Сильвию в «Джоконде» Д'Аннунцио и которым воспользовалась для своей изменившейся Ребекки) актриса стоит на фоне крэговской декорации рядом с высоким столом, на который помещен скульптурный женский бюст. Облик актрисы не похож на тот, что запечатлен на фотоснимках Ребекки—Дузе, сделанных в феврале 1906 г. во время гастролей актрисы в Кристиании. Видимо, справедливо утверждение А. Г. Образцовой: «Великая итальянская актриса верно поняла режиссерский замысел — дать в образе Ребекки Вест символическое воплощение Жизни, которой тесно и тяжело в “убежище призраков и теней”, каковым является Росмерсхольм»<sup>34</sup>. Ясно, что эта *новая* Ребекка была намного ближе к символистскому искусству, чем Ребекка прежняя. Правда, А. Г. Образцова не совсем правомерно в данном контексте называет Крэга не сценографом, а режиссером, но ее мысль о том, что Дузе воплотила в образе Ребекки символическое олицетворение Жизни, находит подтверждение и в словах самого Крэга, который вскоре после премьеры восторженно писал: «Это был успех и — Дузе играла великолепно... <...> Она обладает мужеством 25 человек! Она, Ибсен и я исполнили наше маленькое трио и ушли домой счастливыми»<sup>35</sup>.

Воодушевление Крэга после спектакля прямо свидетельствует о том, что увиденное им в день премьеры на сцене театра Пергола в самом главном совпадало с его замыслом. Энтузиазм Крэга вполне разделяла и актриса, отправившая художнику письмо с теплыми словами благодарности<sup>36</sup>. Казалось бы, мнение Крэга и Дузе является надежным свидетельством успеха. Однако трудно с уверенностью утверждать, что публика целиком приняла этот новаторский спектакль. При решении этого вопроса нельзя игнорировать сомнения Т. И. Бачелис: «После флорентинского спектакля критик Джузеппе Борджесе писал: “Кто видел ее Ребекку в «Росмерсхольме», знает, что сегодня нет более

положительного авангардиста в оформлении спектакля и в осуществлении связи артиста со спектаклем в целом, чем Дузе». Приведя эту цитату, итальянская исследовательница творчества Дузе Ольга Синьорелли загадочно замечает: «Несмотря на успех у зрителей и панегирики некоторых критиков, администрация сочла благоразумным не повторять этого спектакля». Странно, не правда ли? Успех у публики, панегирические рецензии, а благоразумная администрация, себе в убыток, решает пьесу больше не играть?»<sup>37</sup>.

Непрятие могла вызвать у многих не только новизна сценического языка, но и неизбежная эклектичность постановки, обусловленная ограниченностью полномочий Крэга. Ведь если Дузе обладала достаточной художественной восприимчивостью и артистической гибкостью, чтобы за ничтожно короткий срок внести в свою игру существенные изменения, то едва ли на это были способны другие исполнители. До сих пор остается открытым и еще один важный вопрос — о степени органичности взаимодействия эстетики спектакля с драматургическим материалом, крэговского символизма — с поэтикой позднего Ибсена, к символизму приближающейся, но в рамки символистской театральной эстетики с трудом укладывающейся.

И все же в глазах Крэга и Дузе это была несомненная творческая удача. Иначе они не стали бы совместно строить обширные творческие планы, связанные в первую очередь с драматургией Ибсена. Эти планы вскоре были разрушены после известного инцидента в Ницце, где крэговские декорации к «Росмерсхольму» не поместились на сцену и были обрезаны. Отношения Крэга и Дузе были порваны. Но недолго просуществовавший спектакль остался одним из самых интересных и значительных экспериментов не только в сценической истории драмы Ибсена, но и в театральной практике Гордона Крэга. «Росмерсхольм» стал единственной пьесой с современным сюжетом из всех оформленных художником спектаклей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Подробно об этом см.: Юрьев А. А. Между Светом и Тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // *Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм*. СПб., 2006. С. 600–645 (серия «Литературные памятники»).
- <sup>2</sup> См.: [Without author] *The Waldorf theatre* // *The Standard*. 1905. May 30. P. 8; *Kienzl H. Die Duse als Rebekka West und Hedda Gabler* // *Kienzl H. Die Bühne ein Echo der Zeit: (1905–1907)*. Berlin, o. J. S. 325.

- <sup>3</sup> См.: Синьорелли О. Элеонора Дузе. М., 1975. С. 78.
- <sup>4</sup> Kienzl H. Die Duse als Rebekka West und Hedda Gabler // Kienzl H. Die Bühne ein Echo der Zeit: (1905–1907). S. 326.
- <sup>5</sup> Ibidem.
- <sup>6</sup> Ibidem.
- <sup>7</sup> Ибсен Х. Росмерсхольм // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 298–299.
- <sup>8</sup> См.: Юрьев А. А. Между Светом и Тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 643.
- <sup>9</sup> Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Frankfurt am Main, 1998. S. 65.
- <sup>10</sup> Ибсен Х. Росмерсхольм // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 239.
- <sup>11</sup> Цветы, надо заметить, сопровождали ее с самого начала творческого пути: когда в четырнадцать лет она играла Джульетту, при виде Ромео она роняла белые розы к его ногам; стоя на балконе, она осыпала его голову лепестками и клала их на его бездыханную грудь, когда последняя надежда угасла (см.: Элеонора Дузе в роли Джульетты (Из воспоминаний М. А. Крестовской) // Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. проф. Л. И. Гительмана. СПб., 2007. С. 324). И хотя об использовании Дузе подобного приема в «Росмерсхольме» нет упоминаний, можно предположить, что она им пользовалась.
- <sup>12</sup> Цит. по: Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 62.
- <sup>13</sup> Крэг Э. Г. О призраках в трагедиях Шекспира // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 265.
- <sup>14</sup> Там же. С. 267.
- <sup>15</sup> Опасаясь недоумения и негативной реакции итальянской публики, незнакомой с европейским экспериментальным театром, Крэг включил эту «Заметку» (на итальянском и английском языках) в специально выпущенную программку, которую зрители могли прочесть перед началом спектакля.
- <sup>16</sup> Цит. по: Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 52.
- <sup>17</sup> Цит. по: Ibidem. S. 59–60.
- <sup>18</sup> Цит. по: Ibidem. S. 60.
- <sup>19</sup> См.: Ibidem.
- <sup>20</sup> См.: Bablet D. The Theatre of Edward Gordon Craig. London, 1966. P. 87.
- <sup>21</sup> Цит. по: Ibidem.
- <sup>22</sup> См.: Синьорелли О. Элеонора Дузе. С. 165.
- <sup>23</sup> См.: Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 62.
- <sup>24</sup> Цит. по: Ibidem. S. 63.

- <sup>25</sup> См.: Ibidem.
- <sup>26</sup> *Ибсен Х. Росмерсхольм // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 257.*
- <sup>27</sup> См.: *Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 61.*
- <sup>28</sup> Ibidem.
- <sup>29</sup> См.: Ibidem. S. 66–67.
- <sup>30</sup> Цит. по: Ibidem. S. 63.
- <sup>31</sup> Цит. по: Ibidem. S. 60. Во избежание недоразумений попутно отметим: в данном случае Крэг пользуется словом «трагедия» не для обозначения жанра ибсеновской пьесы, а с целью указать на то, что Ребекка Вест не воспринимает в финале свою гибель как ужасную катастрофу.
- <sup>32</sup> *Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 142.*
- <sup>33</sup> *Дункан А. Моя жизнь. М., 1930. С. 176.*
- <sup>34</sup> *Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // Эдвард Гордон Крэг: Воспоминания. Статьи. Письма. С. 35–36.*
- <sup>35</sup> Цит. по: *Caretti L. Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 68.*
- <sup>36</sup> См.: *Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. С. 145.*
- <sup>37</sup> Там же.

**А. Б. Ульянова**  
(Санкт-Петербург)

**«ВИРТУАЛЬНЫЕ» СПЕКТАКЛИ АДЛЬФА АППИА:  
«УНДИНА», «МАЛЕНЬКИЙ ЭЙОЛЬФ»  
И «ДРАМА НА МУЗЫКЕ»**

Третья часть знаменитой работы Адольфа Аппиа «Музыка и постановка», написанной в 1895–1897 годах, озаглавлена: «Wort-Tondrama без Рихарда Вагнера»<sup>1</sup>. Подобно многим другим режиссерам, шедшим за ним, Аппиа желал продолжить дело Вагнера, хотя уже без него самого. Создать произведение в духе Мастера, но идущее дальше, такую новую Wort-Tondram'у, в которой необходимо «постепенно добиться того, чтобы составляющие элементы действия проявляли себя гармонично; и добиться этого за время существования музыки — единственную форму ее существования»<sup>2</sup>.

В 1895 г. Аппиа написал пьесу «Унди́на» на известный сказочный сюжет о трагической любви благородного рыцаря и русалки. Ее фабула не оригинальна, так как сперва Аппиа ознакомился с «Ундиной» Фрид-



риха де ла Мотта Фуке (1811) — волшебной сказкой в прозе, вдохновлявшей и Гофмана (1816), и Жуковского (1837), и Жироду (1939) — каждого в свое время.

Сказку Фуке Аппиа буквально читал «из-за плеча» своего друга Жана Тореля<sup>3</sup>, который переводил ее, а затем адаптировал для Габриэля Форе, желавшего положить ее на музыку. Перевод Тореля Аппиа «проглотил» за несколько часов. И когда он заговорил на эту тему с другом, Торель предложил ему сотрудничество — совместную адаптацию сказки для сцены.

Торель испытывал затруднения с переделкой текста из прозаического в поэтический. Аппиа «с разгона» за неделю набросал для него два фрагмента, и Торель попросил его продолжать. Аппиа окончил пьесу в три недели.

«На тот момент у меня была только идея, а формы не было, — писал Аппиа Чемберлену 6 марта 1895 г., — я надеюсь, что постепенно вслед за идеей ко мне придет и форма»<sup>4</sup>.

Что это была за идея? «Мы избавились от всего очаровательно-романтического. Я сохранил трех персонажей (рыцаря, Ундину, Бертальду)... Музыка на сцене, *невидимая*... окружает декорацию и оживляет ее»<sup>5</sup>.

На самом деле Аппиа сохранил пять персонажей (кроме перечисленных, это были еще приемные родители Ундины — старый рыбак и его жена), но исключил священника, знатных приемных родителей Бертальды и духа воды Кюлеборна. Он также изменил имя рыцаря с Гульбранда на Германа для удобства певцов-французов.

Если книжка Фуке — это чередование стиха и прозы, то Аппиа почти везде избрал верлибр. Пьеса Аппиа пишется то рифмованным слогом, то белым стихом в разнообразных ритмах. Иногда строка у него состоит из девяти слогов, иногда — из семи, четырех, трех и даже двух — четкого ритма он не придерживается. При этом он обращает внимание предполагаемого постановщика на манеру речи персонажей, комментируя практически каждую реплику. Чрезвычайно интересны указания Аппиа, касающиеся декораций и музыкального оформления. Он не привязывает действие ни к какой эпохе, что свойственно всему его творчеству, как в дальнейшем с восторгом отметит князь Сергей Волконский. Аппиа требуются «фантазийные декорации пейзажа и архитектуры», а также «фантазийные костюмы в славянском стиле». Аппиа замечает: «вся постановка должна напоминать сон». Удивительно скрупулезны указания по поводу музыкального сопровождения. Аппиа нужен «хор на сцене» и «хор в зале», а также «музыка на сцене»

и «музыка в зале», которые, по его смелому замыслу, будут не просто перекликаться или служить фоном основного действия, но и вступать с ним в конфликт, развивать проблематику пьесы, раскрывать образы персонажей, создавать новую Wort-Tondrama'у.

В одном из писем Чемберлену Аппиа признавался: «Честно говоря, в моей “Ундине” совсем (или уже) ничего не осталось от драмы, так как я думаю, что драму должен оставить при себе, а показать спектакль во всей его красе: то есть Данность является лишь предлогом для Драмы, а Драма — предлогом для Спектакля, а этот спектакль, в конце концов, и есть моя цель... Я вправе предположить, что на заднем плане будет музыка, и этот-то задний план послужит связующим звеном между драмой, изображать которую мне претит... и спектаклем, который мне гораздо более понятен»<sup>6</sup>.

Логично было бы предположить, что музыкальной основой пьесы Аппиа мог стать опус Гофмана. Но... у Аппиа, как у визионера, возникли противоречия с оперой. «У меня сложности с Гофманом, — пишет Аппиа, — так как он заставляет чувствовать, но никогда не заставляет видеть. Мне кажется, что он скорее предчувствует видение вещей, чем действительно видит их; отсюда мои трудности — так как я могу чувствовать только если сначала увижу»<sup>7</sup>.

Либретто оперы Гофмана — слишком многословное для оперного либретто, слишком банальное с точки зрения текста и не сохранившее поэтичности самой сказки, также не подходило для Аппиа. Аппиевская «Ундина» — это, прежде всего, музыка стихов. В письме Чемберлену от 2 мая 1895 г. Аппиа писал: «Мой разноцветный переливчатый (и единственно верный) замысел гармонических волн, которые берут человеческую душу приступом, чтобы привести ее к концу — вот то, что так трудно воплотить драматически»<sup>8</sup>.

Характерно, что Аппиа не подражает Вагнеру и не собирается сам быть композитором. О композиторе он говорит как о третьем лице, предоставляя ему свободу выбора и лишь предостерегая от возможных ошибочных трактовок. Ничего не известно о рисунках Аппиа, так как в 1914 г. Габриэль Форе, наводя порядок в своих бумагах, сжег их. По сути аппиевская «Ундина» — это готовый спектакль: его «виртуальная» сценография во многом превосходит ту, которую Аппиа создаст, например, для «Маленького Эйольфа», — наклонные плоскости, башни, лестницы и выход к морю — все это появится позднее.

Не кажется случайным в творчестве Аппиа и то, что спустя 30 лет он обратится к Ибсену. «Ундина» — как настоящая символистская пьеса,

в которой есть и сон, и рок, и образ художника, вставшего перед выбором между зовом плоти и зовом души, — перекликается с пьесой Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899). И символистской ее делает образ главного героя — Германа. Позволю себе процитировать текст Аппиа в моем переводе — для наглядности<sup>9</sup>:

### **Картина Пятая**

*Герман появляется на галерее слева. Он идет вперед, к лестнице, спускается на несколько ступеней, доходит до площадки, разделяющей лестницу на две части, останавливается. Во время его первых слов еще видны несколько факелов во внешнем дворе, у правого края, в глубине.*

#### **Герман**

Всю ночь продлится  
Этот праздник-траур...

Вы радости хотели?

Обрести

Ее сумели вы?

И вам на радость

Все эти факелы

Горят сейчас огнем?..

*(Музыка.)*

Не вырваться никак

Из этих мук!

Лишь факелы горят

Под звездным небом...

*(Музыка.)*

Ах!

Если б все они соединились

И запалили до небес костер,

Который всех нас поглотил бы разом!

И утренний прохладный ветерок

Развеял пепел наш,

Чтоб все забылось,

Чтоб мы могли ... забыться и заснуть

*(Прислоняется к каменной балюстраде,*

*возвышающейся над двором;*

*музыка приносит лирическую тему Ундины.)*

Мой охраняя сон,  
Ты подходила  
К моей постели...  
И у изголовья  
Садилась...  
И баюкала меня,  
И слезы проливала,  
Что утехой моею были...  
Солнце заходило...  
И, опуская лоб в твои ладони,  
Я счастлив был...  
Когда же просыпался,  
С восходом солнца  
На заре мучений  
И угрызений совести –  
Лицо  
Мне умывала свежую водою...  
Ундина...  
Утешала ты меня...  
Твоя душа меня оберегала...  
Я чувствовал...  
*(Музыка.)*  
Баюкала меня  
И слезы проливала,  
Что утехой моею были...  
*(Музыкальный пассаж.)*  
Я теперь один,  
И сердце задышается,  
И пламя его сжигает...  
Пламя сожаленья,  
Отчаянья...  
Рыданья грудь теснят,  
Наружу просятся,  
И головокруженья  
И забытья хочу...  
Несет меня теченьем  
Реки огромной,  
Что стремится к морю,  
В котором... утону...

В море, как мы знаем, утонул персонаж другой пьесы Ибсена — мальчик по прозванию Маленький Эйольф...

В 1924 г. Аппиа переписывается с Энцо Феррьеро<sup>10</sup> по поводу предстоящего сезона в театре Конвеньо. Он отправляет Феррьеро список произведений, которые «поставил бы с удовольствием», и чей окончательный вид у него «уже мысленно сложился»<sup>11</sup>. В этом списке фигурирует пьеса Ибсена «Маленький Эйольф», к которой Аппиа пишет пояснения (называемые им «постановкой») и создает три эскиза (они не сохранились). Неизвестно, что подвигло Аппиа взяться за эту пьесу. Возможно, она была чем-то близка его умонастроениям, потому что Аппиа особенно подчеркивает, что «несмотря на вторжение внешнего мира, это чисто внутренняя, личная драма»<sup>12</sup>. Именно поэтому «вся постановка *Маленького Эйольфа* должна предстать перед зрителем в такой гармонии, что, после того, как зритель опознает место действия, он сконцентрирует свое внимание только на персонажах»<sup>13</sup>. Это место действия — норвежский фьорд.

«Маленький Эйольф» — менее известная пьеса Ибсена, чем «Привидения», «Строитель Сольнес» или «Дикая утка» — поднимает, однако, похожую проблему — дети расплачиваются за грехи отцов. Благополучие и покой в семье героев — это только видимость. Мальчик, ставший калекой по недосмотру родителей, является для них вечным укором и, как следствие, помехой их семейной гармонии. Но наступает момент, когда отец решает всерьез заняться сыном, а измученная ревностью мать формулирует подспудное желание, чтобы этого сына вообще не было. Ее желание осуществляется тотчас же: мистическая бабка-крысоловка увлекает мальчика в море, и он тонет. Терзаемые раскаянием, родители мечутся в поисках «индальгенции»: отец собирается уйти в горы, мать — заняться благотворительностью по отношению к заброшенным детям. Практически все персонажи пьесы в чем-то являются «маленькими эйольфами» — это дети, требующие внимания и любви, сами же не наученные заботиться о других.

Неумолимо надвигается на их жизнь фьорд — воплощение рока, неотвратимой силы возмездия — он требует человеческих жертв. Аппиа упоминает о *реверберации* фьорда. Он знает и о таком явлении, как *Северное Сияние*, так как в 1888 году он провел некоторое время в Кристиании. Стихийную силу фьорда Аппиа прочувствовал и представил в описании предполагаемых декораций. От начала к финалу сцена будет «надвигаться» на зрителя: в первом акте сцена «достаточно глубокая»,

во втором — «относительно глубокая», в третьем акте — «неглубокая»<sup>14</sup>. Такое «приближение с увеличением» — абсолютно новаторское, так как предложено Аппиа задолго до того, как в кино появился прием «наезда» камеры на объект. Оно должно было производить эффект двойного «слежения» за персонажами: с внешней стороны и с точки зрения эволюции чувств в их внутреннем мире.

Наибольшие изменения (по сравнению с авторскими ремарками Ибсена) в плане оформления Аппиа производит в Первом Акте, где драматургу требуется «красиво и богато обставленная комната, выходящая в сад»<sup>15</sup>. В ней много мебели, цветов, ковров, подушек, столиков и стульев, стеклянных дверей, окон и т. д. Как известно, Аппиа всегда был противником замкнутых пространств. Он отказывается от комнаты, оставляя только веранду, которая в третьем акте будет обозначаться уже на переднем плане сцены, оставаясь лишь напоминанием о том, с чего все начиналось. Атмосфера аппиевских декораций создается, прежде всего, *освещением*. В первом акте на сцене представлен день. «На веранде свет рассеянный, но очень светло. Пленер очень яркий. Тень от навеса падает на землю. Этот световой контраст будет тщательно выверен, чтобы не ослеплять, а спокойно и четко обрисовывать персонажей»<sup>16</sup>. Аппиа не отказывается от того, чтобы в первом акте изобразить на сцене достаток и комфорт. Он предлагает использовать модную в его время мебель из ротанга, но выступает против беседки, увитой плющом, полагая, что ползучие растения выглядят на сцене смешно.

Во Втором акте угроза, надвигающаяся на персонажей с внешней стороны, становится видна зрителям: «с пола от левой кулисы, обозначая отсвет близко расположенного фьорда, идет голубой отблеск»<sup>17</sup>. Там, где Ибсену требуется горный склон, Аппиа, в своей манере, предлагает лестницу, которая спускается справа, прерывается маленькой площадкой посередине, затем спускается влево.

В Третьем акте создается «вечернее освещение»<sup>18</sup>. Аппиа призывает «остерегаться ... прочих световых эффектов, кроме медленно наступающей ночи»<sup>19</sup>. Широкий вид на фьорд, который требуется Ибсену, Аппиа заменяет сплошным голубым задником без рисованного пейзажа — небо и море сливаются и поглощают всё. Закон живописи таков, что в темноте самое длительное послесвечение дает голубой цвет: фьорд торжествует — когда свет гаснет, то, тускнея последним, лишь он остается виден зрителю.

\* \* \*

Ни одно из писем Аппиа не дает указаний на то, какой миф или легенда послужили источником его «Идей драмы на музыке»<sup>20</sup>, написанной им в 1890-е гг. Есть два предположения, но оба они слишком гипотетичны, чтобы опираться на них. Согласно первому, источником могла быть «Сага об Инглингах» — первая из «королевских саг» Снорри Стурлусона, изложенная им в «Круге земном» и дающая мифологическую модель событий и человеческого поведения. Второе предположение связывает аппиевских героев-двойников с индуистскими «двойными богами» Варуной и Митрой. Доказать либо опровергнуть ни то, ни другое не представляется возможным.

Аппиевская «Драма на музыке» — это драма самопожертвования. Человек из народа, «лучший», выбран за свою красоту и способности; он нарекается «Избранным» и на год становится Принцем. С настоящим Принцем их связывает дружба. Одного — опытного, другого — наивного. Человек из народа передает Принцу часть своей мудрости — это и есть цель «операции». Через год Принц станет способен выполнить свою миссию, а Избранный должен умереть. Такова фабула.

Что делает Аппиа и в чем его новаторство? Аппиа подчеркивает амбивалентность хитросплетения и предполагает, что Друг (он же — Избранный) и Принц могут быть одним и тем же персонажем. Причем Принц — это лишь пустая оболочка, незаконченная форма, в которую воплощается Друг, посредством которой он обеспечивает власть именно себе, так как для него не достаточно просто существовать, чтобы Жить...

\* \* \*

«Ундина» не была поставлена. «Маленький Эйольф» в декорациях Аппиа сцены не увидел. «Драма на музыке» так и осталась Идеей. Все эти спектакли Аппиа можно условно назвать виртуальными. Их значение не так велико, как постановка «Тристана и Изольды» или «Кольца Нибелунга», однако они помогают понять как творчество конкретно самого Аппиа, так и всеобщие театральные процессы, происходившие в его время.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Appia A. Œuvres complètes. T. II. Lausanne, 1986. P. 132.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Торель был журналистом и романистом, он переводил пьесы Гауптмана для театра Андре Антуана, а также выполнил перевод на французский язык

книги Хьюстона Стюарта Чемберлена «Вагнеровская драма». Аппиа и Тореель познакомились в Байройте в 1894 году.

<sup>4</sup> Ibidem. P. 315.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Аппиа А. Ундина // Ульянова А. Б. Адольф Аппиа: Театр пространства и света. СПб., 2011. С. 261–262.

<sup>10</sup> Энцо Феррьери (1890–1969) — итальянский театральный критик, основатель литературного кружка Конвеньо (“convengo” — ит. “встреча, собрание, сходка”), директор одноименного журнала, режиссер одноименного театра. В 1941 и 1950 гг. выпустил два сборника своих критических работ под названием «Театральные новинки» (“Novità di teatro”).

<sup>11</sup> [Письмо Аппиа Энцо Феррьери (19.04.1924)] // *Appia A. Œuvres complètes*. Т. IV. Lausanne, 1991. P. 384.

<sup>12</sup> *Appia A. Mise en scène du “Petit Eyolf”* // *Appia A. Œuvres complètes*. Т. IV. P. 416.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem. P. 414–416.

<sup>15</sup> *Ибсен Г. Маленький Эйольф* // *Ибсен Г. Собрание сочинений*: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 279.

<sup>16</sup> *Appia A. Mise en scène du «Petit Eyolf»* // *Appia A. Œuvres complètes*. Т. IV. P. 414.

<sup>17</sup> Ibidem. P. 415.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem. P. 416.

<sup>20</sup> *Appia A. Œuvres complètes*. Т. II. P. 399.

**Г. В. Титова**  
(Санкт-Петербург)

## МЕЙЕРХОЛЬД: «ТОВАРИЩЕСТВО НОВОЙ ДРАМЫ»

«У Мейерхольда поразительное чувство пьесы, — восхищался Вахтангов. — Он быстро разрешает ее в том или другом плане»<sup>1</sup>. «Чувство пьесы» сообщила Мейерхольду Новая драма, открывающая свою душу тем, кто способен ее постичь. Так случилось и с самим Вахтанговым, в режиссерском дебюте которого актеры Первой студии «распластали», по словам критика, «свои души» в пьесе Г. Гауптмана «Праздник мира»<sup>2</sup>.

С Новой драмы Мейерхольд начинался и как актер, и как режиссер. «Новые формы нужны», говорил его Треплев. Под знаком Треплева проходила творческая жизнь режиссера вплоть до поступления в 1908 г. на александринскую сцену. Да и Александринке он презентовал себя



как героя Новой драмы, выбрав для дебюта пьесу К. Гамсуна «У врат царства» и исполнив роль Ивара Карено.

Первые шесть лет режиссерской практики Мейерхольда — провинциальные сезоны, Театр-студия на Поварской, театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской — проходили в лоне символистского дискурса Новой драмы. Что бы он ни ставил, что бы ни говорил в это время, на всем его отчетливый знак. В конспекте доклада Художественному совету театра на Офицерской (октябрь 1907 г.) Мейерхольд, осмысливая свои эксперименты у Комиссаржевской, назвал «верный репертуар» первым из положительных результатов: «И Метерлинк, и Ибсен, и Пшибышевский и даже Юшкевич брались и в планах, и в толковании ролей в трагической плоскости. Все замечания сводились к углублению трагедии, к ярким выражениям, к неподвижности постольку, поскольку это помогало трагическому началу»<sup>3</sup>. Мейерхольд строил на Новой драме современный театр трагедии, главным свойством которого считал ритм.

Думаю, не ошибусь, сказав, что никто больше Мейерхольда не поставил пьес Новой драмы. Всего Чехова, восемь пьес Ибсена, десять — Гауптмана, пять — Метерлинка, семь — Шницлера, три — Стриндберга. А еще — А. Блок, Ф. Сологуб, Л. Андреев, Ф. Ведекинд. Не говоря уже о драматургах второго ряда — Пшибышевском, Зудермане... А сколько ролей в Новой драме переиграл! Треплев, Иоганнес Фокерат, Тузенбах, Ялмар Экдал, Астров, Иванов, Арнольд Крамер, Крамптон, Левборг, Ротмитстр («Отец» А. Стриндберга), Освальд... От одного их перечисления захватывает дух! А ведь многие из этих ролей были сыграны сильно и вдохновенно, не уступали прославленным русским и зарубежным исполнителям. Мейерхольд — режиссер, Мейерхольд — актер, Мейерхольд — человек был в Новую драму погружен, жил ею. Он так и писал А. П. Чехову в 1900-м году: «Неужели может случиться, что Вы не дадите нам Вашей пьесы в этом году? <...> Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета»<sup>4</sup>. И ни у кого другого не было театрального предприятия, которое бы так и называлось — Товарищество Новой драмы.

Обращая свою херсонскую антрепризу в «Товарищество Новой драмы», Мейерхольд перед началом сезона 1903/04 г. говорил местному корреспонденту, что новая драма раскалывает «скорлупу жизни», дабы обнажить «скрытое за ней ядро — душу», связывая тем самым «повседневное с вечностью»<sup>5</sup>.

При определенной общности с Художественным театром в подходе к Новой драме Мейерхольд (в отличие от Станиславского) еще в первый

мхатовский сезон остро чувствовал, что любимый им Чехов не похож на любимого им Ибсена. Недовольный репетициями «Эдды Габлер», он писал Вл. И. Немировичу-Данченко, что не надо было Станиславскому ставить пьесу тенденций в той же манере, что и пьесу настроений<sup>6</sup>. Позднее, в 1907 году, он сформулирует ибсеновскую проблему МХТ с предельной внятностью. Импрессионизм «брошенных на полотно образов Чехова» дорисовывался в созданиях актеров Художественного театра; с Ибсеном это не получалось. Его стремились публике *объяснить*, будто он «недостаточно понятен ей». Отсюда, по убеждению Мейерхольда, — неизменное и пагубное стремление МХТ оживать якобы «скучные диалоги Ибсена чем-нибудь — едой, уборкой комнаты... завертыванием бутербродов...». «В “Эдде Габлер”, — вспоминал Мейерхольд, — в сцене Тесмана и тети Юлии подавался завтрак. Я хорошо запомнил, как ловко ел исполнитель роли Тесмана, но я невольно не дослышал экспозицию пьесы»<sup>7</sup>.

Структура ибсеновской драмы не складывалась, как у Чехова, из тысячи мелочей, которые делают жизнь теплой. «Слушайте, <...> — говорил об Ибсене Чехов Станиславскому, — у него же нет пошлости. Нельзя писать такие пьесы». Но режиссеры МХТ полагали, что ставить их можно, если этой «пошлости», то есть бытовой жизненной плоти добавлять от себя. Оттого в постановке пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Немирович-Данченко так переборщил с бытовыми подробностями курортной жизни — табльдотами, французскими велосипедистами и живыми собаками, что навсегда отбил у Мейерхольда охоту ее ставить. Хотя после премьеры «Мертвых» в Художественном театре он записал в дневнике реплику Рубека, полную собственных символических предчувствий — «Во всем, что ты говоришь, скрыт какой-то особый смысл»<sup>8</sup>.

Этот «особый смысл» Мейерхольд — режиссер научился передавать не сразу. Он начал, по его собственному позднему определению, «с рабского подражания Станиславскому»<sup>9</sup>, воспроизведя на провинциальной сцене практически весь знакомый ему репертуар МХТ. А значит, и «Эдда Габлер», и «Доктор Штокман», и «Дикая утка» были поставлены «по мизансценам Художественного театра», что по тем временам только приветствовалось. В известном смысле он потому и «реконструировал» спектакли МХТ, что, испытывая еще в стенах Художественного театра острую неудовлетворенность от подачи того же Ибсена, сам не знал сценических средств для постановки таких пьес, как «Дикая утка». Но Мейерхольд — актер, а значит и Мейерхольд — художник остро ощущал их назревавшую неизбежность.

Так его Ялмар Экдал («Дикая утка») создавался в быт может и неосознанной полемике с исполнением той же роли В. И. Качаловым, который в спектакле МХТ ограничился сатирическим разоблачением персонажа, изобразив его «мелким хвастунишкой и вралем»<sup>10</sup>, вызывающим у зрителя взрывы отторгающего смеха. Подобная трезвость реалистического подхода к этой и другим ролям в «Дикой утке» Станиславского хоть и раскрывала, по словам критика Петра Ярцева, — будущего сотрудника Мейерхольда в театре на Офицерской, — драму Ибсена «до полной ясности», но «убивала в ней душу»<sup>11</sup>. Мейерхольд «*тину* — глупого, капризного тунеядца»<sup>12</sup>, сыгранного Качаловым, противопоставил парадоксальный набор свойств своего героя. Его Ялмар был «смешон, жалок, возмутительно эгоистичен, безволен, обаятелен и могуществен, виртуозен в изысканном попрошайничестве». «По временам казалось, — вспоминала В. П. Веригина, — что Ялмар такой и есть, как он рисуется Гедвиг. Смерть девочки он переживал трагически»<sup>13</sup>. Это был не *тип* и даже не характер, а некое вибрирующее сочетание взаимоисключающих и взаимодополняющих сущностей.

В конце первого херсонского сезона на гастролях в Севастополе Мейерхольд поставил своего первого Метерлинка — «Втируша» («Непрошенная») и «Эллиду» («Женщина с моря») Ибсена. Заметнее всего переход режиссера на новые позиции был в подаче пьесы М. Горького «На дне», поставленной не так, как в Художественном театре. По словам Алексея Ремизова, приступившего вместе с режиссером к формированию художественного лица «Товарищества Новой драмы», Мейерхольд поставил «На дне» «по-своему», «подчеркнув не упрек и месть, а подполье с узенькими или совсем заколоченными окошками, — дно — ничто — ледяной ужас, сорви-голову перед пустотою»<sup>14</sup>. Однако ни в Севастополе, ни потом в Херсоне зрители новизны подхода не заметили, критики — тоже. А вот перенесенная в Херсон «Женщина с моря» вызвала у тех и других активное недовольство. Привыкшие в первом сезоне к внятной жизнеподобности, критики пеняли режиссеру на «неопределенность игры актеров», «слабую очерченность», неясность образов и одновременно на геометрическую выстроенность отдельных мизансцен<sup>15</sup>.

«Товарищество Новой драмы» начиналось при явном охлаждении херсонской публики. Ремизов не раз говорил, что публика в Херсоне — тупая. На постановке «Снега» Ст. Пшибышевского она, по его словам, натужно «делала вид, что все понимает, или тупо — гадливо морщила узкий лоб»<sup>16</sup>. Ремизов был убежден, что херсонская публика просто не доросла до символических откровений Пшибышевского. Не доросла-то

она, конечно, не доросла, но, как выяснилось в следующем сезоне Товарищества (1904/05 гг.), проходившем в Тифлисе, тамошняя публика тоже «не доросла». Причем именно в Тифлисе стало очевидно, что публика и выражающая ее неприятие критика выступают не против лелеемого Ремизовым Пшибышевского, а против Новой драмы в целом, Новой драмы как таковой.

Оценка тифлисской критикой репертуарного курса Товарищества сопровождалась несколько неожиданным «патриотическим» пылом. «Оказывается, — подсчитал критик Н. Н. Макаров, — русских [пьес] было поставлено только двадцать пять, переводных же тридцать шесть»<sup>17</sup> (подсчитывал и классику!). «В первый раз, — продолжал он, — в Тифлисе шли семнадцать пьес, из них только семь принадлежали русским авторам»<sup>18</sup>. Из Новой драмы Макаров настойчиво исключал Чехова, чуждого, по его словам, «модных кривляний» и по какому-то недоразумению причисленного «адептами современного психопатического направления в драматургии... к их клике»<sup>19</sup>. Возмущался Макаров и, например, тем, что Мейерхольд (которого, кстати, он высоко оценивал как актера), играя Иванова, придавал ему «окраску современной западно-европейской изломанности» и ставил ему в пример Иванова — В. Н. Давыдова, гастролировавшего в Тифлисе в 1892 г., у которого роль никак не «отзывалась ибсеновскими “Призраками”»<sup>20</sup>. То, что Мейерхольд, в отличие от Давыдова, чувствовал эстетическую общность героев Новой драмы, Макарову было не понять. Оттачивая свое негодующее перо, он язвительно замечал, что Чехов в репертуаре Товарищества «удостоился занять место непосредственно после “самого” Гауптмана»<sup>21</sup>, не беря в расчет, что Мейерхольд поставил всего Чехова, а Гауптмана, хоть и вдвое больше, но отнюдь не всего.

Тифлисская публика показалась бы Ремизову еще «тупее» херсонской. В отличие от Херсона, Тифлис был городом театральным, но культивировал оперу, а к драматическому театру традиционно относился, как к месту, «где можно нескучно скоротать вечерок»<sup>22</sup>. Одиноким «Голос из публики» так характеризовал зрительный зал на спектаклях Товарищества: «Под треск рукоплесканий, — идут подряд несколько раз «Акробаты» да «За кулисами», и при пустом зале артисты расточают талант и энергию, чтобы воссоздать волшебные грезы Гауптмана и мрачные драмы Ибсена»<sup>23</sup>.

Еще до начала сезона Макаров предупреждал Мейерхольда: «Символизм и декадентчину, этих двух литературных выкидышей, не раз пробовали узаконить на нашей тифлисской сцене, но, слава Богу, до сих

пор ничего из этого не выходило»<sup>24</sup>. Вряд ли это отвечало действительности — символизм в русском театре начинался именно с опытов Мейерхольда, но упреждающая угроза со стороны «тифлисцев» была высказана грозно и внятно. И дальше, в рецензиях, Макаров только констатировал заранее сформулированный приговор, раз от разу призывая режиссера «не культивировать “бациллы нового литературного шарлатанства”»<sup>25</sup>. Причем зараженными этими «бациллами» был сочтен не только Пшибышевский, постановка «Снега» которого вызвала в Тифлисе форменный скандал, но и Ибсен, и Гауптман ...

И хотя в Тифлисе нашлись критики, поддержавшие курс Мейерхольда и стилистическое единство труппы Товарищества (в первую очередь, М. А. Джабар), хотя упомянутый «Голос из публики» сетовал, что режиссер, удрученный «тифлисцами», снял с постановочной очереди «Дикую утку», торжествовал все-таки Макаров. «Г-н Мейерхольд, очевидно, начинает отрешаться от пристрастия к дичи». Мейерхольд говорил Джабару, что считает приезд в Тифлис своей ошибкой<sup>26</sup>.

В Тифлис Мейерхольду все-таки пришлось вернуться, чтобы не сидеть без работы после того, как Театр-Студия на Поварской так и не открылась. Теперь режиссеру в Тифлисе сулили золотые горы, предлагая остаться там чуть ли не навсегда. Но Мейерхольд хоть и получил после постановки в Тифлисе второй сценической редакции «Смерти Тентажиля» адрес «от учащейся молодежи», где был назван «творцом идей студии» и «нового мистического театра Ибсена, Метерлинка, Верхарна»<sup>27</sup>, был уверен, что погубит себя, если останется в провинции<sup>28</sup>, и принял вторичное приглашение от В. Ф. Комиссаржевской.

Выбрал Петербург. И там ему пришлось убедиться, что столичная критика хоть и знает Новую драму назубок, как раз своим *знанием*, у каждого рецензента различным, препятствует театру осознавать свою самодостаточность, не готова воспринимать спектакль как самостоятельное художественное произведение. Завороженные фантастической красотой мейерхольдовской «Гедды Габлер» петербургские критики один за другим спрашивали: «Но при чем тут Ибсен?»<sup>29</sup> И почти курьезной смотрится сегодня попытка символиста Г. Чулкова оправдать «декадентскую обстановку» спектакля тем, что устраивавший Тесманам квартиру ассессор Бракк «знает вкусы Гедды»<sup>30</sup>. По-видимому, и Чулкову еще не дано было понять, что «квартиру» Гедды «устраивал» не ассессор Бракк, а режиссер Мейерхольд и знающий «его вкусы» художник Сапунов.

Уверенная в себе петербургская театральная критика оказалась неготовой к новому ритуалу оценки театрального спектакля. В граде

сыпавшихся на Мейерхольда раз от разу упреков, поношений, разносов действовал устаревавший в век режиссуры, во многом Новой драмой и опрокинутый, критерий оценки, согласно которому, содержание и форма драматического спектакля находились в причинно-следственной зависимости от пьесы. А Мейерхольд еще в провинции, в «Товариществе Новой драмы» такому критерию не соответствовал. Он был не прав, когда в отчаянии от провинции писал жене, что в провинции можно только гастролировать, что в нее «хорошо приезжать с готовым»<sup>31</sup>. Именно в провинции он заявил о себе как об авторе спектакля, хотя такой терминологией еще не пользовался.

Заключительный аккорд «Товарищества Новой драмы» пришелся на лето в Полтаве, непосредственно предшествующее осени на Офицерской. В Полтаве, кроме всего прочего, в третий раз были поставлены «Привидения» Ибсена, где Мейерхольд неизменно играл роль Освальда. Поставлены и сыграны по-новому. В Полтаве впервые была использована идея просцениума — основополагающая концепция мейерхольдовского традиционализма. «Привидения» шли «без занавеса, в качестве декорации был использован колонный зал. На просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд Освальд вел последнюю сцену»<sup>32</sup>. Несмешное оформление несло образ спектакля. «Действующим лицам, — комментировал далее Н. Д. Волков, — был придан символический облик, с соблюдением колористического принципа. Так Освальд все три действия был одет во все черное, платье же Регины горело ярко-красным цветом»<sup>33</sup>. Игравшая в «Привидениях» Регину Валентина Веригина вспоминала: «Мейерхольд — лучший Освальд из виденных мной. В нем была особая элегантность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался художник. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние: “Все сгорит, ничего не останется от отца... и я... хожу здесь и горю...”»<sup>34</sup>.

Это превосходное описание может быть истолковано в самых различных ракурсах. В первую очередь, как сценическая реализация предельного напряжения творческой души. В холодной торжественности постановки и игры легко усмотреть то самое «жилище духа» героя, которое увидел Юрий Беляев в «Гедде Габлер» на Офицерской<sup>35</sup>. Но главное, что бросается в глаза, это куда более радикальная режиссерская подача «Привидений», чем напугавшей петербургских критиков «Гедды Габлер». Ведь ибсеновский Освальд — «художник» всего лишь номинально. То, что Мейерхольд, активно использовавший в своих прежних

ролях неврастению (Треплев, Иоганнес Фокерат, Арнольд Крамер) и патологию (Иоанн Грозный), исключил их из роли, в состав которой они должны были входить, казалось бы, при любом ее истолковании, говорит, скорее всего, о том, что, в отличие от ибсеновского героя, одержимого комплексом дурной наследственности, Мейерхольд к концу «Товарищества Новой драмы» был одержим комплексом Красоты. С ним он и пришел на Офицерскую, а потом в Александринский театр.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 26 марта 1921 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. М., 2011. Т. 2. С. 468.
- <sup>2</sup> Там же. С. 365.
- <sup>3</sup> Цит. по: Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 338.
- <sup>4</sup> В. Э. Мейерхольд — А. П. Чехову. Москва, 1900. 4 сент. // Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939. М., 1976. С. 27.
- <sup>5</sup> Из хроники «Южного обозрения». 11 сент. 1903 г. // Мейерхольд В. Э. Наследие. 2. М., 2006. С. 48.
- <sup>6</sup> См.: В. Э. Мейерхольд — Вл. И. Немировичу-Данченко. 17 янв. 1899 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 20–22.
- <sup>7</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 119.
- <sup>8</sup> Мейерхольд В. Э. Наследие. I. М., 1998. С. 390.
- <sup>9</sup> Гладков А. К. Мейерхольд говорит // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 291.
- <sup>10</sup> Ф-ин [Фейгин Я. А.]. Художественный театр. «Дикая утка». Драма в 5 действиях Г. Ибсена // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. М., 2005. С. 222.
- <sup>11</sup> Ярцев П. Московские письма // Там же. С. 226.
- <sup>12</sup> Там же. С. 227.
- <sup>13</sup> Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 79, 80.
- <sup>14</sup> Ремизов А. Театр — студия // Наша жизнь. 1905. 22 сент.
- <sup>15</sup> См.: Мейерхольд В. Э. Наследие. 2. С. 75.
- <sup>16</sup> Ремизов А. Товарищество Новой драмы: Письмо из Херсона // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. М., 1997. С. 37.
- <sup>17</sup> Н. М. [Макаров Н. Н.]. Послесезонные выводы и заключения // Мейерхольд В. Э. Наследие. 2. С. 483.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же. С. 416.
- <sup>21</sup> Там же. С. 387.
- <sup>22</sup> Тифлисский листок. 1904. 3 декабря. С. 387.
- <sup>23</sup> Голос из публики. Ибсен и тифлисцы (в защиту одной отвергнутой драмы) // Там же. С. 393.
- <sup>24</sup> Там же. С. 391.
- <sup>25</sup> Там же.

- <sup>26</sup> См.: Там же. С. 392.
- <sup>27</sup> Цит. по: Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 1. С. 239.
- <sup>28</sup> См.: В. Э. Мейерхольд — О. М. Мейерхольд. 24 февр. 1906 г. Тифлис // Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 63.
- <sup>29</sup> Зигфрид [Старк Э. А.]. Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. С. 428.
- <sup>30</sup> Ч. [Чулков Г. И.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» Ибсена // Там же. С. 65.
- <sup>31</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 63.
- <sup>32</sup> Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 1. С. 245–246.
- <sup>33</sup> Там же. С. 246.
- <sup>34</sup> Веригина В. П. Воспоминания. С. 79.
- <sup>35</sup> См.: Беляев Ю. О Комиссаржевской // Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918. С. 78.

**А. И. Жеребин**  
(Санкт-Петербург)

## МИСТЕРИЯ ГИБЕЛИ И ПРЕОБРАЖЕНИЯ: ФРАНК ВЕДЕКИНД В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

В ряду писателей Запада, при участии которых развивался русский модернизм, некоторое, хотя и очень скромное место следует отвести немецкому драматургу Франку Ведекинду.

В период господства натурализма он оставался литературным одиноким, избравшим для себя полуироническую роль «непризнанного гения». Но с середины 1900-х гг. его слава растет, он становится одним из «властителей дум» европейской интеллигенции. В России имя его становится известным, начиная с 1904 года<sup>1</sup>, а пик короткой, но громкой славы приходится на 1907–1908 годы, когда в моду входят «вопросы пола» и критика имеет все основания говорить об «эпидемии» увлечения его творчеством<sup>2</sup>.

Больше всего для популярности Ведекинда в России сделал Мейерхольд. Важна прежде всего его постановка в Театре В. Ф. Комиссаржевской пьесы «Пробуждение весны».

Постановочное решение спектакля диктовалось композицией драмы с характерным для нее сцеплением отрывочных, напряженных сцен, слабо связанных сюжетной мотивировкой. На сцене, не только в горизонтальной плоскости, но и по вертикали, были сразу установ-



лены декорации для всех картин драмы. «План постановки, — писал С. Ауслендер, — очень любопытен. Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный участок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, и так все 18 картин как световые тени на темной стене»<sup>3</sup>.

Позднейшая критика неизменно отмечала в спектакле Мейерхольда оригинальность сценической композиции, но его обращения к Ведекинду не одобряла. В значительной степени такой подход был инспирирован Блоком, который откликнулся на спектакль Театра В. Ф. Комиссаржевской резко отрицательной рецензией, направленной не столько против Мейерхольда, сколько против автора пьесы<sup>4</sup>. Ведекинд предстает в статье Блока как воплощение мещанского индивидуализма и эпигонского эстетизма, характеризуется через противопоставление идеальному образу русского поэта — носителя высоких нравственных и общественных идеалов. Опираясь на эту оценку Блока, Николай Волков в 1928 г. характеризовал спектакль Мейерхольда как сугубо формальный, хотя и не лишенный эстетического значения эксперимент на материале неполноценном и в идейном отношении для Мейерхольда безразличном<sup>5</sup>. Впоследствии эта оценка несколько раз в советской критике воспроизводилась<sup>6</sup>.

Между тем точка зрения Блока полемична и отражает программу лишь одного направления в истории русского символизма. Совершенно иначе оценивают творчество Ведекинда символисты брюсовского направления, объединившиеся вокруг журнала «Весы». Когда Георгий Чулков, идеолог «мистического анархизма», писал, что кроме «жирных и тупых мещан Ведекинд может понравиться разве только московским декадентам»<sup>7</sup>, это не было простым предположением.

С середины 90-х гг. XIX века термином «декадентство» обозначалась позиция Бальмонта, Брюсова и их учеников. Это была первая волна русского символизма, характеризую которую, В. М. Жирмунский писал: «Первые символисты были индивидуалистами в своем поэтическом и жизненном чувстве. Их влияние шло навстречу воздействию Фр. Ницше, а также других тогда у нас впервые открытых поэтов — Ибсена, д'Аннунцио, Пшибышевского»<sup>8</sup>. В ряду этих имен, к которым Андрей Белый присоединяет также Уайльда, Мирбо, Гамсуна, Гофмансталя и Шницлера<sup>9</sup>, воспринимался и Ведекинд.

Немецкие издания и многочисленные русские переводы пьес Ведекинда сочувственно рецензируют Максимилиан Шик<sup>10</sup>, Александр Элиасберг<sup>11</sup>, Виктор Гофман<sup>12</sup>, Эллис (Л. Л. Кобылинский)<sup>13</sup>, Александра

Чеботаревская<sup>14</sup>. Близки к этому кругу Федор Сологуб — редактор русского перевода пьесы «Пробуждение весны»<sup>15</sup> и Лев Бакст, оформлявший издание пьесы «Пляска смерти»<sup>16</sup>. Никто из этих критиков не сомневался в том, что Ведекин — символист и в «Пробуждении весны» изображает не «тление замкнутых классов общества», как писал Блок, а «жизнь современного человечества, воплощенную в ряде картин-символов»<sup>17</sup>.

Общая для всех рецензентов, эта мысль особенно отчетливо звучит у Эллиса, по мнению которого Ведекин — один из «последних людей», то есть поэт, выражающий трагическое сознание «конца века», кризиса культуры. «В такие моменты, — пишет Эллис, — срываются все маски с окружающего, произносятся слова великой, беспощадной правдивости, достигается точка зрения высочайшей объективности. Такая попытка, доведенная до жажды самоистязания, вдохновила лучшие строфы Бодлера и Верхарна»<sup>18</sup>.

Несомненный интерес питал к Ведекину В. Брюсов. В лекции «Театр будущего» он называет Ведекина, как и Ибсена, одним из основателей будущей драматургии «неореализма», которая должна сменить бесплодные аллегории Метерлинка и его подражателей. «Эту драму, — пишет Брюсов, — нельзя назвать реалистической в том смысле, в каком мы применяем это название к драмам Максима Горького, потому что она не задается целью изображать действительность, но только пользуется таким изображением как средством»<sup>19</sup>. По просьбе Комиссаржевской Брюсов знакомит с творчеством немецкого писателя актеров ее труппы<sup>20</sup>.

Блок принадлежал, как известно, к другому направлению «новой поэзии», представленному также именами Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Сергея Соловьева. Символисты «в более узком и подлинном смысле»<sup>21</sup>, они сознательно отмежевываются от «декадентов» по признаку утверждения абсолютного. Эстетическому индивидуализму декадентов они противопоставляют веру в религиозное возрождение личности, по выражению В. Иванова, «осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего, забрезжившее в минуты последнего отчаяния разорванных сознаний...»<sup>22</sup>. Повышенный интерес декадентов к Западу сменяется у них опорой на национальную традицию, принцип автономии искусства — идеями соборности и народности, тягой к постановке моральных и общественных проблем.

1907 год, когда Блок рецензирует «Пробуждение весны», явился временем наиболее широкого распространения и вместе с тем кризиса «нового искусства». Давно наметившееся отмежевание символистов от декадентов впервые становится в это время фактом открытой и острой

журнальной полемики, которая принимает форму борьбы за «чистоту» символизма. «Эпигоны декадентства в плоскости позитивизма», — отзывается о своих идейных противниках «мистический анархист» Георгий Чулков<sup>23</sup>, и Блок как бы раскрывает этот тезис на примере Ведыкина.

В основе рецензии Блока лежит начерченная им самим схема его духовного становления, спроецированная на историю русского символизма в целом. Последовательные этапы этого становления Блок обозначает именами Метерлинка, Ведыкина и Леонида Андреева. Блоковская характеристика Ведыкина включает элемент автохарактеристики Блока, становится для него формой критической переоценки своего декадентства. Из этого следует, что в произведениях Блока и в драмах Ведыкина можно проследить так называемые «контекстные связи»<sup>24</sup>.

У Блока и Ведыкина были общие учителя — немецкие романтики, Гофман, Гейне. Заново переживая романтический конфликт идеального и реального, и Блок и Ведыкин обращаются для его выражения к гротеску и создают драму особого типа, которая не укладывается ни в канон натурализма, ни в канон символизма. В 1912 г. на этот факт указал в своей книге «О театре» Вс. Мейерхольд. Объединяя Ведыкина не только с Сологубом, но и с Блоком, Мейерхольд писал: «Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное. В жизни, кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого. А. Блок („Незнакомка“, 1-й и 3-й акты), Ф. Сологуб („Ванька-ключник и паж Жеан“), Ф. Ведыкин („Дух Земли“, „Ящик Пандоры“, „Пробуждение весны“) сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог им в этом гротеск, с помощью которого им удалось достичь в области реалистической драмы необыкновенных эффектов»<sup>25</sup>.

Действительно, бытовой план во всей подробности его деталей не имеет у Ведыкина самостоятельного эстетического значения, как это было у натуралистов. Мир предметов, при всей четкости и выпуклости его изображения, оказывается «развеществленным». Но если лирическая драма символистов добивалась этого эффекта за счет внешнего действия, то у Ведыкина он является результатом максимального уплотнения самого фабульного материала. Стремительное нагнетание однородных эпизодов и односторонних характеристик приводит к нарушению реального масштаба явлений, к возникновению драмы-

гротеска, в которой изображение двойится: сквозь резко очерченные образы мюнхенских авантюристов и авантюристок ясно проступают черты мифологических или близких к ним по типу литературных персонажей — дьявола и Мессии, Пандоры и Клеопатры, Фауста и Мефистофеля<sup>26</sup>.

В драме «Пробуждение весны» чрезвычайно важна заключительная сцена на кладбище, где дух мальчика-самоубийцы и таинственный «господин в маске» борются за душу героя, предлагая: один — отречение от злого мира, другой — мефистофельскую программу его познания. Из-за этой сцены, закономерно не удавшейся в натуралистических постановках, критика упрекала Ведекинда в художественном эклектизме. Между тем символическая сцена на кладбище органически завершает действие, которое все в целом не умещается в рамки социально-психологической драмы.

Изображая конфликт между детьми, охваченными первым порывом чувственности, и взрослыми, ханжески скрывающими от них тайну пола, Ведекинд не ограничивается типизацией реальной обстановки в кайзеровской гимназии. В композиционной структуре пьесы реалистический сюжет является как бы ее низшим уровнем, над которым надстраивается система символических значений, переключающих действие в сферу всеобщего и субстанциального. Любовное томление персонажей предстает в пьесе как тяга к мистическому слиянию с природой, с душой мира. Любовь рождает тоску о смерти и навлекает смерть, а последней ступенью самоутверждения индивида становится его саморазрушение, выход из границ индивидуального существования.

Роковая связь между любовью и смертью как основными символами культуры раскрывает у Ведекинда обреченность современного человечества, представленного двумя противостоящими группами образов — воспитателей и воспитанников. Те и другие суть лишь гротескные маски представителей неполноценной культуры, которая должна погибнуть вследствие не преодоленной ею двойственности человеческой природы. В центре внимания Ведекинда не пороки буржуазного воспитания, а ущербность человека христианской эры, он утверждает не необходимость сексуального просвещения в гимназиях, а мечту о царстве Третьего завета, о грядущей гармонии плоти и духа, эроса и логоса, красоты и морали.

В известной степени это почувствовал Роман Виктюк, который дал своему спектаклю 1999 г. фрейдистский подзаголовок «Мистерия Эроса и Танатоса», и совершенно мимо Ведекинда прошли постановщики двух недавних русских спектаклей по «Пробуждению весны» — Веро-

ника Родионова (2007, Центр им. Мейерхольда) и Кирилл Серебряников (2013, «Гоголь-центр»). Вне зависимости от жанровых различий оба последних спектакля — явления массовой культуры, которая выбрасывает человека из метафизической глубины на социальную поверхность, не чувствует тайны бытия или пытается разрешить ее средствами общественной реформы. Но по сравнению с Мейерхольдом даже спектакль Виктюка — дешевая эклектика, заставляющая вспомнить упрек, который Мейерхольд адресовал Максус Рейнхардту — отсутствие изысканной простоты<sup>27</sup>.

Новый композиционный прием смены картин, примененный Мейерхольдом в «Пробуждении весны», и явился средством создания «изысканной простоты». Беглое освещение в сочетании с вертикальной композицией позволили Мейерхольду передать свойственный пьесе динамизм действия путем чередования статических моментов. Цель этого приема может быть сформулирована словами самого Мейерхольда: «Условный театр, фиксируя статуарную пластичность, закрепляет в памяти зрителя отдельные группировки, чтобы проступили мимо слов роковые ноты трагедии»<sup>28</sup>.

Спектакль вызвал споры, но не принес театру крупного успеха. К тому же он обострил отношения Мейерхольда с Комиссаржевской; карикатура 1907 г. с подписью «Роковое в жизни наших кумиров» изображает Мейерхольда, который, держа под мышкой огромный том Ведекинда, выталкивает Комиссаржевскую за двери ее театра<sup>29</sup>. Тем не менее, когда в октябре 1907 года Мейерхольд намечает программу превращения Театра Комиссаржевской в «театр трагедии, ритма и исканий», он включает в репертуар не только «Пробуждение весны», но и еще одну пьесу Ведекинда — «Дух земли», которую сам же переводит под броским названием «Вампир».

Первый перевод авторского пролога в стихах и эпитафия из шиллеровского «Валленштейна» принадлежал А. Ремизову. Позднее, при подготовке «Вампира» для издательства «Шиповник», Мейерхольд пытался получить новый перевод стихотворных частей пьесы от М. А. Кузмина, который, однако, перевода не выполнил, как не написал он и заказанную Мейерхольдом партию флейты для спектакля «Пробуждение весны»<sup>30</sup>. В 1908 году «Вампир» был издан с эпитафией и прологом в переводе С. Городецкого, которому удалось точно передать и злую насмешку Ведекинда над «чахлыми» героями натуралистической драмы, и его призыв к яркой, условной театральности, так отвечавший режиссерским устремлениям Мейерхольда<sup>31</sup>.

После своего вынужденного ухода из Театра В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд пересылает перевод пьесы в московский Театр Корша, где режиссер Николай Синельников ставит крайне слабый спектакль в натуралистическом стиле, абсолютно чуждом драме Ведекинда. Известный в те годы критик Петр Ярцев называет эту постановку «образцом безвкусного и бестолкового отношения к искусству» и, сравнивая «Ведекинда у Корша» с «Ведекиндом у немцев», то есть с гастрольным спектаклем немецкого Театра им. Геббеля, призывает учиться у немцев, «как играть Ведекинда, чтобы было похоже на то, что написано»<sup>32</sup>. По справедливому мнению Ярцева, «Ведекинд не копирует жизнь, а сгущает ее до опрошенности, не похожей на жизнь, а лишь подобной жизни»<sup>33</sup>. Главное в его драме — это «постоянный внутренний трепет трагедии», ее «волнующий темп», «ритм сухих и нервных движений»<sup>34</sup>. «Всегда кажется, — пишет он о немецком спектакле, — что на сцене, среди людей, мирно беседующих или весело смеющихся, присутствует кто-то невидимый, что люди смутно и все время его чувствуют и что это волнует их. Пленительный зверь — „Дух земли“ — это везде и каждую минуту, это не плохо и не хорошо, и это не только Лулу и не только там, где Лулу. Лулу — только некая слабая, условная форма для его очерченного выражения»<sup>35</sup>.

Близость этой характеристики к теории символической драмы очевидна. Она определяется темой хаоса, который «шевелится» в глубине эмпирической действительности, вторгается в повседневную жизнь людей и, ощущаемый художником, ломает внешние очертания образов, придавая им условность и относительность. «Хаос со свистом врывается в нашу жизнь, — писал Андрей Белый. — Чтобы сдержатъ напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. С испугом взираем, как надуваются покрывала от свистящей бури глубины. Отсюда наша драма. Но как бы мы ни занавешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (духом Аполлона) — наш трагизм»<sup>36</sup>.

Когда Ярцев сравнивал «Ведекинда у Корша» с «Ведекиндом у немцев», он, видимо, еще не знал, что Мейерхольд, не удовлетворившись пересылкой «Вампира» в Москву, осуществил свою постановку этой пьесы на провинциальной сцене — в Минске и в Витебске. Разъясняя свой замысел, он, как всегда, подчеркнул технические приемы условного театра: «„Вампир“ без декораций и японский метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен. Стушеваны

не только декорации, но и аксессуары. Звучат одни пятна, как у Маякина. Этот прием очень подошел к Ведекинду»<sup>37</sup>. Но технические приемы условного театра не существуют у Мейерхольда вне общего идейного задания, их художественная функция заключается в возведении образов действительности к символам ее сущности. Поэтому за словами Мейерхольда о пригодности описанного им приема к Ведекинду стоит признание символического характера ведекиндовской драмы.

В постановке «Вампира» получил отражение тот же коренной принцип символического театра, что и в постановке «Пробуждения весны»: воздействие на зрителя через синтез настроения, путем создания эмоциональной атмосферы, «побуждающей творчески дорисовывать данные сценой намеки»<sup>38</sup>. Содержанием этих намеков должна была стать мистерия обновления человечества, одним из провозвестников которого современники считали Франка Ведекинда.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Первое знакомство с Ведекиндом состоялось в России благодаря статьям Зинаиды Венгеровой. См.: *Венгерова З.* Рец.: Frank Wedekind. Erdgeist. Drama. (Leipzig, Alb. Langen-Verl.) // Вестник Европы. 1904. Кн. 2. С. 860–870; *Ее же.* Рец.: Frank Wedekind. Hidalla. Schauspiel in 5 Akten. (München) // Вестник Европы. 1904. Кн. 8. С. 620–624; Кн. 10. С. 830–835; *Ее же.* Литературные характеристики. Т. 2. СПб., 1905. С. 317–333 («Франк Ведекинд»). Первым произведением Ведекинда в русском переводе явилась драма «Дух Земли» («Erdgeist»), изданная под измененным названием: *Женщина: Трагедия в 4-х действиях Франка Ведекинда* / Пер. В. О. Шмидт. М., 1904.
- <sup>2</sup> *Гофман В.* Ведекинд по-русски // *Весы.* 1907. № 10. С. 58. За период с 1904 по 1908 г. на русский язык были переведены почти все вышедшие к этому времени драмы Ведекинда: «Пробуждение весны», «Дух Земли», «Камерный певец», «Такова жизнь», «Гидалла», «Пляска смерти», «Музыка», «Цензура». Общее число переводов достигает 32, т. к. отдельные пьесы переводились от 2 до 8 раз.
- <sup>3</sup> *Золотое Руно.* 1907. № 7–9. С. 148.
- <sup>4</sup> *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 194–196 (впервые: *Луч.* 1907. № 1).
- <sup>5</sup> *Волков Н. Д.* Мейерхольд. М.; Л., 1928. Т. 1. С. 250.
- <sup>6</sup> *Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 281–282. См. также: *Глумова-Глухарева Э. И.* Ведекинд // *История западноевропейского театра.* Т. 5. М., 1970. С. 444–496; *Бушueva С. К.* Моисси. Л., 1986. С. 49; *Бояджиева Л. В.* Рейнхардт. Л., 1987. С. 84–86. — Более объективную оценку Ведекинда см.: *Волевич И. В.* Ведекинд // *История немецкой литературы.* Т. 4. М., 1966. С. 190–198; Ср.: *Троцкая М. Л.* Новейшая немецкая литература. Л., 1929. С. 19.

- <sup>7</sup> Чулков Г. «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда // Товарищ. 1907. 18 сент.
- <sup>8</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 107 («Преодолевшие символизм»).
- <sup>9</sup> Андрей Белый. Арабески. М., 1911. С. 203 («Кризис сознания и Генрих Ибсен»). — С Д'Аннуцио и Гофмансталем сближал Ведекинда и Г. Чулков (Чулков Г. Покрывало Изиды // Золотое Руно. 1908. № 5. С. 71).
- <sup>10</sup> Шик М. Рец.: Frank Wedekind. Die vier Jahreszeiten. (München, Verl. Alb. Langen, 1905); Frank Wedekind. Feuerwerk. (München, Verl. Alb. Langen, 1906) // Весы. 1908. № 12. С. 86–87.
- <sup>11</sup> Элиасберг А. Современные немецкие поэты. Франк Ведекинд // Весы. 1906. № 10. С. 56–58; *Его же*. Рец.: Frank Wedekind. Oaha (Berlin, Verl. Bruno Cassirer, 1909) // Весы. 1908. № 12. С. 86–87.
- <sup>12</sup> Гофман В. Указ. соч. С. 58–63.
- <sup>13</sup> Эллис. О двух драмах Франка Ведекинда. Рец.: Ведекинд Ф. Пляска мертвых. Три сцены / Пер. Потемкина. СПб., 1907; Ведекинд Ф. Весенние побег. Трагедия детской души / Пер. Е. И. Маурина. СПб., 1907 // Перевал. 1907. № 10. С. 51–52.
- <sup>14</sup> Чеботаревская Ал. Рец.: Ведекинд Ф. Пробуждение весны. Детская трагедия / Пер. Г. Федера под ред. Ф. Сологуба. СПб., 1907 // Русская мысль. 1907. Кн. 10. С. 195–197.
- <sup>15</sup> Ведекинд Ф. Пробуждение весны. Детская трагедия / Пер. Г. Федера под ред. Ф. Сологуба. СПб., 1907.
- <sup>16</sup> Ведекинд Ф. Пляска мертвых. Три сцены / Пер. Потемкина. СПб., 1907.
- <sup>17</sup> Чеботаревская Ал. Рец.: Ведекинд Ф. Пробуждение весны. Детская трагедия. С. 195.
- <sup>18</sup> Эллис. О двух драмах Франка Ведекинда. С. 52.
- <sup>19</sup> Брюсов В. Театр будущего // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 184. Там же. С. 172.
- <sup>20</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 107.
- <sup>21</sup> Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 276 («Две стихии в современном символизме»).
- <sup>22</sup> Чулков Г. Покрывало Изиды // Золотое руно. 1908. № 5. С. 72.
- <sup>23</sup> Эйхенбаум Б. М. Толстой и Поль де Кок // Западный сборник. Т. I / Под ред. В. М. Жирмунского. М.; Л., 1937. С. 201.
- <sup>24</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 1. С. 164.
- <sup>25</sup> См.: Rothe F. Frank Wedekinds Dramen. Stuttgart, 1968.
- <sup>26</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. С. 164.
- <sup>27</sup> Там же. С. 165–166.
- <sup>28</sup> См.: Биневич Е. Рассказ в карикатурах о В. Э. Мейерхольде, режиссере Театра В. Ф. Комиссаржевской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 228.
- <sup>29</sup> Мейерхольд В. Э. Переписка. С. 105, 374.
- <sup>30</sup> Ведекинд Ф. Лулу I. Вампир / Пер. В. Мейерхольда. Пролог и эпиграф С. Городецкого. СПб.: Шиповник, 1908.
- <sup>31</sup> Литературно-художественная неделя. 1908. № 18. С. 53–56.
- <sup>32</sup> Там же. С. 53.



<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Там же. С. 55.

<sup>36</sup> *Андрей Белый*. Арабески. С. 231.

<sup>37</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. С. 111.

<sup>38</sup> Там же. С. 164.

**Е. П. Таранова**  
(Санкт-Петербург)

## «ВИШНЕВЫЙ САД»: НАЧАЛО (110 ЛЕТ СО ДНЯ ПРЕМЬЕРЫ)

17 января 1904 года в МХТ состоялась премьера «Вишневого сада». А весной Чехов раздраженно пишет жене: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев видят в моей пьесе положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба ни разу не прочли внимательно моей пьесы». «Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский»<sup>1</sup>. Расхождение автора и режиссеров было и в жанровом прочтении, и в распределении ролей, и в декорационном решении спектакля.

В пьесе 16 персонажей, но, быть может, впервые в драматургии Чехова можно сказать о появлении еще одного действующего лица — сада и старого дома. Это уже не просто место действия. На отношении к саду строится вся пьеса, герои объединены вишневым садом, но у каждого он свой. В отличие от предыдущих пьес существенно меняется отношение героев к Дому своему как к «земле обетованной». В «Чайке» — Дом, где можно отдохнуть, даже если там неуютно и скучно; в «Дяде Ване» — Дом, который предлагают продать, но само предложение Серебрякова кажется кощунственным; в «Трех сестрах» — Дом, из которого изгоняют. В «Вишневом саду» — это уже Дом-воспоминание, Дом-призрак. Пьесы Чехова разворачивают историю утраты Дома, потери «земли обетованной», которая растворяется в пространстве. До «Вишневого сада» пространство не было враждебным, но в этой пьесе оно уже агрессивно.

В ремарке сказано, что в хорошую погоду виден город. Едут обедать в вокзальный ресторан. Гаев и Лопухин уезжают в город на торги. В пьесе постоянно звучит тема отъезда, она варьируется необычайно разнообразно и сугубо индивидуально. Чего стоит только Париж

Раневской и Яши! Пространство все более размыкается, неумолимо вовлекая в себя героев. В «Вишневом саде» особенно явственно ощущение наступления нового мира, новой непонятной системы, нового времени. Ни в одной пьесе, написанной до «Вишневого сада», персонажи не сталкиваются с физическим исчезновением места, с которым была связана вся их жизнь, их память. Имение Раневской и Гаева просто перестанет существовать.

Символично место действия II акта пьесы: кладбище. Но «кладбища нет, оно БЫЛО, — писал Чехов Станиславскому, — очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось»<sup>2</sup>. Кладбище БЫЛО. Это прошлое, такое же далекое, как воспоминания Фирса о крепостном праве; оно было, но так давно, что героями пьесы воспринимается как седая древность, утратившая свою реальность. Заброшенное кладбище — это предостережение вишневому саду. Забытое кладбище, уже не воспринимается как святое место последнего упокоения; имение, когда-то полное жизни, теперь уходящее в небытие; грядущие дачи, которые со временем постигнет та же участь. Неумолимость времени, в котором все проходит фазы зарождения, становления, развития и умирания.

Изначально ситуация, ход событий «Вишневого сада» резко отличаются от всех пьес Чехова. Герои пьесы лишаются привычного НАВСЕГДА, но осознают ли горечь потери во всей ее полноте — «на все времена»? Аркадина может вернуться в свое имение, Войницкий и Соня остаются на старом месте, Прозоровы будут доживать век в своем городе. В «Вишневом саде» это уже невозможно.

Дом может быть местом для жилья, но «землей обетованной» может стать, только если он таков для своих обитателей. В. А. Симов, вспоминая о работе над пьесой, писал: «Дом Раневской — это сновидение прошлого, да и не целостное: а раздробленное»<sup>3</sup>. Внешний облик дома театр и автор видели различно. Чехов писал: «Дом старый, барский: когда-то в нем жили очень богато, и это должно чувствоваться в обстановке. Богато и уютно» и далее: «Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки»<sup>4</sup>. Однако Станиславский хочет усугубить старость дома, подчеркнуть его ветхость: «Нельзя ли устроить понятно для публики, что полы трещат (по всей пьесе). <...> Иногда (по всей пьесе) сыплется и падает штукатурка»<sup>5</sup>.

Художник спектакля Симов, следуя указаниям режиссера, показывает на сцене дом, в котором, вопреки Чехову, нет «и помину былой солидности — все пестро, как-то случайно». Несмотря на то, что драма-

тург говорил «о богатстве и уюте», на сцене возникала, по определению Симова, «несуразная путаница, где тяжелая мебель никак не соотносилась с росписью дешевого живописца (может быть еще крепостного?)», а «жиденькие колонки, поддерживающие выступ карниза, — в древнерусском стиле, с лепными кистями синего винограда и зеленых листьев на фоне золота; тоже не под стать бронзовым канделябрам, разбросанным по стенам совершенно не к месту». В итоге получился не Дом, сохранивший тепло прежней уютной и устойчивой жизни, а дом «с примесью бытовых несуразностей или капризов, или отсутствия вкуса у хозяев»<sup>6</sup>. А ведь существование обитателей дома «враздробь» вовсе не обязательно должно было выразиться во внешнем облике дома. Дом еще сохранял, судя по письмам автора, свой уют и тепло, свою целостность, но обитатели Дома потеряли с ним связь и потому он обречен.

Вместе с тем декорация II акта вызвала восторженные отзывы и внутри театра, и у театральной критики. Книппер назовет эту декорацию великолепной<sup>7</sup>. В критике писали о «левитановском пейзаже» и «редких, ярких звездах»<sup>8</sup>. Этим отзывам вторил В. Э. Мейерхольд в письме к Чехову: «Поразителен пейзаж второго акта в декоративном отношении». Однако спустя три года он иначе воспримет эту же декорацию. «Действующие лица во втором акте... ходят по “настоящим оврагам”, мостам, около “настоящей часовой”, а с неба свешиваются два больших куса выкрашенного в голубой цвет холста с тюлевыми оборочками, несколько непохожими ни на небо, ни на облака»<sup>9</sup>. Но это был уже 1907 год.

О декорации второго акта драматург отозвался уничтожающе определенно: «ужасна». (Подобное уже было с «Чайкой», когда о декорации колдовского озера Чехов сказал: «Да, мокро».) Старательное воспроизведение на сцене подробностей и насыщение сцены деталями настораживает Чехова; еще в апреле 1903 года он предупреждал: «Обстановочную часть в пьесе я свел к минимуму. Декораций никаких особенно не потребуется»<sup>10</sup>. Он считал, что «бутафорские мелочи» только отвлекают зрителя от сути происходящего.

Театр перегрузил спектакль бытовыми подробностями, Станиславский драматизировал авторские ремарки. Фирс в I действии не плачет, а рыдает; в III акте Раневская бросается к Пете, как во французской мелодраме; канделябр, который едва не уронил Лопухин, должен упасть и разбиться. Перегруженность спектакля бытом стала понятна уже во время репетиций, Чехов нервничал до такой степени, что перестал ходить в театр.

Главное разногласие крылось в различных подходах автора и театра к пониманию жанра пьесы. Чехов утверждал: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»<sup>11</sup>; Станиславский эмоционально возразил: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия... для простого человека это трагедия»<sup>12</sup>.

Разногласия театра и автора проявились и в различном отношении к персонажам пьесы. У Станиславского преобладало субъективное чувство «уходящим», и потому неприязненным было отношение к «разрушителям» — недаром он отказался от роли Лопехина и играл Гаева. В спектакле МХТ на первый план выходила тема столкновения старого и нового. Конфликт разводился по четким полюсам: Раневская — Лопехин (в режиссерском экземпляре Станиславский замечает: «Трофимов и Аня уводят изгоняемую Лопехиным Раневскую»<sup>13</sup>).

Трудности в отношениях автора и театра обострились в репетиционный период, что отметила О. Л. Книппер: «Работа... была трудной и мучительной я бы сказала. Никак не могли сговориться режиссеры с автором»<sup>14</sup>. Не были учтены пожелания Чехова и при распределении ролей. Центром же разногласий стала роль Раневской.

Очевидно, не случайно в письмах Чехова ничего не говорится о его отношении к исполнению Книппер. В критике же существует множество восторженных отзывов, особенно акцентируется очарование героини Книппер, ее парижского шика, грациозности. Немирович наставлял актрису: «Внешняя легкость... И ярче — смешки, веселость... И с такой же яркостью резкий переход к драме. Отчего Вас беспокоит что “нет слез”? Драма будет в контрасте... не в слезах, которые вовсе не всегда доходят до публики»<sup>15</sup>. Вот как раз эти контрасты и не удавались Книппер, что отмечала и критика. Здесь следует обратить внимание на ту особенность Книппер как актрисы, о которой писал в своих записных книжках Станиславский: «Сентиментальность... Они [А. Г. Коонен и О. Л. Книппер. — Е. Т.] точно боятся настоящих здоровых чувств, взятых из недр природы, они предпочитают маленькие, но хорошие чувства. Коонен — француженка, румянит и душит эти чувства, Книппер — немка, посыпает сахаром. Вот почему смех становится у них смешком, слезы превращаются в кокетливую ламентацию гнева, в женский каприз и т. д.»<sup>16</sup>. Именно сентиментальность во многом определила звучание спектакля на премьерных представлениях. Книппер делала акцент на сочувствии ее нелепому парижскому роману, ее неудавшейся женской судьбе, что вело к сентиментально-жалостливым слезам.

Возражения Чехова вызывало и назначение 38-летней М. П. Лилиной на роль 17-летней Ани. Как писал Н. Е. Эфрос: «Чисто девичий лиризм... не вполне в распоряжении Лилиной на сцене»<sup>17</sup>. Недоволен был Чехов и Л. М. Леонидовым («Леонидов сделает кулачка»), Артемом («Артем играл прескверно»)<sup>18</sup>, Е. П. Муратовой («А Шарлотта — Муратова скучновато», — отмечал Немирович<sup>19</sup>). Едва ли не единственным достижением актерского исполнения в спектакле был Гаев — Станиславский. Амфитеатров назвал его незабвенным: «он создал фигуру, юмор которой заставляет сердце сжиматься»<sup>20</sup>. Расхождение театра с автором привело к язвительному замечанию Чехова: «Как я рад, что Халютина забеременела, и как жаль, что этого не может случиться с другими исполнителями, например с Александровым или Леонидовым. И как жаль, что Муратова не замужем»<sup>21</sup>.

Большие проблемы в театре возникли с финалом. Трудность заключалась в чеховском нежелании отвечать на вопросы, заведомо не имеющие однозначного ответа. «Ты спрашиваешь, что такое жизнь? — писал он О. Л. Книппер. — Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка и больше ничего не известно»<sup>22</sup>. Это относится и к финалу спектакля. Станиславский писал: «Это трагедия; какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте»<sup>23</sup>. Но какой исход к лучшей жизни открывал Чехов? Финал прорисован жестко, без намека на сентиментальность. Это финал всей чеховской драматургии: история постепенной утраты Дома развивается от рвущихся духовных нитей до смертельного приговора «земле обетованной». Финал «Вишневого сада» сопрягается с завершениями предыдущих актов, все они заканчивались темой ухода. I акт — Варя уводит Аню «Пойдем, родная, пойдем»; II акт — Аня и Петя уходят со словами «Пойдемте»; III акт — Аня пытается увести Раневскую: «Пойдем, милая! Пойдем...»; в IV акте Раневская говорит: «Мы идем!». Но все попытки героев «идти» обрываются словами обреченной души Дома — Фирса («Я полежу») и ремаркой «лежит неподвижно». Таков *подлинный* чеховский финал. В письме к брату драматург писал: «Все действие веду тихо и мирно, а в конце даю зрителю по морде»<sup>24</sup>.

Излишняя перегруженность спектакля бытовыми и психологическими подробностями, однообразие темпоритмического рисунка поначалу привели, по выражению Немировича-Данченко, к среднему успеху: «Сборы <...> упали на 50%, — и это в разгар первого сезона»<sup>25</sup>. Тем не менее спектакль прожил на сцене Художественного театра 15 лет. И спустя 4 года, в 1908 г., Немирович-Данченко писал Эфросу «Вы со-

вершено не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какую был “Сад” в первом сезоне.. Но если бы театр хотел дать то же впечатление сразу, он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличением, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо, но легко»<sup>26</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Чехов А. П. Письма: В 12 т. М., 1982. Т. 11. С. 74, 81.
- <sup>2</sup> Там же. С. 312.
- <sup>3</sup> Симов В. А. Моя работа с режиссерами // Березкин В. И. Художник в театре Чехова, М., 1987. С. 193.
- <sup>4</sup> Чехов А. П. Письма. Т. 11. С. 274, 298.
- <sup>5</sup> Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1983. Т. 3. С. 293.
- <sup>6</sup> Симов В. А. Моя работа с режиссерами. С. 194, 192.
- <sup>7</sup> Книппер О. Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым: В 2 ч. М., 1972. Ч. 1. С. 339.
- <sup>8</sup> Без подписи // Театральная газета. 1904. № 1.
- <sup>9</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 86, 121.
- <sup>10</sup> Чехов А. П. Письма: В 12 т. М., 1983. Т. 12. С. 81, 242.
- <sup>11</sup> Там же. С. 248.
- <sup>12</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 218.
- <sup>13</sup> Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 3. С. 429.
- <sup>14</sup> Книппер О. Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. Ч. 1. С. 59.
- <sup>15</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 354–355.
- <sup>16</sup> Станиславский К. С. Мысли о театре. Из записных книжек 1898–1936 // Театр. 1983. № 1. С. 78.
- <sup>17</sup> Эфрос Н. Е. «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пг., 1919. С. 91.
- <sup>18</sup> Чехов А. П. Письма. Т. 11. С. 290; Т. 12. С. 49.
- <sup>19</sup> См.: Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. Т. 1. С. 351.
- <sup>20</sup> Амфитеатров Ал. «Вишневый сад» в Петербурге // Русь. 1904. 4 апреля.
- <sup>21</sup> Чехов А. П. Письма. Т. 12. С. 69.
- <sup>22</sup> Там же. С. 93.
- <sup>23</sup> Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. С. 218.
- <sup>24</sup> Чехова А. П. Письма. Т. 12. С. 128.
- <sup>25</sup> Немирович-Данченко В. И. «Вишневый сад» в Художественном театре // Ежегодник МХТ. М., 1943. С. 178.
- <sup>26</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. Т. 1. С. 470.

## ПРИНЦИПЫ СЦЕНОГРАФИИ СПЕКТАКЛЯ МХТ «СИНЯЯ ПТИЦА» (1908)

В 1907 г. К. С. Станиславский с несколько скандальным успехом поставил в МХТ спектакль по пьесе Кнута Гамсуна «Драма жизни». Для совместной работы он пригласил, во-первых, Л. А. Сулержицкого, который, по словам Станиславского, решил стать режиссером. Во-вторых, композитора И. А. Саца, друга Сулержицкого и Мейерхольда, приглашенного из Студии на Поварской. И, в-третьих, привлек к работе двух художников — Н. П. Ульянова и В. Е. Егорова<sup>1</sup>.

Успех спектакля во многом зависел от выбора «сотворцов» (выражение Станиславского). «Совершенно исключительный темперамент Сулера вносил жизнь и страсть во всякое дело, за которое он брался. Его талант проявлялся во всех направлениях: и в области живописи, и в области музыки, пения, и в области литературы»<sup>2</sup>. Так же и Илья Сац внес свою немалую лепту. «Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, то есть в каком именно месте пьесы, для чего, то есть в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка»<sup>3</sup>.

Станиславский подчеркнул и значимость именно совместности процесса творчества. «Сам того не подозревая, я прятался за других *сотворцов* спектакля [курсив мой. — Е. Г.], то есть за режиссеров, художников, композитора и проч., благо зрители не разбираются в работе каждого из коллективных создателей спектакля в отдельности»<sup>4</sup>. Знаменательный спектакль «Драма жизни» сплотил вокруг Станиславского творческих единомышленников, позволил им думать и работать над дерзкими постановками «новой драмы».

12 декабря 1907 г. в Москве на сцене Московского Художественного Театра состоялась премьера пьесы Л. Андреева «Жизнь человека» в постановке К. Станиславского и Л. Сулержицкого. Художником спектакля был В. Егоров, композитором — И. Сац. Постановочные идеи имели огромный успех у зрителей. Музыка Саца была пронзительна. Новаторским оказалось использование черного бархата, контурная окантованность предметов, нарочитая кукольность происходящего на сцене.

И хотя многих задач «живого театра» все эти приемы не решали, сей замечательный спектакль-эксперимент в скором времени дал резонанс в постановках «Синей птицы» М. Метерлинка, «Гамлета» В. Шекспира (режиссер Г. Крэг), а потом и в «Каине» Дж. Г. Байрона. «Некоторые критики видели в успехе “Жизни Человека” тенденцию к сближению МХТ с символизмом, другие высказывали предположение, что театр не откажется от своих принципов в создании психологического реалистического спектакля. Казалось бы, Станиславский достиг своей цели. “Жизнь Человека” произвела очень сильное впечатление, спектакль взволновал зрителей. Мрачную символику пьесы Андреева, пессимизм его гнетущих образов удалось воплотить на сцене, прежде всего, благодаря зрительному ряду [курсив мой. — Е. Г.]. Оформление Егорова создавало впечатление зловещего мертвенного пространства, где гибнет все живое. <...> Открытие новых сценических форм и, прежде всего, графически условных декораций на фоне черного бархата — все то, что так потрясло зрителей, не смогло придать спектаклю целостности, к которой стремился Станиславский. Поэтому режиссер, хотя и признавая успех “Жизни Человека”, не был удовлетворен спектаклем»<sup>5</sup>.

Необыкновенно важно обратить здесь внимание именно на *сближение МХТ с символизмом*, т. к. эти две постановки иллюстрируют желание Станиславского экспериментировать и готовность его театра к любым экспериментам с драматургическим материалом и постановочными средствами.

«Станиславский пробовал ставить Метерлинка. Поиски принципов “условного” театра выразились и в создании Театра-студии под руководством Станиславского и Мейерхольда. Затем — наиболее явственно — в ряде постановок Станиславского, осуществленных уже на сцене самого Художественного театра. <...> Поворот был решителен и крут. Казалось, что Станиславский сжигает все, чему раньше поклонялся. Прежде чрезвычайно подробный и обстоятельный, он пользуется теперь скупыми сценическими символами»<sup>6</sup>.

Историк театра, исследователь творчества Мейерхольда Г. В. Титова в своей книге «Творческий театр и театральная конструктивизм» пишет: «Художественная программа МХТ формировалась в полемике со сценической рутинной, с исчерпавшей себя театральностью. <...> Станиславский не мог не осознавать, что ранний МХТ открыл новые средства сценической выразительности, но называть их новой театральностью категорически отказывался. В открытый бой с “театральностью” он вступил при постановке “Синей птицы”»<sup>7</sup>.



Рукопись неизданной пьесы была передана в распоряжение Художественного театра самим Морисом Метерлинком в 1906 г., однако только два года спустя — к 10-летию театра — Станиславский подготовил ее постановку.

Итак, 13 октября 1908 г. на сцене Московского Художественного театра состоялась премьера спектакля «Синяя птица» в постановке Константина Сергеевича Станиславского, его первого помощника Леопольда Антоновича Сулержицкого и Ивана Михайловича Москвина, художника Владимира Евгеньевича Егорова, композитора и музыканта Ильи Александровича Сац.

Восторженность дарителя не знала границ. «Я знал, что обязан Вам многим, но не предполагал, что обязан всем». Эти широко известные слова Метерлинка, обращенные к Станиславскому, заключают в себе бесконечное доверие и благодарность драматурга мастерам русской сцены. И это при том, что московского спектакля Метерлинк не видел, но положился на впечатления жены и друзей, нашедших постановку восхитительной. Подарок себя оправдал<sup>8</sup>.

Символическая, или неоромантическая сказка (по выражению А. А. Блока) требовала «подойти к пьесе с большой простотой, именно как к сказке, и тогда вся ее глубина откроется сама собой, без академических изысканий», ибо «сказка умеет с легкостью стирать черту между обыденным и необычайным, а в этом вся соль пьесы»<sup>9</sup>. Поэт как никто другой способен прочувствовать это. «У людей, которые умеют, как дети, не стыдиться искать счастья, открываются глаза, и они видят все вокруг по-новому, они видят самые души вещей [курсив мой. — Е. Г.], и вещи, и животные, и растения говорят с ними на понятном языке. Может быть, в этой чудесной погоне за счастьем и заключается само счастье»<sup>10</sup>.

Сходную мысль высказал историк литературы и переводчик Е. Г. Эткинд, говоря о том, что философская пьеса-сказка выразила систему взглядов Метерлинка на взаимоотношения Природы и Человека. «Мальчик Тильтиль и девочка Митиль, отправляющиеся на поиски Синей Птицы, — это человечество, которое ищет счастья. В чем же оно, это счастье? Прежде всего в познании тайн природы. Однако истина бесконечна, нельзя овладеть ею раз и навсегда. Истину нельзя поймать как птицу. За нее нужно вести тяжелую борьбу»<sup>11</sup>.

Борьба приводит либо к спасению, либо к гибели. «Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные

комбинации, и есть категорический императив борьбы за будущее (смерть или жизнь)»<sup>12</sup>, — писал один из теоретиков символизма Андрей Белый. В своей статье о Метерлинке и Чехове он заключал: «Символ — единственная, вечная реальность. <...> В символе же мы имеем преодоление понятий о формальном и субстанциональном, так что истинный художник-символист, сколько бы он ни изображал жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вносит в нее неизъяснимую легкость и благозвучность»<sup>13</sup>. Согласно А. Белому, символ есть «претворенный образ», насыщенный переживанием и воплощенный различными путями<sup>14</sup>. «Человеческому познанию доступно все, <...> непознаваемого нет, есть лишь непознанное, которым человек рано или поздно овладеет»<sup>15</sup>.

«Синяя Птица, пойманная Душой Света в Царстве Будущего, на земле меняет цвет — она становится красной. Душа Света говорит по этому поводу: “Синяя Птица, по-видимому, или вовсе не существует, или меняет окраску, как только ее сажают в клетку...”. Это глубокое замечание, обретенную истину нельзя считать абсолютной, нельзя познание считать законченным. Познание — процесс бесконечный. <...> Счастье дается человеку именно в процессе бесконечного приближения к абсолютной истине — по ступеням истин относительных»<sup>16</sup>.

Спектакль был выстроен таким образом, что искомое Счастье воспринималось как сокровенная тайна Ночи, самая великая истина. Сценическое пространство, созданное художником В. Егоровым, — пространство *черной бархатной ночи*, и есть постижение Истины, Гимн Человеку, его могуществу, свету его Мысли. Авторы спектакля, вдохновленные идеями Метерлинка, смогли создать новую сценическую реальность и населить ее Душами, Звуками и Фантазиями; преодолев Темноту подсознания, заполнить ее символическими Образами. *Черный бархат*. Никакой другой материал не смог бы воплотить смысл и форму задуманной сценографии.

Обратимся за справкой к актуальному по сей день учебнику, написанному историком театра, теоретиком и практиком сцены, Николаем Павловичем Извековым: «Черный бархат применяется на сцене не только благодаря своей ворсистости и массивности, но и в силу его характерного свойства отражать падающий на него свет исключительно в небольшом проценте. <...> Это свойство бархата делает его своеобразным “нейтральным” <...> но такая нейтральность с точки зрения художественной выразительности крайне условна и совершенно по-разному расценивается при применении бархата различными творческими на-

правлениями. Если для символистов <...> и экспрессионистов черный бархат был одним из любимых фонов, — это провал, пустота, символ бесконечности и одновременного небытия и прострации, то для реалистического театра это или действительно нейтральное ограждение сценического пространства, или материал для сценических эффектов»<sup>17</sup>.

Применение черного бархата предоставляло безграничные постановочные возможности. «Устилая этим материалом пол сцены, изготовляя из него кулисы, падуго, костюмы, покрывая им различные предметы бутафории и реквизита, можно добиться того, чтобы вещи, поставленные на различных планах сценического пространства, полностью сливались с нейтральным фоном черного бархата (задником) и делались невидимыми. Практически все волшебные превращения в спектакле осуществлялись “черными людьми” — исполнителями отдельных ролей: рабочими сцены или бутафорами, одетыми в специальные бархатные костюмы, капюшоны и перчатки. Важное значение в трюковой технике “Синей птицы” играли еще тайные бархатные карманы, занавесы, “конверты”, люки, а также транспаранты, цветковые лучи, добавочные ручные и стабильные фонари, “хромотропы” блуждающего, пятнистого и “плывущего” освещения»<sup>18</sup>. Документальным источником описания «техники сказочных превращений спектакля» для искусствоведа и исследователя театрально-декорационного искусства А. И. Бассехеса стали материалы Экспериментальной лаборатории МХАТ<sup>19</sup>.

Художник стал ключевой фигурой постановки. В. Егорову, с его готовностью к поиску и эксперименту, удалось создать магическую и завораживающую сценографию. А костюмы и грим были необычайно выразительны и сыграли важнейшую роль в создании сказочных образов.

Знаменательно, что художник явился ключевой фигурой постановки. Егорову, с его готовностью к поиску и эксперименту, удалось создать магическую и завораживающую сценографию. А костюмы и грим были необычайно выразительны и сыграли важнейшую роль в создании сказочных образов. «В костюмах этих персонажей нет пышности и пестроты, они просты и строги, их главная цель помочь актерам выявить определяющие свойства предметов, которые они олицетворяют, — подвижность огня, текучесть воды, лучезарность света, — пишет искусствовед и критик М. Н. Пожарская, — все подчинено задаче воплотить сон, грезу, рожденную детским воображением. <...> Предельный лаконизм изобразительных форм и композиционных приемов, <...> плоскостность, графичность декораций сообщают им легкость

и невесомость даже в тех случаях, когда художник изображает монументальные архитектурные формы»<sup>20</sup>.

Режиссер и художник Дмитрий Крымов, говоря о своих визуальных театральных потрясениях, наряду с «Симовскими елками и покосившимся домиком» из спектакля «Чайка» Станиславского и знаменитым гамлетовским Занавесом Боровского, называет «*образы Егорова*» спектакля «Синяя птица». «Разве это был не театр Художника!» — восклицает он<sup>21</sup>.

Живой сценический свет, чрезвычайно разнообразный и изменчивый, преображал декорации, создавая ощущения чудесного сна. Использование проекционной аппаратуры, прожекторов с «серпантинами» — вращающимися дисками с разноцветными светофильтрами, вмонтированные внутрь предметов и мебели синие лампочки, световые приборы с приставками для спецэффектов, названные «хромотопами», позволяющие спектрально разложить луч и заставить его переливаться, приносили в действие волшебство и сценическую магию. Транспарантные задники и части декорации с прорезями для проникновения контрового и бокового света, черная бархатная «одежда» сцены, тюлевые занавесы позволяли создавать многослойную объемную декорацию при «барельефном» принципе оформления. Эксперименты со светом и звучанием, приборы, созданные в мастерских МХТ специально для постановки, довершили художественный рывок в развитии театральной техники и технологии<sup>22</sup>.

Долголетие МХАТовской постановки, возможности адаптации молодых исполнителей к старейшей театральной традиции, принципы перевоплощения и «превращения», имеющие вековую историю, неиссякающий интерес к актерской школе и методу Станиславского дают возможность «молодым силам» поддерживать и одушевлять этот легендарный спектакль.

«Станиславский звал в «Синей птице» к полноте жизни, к поискам счастья. И здесь лежала значительная доля обаяния и успеха спектакля. Все элементы постановки были тесно связаны воедино: и поразительная по тонкости и изяществу музыка И. Саца, и строгая ритмичность, и чувство непосредственности актерского творчества, и утонченная внешняя техника. <...> Со всем этим Станиславский потом пройдет через свои дальнейшие искания, более и более убеждаясь в том, что основа и цель театра состоит в обнаружении всеми сценическими средствами «жизни человеческого духа»<sup>23</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Владимир Евгеньевич Егоров в 1906–1911 гг. был художником МХТ. Позднее работал в Оперном театре С. И. Зимина, создавал декорации к постановкам Малого театра. В 1915 году дебютировал в качестве художника-постановщика в киноработе В. Э. Мейерхольда «Портрет Дориана Грея». Был художником более 90 фильмов, многие из которых стали кинематографической классикой. Основоположник и выдающийся мастер отечественного кинодекорационного искусства.
- <sup>2</sup> *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 390.
- <sup>3</sup> Там же. С. 388.
- <sup>4</sup> Там же. С. 385.
- <sup>5</sup> *Давыдова М. В.* Художник в театре начала XX века. М., 1999. С. 87.
- <sup>6</sup> *Марков П. А.* В Художественном театре: Книга завлита. М., 1976. С. 92.
- <sup>7</sup> *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 178.
- <sup>8</sup> В 1910 г. Л. Сулержицкий и В. Егоров осуществили постановку спектакля «Синяя Птица» в Париже в театре Режан. Подробнее об участниках этой работы см.: *Лужский В.* Слово об ученике // Евгений Вахтангов: Материалы и статьи. М., 1959. С. 363.
- <sup>9</sup> *Блок А. А.* О «Голубой Птице» Метерлинка // *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 413–414.
- <sup>10</sup> Там же. С. 417.
- <sup>11</sup> *Эткнд Е. Г.* Театр Мориса Метерлинка // *Метерлинка М.* Пьесы. М., 1958. С. 26.
- <sup>12</sup> *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 255.
- <sup>13</sup> Там же. С. 373.
- <sup>14</sup> Там же. С. 256.
- <sup>15</sup> *Эткнд Е. Г.* Театр Мориса Метерлинка // *Метерлинка М.* Пьесы. С. 27.
- <sup>16</sup> Там же. С. 28.
- <sup>17</sup> *Извеков Н. П.* Техника сцены. Л.; М., 1940. С. 260.
- <sup>18</sup> *Бассехес А. И.* Художники на сцене МХАТ. М., 1960. С. 138.
- <sup>19</sup> См. там же.
- <sup>20</sup> *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970. С. 318.
- <sup>21</sup> См.: Архив статей театра «Школа драматического искусства»: Дмитрий Крымов. «Я горжусь своими артистами» // URL: <http://sdart.ru/archives/6865> (дата посещения 18.11.2013).
- <sup>22</sup> Подробнее о световых технических особенностях см.: *Драбкин А. М.* Сценические эффекты в спектакле «Синяя птица» // Сценическая техника и технология. 1979. № 3. С. 7–11; *Древалева Е. П.* Поиски и находки для «Синей птицы» // Сцена. 2007. № 6. С. 30–33.
- <sup>23</sup> *Марков П. А.* В Художественном театре: Книга завлита. С. 103.

## «У ЖИЗНИ В ЛАПАХ» КНУТА ГАМСУНА: ЖИЗНЬ ВО ВРЕМЕНИ

Драма «У жизни в лапах» (1910) и ее единственная в России постановка заслуживают, на мой взгляд, особого внимания по нескольким причинам. Во-первых, это последняя пьеса Гамсуна, и она написана в непривычной для него стилистике: в ней соединяются мелодраматизм и острота гротеска. Во-вторых, пьеса Гамсуна, поставленная на сцене МХТ в 1911 г., — веха в послечеховский период творческих исканий театра. В-третьих, спектакль «У жизни в лапах» — знаковый в творческой биографии молодого грузинского режиссера Константина Марджанова, это была его первая самостоятельная работа на сцене МХТ, которая принесла успех Художественному театру, а его создателю — известность.

Итак, пьеса Гамсуна — о стареющей певице, фру Гиле, не желающей принять осеннюю пору жизни как данность, пребывающей в страхе от того, что теряет свою женскую привлекательность и власть над мужчинами и цепляющейся за своего последнего любовника-альфонса. «Королевская Юлиана», некогда окруженная толпой титулованных поклонников, осознает свое падение: «Не знаю почему, но мне очень больно расставаться с моим последним возлюбленным! Это, вероятно, страх перед тем, что после него явится еще худший. Теперь я с каждым разом опускаюсь все ниже»<sup>1</sup>.

Что заставило Гамсуна обратиться в последней своей пьесе к столь щемящей теме переходной поры в жизни человека? Ответ на этот вопрос можем найти в биографии писателя, написанной его сыном Туре Гамсуном<sup>2</sup>. Кнут Гамсун после развода с первой женой в 1906 году, приближаясь к своему пятидесятилетию, обостренно воспринимал переход в другую фазу жизни. Свои переживания писатель выразил в повестях этого периода «Под осенней звездой» (1907), «Странник играет под сурдинку» (1909) и «Последняя радость» (1912), составляющих своего рода трилогию. Повести объединены героем-рассказчиком, вступившим в осеннюю пору жизни. Он странник-созерцатель, умудренный жизненным опытом человек, черпающий силу в природе, в близости к земле, он наблюдает за внезапным осенним пробуждением цветов и насекомых под воздействием солнечного тепла: «Мне было всегда

интересно наблюдать борьбу за существование среди цветов и насекомых. Когда солнце пригревало, они оживали снова и отдавались в такие часы прежним радостям»<sup>3</sup>. Аналогии напрашиваются сами собой: те же процессы происходят и в жизни людей. И, наблюдая эти процессы, повествователь-странник («Под осенней звездой») не без грусти замечает: «Ах, как это трудно — тихо и красиво совершить роковой переход к старости. Начинаются судорожная суетливость, дерганье, гримасы, борьба с более молодыми, неудачи»<sup>4</sup>. На фоне двух ранних пьес Гамсуна — «У царских врат» (1895) и «Игра жизни» (1896), которые были поставлены на сцене МХТ и в которых действовали сильные, беспокойные, бескомпромиссные герои (Карено, Тересита), — конвульсии фру Гиле в преддверии старости выглядели мелодраматично и гротескно обнаженно. Последняя пьеса Гамсуна — о слабости человека, которого неотвратно сжимают лапы жизни. Вместе с тем Гамсун признавался, что ему трудно было писать пьесу, в центре которой оказывается женщина: «В пьесе труднее всего решить вопрос с женщинами. Создать хорошую пьесу без женских образов невозможно. Причем женщина должна все время говорить. Но привлекательная и тонкая женщина говорит очень мало, она обычно молчит, как тут построить драматургию?..»<sup>5</sup>.

Не только Гамсун испытывал трудности, создавая характер своей героини, душевный мир которой, очевидно, был ему чужд, но одновременно и понятен. В 1933 г. Ольга Книппер, которой случилось играть эту роль в разные периоды жизни — в молодости и потом двадцать лет спустя, — поделилась своим пониманием образа, воплощенного ею на сцене, когда ей самой было 65 лет, т. е. когда актриса уже пережила тот «роковой» рубеж. Обозревая прошлое, актриса с уверенностью говорит: «Я не люблю сущности образа Юлианы — фру Гиле, но меня увлекает сделать этот образ, так сказать, сделать роль, — писала Ольга Книппер, дистанцируясь от характера героини. — Мне лично чужда эта женщина, она слишком специфична, с ее непониманием красоты осеннего увядания, с ее боязнью старости, с ее болезненно острым отношением к юности. Вероятно, поэтому я излишне подчеркиваю внешние ее черты, чтобы дать не просто стареющую женщину, а именно стареющую Юлиану»<sup>6</sup>. Актриса признается, что мировоззренчески, по характеру ей гораздо ближе образ немолодого героя Пера Баста: «Вот если бы пришлось играть образ Баста в юбке, — это было бы мне ближе: его восприятие приближающейся старости, его вкус к жизни, ко всему юному, цветущему, его понимание увядания жизни, радостного,

мудрого, но не цепляющегося. <...> Но ведь Юлиана именно у жизни в лапах, жизни не в крупном, мудром масштабе, а в лапах жизни каждого дня, она хочет “жить, любить жизнь и никогда не умирать”, как она говорит Басту; отсюда и ее беспокойство, ее напряженность»<sup>7</sup>. И через двадцать лет характер фру Гиле не стал ближе актрисе, однако опыт прожитых лет помог ей найти те нюансы, которые делают образ менее однозначным и более обаятельным: «Прошло двадцать лет, роль мне не стала ближе, а сама я постарела на двадцать лет. Проживши жизнь, переживши многое и передумавши, я, конечно, уже не так враждебно настроена к образу Юлианы»<sup>8</sup>.

Более всего Гамсун был известен российским читателям по романам «Голод», «Пан», «Виктория», однако и постановки пьес «Игра жизни» (под названием «Драма жизни») и «У царских врат» на сцене МХТ имели успех. Сам же писатель был невысокого мнения о драме как роде литературы, он считал ее «самым несовершенным из всех поэтических жанров», драма, по его словам, «показывает человека психологически неубедительно и тем самым позволяет по-разному толковать одно и то же действующее лицо»<sup>9</sup>. Как рассказывает сын Гамсуна, его отец во многом руководствовался прагматическим интересом, когда писал пьесы. Последнюю свою пьесу он написал «ради своей русской публики, он очень зависел от присылаемых оттуда денег. Кроме того, по мнению Гамсуна, только русские умели ставить его пьесы, а это обстоятельство значило для него больше, чем деньги»<sup>10</sup>.

Как же российская публика восприняла последнюю пьесу любимого писателя, поставленную на сцене прославленного театра молодым грузинским режиссером? Мнения о пьесе, как и о ее постановке, были полярно противоположны. По-разному относились критики к структуре пьесы, ее композиции. Многие бранили Гамсуна за обилие ненужных деталей, в которых растворяется драматизм ситуации, за нестройность архитектоники пьесы<sup>11</sup>, а также за то, что в центре произведения — инстинкт плоти: «Юлиана, которая жадно хватается за последние остатки женского отчаяния, могла бы в замысле своем дать нечто действительно трагическое и волнующее. <...> весь трагизм жизненных “лап” окрашен в ней одной единственной краской, настроен на один единственный тон, на тон несытой любви, голодного плотского чувства. Именно этот бешеный крик плоти, ничем не одухотворенный, и человеческий трагизм момента от этого принижается и вульгаризируется»<sup>12</sup>.

Известный русский поэт, прозаик и литературный критик Максимилиан Волошин считал пьесу «У жизни в лапах» слабой, лишенной



психологической глубины и мотивированности, а характеры — слишком однозначными: «“У жизни в лапах”, вероятно, самая слабая из пьес Гамсуна. Но так как Кнута Гамсуна мы любим, главным образом, за его слабости, то это далеко не плохо. <... > Вообще, зритель испытывает двойное чувство, смотря на эту пьесу. Литературное и эстетическое чувство принять ее отказывается. Между тем чувство театральное, то наивное моральное чувство, которое требует, чтобы люди делились на героев и злодеев, злых и добрых, — глубоко удовлетворено. И получается то, что зритель настолько захвачен своими симпатиями и антипатиями, что не может отнестись критически к психологической последовательности действия»<sup>13</sup>.

Однако другие критики в хаотичности композиции и однозначности характеров-марионеток усмотрели намерение автора, который, разрушив целостность, обострил до гротеска нелепость и трагизм жизни, разорванной в клочья, — жизни, подчиненной инстинкту и року. Об этом сказано в рецензии, опубликованной в «Рампе и жизни»: «Было много ярких пьес, много захватывающих, но другой такой пьесы тревоги, пьесы трепета, предчувствия не было очень давно...

Эта странная, изломанная, хаотичная пьеса, которая одним краем вплотную упирается в феерию, переделанную чуть не из Эмара, другим подходит к античной трагедии. <...> У Гамсуна в пьесе чего не наворочено — тут настоящий хаос, дикий, красивый и немного утрированный в живописности хаос, — писал рецензент, подписавшийся Як. Львов. — Гремит музыка свой страшный вальс, вчерашняя певица сегодня собачьими глазами смотрит в глаза Блуменшена, который только “гад земной”, музыкант, игравший Чайковского, служит чуть не шутком в кафе, набоб целует горничных и будит инстинкт во всех, судорожно бьется лейтенант, пьют, играют в шашки, ездят в автомобилях, умирают, впадают в детство, стреляются, отдаются...

Не в этом дело — это все не важно.

Важно то, что все это марионетки из страшного и смелого кукольного театра, которых за ниточки дергает инстинкт, — этот верный слуга Рока.

И нет в пьесе ни символизма, ни аллегии.

Есть пестрые лоскутья жизни, есть обнаженные нервы, есть красная тряпка, которой дразнят быков»<sup>14</sup>.

Петербургские критики были категоричны в своих оценках пьесы норвежского писателя. Рецензенту, подписавшемуся К. Арн, не нравилось не только общее депрессивное настроение пьесы («старость пришла к автору раньше времени, застала его врасплох, неподготовленным

к неизбежному концу и вызвала взрыв тоски и отчаяния»), но более того, считает критик, «пьеса “В лапах жизни” не литературна, не сценична и не умна. Она как-то наспех и искусственно сколочена: даже расцвеченная талантом постановки, эффектно и ловко преподнесенная публике, она впечатления не производит. Скучно, деланно, длинно, придуманно и нескладно. Что-то неуклюжее чувствуется в комических усилиях автора, банальное в самой драме»<sup>15</sup>. Автор рецензии обращает внимание на то, что перевод пьесы отвратительный<sup>16</sup>.

Другой петербургский критик считает, что «тема, положенная в основу пьесы, не нова. Мы могли бы назвать десяток-другой пьес, по содержанию однородных с новым произведением Гамсуна»<sup>17</sup>.

«Какая изломанная, коверкающаяся пьеса! — в унисон петербургским критикам восклицает рецензент «Московских ведомостей», подпавшийся Бэн (Б. В. Назаревский). — Конкурс гримас — и больше ничего!»<sup>18</sup>.

Обращение Художественного театра к не столь бесспорной пьесе норвежского писателя представляло определенного рода риск. Осознавая это, Немирович-Данченко все-таки решился на постановку. Получив письмо от Левина (бывшего в то время доверенным лицом Гамсуна в его переговорах с МХТ), в котором сообщалось, что Гамсун отказался от перевода П. Г. Ганзена, так как считал, что тот искажает его произведения, В. И. Немирович-Данченко намеревался приступить к работе над постановкой, хотя и не рассчитывал на большой успех, поскольку доработка пьесы, по его мнению, мало что изменит по существу. Об этом он писал К. С. Станиславскому 21 июля 1910 г. из Карлсбада: «Может случиться, что в конце июля, в начале августа, т. е. не позднее 2 августа, пьеса будет уже в Москве, я познакомлю с нею Стаховича, Москвина и Вишневого и мы решим готовить ее. Я не думаю, чтобы пьеса очень изменилась от перевода, от купюр и даже от переделок последнего действия. В конце концов, пьеса все-таки будет средняя. Но она может занять 3-е или 4-е место. То есть: 1) “Гамлет”, 2) “Мизерер”, 3) Тургенев, 4) Гамсун. Или 3) Гамсун, 4) Тургенев»<sup>19</sup>.

Почему дирекция театра все же пошла на постановку этой пьесы, мы можем только предполагать. Во-первых, Гамсун был любим российскими читателями, и публика была уже знакома с драматургией писателя благодаря успешным постановкам в МХТ его пьес «Драма жизни» и «У царских врат». Во-вторых, у театра сложился творческий контакт с драматургом. В-третьих, снискавший себе славу постановками чеховских пьес, сдержанный психологический театр настроения, акварель-

ных красок и полутонов, недоговоренности и подтекста в 1910-е гг. испытывал репертуарный кризис. В период между двумя революциями появилась потребность в таких пьесах и постановках, которые возбудили бы прежний интерес к театру, зажгли бы зрителя эмоционально. Привлекая в театр новых режиссеров (например, Гордона Крэга для постановки «Гамлета»), создатели МХТ старались влить в театр свежую кровь, обновить не только репертуар, но и сценические приемы, игру актеров. Все это, очевидно, подвигло режиссеров выбрать пьесу Гамсуна и доверить ее постановку молодому грузинскому режиссеру Марджанову, который в то время участвовал как ассистент режиссера в постановках «Гамлета» и «Братьев Карамазовых». Методы работы Крэга и его теория «актера-сверхмарионетки» произвели на Марджанова сильное впечатление, он с энтузиазмом осваивал новые приемы и принципы. Своим видением пьесы как яркого зрелищного, эмоционально возбуждающего представления Марджанов заразил художника-реалиста Владимира Симова, композитора Илью Саца, известных актеров Ольгу Книппер-Чехову, Качалова, Леонидова, Лужского, Вишневого, Хохлова. И хотя Немировичу-Данченко не нравился замысел Марджанова и Симова, он все же доверился им<sup>20</sup>.

Марджанов пошел наперекор сложившейся за десятилетие постановочной традиции МХТ. «Конечно, — спустя годы комментировал свой дебют в МХТ Марджанов, — из нее [пьесы. — М. О.] очень легко было сделать обычный спектакль с “людьми в футлярах”, с их нытьем, с их подчиненностью обыденной жизни. Если бы художественники ставили эту пьесу при Станиславском или если бы Немирович сам взялся за нее, конечно, получился бы один из тех спектаклей, которые подчиняют зрителя своим “настроением” и обычной психологией. Станиславский не принял моего толкования пьесы. Правда, когда он приехал, посмотрел ее, он не сказал мне ни слова, но я в его молчании ясно чувствовал, что она была для него “не правдой”, “не реальной” — неприемлемой»<sup>21</sup>. Отступив от «правды», «реального», от психологизма, Марджанов, утрируя и заостряя характеры, сосредоточил свое внимание на яркости сцены, буйстве красок, выразительности жестов — все это в соединении с иступленными, взвинченными звуками музыки, экзальтированной игрой актеров создавало эмоциональный ритм спектакля. Музыка, сценография, пластика и декоративность в их взаимодействии и составляли основу партитуры постановки. Это был первый марджановский опыт создания *синтетического* театра, модернистского театра, в котором соединялись мелодраматизм и гротеск.

В своих «Воспоминаниях» режиссер рассказывает о том, как, работая с художником и актерами, ему приходилось разрушать сложившиеся театральные каноны. «Забравшись на малую сцену, отгородившись от всех, мы с Симовым два месяца провели за тем, чтобы найти такую яркую гамму красок, которая сразу бы разрушила привычные публике “настроения” Художественного театра. О, как трудно было Симову оторваться от реальной комнаты с ее дверями, окнами и т. д. <...> Симов победил свое предубеждение и заразился радостью красок, — он создал изумительную гамму<sup>22</sup>. <...> Только при такой сумасшедшей яркости можно было заставить уравновешенную О. Л. Книппер дойти до таких “бесстыдных” мизансцен, как, например, когда она вскакивала на диван и произносила чуть ли не эротический монолог о жажде любви! Параллельно я занимался с актерами. Не раз я видел по их лицам, как они были скандализированы моими требованиями нарушить простоту и “естественность” речи, говорить как можно ярче, действеннее, красочнее, с выразительным жестом и т. д. Туго шли мои репетиции, туго поддавались актеры, пока безумная музыка Саца не заразила их»<sup>23</sup>.

Сам режиссер охарактеризовал свою работу так: «Воистину “У жизни в лапах” был мой первый грузинский спектакль, — пусть его играют на русском языке, русские актеры, в русском театре, он все же целиком был грузинским творением. <...> Это было столкновение двух национальных культур. Да, нет! “У жизни в лапах” — это был откровенный разбойничий налет кавказского абрека на тихие задумчивые воды Художественного театра»<sup>24</sup>.

Какова же была реакция критики на постановку Марджанова? Несомненно спектакль не оставил публику равнодушной.

Наиболее консервативная часть критиков считала, что, поставив неудачную пьесу Гамсуна, Художественный театр отступил от своих принципов, изменил традиции, пошел на поводу у публики, завлекая ее дешевыми эффектами, жертвуя психологической глубиной ради внешней яркости. «Неужели это тот самый театр, та же самая труппа сыграла на днях “Братьев Карамазовых”, а вчера “У жизни в лапах”? Там была детеатрализация театра, здесь — полная его ретеатрализация, — не скрывал своего сожаления известный критик Владимир Азов (В. А. Ашкинази). — Не живет ли двойной жизнью этот прекрасный театр и не две ли даны ему Вседержителем души?»<sup>25</sup>.

Критик М. Юрьев считал, что «театральность», на которой базируется спектакль Марджанова, неприемлема для эстетики Художественного театра. По его мнению, характерной особенностью театра было то,

что его развитие шло в направлении *от* театральности. «У жизни в лапах», писал Юрьев, совсем не является поворотным пунктом в направлении жизнедеятельности Художественного театра. Критик предельно резок в своей оценке как самого спектакля, так и режиссера-постановщика: «Я боюсь, что *прежде всего* хотели подкупить публику, хотели поставить что-нибудь совсем для нее. И для этого в лице г. Марджанова оказался в высшей степени подходящий режиссер, не связанный традициями театра, талантливый, смелый, темпераментный, а в то же время весь живущий внешностью и примитивно мыслящий, без проникновения в какие-то глубины, без широкого размаха фантазии»<sup>26</sup>.

Как видим, *театральность* воспринималась многими критиками того времени как некая дешевая спекуляция на внешних эффектах в угоду публике, как отступление от достижений психологического театра и возвращение к старой дочеховской традиции. Характерна в этом смысле и реакция на постановку «Братьев Карамазовых» на сцене МХТ, в которой также участвовал Марджанов. Сетуя на недостатки современной драматургии, неспособной представить яркие характеры, столкновение идей, духовную диалектику, Любовь Гуревич писала, что современный театр «увлекается в последнее время суррогатами ее: эффектной “театральностью”, игрою бьющих по нервам контрастов, ошеломляющим внешним движением театральных персонажей и масс. Вновь поднимает голову старый дочеховский театр, но уже расцвеченный всеми красками новейшей, усовершенствованной бутафории, — и принимается за последнее слово современного искусства, а театр, выросший на Чехове Московский Художественный театр — вот-вот объявят отсталым и замирающим в своем развитии»<sup>27</sup>. Безусловно, в контексте сравнения с чеховским театром постановка Марджанова воспринималась как еретическая.

Большая часть критиков сходилась во мнении, что слабая, неглубокая пьеса Гамсуна «вытянута» Художественным театром. Она выигрывает за счет ярких эффектных декораций, пронзительной музыки и великолепия игры актеров. Именно это и обеспечило успех спектаклю. «Во впечатлении от спектакля на первом плане — постановка, действительно превосходная по красоте, выдержанности и богатству, оставляющая далеко позади себя многое из того, чем приводили в восторг прежние постановки Художественного театра. Очень хорошо в общем и исполнении. Но сама пьеса несколько грубовата, по лубочному ярка, не свободна от мелодраматических элементов, без нужды растянута», — таково мнение одного из рецензентов «Московских ведомостей»<sup>28</sup>.

И, наконец, были критики, которые восторженно принимали и пьесу, и ее постановку на сцене МХТ, считали ее новой вехой в театре. И если консерваторы критиковали постановку за театральность, то более лояльная часть аудитории, напротив, приветствовала постановку за то, что в ней проявился опыт *театрального* театра: «Характеры, намерения, поступки встают с резкой, декоративной, почти плакатной определенностью. Нужна большая смелость, чтобы поставить такую пьесу. Еще больше смелости нужно, чтобы поставить ее со всей необходимой кричащей резкостью. Художественный театр не остановился перед этой задачей, и в этом его огромная заслуга. С первого занавеса зритель поражен яркостью тонов, а в третьем акте красочная вакханалия достигает своего кульминационного пункта»<sup>29</sup>.

Обозреватель «Киевской мысли» не только безоговорочно принял и пьесу Гамсуна, и режиссерскую постановку, и работу художника, и композитора, и игру актеров, но и, что особенно ценно, дал детальное описание спектакля: «В первом акте (зала антиквария) — море осеннего прозрачного солнца — такого солнца я никогда на сцене не видел: вся зала залита оранжевым светом. Много золота и много белого, кое-где красные и фиолетовые пятна, левая стена синяя. Сцена в черной раме, чтобы оттенить ее свет, пол ярко-желтый, дорожка на полу персиковая, в шашках. Нет пестроты, есть радуга, подобраны цвета солнечного спектра.

Музыка тушей из медных инструментов в характере карикатур, музыкальных пародий, приветствие, которое поет певец, по музыке жуткое — в нем есть смерть, разложение, и сам певец чудится жутким, Фредериксен дирижирует карикатурно, размахивая руками и приседая. В накидке, в потертых брюках, в накладке с прямым пробором, Фредериксон — вертлявый и жеманный — разыгрывает шутоватого человека, который смеется над жизнью.

Оно устрашает — это очень тонко наблюденное и смело окарикатуренное почти до гротеска натуральное изображение.

В третьем акте (шампанское в гостинице у набоба) на сцене набоб: Пер Баст, Юлиана, фрекен Норман, Блюменшен, Люнум, Фредериксен, его оркестр в соседней комнате. Здесь впервые появляется негр — слуга набоба. Негр в красной куртке с золотыми пуговицами — ловкий, тонкий, крепкий.

Сцена — большая и мягкая комната с громадным во всю сцену диваном, посредине поставленным, — мучительно ярко расцвечена. Краски — на стенах, в костюмах, в вещах и в цветах, которых очень много на

сцене: красная, желтая, черная, золотая, коричневая, малиновая, лимонная, зеленая, светло-желтая... Все это залито красноватым светом, пропущенным через воздушные красные портьеры по задней стене.

Музыка Саца — острая, больная, заглушенная — и в таких же красках. Только музыки слишком много, и акт перегружается музыкой.

Свой центральный монолог “Где ты, Юлиана?” г-жа Книппер читает, стоя на диване, в позе изогнутой, с перекошенными обнаженными плечами и так поставленными голыми руками, что их локти видятся острыми: настоящая стареющая шансонетка с кошмарных рисунков.

В четвертом акте пьеса падает. Акт поставлен в зеленоватых ровных тонах — в высокой, как башня, комнате с крутой лестницей (в доме у Гиле). Сцена освещена белым холодным светом от высокой лампы на столе, а левый передний ее угол — красным светом от камина. На сцене холодно, покойно и ничего не страшно, хотя умер набоб, слышен выстрел из сада, убивший Люнума, хотя окончательно оторвалась от Юлианы большая часть ее жизни: ушел Блюменшен, хотя фрекен Норман покинула Блюменшена.

Но еще краснеют, слабо проступая в темноватой комнате, красные цветы. “Нет на свете жизни и крови, солнца и красоты, которые не принадлежали бы вам, фру Юлиана”, — говорит Фредериксен. “Вы это утверждаете?” — спрашивает Юлиана, вся вспыхнув надеждою? — и правда, я еще слишком молода и сумею вырваться из рук у самой себя!”

Торжествует зоологическая жизнь, умнее самой умной жизни»<sup>30</sup>.

Свой обзор автор завершает самой высокой похвалой драматургу и театру, осуществившему постановку: «Пьеса Гамсуна мне представляется без сравнения самой значительной из всех вещей, что за последние годы были написаны для сцены. Ее исполнение на Художественном театре представляется мне самым совершенным, что только может дать театр»<sup>31</sup>.

Статья К. Е. Эфроса подвела итог существовавшим в то время спорам о театральности, о верности принципам чеховского психологического, импрессионистического театра.

Сначала известный критик провокационно вопрошает: «Разве, в самом деле не измена, не ренегатство, попрание грубое священнейших заветов, что театр Чехова, театр полутонов и настроений, нежнейших оттенков и тончайших намеков, обвеянный тихой, бледною ласкою вишневого сада, напоенный задумчивою, грустною поэзией озера, на котором охотник подстрелил белую чайку, — театр, утвердивший все это на русской сцене как ее лучшую красоту, как ее высшую прелесть

и эстетическую добродетель, вдруг отдал себя звукам громким до крика, до барабанного боя, краскам ярким до ослепительности, до наглости; очертаниям четким до резкости, определенным до грубости и элементарности? Точно Левитан или Борисов-Мусатов стал писать, как Малявин или Сарьян...». «Художественный театр, — отвечает Эфрос на эти волнующие многих его современников вопросы, — знал и испробовал иногда с самыми счастливыми художественными результатами многие различные средства театрального выражения и воздействия. Но ими не удовлетворился. Совершив большой путь, он не то, что вернулся назад, но вспомнил, что в отвергнутой им области было такое, от чего не следовало отворачиваться так уж решительно. И он опустился в то им отвергнутое царство театральности, откуда вынес иные приемы и средства театрального воздействия, которые, когда их применили художественно, к месту и ко времени, оказались и сильнодействующими, и обладающими своею особою прелестью. При всей ее неожиданности она была почувствована зрителем и привела к победе. <...> И вовсе не следует из последней победы Художественного театра, что отныне театральные победы только при условии театральности и возможны»<sup>32</sup>.

Примирая крайние позиции, Эфрос объективно оценивает процесс поиска театром новых приемов, не отменяющих достигнутого, а лишь обогащающих арсенал художественных средств, которые необходимо обновлять любому живому организму.

Спектакль продержался в репертуаре Художественного театра более 20 лет. Его играли 163 раза<sup>33</sup>. В 1923–1924 гг. Художественный театр показывал спектакль во время гастролей в Америке; в 1924–1925 гг. — в Тифлисе, Баку, Харькове, Екатеринославле, Киеве.

С большими перерывами спектакль то и дело появлялся в афише театра. Но со временем герои пьесы все более и более отдалялись от зрителя, спектакль терял свою актуальность. В новых условиях жизни одинаково устарели как чеховские, так и гамсуновские герои, они стали эмоционально и идеологически чужды послереволюционной аудитории. Переживал кризис и легендарный театр. В немногочисленных рецензиях 20-х годов звучат откровенно издевательские ноты: «После долгого и, признаемся, для нас малозаметного перерыва Художественный театр возобновил одну из наиболее слабых пьес Гамсуна “У жизни в лапах”. Снова показывать эту пьесу и притом не меньше трех раз в неделю в Москве, хотя бы с участием Качалова, это, мягко говоря, художественная смелость. Положа руку на сердце, неужели Вы думаете, Константин Сергеевич, что теперь уместно, что это не смешно и не дико



театру показывать, а зрителю смотреть и слушать эту глупую, совершенно в духе Изы Кремер, историю о бальзаковской фру Юлиане, в течение 4-х актов любящей одновременно и Пера Баста, и Блюменшена и, наконец в 4-м акте тешившейся с негром. Конечно, нет!»<sup>34</sup>. Ничуть не уступает по тону и отзыв на спектакль, написанный тремя годами позже, — в нем чувствуется еще и классовая неприязнь: «<...> Конечно, много разных “смыслов” можно было вложить в эту несложную драму угасающей женщины, да стоит ли? Пожалуй, что и нет. Кому нужны сегодня все эти Юлианы, добродетельные фрекен Норманн, Негодяи Блуменшены, негры и симпатичные набобы из американских прерий, с их звериной психологией, шампанским, шикарными отелями и прочей мишурой скучающих снобов? Пожалуй, никому. Но играют отлично»<sup>35</sup>.

Удивительно, что после долгого перерыва спектакль вновь появился на сцене в 1932–1933 гг. В интервью «Вечерней Москве» 24 декабря 1932 г. К. С. Станиславский, отстаивая и защищая завоеванные театром позиции, сказал о возобновленных спектаклях, о том, что «необходимо познакомить зрителя с некоторыми прекрасными актерскими достижениями МХАТ, плохо известными современному зрителю: например, “Село Степанчиково” (Москвин), “У жизни в лапах” (Качалов, Книппер)». В спешке возобновленный спектакль не утратил своей яркости. И хотя звучала та же музыка Ильи Саца и на сцене играли постаревшие на 20 лет Качалов и Книппер-Чехова, отношение к спектаклю уже было совсем иным. Спектакль не вызывал противоречивых, диаметрально противоположных оценок. 20 мая 1933 г. в газете «Советское искусство» появилась статья Давида Тальникова, в которой спектаклю была дана однозначная оценка: «Лишенный социальной динамики и яркости, и потому вяло и скучно, бледно и беспомощно... Он весь какой-то безыдейный, аполитичный, весь социально-бесполой, бескрылый, бестемпераментный. <...> Если ставить сейчас эту пьесу, то, конечно, только как пьесу о “лапах” социальной жизни, а никак не биологической, — и, конечно, не как мелодраму»<sup>36</sup>. В этом контексте героиня трактовалась критиком как «женщина буржуазного общества», символизирующая запах старости, тления, упадка общества, гибели класса. Спектакль прошел всего семь раз, а потом сошел со сцены.

Подводя итоги, следует отметить, что Гамсун-драматург, несмотря на разноречивость и полярность мнений, был интересен российскому зрителю. Спектакли по его пьесам надолго вошли в репертуар Художественного театра. Последняя пьеса норвежского драматурга открывала возможности для апробирования новых художественных средств

и приемов на сцене. Анализ рецензий тех лет показывает, что критика в основе своей была консервативна и придерживалась сложившихся канонов, и потому всякие новации воспринимались как атаки на школу Художественного театра, имевшего огромный авторитет благодаря постановкам чеховских пьес. Режиссер Константин Марджанов создал динамическую партитуру спектакля, в котором использовались различные приемы эмоционального воздействия на зрителя — декоративная сценография, цвет, свет, музыка, жесты актеров, — театральность<sup>37</sup> в спектакле выдвинулась на первый план. «В искания 1910-х годов он вошел как один из заметных опытов синтетического зрелища, в котором взаимодействовали самые различные компоненты театрального искусства»<sup>38</sup>. Таким образом, на определенном этапе жизни МХТ постановка пьесы «У жизни в лапах» выводила из тупика грозившей театру рутины. Однако в постреволюционный период и особенно в 30-е гг., когда была предпринята попытка восстановить спектакль, стало очевидно, что ни пьеса, ни постановка уже не отвечали идеологическим и эстетическим критериям времени.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Гамсун К. В когтях у жизни. Драма / Пер. с норв. М. Корецкого. М., [1911]. С. 60.
- <sup>2</sup> Гамсун Т. Кнут Гамсун — мой отец. М., 1999. С. 256.
- <sup>3</sup> Гамсун К. Полное собрание сочинений: В 5 т. СПб., 1910. Т. 4. С. 19.
- <sup>4</sup> Там же. С. 90.
- <sup>5</sup> Гамсун Т. Кнут Гамсун — мой отец. С. 277.
- <sup>6</sup> Книппер-Чехова О. Л. Фру Гиле // Театр и драматургия. 1933. № 4. С. 36.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Гамсун Т. Кнут Гамсун — мой отец. С. 229.
- <sup>10</sup> Там же. С. 277. Гамсун следил за постановками пьес в России и за реакцией публики. В марте 1911 г. он писал жене: «Получил телеграмму от Данченко, что был great success и театр congratulates you. А это что-нибудь да значит. Левин тоже телеграфировал “невероятный успех”, жулик, но приписал, что “билеты на следующий спектакль все проданы”. Я должен сказать, что не очень-то верю всем этим сообщениям об успехе, но все-таки больше доверяю этим телеграммам из Москвы, чем письмам из Дюссельдорфа (как ты помнишь, я был скептически к ним настроен). Но тут я просто кожей чувствую, что на этот раз все идет хорошо. Может быть, ты уже нашла об этом статью в каком-нибудь журнале или газете, когда будешь читать это письмо. Но в любом случае я спрячу журналы, которые есть у меня, до твоего приезда». См. также его письмо К. С. Станиславскому по поводу перевода и гонорара: Год Гамсуна. Письма и воспоминания Кнута Гамсуна, Марии Гамсун,

- Мари Германовой / Вступление, перевод и публикация Наталии Будур // Октябрь. 2009, № 10 (URL: <http://noblit.ru/node/1408>, дата обращения 05.12.2013).
- <sup>11</sup> Кстати сказать, и Туре Гамсун отмечал «расплывчатость композиции», а также «вялость действия». Однако он видел силу гамсуновской драматургии в точности и глубине реплик, которые характеризуют героев (см.: *Гамсун Т. Кнут Гамсун — мой отец*. С. 229).
- <sup>12</sup> *Л. Вас — ий*. Московский Художественный театр. «У жизни в лапах» // Современное слово. СПб., 1911. 16 апр.
- <sup>13</sup> *Волошин М.* «У жизни в лапах»: пьеса Гамсуна на сцене Московского Художественного Театра // Русская художественная летопись. Апрель, 1911. № 8. С. 127.
- <sup>14</sup> *Львов Як.* У жизни в лапах // Рампа и жизнь. 1911. № 10. С. 6–7.
- <sup>15</sup> Московский Художественный театр. «У жизни в лапах» — пьеса Кнута Гамсуна // Биржевые ведомости. СПб., 1911. 15 апр.
- <sup>16</sup> История с переводом получилась очень запутанной. Сам Гамсун был страшно недоволен сложившейся ситуацией и в начале 1911 г. писал жене: «Сегодня получил ответ из Художественного театра. Они сами теперь будут вести со мной переписку. Премьера назначена на 16 февраля. Господи, до чего они мне противны! Перевод Тираспольской плох, как они мне написали, и в следующий раз театр сам будет заказывать переводы пьес. Господи, что за путаница!». См. подробнее: Год Гамсуна. Письма и воспоминания Кнута Гамсуна, Мари Гамсун, Мари Германовой / Вступление, перевод и публикация Наталии Будур // Октябрь. 2009. № 10 (URL: <http://noblit.ru/node/1408>, дата обращения 05. 12. 2013).
- <sup>17</sup> Михайловский театр (Гастроль труппы Московского Художественного театра) // Петербургский листок. 1911. 15 апр.
- <sup>18</sup> *Бэн.* «У жизни в лапах», пьеса К. Гамсуна в Художественном театре // Московские ведомости. 1911. 11.03.
- <sup>19</sup> *Немирович-Данченко В. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 134.
- <sup>20</sup> Впоследствии, подводя итог успешно завершившейся постановки «У жизни в лапах», Немирович-Данченко писал своим коллегам, что не раскаивается в том, что доверился Марджанову: «Мне не понравился замысел Марджанова и Симова по эскизам, но я сказал: да, идите с Богом и работайте. Я доверился им и не раскаиваюсь: хотя я не считаю постановку вполне художественной, но театра она не уронила, а между тем дала ему большие материальные выгоды и вместе помогла тому же Марджанову на практике увидеть свои ошибки и нам — надеяться на то, что он избегнет их в дальнейших работах» (см.: *Немирович-Данченко В. И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 2. С. 252). О. А. Радищева дает высокую оценку умению В. И. Немировича-Данченко идти на компромисс с коллегами по цеху: «Последняя премьера в сезоне Немировича-Данченко 1910/11 года явилась примером его умения идти на компромисс в театральной политике. Ему не нравилась новая пьеса Гамсуна “У жизни в лапах”. Ему не нравился режиссерский замысел Марджанова и декорации Симова. Но он благословил работу, проявляя не только терпимость к увлеченности других, но и оказывая доверие им, чем особенно гордился». См.: *Радищева О. А.*

Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1909–1917. М., 1999. С. 95.

- 21 Константин Александрович Марджанов: Творческое наследие: Воспоминания: Статьи и доклады: Статьи о Марджанишвили. Тбилиси, 1958. С. 455.
- 22 Интересно сравнить, как художник Симов описывает свою работу над спектаклем с режиссером Марджановым. В воспоминаниях Симова читаем: «Спектакль мы ставили без советов и указаний со стороны дирекции; Марджанову никто не помогал. <...> Мне было легко договориться с Марджановым: его стремление к своеобразию совпадало с моим взглядом на необходимость более свежего разрешения театральные задач. После многих лет непрерывной деятельности в МХАТ я охотно принял вызов перейти на иные декоративные позиции». См.: *Симов В. А. Из воспоминаний В. А. Симова // Театр и драматургия. 1935. № 9. С. 51.*
- 23 Константин Александрович Марджанов. Творческое наследие. С. 66–67.
- 24 *Крыжицкий Г. К. А. Марджанов и русский театр. Всероссийское театральное общество. М., 1958. С. 74.*
- 25 *Азов Влад. Московский Художественный театр. «У жизни в лапах» // Речь. СПб., 1911. 16.04. С. 5.*
- 26 *Юрьев М. О Художественном театре // Рампа и жизнь. 1911. № 16. С. 3.*
- 27 *Гуревич Любовь. Через Чехова к Достоевскому // Речь. СПб., 1911. 3 мая.*
- 28 *Бэн. «У жизни в лапах», пьеса Гамсуна в Художественном театре // Московские ведомости. 1911.11.03.*
- 29 *Койранский Александр. «У жизни в лапах» (Художественный театр) // Утро России. М., 1911. 1 марта.*
- 30 *Яр-в П. «У жизни в лапах» Гамсуна на сцене Московского Худ. Театра. Как она представлена // Киевская мысль. 1911. 26 марта.*
- 31 Там же.
- 32 *Эфрос К. Е. Новая драма Гамсуна в Художественном театре (От нашего московского корреспондента) // Речь. СПб., 1911. 6 марта. С. 3.*
- 33 См.: Музей Московского Художественного театра. Статистика спектаклей. РЧ. № 1793.
- 34 *Уриэль. В академических лапах // Известия. 1922. 5 июня.*
- 35 *Волховский Вл. Спектакли МХАТа «У жизни в лапах» // Вечернее радио. Харьков. 1925. 2 июня.*
- 36 *Тальников Д. «У жизни в лапах» К. Гамсуна. Возобновление в МХАТ им. Горького // Советское искусство. 1933. 20 мая.*
- 37 Мы используем термин театральность в том значении как его трактовали Р. Барт и Арто. См.: *Пави П. Словарь театра. М., 2003. С. 407.*
- 38 *Любомудров М. Н. Роль К. А. Марджанова в исканиях русской сцены // У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX — начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л., 1976. С. 282.*

## КОНЦЕПЦИЯ «ПАНПСИХИЧЕСКОЙ» ДРАМЫ: Л. Н. АНДРЕЕВ И МХТ

В начале 1910-х гг., после некоторого перерыва, который рассматривался Андреевым как окончательный разрыв с театром, писатель не только вновь обращается к драматургии, но и обнаруживает глубокую заинтересованность проблемами современного сценического искусства. В 1912–1914 гг. он публикует «Письма о театре» — своеобразный эстетический манифест, в котором нашли выражение основополагающие театральнo-драматургические представления писателя и была провозглашена и обоснована концепция «панпсихической» драмы.

Она складывается у Андреева «под впечатлением Художественного театра», который то проявлял к драматургу глубокий интерес, то оставался равнодушно безучастным к его творчеству. Интерес Андреева к Художественному театру был неизменен, о чем писатель иронически напоминает Вл. И. Немировичу-Данченко в письме 1913 г.: «Крепко жму Вашу руку и еще раз прошу: Христа ради, не сомневайтесь в моем наилучшем отношении к театру. В конце концов Вы как подозрительная невеста с приданым: шесть или семь лет я объясняюсь с Вами в любви, предлагаю руку и сердце, а Вы все не верите. Автор, автор!.. да не автор я совсем, а очаровательный молодой человек, ревнующий, упрекающий, грозящий убийством и самоубийством — ибо влюблен и любит. Есть только два существа, с которыми я бранюсь непрерывно: жена и Художественный театр. И жена это понимает, а вот Вы — не хотите. Автор, автор!..»<sup>1</sup>

Обширная переписка с Немировичем-Данченко передает скрытый драматизм отношений автора и театра, так что на одном из «общих собраний» труппы, на котором режиссер читал отрывки из писем Андреева, «кто-то недурно сострил: “Нельзя ли инсценировать его письмо?”»<sup>2</sup>

Зерном концепции «панпсихической» драмы становятся чеховские спектакли МХТ, точнее, их оригинальная интерпретация, данная в «Письмах о театре». Своеобразие поэтического мира Чехова объясняется способностью драматурга передавать внутренние коллизии личности через реалии предметно-вещного мира, паузы, особый ритм и звучание речи. Жизнь человеческой души раскрывается посредством своего рода психологизации пространства и времени. «Одушевленное время,

одушевленные вещи, одушевленные люди»<sup>3</sup> — в этом и состоит, по Андрею, чеховский «панпсихизм», впервые глубоко и органично раскрытый актерами и режиссерами МХТ.

В андреевской трактовке поэтики пьес Чехова кроется основополагающий принцип «панпсихической» драмы — всеобъемлющий психологизм, художественное воплощение образов «утонченной и сложной, пронизанной светом мысли»<sup>4</sup> души современного человека. Андреев далек от повторения в своих пьесах 1910-х гг. чеховской поэтики (они имеют другую архитеконику и иные художественные средства). Речь идет о том, что Чехов (прежде всего в сценической версии МХТ) открывает Андрееву новые возможности психологизма. В результате, получив чеховскую «прививку», мощное древо андреевской драмы стало приносить новые собственные плоды.

Первой «панпсихической» пьесой стала «Екатерина Ивановна», с момента своего рождения предназначенная для МХТ и поставленная Немировичем-Данченко в 1912 г. Репетиционному процессу сопутствовала переписка автора с режиссером, позволившая Андрееву дать разъяснение отдельных образов и сцен своей пьесы. Несмотря на заинтересованный и плодотворный диалог с режиссером, на согласие с ним по многим ключевым вопросам постановки, несмотря на принципиальную для Немировича-Данченко литературную основу его режиссуры, Андреев не был вполне удовлетворен сценической трактовкой «Екатерины Ивановны». Да и МХТ с этого момента будет все с большей остороженностью относиться к его пьесам. Театр Чехова так и не стал театром Андреева, на что писатель искренне надеялся, о чем писал Немировичу-Данченко: сначала — о перспективах их творческого союза, затем — о своей неразделенной любви к театру, наконец — об окончательном разрыве с МХТ и мечте создать «Андреевский театр» для «понимающих» зрителей.

Вопрос о зрителе, не раз возникающий в переписке, в «Письмах о театре» получает не явную, но вполне очевидную полемическую направленность в адрес известной теории Вяч. Иванова. Как преодолеть рампу, приобщить зрителя к происходящему на сцене, превратить его из пассивного наблюдателя в активного соучастника театрального действия — это был один из ключевых вопросов театральных концепций того времени.

В связи с этим вспоминается эпизод из фельетона А. Аверченко, в котором эта проблема, в соответствии с законом жанра, получила комическое воплощение. Герой — простодушный читатель журнала «Апол-

лон»<sup>5</sup> — увлекся идеей участия публики в театральном представлении. Ему, правда, «многое показалось неясным», например: «будет ли публика на жалованье у дирекции театра, или актеры будут <...> приобретать в кассе билеты “на право игры”... И как отнесутся актеры к той ленивой, инертной части публики, которая предпочтет участию в игре — простое глаzenie на все происходящее?..» Однако он легкомысленно решает, «что важна идея, а детали можно разработать после»<sup>6</sup>. Впрочем, попытка героя принять непосредственное участие в спектакле заканчивается его препровождением в полицейский участок. Травестийный вариант воплощения темы — только свидетельство ее актуальности.

Для Андреева вопрос о зрителе разрешался не умозрительно, а практически — в зале МХТ: «Пусть это все тот же зрительный зал Художественного театра, похожий на множество других зрительных залов, но зрителя в нем уже нет», возникает эффект его «исчезновения»: «изображаемое целиком поглощает собою воспринимающего, совершает почти физическое чудо, поглощение одного “я” другим — личностью автора и его героев»<sup>7</sup>.

Можно предположить, что подобное эмоциональное соучастие в действии испытывали и зрители премьерных спектаклей «Екатерины Ивановны». М.Волконский писал, что в третьем акте они ощущали себя не в зале, а в «мастерской художника, на сцене и относились к Екатерине Ивановне, как к существующей на самом деле женщине, судили, осуждали ее, негодовали и возмущались или, может быть, жалели ее до слез...»<sup>8</sup>. Это впечатление подлинности позволит Екатерине Ивановне перешагнуть рампу: из центрального сценического персонажа она превратится в главную фигуру судебного процесса. После премьерных спектаклей и в столицах, и в провинции развернулась целая кампания любительских судов над героиней, ей выносили обвинительные приговоры или оправдательные вердикты. В этих своеобразных общественных обсуждениях, организованных с соблюдением всех процессуальных норм, принимали участие председатель суда, свидетели, эксперты, присяжные заседатели и, конечно, обвинители и защитники. Их роли серьезно и заинтересованно исполняли известные артисты, журналисты, писатели.

Гневным осуждением главной героини или искренним сочувствием к ней были проникнуты и многочисленные критические статьи, которые тоже подчас напоминали защитные или обвинительные речи.

Полярность мнений в оценке ее нравственного облика отражает название одной из статей — «Между Саломеей и кокоткой»<sup>9</sup>. На самом

деле, крайние точки зрения оказались на еще более далеких полюсах. Екатерина Ивановна похожа на большую белую птицу, рвущуюся в голубые просторы (Ю. Соболев), в ее душе живет ангел (Немирович-Данченко); она новое воплощение Катерины Островского (М. Волконский) — к таким образным характеристикам прибегали критики. А сравнения героини с Магдалиной, с библейской или уайльдовской Саломеей, Мессалиной, вакханкой возникали едва ли не в каждой рецензии.

Сценический образ Екатерины Ивановны создавался не без участия автора. В письмах к Немировичу-Данченко Андреев дает яркую, образную характеристику героини и метафорически определяет суть конфликта: Екатерина Ивановна — «танцующая женщина», «она пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями»<sup>10</sup>. Доминантой внешнего облика героини оказывается ее своеобразная пластика, особое, неповторимое сочетание движений и жестов, напоминающее танец или «прерванный полет». Этот танец-полет, создающий образ женщины-птицы, последовательно выстроенный в ремарках пьесы, — знак исключительности, надмирности (или «неотмирности») героини, полетности «души чистой, души женственной и легкой»<sup>11</sup>. Очевидно, что этот смысл выражен и в имени: Катерина — вечно чистая (присно чистая), а «присная чистота есть свойство слишком небесное» (Павел Флоренский)<sup>12</sup>.

Мир петербургской интеллигенции начала века дан у Андреева резко критически — как внешне блестящий, но внутренне порочный, по сути, языческий, мир с его стремлением к физическому и душевному комфорту. Мир, в котором человек, устремленный к «духовному солнцу», обречен.

Режиссер, во многом соглашаясь с Андреевым, заверял автора, что Екатерина Ивановна «будет у нас одной из самых *чистых* женщин литературы»<sup>13</sup>, находил в ее душе ангельскую чистоту, погубленную грубо и бессмысленно. Немирович-Данченко писал об этом Андрееву: «В моей душе, поскольку она чутка, в конце концов поднимается ненависть от Вашей пьесы — и к членам Государственной думы, и к ее “комиссиям”, и к тому “искусству”, которое нравится и которому служит Коромыслов, и ко всей этой промозглой природе Петербурга с его гнилой толчеей. Да и решительно ко всему, что люди считают важным, не замечая гибели человеческой души и даже отворачиваясь от нее, если она гибнет некрасиво, шокируя какую-то мелкую и условную эстетику. И чем значительнее успех у общества этих членов Гос. думы и художников, тем постыднее для самого общества, ослепшего и завязшего в той ерунде, которую оно называет то политикой, то искусством»<sup>14</sup>.



В то время Немирович-Данченко искал пьесу с остро современной, социальной проблематикой, опасаясь, что, следуя по «чистенькой дорожке “Мудреца”, Тургенева и Мольера», Художественный «скоро станет “вчерашним театром”». Режиссер включил пьесу Андреева в репертуар, уверенный, что ее постановка потребует «штокманской смелости», будет «волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать». Он писал автору, что в пьесе «до такой степени обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, загладить, что дай Бог только, чтоб публика не выцарапала друг другу глаза»<sup>15</sup>.

Однако в процессе репетиций режиссерские акценты сменяются: Немировича-Данченко увлекает «психологическая тайна, почти не поддающаяся анализу»<sup>16</sup>, в героине ему открывается «бездна». Именно так в духе скандального известного раннего андреевского рассказа («Бездна», 1902) трактует образ главной героини режиссер. Рассказ о силе, колоссальной власти несознаваемых до поры человеком его темных, разрушительных инстинктов. Безусловно, Екатерина Ивановна представляется Немировичу-Данченко образом значительно более сложным, чем студент Немовецкий из упомянутого рассказа. Она дана в динамике, в диалектике внутренних изменений, в противостоянии противоборствующих сил. В ней Немирович-Данченко и М. Германова, исполнявшая заглавную роль, находили и «наивность», и «горькие слезы о прошлом», и «кристаллическую душевную чистоту», и «жадность разврата», и «диавольский соблазн»<sup>17</sup>. Екатерина Ивановна Германовой предстает в борении с собой, с бушующей и властной стихией пола.

Именно эта не поддающаяся анализу, неукротимая темная сила, для пробуждения которой нужна была лишь некая внешняя причина, в данном случае — выстрелы мужа, изменяет сознание, круг привычных представлений и образ жизни героини, делает ее то ли современной вакханкой, то ли новой Мессалиной.

И в этом Немирович-Данченко видит «трагедию женского естества» — вечную, а, стало быть, и современную. Режиссеру кажется, что Андреев, наделяя Екатерину Ивановну отдельными чертами, заданными временем, модой, средой, отягощает образ своей героини, сбивает ее «с простоты трагического пути», он уверен, что ее «мельчат, засоряют и уменьшают какие-то модернизированные подробности»<sup>18</sup>. Так ее облик в третьем — петербургском — действии некоторыми деталями внешности, манерой, неожиданными изломанными движениями и жестами напоминает портрет «декадентской мадонны» Зинаиды Гиппиус. По воспоминаниям современников, Гиппиус — «миловидная

блондинка с постоянной “улыбкой Джоконды” на устах, но неустанно позировавшая и кривлявшаяся <...> Зиночка тогда позировала на женщину роковую и на какое-то “воплощение греха” и была не прочь, чтобы сугубый ореол греховности горел вокруг ее чела...»<sup>19</sup>. Но если Гиппиус «настоящая декадентка тех замечательных дней, не выдуманная, плоть от плоти эпохи»<sup>20</sup>, то Екатерина Ивановна лишь бледная копия, говоря словами классика, «чужих причуд истолкованье», «уж не пародия ли...»? Она словно старается исполнить роль, ей не свойственную, не соответствующую ее душевному складу. Этот полусознательно созданный героиней образ и казался Немировичу-Данченко пародией, кривляньем и подражанием «надоевшим модернистам». Режиссер был уверен, что и без этих «внешних искривлений» ее темная сила останется могущественною. И более вечной. И более вечной, а стало быть, и более современной...»<sup>21</sup>

Для Андреева «декадентский» образ Екатерины Ивановны, как и точно переданные в пьесе приметы времени и среды, «блестки современности»,<sup>22</sup> — часть авторского замысла. В Екатерине Ивановне Андрееву важно показать те «штрихи и складки» времени, которые искажают облик героини, изменяют ее так, что она не узнает себя и понять не может, как из женщины-недотроги превратилась в женщину-вакханку, как запрет на близость с мужем сменился «красным кошмаром» их ночей.

В описании мастерской художника Коромыслова, из окна которой виден купол Исаакия, «крыши города <...> дым <...> низкий туман» (ремарка третьего действия пьесы), прослеживаются очертания знаменитой башни Вяч. Иванова с видом «на Таврический сад, купол Государственной думы» и на лежащий внизу «сонный, серый город»<sup>23</sup>. Метафора жизни интеллигентского круга Петербурга, оторванного от реальной жизни страны с ее заботами, бедами и чаяниями. У Андреева — снижено пародийное изображение Ивановской башни, без философских споров, поэтических озарений, религиозных откровений и поисков знаменитых участников ивановских «сред».

Этот резко критический посыл автора, может быть, острее других почувствовал А. Бенуа, вынужденный, по его словам, «протестовать» и заступиться за свое «сословие» художников<sup>24</sup>. Но намного более убедительно за «сословие» заступились актеры МХТ.

В процессе репетиций актерам, которые первоначально с трудом принимали свои роли, преодолевали неприязненное отношение к пьесе, удалось сжиться со своими персонажами, оправдать их, наделив своей человечностью, благородством, душевной глубиной.

В исполнении артистов МХТ герои получились «гораздо талантливей и содержательнее, чем они у Андреева», — писал в своей рецензии С. Глаголь<sup>25</sup>. По мнению критиков, «умное лицо и умные интонации художника Коромыслова-Москвина», «возвышенные фразы в устах Качалова»<sup>26</sup> производили самое благоприятное впечатление. «Сдержанность и джентльменство» Качалова, умение изображать своих героев значительно «более прозрачными и глубокими, чем они намечались у авторов»<sup>27</sup>, импонировали зрителям. Москвин не без успеха старался облагородить, очеловечить своего героя, так что даже Немирович-Данченко отметил, что его Коромыслов оказался «недостаточно эгоистичен», обладал «настоящей теплотой», «видимой для всех серьезностью» и был «готов любить других»<sup>28</sup>. Статья Ф. Степуна дает представление о причинах неудачи спектакля при том, что актеры прекрасно справились со своими ролями. Причина — в несовпадении замысла автора, резко критически изобразившего представителей политической элиты и артистической среды, с тем, как их воплотили на сцене актеры Художественного театра. Качалов «отдал Андрееву напрокат свою высокую и от всех фигур отличную фигуру, свое умное и характерное лицо, свой мягкий и глубокотаящийся голос, а, кроме того, и все изящное благородство и всю сдержанную красоту своего актерского облика»<sup>29</sup>.

И один из наиболее значимых персонажей — Ментиков, данный в пьесе как персонифицированная пошлость, мелкость и ничтожность окружающего героиню мира, оказался обезличенным и невыразительным. (Ментиков в исполнении С. Воронова, как заметил Андреев, тоже «не вышел, обезличился, затерялся»<sup>30</sup>).

При такой сценической трактовке обличительный смысл четвертого, кульминационного, действия пьесы остался невыявленным. Обличение — слишком сильный прием, не применимый в отношении обыкновенных, пусть и не идеальных людей: нельзя же ставить им в упрек их человеческое несовершенство. Собственно, четвертое действие казалось Немировичу-Данченко лишним, повторяющим предыдущее: та же мастерская художника в Петербурге, и тот же (несколько расширенный) круг лиц, и Екатерина Ивановна — та же, что в третьем действии, только еще более потерянная. «И эта совершенная потерянная женщины делает Екатерину Ивановну в исполнении Германовой отталкивающей, возбуждающей гадливое чувство», — отметил С. Глаголь<sup>31</sup>. А по впечатлению Н. Эфроса, она напоминала «живой труп», «лишь тело с его жестами любви, с его гримасами страсти», «показывала только конец, только то, что Екатерина Ивановна — мертвая»<sup>32</sup>.

Немирович-Данченко в своем трагедийном решении спектакля не находил в четвертом акте пьесы необходимого синтеза (о чем писал автору и требовал переделки). Андреев отвечал: «...вовсе не из самолюбия дешевого отказывался я от переделки, а потому что действительно убежден в правильности 4 акта, иного построения представить себе не могу, путей иных не вижу»<sup>33</sup>.

Автор соединил здесь все линии главного — внутреннего — действия. Екатерина Ивановна прошла свой путь от пережитого потрясения, через опыт измены-мести, через страдание и самоосуждение, «красный кошмар» и отчаяние — к особому духовно-нравственному состоянию в кульминационной сцене вызова и обличения в последнем действии пьесы.

У Андреева она подготовлена не менее важной в смысловом отношении сценой танца Саломеи: Екатерина Ивановна по просьбе присутствующих в мастерской художника исполняет этот легендарный и загадочный танец иудейской царевны.

Танец — завершение пластического рисунка роли: полетные движения «танцующей женщины» утрачивают органичность, завораживающую красоту, пластичность, она «сбивается с ритма», исполняет в угоду окружающим странный танец, поражающий отсутствием эстетизма и дисгармонией. Танец — зримое свидетельство непоправимого душевного излома, внешний образ ее в муках погибающей души. Танец — знак ее окончательного падения.

Но Екатерина Ивановна из тех, кто в своем падении обладают «потенциальной возможностью воскресения». «Высокий полет подразумевает противостоящее ему глубокое падение, и, наоборот, падение таит в себе возможность взлета», — писал Ю. М. Лотман о другом «великом грешнике» Феде Протасове<sup>34</sup>.

И Екатерина Ивановна возвысится до обличения и протеста. Ее танец — это вызов, пощечина эстетическому вкусу. В ее подчеркнуто резких, ломаных движениях отсутствует завораживающая гибкость, чарующая чувственность, сладострастная грация. Она вовсе не стремится угодить мужскому обществу, не позволяет насладиться соблазнительным чувственным зрелищем, своим танцем приводит присутствующих в недоумение, как и настоятельным, страстным требованием пророка.

В четвертом действии, окончательно потерявшись в холодном мире цинизма, лжи и нравственной глухоты, исчерпав все возможности найти понимание, изверившись в людях, Екатерина Ивановна отчаянно призывает карающего пророка. Не случайно в тексте возникают много-

численные аллюзии, отсылающие к пьесе О. Уайльда «Саломея» и, соответственно, к библейскому первоисточнику. Она взывает к пророку, который подобно евангельскому Иоанну (или уайльдовскому) способен громогласно и окончательно осудить этот мир человеческой подлости и ее самое, ставшую частью этого мира. «Требование пророка должно быть почти грозным, обличение окружающих также», — писал Андреев Немировичу-Данченко, настаивая на необходимости «дать большую определенность ее обличениям», «усилить страдание и бунт»<sup>35</sup>.

И в этот момент острейшего душевного напряжения, максимально-го самораскрытия героини зрительское сопереживание и сочувствие должно, по авторскому замыслу, перерасти в глубокое эмоциональное соучастие. Это та степень эмоционального слияния с персонажем, когда зритель может не только понять героиню, но и взглянуть на всех ее глазами, оценить ее мерой. Присоединиться к ее осуждающему, обличительному призыву. «В театре, как я читал, шикают дамы — это ошибка: шикают должны мужчины, которых здесь бьет Катерина Ивановна»<sup>36</sup>, — пояснял Андреев в письме к Немировичу-Данченко.

«Екатерина Ивановна» (как и другие «панпсихические» пьесы) моноцентрична по своей структуре, сосредоточена на воссоздании внутренних коллизий личности. Но главное художественное достижение писателя — в способности его драмы передать ощущение катастрофичности и аномальности современного мира через ту трещину, которая проходит в человеческой душе.

На сцене МХТ эти смыслы остались не выявлены. Актеры театра, верные себе, искали и глубочайшей правды жизни, и внутреннего оправдания своим героям, мастерски, как всегда, создали слаженный актерский ансамбль, так соответствующий полифонизму чеховских пьес.

Составив, благодаря переписке с Немировичем-Данченко, достаточно ясное представление о том, в каком направлении движется творческий процесс, какие режиссер и актеры делают акценты, Андреев признался в одном из писем: «...пьеса сейчас больше в аша, чем моя»<sup>37</sup>; при этом автор неизменно уверял режиссера, что готов признать и правоту театра, и его право на свою трактовку произведения. Однако созданная Немировичем-Данченко и его актерами «Екатерина Ивановна», перестав быть андреевской, так и не стала «мхатовской» и недолго прожила на его сцене.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Два письма Леонида Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.
- <sup>2</sup> *Немирович-Данченко. Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 502.
- <sup>3</sup> *Андреев Л. Н.* Письма о театре // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 527.
- <sup>4</sup> Там же. С. 515.
- <sup>5</sup> Речь идет о статье Вяч. Иванова «Борозды и межи. О проблеме театра», опубликованной в журнале «Аполлон» (1909. № 1. С. 74–78). В фельетоне также комически представлены статьи И. Анненского «О современном лиризме» (С. 12–42) и А. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону» (С. 5–11), помещенных в том же номере журнала.
- <sup>6</sup> *Аверченко А.* «Аполлон» // *Аверченко А.* Кривые углы: Рассказы. М., 1989. С. 232.
- <sup>7</sup> *Андреев Л. Н.* Письма о театре // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 554.
- <sup>8</sup> *Волконский М. Н.* В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 404.
- <sup>9</sup> *Голиков В. Г.* Между Саломеей и кокоткой // Вестник знания. СПб., 1913. № 4. С. 408–419.
- <sup>10</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра. М., 1966. С. 287.
- <sup>11</sup> *Андреев А. Н.* О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования. 2012. Вып. 2. С. 77.
- <sup>12</sup> *Флоренский П. А.* Имена. М., Харьков, 1998. С. 584.
- <sup>13</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 308.
- <sup>14</sup> Там же. С. 306.
- <sup>15</sup> Там же. С. 292.
- <sup>16</sup> Там же. С. 307.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Там же. С. 263.
- <sup>19</sup> *Алешина Л. С., Стернин Г. Ю.* Образы и люди Серебряного века. М., 2002. С. 67.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 263.
- <sup>22</sup> *Койранский А.* «Екатерина Ивановна» // Утро России. 1912. 19 дек. С. 5.
- <sup>23</sup> *Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Равнина русская. СПб., 2001. С. 623.
- <sup>24</sup> *Бенуа А.* Художественные письма: О «Екатерине Ивановне» // Речь. 1913. 14 мая. С. 3.
- <sup>25</sup> *Глазоль С.* «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Маски. 1913. № 3. С. 50–51.
- <sup>26</sup> *Гуревич Л.* «Екатерина Ивановна» в Художественном театре // Русская молва. СПб., 1913. 18 апр. (№ 125). С. 3.
- <sup>27</sup> *Марков П. А.* О театре. М., 1974. Т. 2. С. 197.
- <sup>28</sup> Цит. по: *Беззубов В. И. Л.* Андреев и Московский Художественный театр // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 212.
- <sup>29</sup> *Степун Ф.* «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра // Северные записки. СПб., 1913. № 2. С. 129.

- <sup>30</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра. С. 296.
- <sup>31</sup> *Глаголь С.* «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Маски. 1913. № 3. С. 51.
- <sup>32</sup> *Эфрос Н.* «Катерина Ивановна» // Речь. 1912. № 349. 20 декабря.
- <sup>33</sup> Два письма Леонида Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.
- <sup>34</sup> *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 714–715.
- <sup>35</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра. С. 296.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопросы театра. С. 292.

**И. С. Цимбал**  
(Санкт-Петербург)

## «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» А. П. ЧЕХОВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Грустная по мысли, «кисло-сладкая» (Чехов) по названию «Лебединая песня» рождалась легко, на одном дыхании. Мук творчества писатель не испытывал, о чем и спешил в январе 1887 г. известить М. В. Киселеву, владелицу Бабкино: «Я написал пьесу на 4-х четвертушках. Игратья она будет 15–20 минут. Самая маленькая драма во всем мире. Играть в ней будет известный Давыдов, служащий теперь у Корша. <...> Драму свою писал я 1 час и 5 минут»<sup>1</sup>. Педантичный в деталях, Чехов допускает одну существенную недоговоренность — драма писалась так легко и скоро, потому что стала отчасти авторской инсценировкой собственного рассказа «Калхас», превратив его в «драматический этюд в одном действии», а Антошу Чехонте — в Антона Чехова. Чеховские водевили (а «Калхас» изначально тяготел к этому жанру) чаще всего и рождались как переложения коротких «летучих» историй, прокладывая автору путь в драматургию. С водевилем у Чехова складывались особо непринужденные отношения, он называл свое стремление выговориться в водевиле желанием «учинить какое-нибудь трула-ла», когда бы не страх, как признавался он в письме к Я. П. Полонскому, быть преданным анафеме «Северным вестником»<sup>2</sup>. Серьезного журнала, действительно, боялся, но водевили писал. При этом сам

чеховский водевиль уже лишился архаических атрибутов, сбрасывая с себя жанровый диктат, постепенно делая первые шаги на пути новой театральности в эпоху дорежиссерского театра.

Но «Лебединая песня» водевилем не сделалась. Ее играли и трагики, и комики, чаще всего бенефицианты. О жанре задумывались мало, подхватывая, как умели, в этом трагикомическом сюжете приметы непривычной сценичности.

И все-таки первым угадал неожиданную новизну «Лебединой песни» не актеры, а художник Л. Пастернак, хоть он и сетовал, что текст прочел невнимательно, сделав суфлера Никиту безбородым. Реакция Чехова была мгновенной. Похвалив рисунок Пастернака и обменявшись письмами с художником («рисунок Пастернака очень хорош»<sup>3</sup>), он тут же убрал ремарку «с большой седой бородой», сильно отдававшую допотопным театром с его привычными архетипами.

Театрально-аффектированная поза декламирующего актера, необычное композиционное решение, причудливая игра в рисунке света и тени создавали трагикомический эффект. Старый актер, обделенный, очевидно, высоким репертуаром, декламирует в захлавленной гримерке что-то из мировой классики. А такой же старый, но «безбородый», ни на что не претендующий суфлер, вжавшись в угол, не смея приблизиться, слушает его с трепетом и восхищением.

В живом театре пьесу интерпретировали по-разному.

Первым исполнителем роли Светловидова был, как и намечалось, первый «Иванов» русской сцены Владимир Давыдов, в роли Никиты Ивановича — Ф. Вязовский.

Давыдова увлекла возможность играть этюд в его буквальном значении, как зарисовку с натуры. В монологи чеховского героя он вставлял и озорно и всерьез словесные портреты, а иногда и просто имена собратьев по цеху — предшественников и современников. В тексте появились и Мочалов, и Щепкин, и многие другие. «Отсебятины», по воспоминаниям младшего брата писателя, побывавшего на первом представлении, было вдоволь, так что и оригинала было почти не узнать, «но вышло недурно, — заключает Михаил Павлович, — и так талантливо, что брат Антон не обиделся и не возразил»<sup>4</sup>.

Совсем по-иному складывались отношения с «Лебединой песней» у Павла Свободина. Он уже сыграл с успехом «Медведя» и «Предложение» и теперь выбрал чеховский этюд для своего бенефиса в Александринке, на котором должен был присутствовать сам Чехов. Свободин был близок Чехову и мировоззренчески, и по своим эстетическим при-



страстиям. Чехова привлекала литературная одаренность актера, чувство юмора и нечастая в театре самоирония. Но к «Лебединой песне» ключа он, судя по всему, так и не подобрал. Свободин сместил акцент в сторону пародии на провинциальных трагиков, которые всегда бывали предметом его раздраженного вышучивания. Однако пародийное обедняло и выпрямляло пьесу, лишало судьбу старого актера глубокого драматизма, а чеховскую зарисовку неизбежно возвращало в русло водевиля. Чехов на спектакле был, но письменных комментариев не оставил, а Свободин, сам ощущая, что не задалось, сыграл пьесу всего два раза и больше к ней не возвращался.

На основе маленькой драмы Чехова можно составить солидную энциклопедию ее исполнителей. Пьеса, казалось бы, поддавалась на любые режиссерско-актерские провокации, но очень редко становилась настоящим событием, вписанным в историко-театральный контекст. Играли ее часто, однако великие реформаторы сцены обходили ее стороной. Станиславский оставил без внимания, Мейерхольд предпочел водевили, увидев в знакомом ему авторе, в дополнение ко всему прочему, «неподражаемого портретиста ничтожных людишек»<sup>5</sup>.

Из блистательных мастеров послевоенного театра отдельной строкой выделился радиоспектакль, поставленный Р. Сусловичем с тремя александринцами — Ю. Толубеевым (Светловидов), М. Екатеринбургским (Никита) и Б. Фрейндлихом, читающим текст от автора.

Полнозвучие толубеевского голоса, раскрепощенная актерская природа, преодолевшая в радиоэфире телесную заземленность, позволяли Светловидову — Толубееву высоко парить в своих театральных мечтаниях. В тесной камерке, в присутствии единственного зрителя — суфлера, оживали великие страсти по Шекспиру и Пушкину. И вдруг, неизвестно из каких тайников души, актер выдыхает совсем не театральное, но ритмически очень точно найденное «Тиха украинская ночь, прозрачно небо»... «Послушай, — говорит Светловидов — Толубеев, — какая тонкость, какая нежность», а мы, слушатели, уже не понимаем, кто это произносит. Не сам ли Чехов дает нам первые уроки своей полифонии?

В изобилующую значительными именами историю «Лебединой песни» вписаны и александринец А. Ф. Борисов, и О. И. Борисов (в роли Никиты его брат Лев). Для взрывного и рефлексирующего Олега Борисова одноактный этюд стал площадкой для претворения в жизнь тайных желаний (реж. Юрий Борисов). Олегу Борисову оказались равно интересны, а главное, доступны и Хлестаков, и Чичиков, и Несчастливцев и, конечно, Гамлет. Вписать в «Лебединую песню» оказалось возможно

все, по чему тосковала актерская душа. Но насилию здесь временами подвергалась не только маленькая драма, но и талант большого актера.

Давно замечено, что есть в этой пьесе что-то, не то оправдывающее, не то подталкивающее исполнителей к отступлению от ее буквы, от прямого следования тексту.

Ее и воспринимают чаще всего как канву или сценарий, дописываемый по собственному разумению. При этом само дописывание с сейсмографической точностью отражало не одни только внутритеатральные колебания, но и подземные толчки самого времени.

«Самая большая маленькая драма» — так назвал свою пьесу режиссер Р. Овчинников, как раз и вытканную по канве чеховского этюда. Играют ее на сцене Театра им. Ермоловой замечательные мастера В. Андреев (Никита) и В. Гафт (Светловидов). Играют весело, смешно, по-капустнически меняются ролями, читают стихи Гафта. Стихи иронические, но очевидно и исповедальные:

Священный миг — не согреси.  
По чистоте душа тоскует.  
В том звуке — эхо наших мук,  
Плотней к губам трубы мундштук.  
Искусство — это кто как дует.

Художник А. Белов сочинил декорацию из подбора: старые афиши, программки, портреты ермоловцев. И самой Ермоловой, и Хмелева, и Лобанова, и Кнебель. Наверное, если не связывать пьесу и спектакль с первоисточником, она бы и прозвучала по-иному. Просто Чехов здесь оказался совсем ни при чем.

«Лебединая пнсня» ставилась и за пределами России. Особенно важен опыт Джона Гилгуда. Едва ли в зарубежном театре отыщется актер, которой бы с такой органичностью соединял накал шекспировских страстей и тончайший чеховский импрессионизм. Гилгуду это было дано природой. Даже в пьесах Чехова он переиграл весь диапазон душевных состояний героев. И в одних и тех же пьесах создавал почти противоположные характеры. Выходил на сцену и Петей Трофимовым, и Гаевым в «Вишневом саде», Треплевым и Тригориним в «Чайке», Вершининим и Тузенбахом в «Трех сестрах» и играл их «в очередь» со всем классическим шекспировским репертуаром, то есть с вершинными образами шекспирианы. Гилгудовские «Гамлеты» (как актера и режиссера) — отдельная объемная тема в истории мирового театра. Впрочем, как и гилгудовская малоисследованная чеховиана.

В 1990-е годы актер мечтал о роли Просперо, тщетно надеялся на отклик современников Бергмана или Куросавы и в результате принял приглашение изощренного постмодернистского режиссера Питера Гринуэя. Единодушия и единовидения в трактовке последнего шекспировского «послания» к человечеству не случилось, но фильм назывался «Книги Просперо», и Гилгуд по праву ощутил себя доверенным лицом самого Барда. Таким он запомнился исполнителю роли Гонзало — шведскому актеру Эрланду Юсефссону, которому Гилгуд в перерыве между съемками давал уроки английского и основ шекспирологии<sup>6</sup>. Почти одновременно Гилгуд начинает сниматься у молодого амбициозного режиссера-актера Кеннета Брана в 20-минутном киносюжете по «Лебединой песне» Чехова. (В России Брана запомнили как исполнителя монолога «Быть или не быть» перед зеркалом, за амальгамой которого притаились Клавдий и Полоний.) Короткометражка была выдвинута на «Оскара» и имела успех прежде всего как мастер-класс великого актера, соединившего Чехова и Шекспира. По сути дела, 88-летний Гилгуд играл здесь самого себя.

Его герой не опускался на дно российского театрального закулисья<sup>7</sup>, он не был пьян, а несколько устал после дружеских возлияний, сохраняя облик английского джентльмена с пледом, накинутым на плечи. Погружение в прошлое доставляет ему грустную радость, но вовсе не горечь общения с фантомами или невоплощенными мечтами. Он охотно возвращается к сценическим созданиям, неотделимым от его насыщенной биографии. В случае Гилгуда не приходится гадать, играл ли его Светловидов роли мирового репертуара. Герой Гилгуда играл их, и не по одному разу, а потому воспоминания не тяготят его и не причиняют боль бессмысленного итога жизни. Ни «надрыва», ни «шутовства» у английского Светловидова нет<sup>8</sup>. Просперо — Гилгуд был демиург, создатель своей вселенной, в которой мудрость знания меняла отношение к миру, помогая прозревать высокие истины. В «Лебединой песне» Гилгуд играет мудрость лицедея, знающего о театре все. Потому что театр — это мир, даже если пространство его ограничено четырьмя стенами гримборной. Разумеется, в английском сценарии нет ни «Бориса Годунова», ни «Горя от ума», ни тем более «Полтавы» (вместо Егорки и Петрушки актер зывает к Джозефу и Борису — чем не тема для будущих социо-лингвистических спекуляций?).

Зато появляются дополнительные обертоны у Никиты Ивановича в исполнении известного английского актера Ричарда Брисса. Суфлер не просто знает, как ему и положено, монологи Гамлета, Лира, Ромео

(монолог Ромео, включенный в «Лебединую песню», — это гилгудовская «отсебятина») и Отелло. Он с восхищением вслушивается в каждое слово, произносимое Мастером. Втайне уже давно примеривает себя к этим ролям (у Брисса своя шекспировская предыстория — он был и Полонием и Генрихом V), и на сцене он напряженно ждет, когда потребуются его помощь или Маэстро даст ему на будущее уроки высочайшей пробы. Никита — Брисс вовсе не пассивный и не сентиментальный слушатель и подсказчик. Он походит на сжатую пружину, готовую в любую минуту распрямиться. Ведь его мечта об актерстве именно здесь и сейчас могла бы осуществиться. Лучшие сцены в фильме — это сцены-дуэты, когда камерное пространство раздвигается и начинается настоящее театральное действие. В «Гамлете» в сцене с флейтой Брисс — достойный партнер Гилгуда. Не выходя из роли суфлера, он мастерски виртуозно разоблачает своего персонажа, как бы оставаясь за кадром и давая возможность Гилгуду произнести бессмертные строки Шекспира о простоте лжи.

Бюрю в «Лире», непогоду, ветер, дождь и бездомность несчастных горемык играют оба актера, укрывшись «лировским» пледом. Один произносит знаменитый монолог, а другой подает реплики и пластически «договаривает» текст.

Если воспользоваться метафорой, принадлежащей тому же Юсефсону, театральные ветер в этом коротком киносюжете веет в нужном для Шекспира направлении. Гилгуд может не волноваться. Чехов и Шекспир прекрасно дополняют друг друга.

Три шекспировских монолога и два отрывка из Пушкина в коротком драматическом этюде открывают безграничные возможности для разных вариаций и прочтений в любые эпохи и в любой театральной стилистике.

Стоит ли удивляться, что с «Лебединой песней» и в России и за рубежом происходят неожиданные метаморфозы, — пьеса обретает новые смыслы, вписанные в иную, далекую от Чехова реальность. Ее камерное пространство раздвигается, а у времени, как известно, нет границ.

Год от года растет энтузиазм новых поколений интерпретаторов приспособить маленькую драму старого актера к современным проблемам не только театра, но и жизни, находящей отражение в театре. Может быть, один из самых дерзких экспериментов предприняли в Таллинском Тоомклубе (сочтем Эстонию зарубежьем) режиссер В. Лаптев и актер В. Рыбников, сыгравший сверхсовременного Светловидова в модном костюме и с мобильным телефоном в руке, продемонстрировав образец постмодернистского прочтения.

В недавнем спектакле (каким мы его увидели в глубоком осмыслении чеховеда А. Кузичевой) — сплошные вопросы сегодняшнего дня, на которые тщится ответить современный трагик-комик, вынося свою жизнь и судьбу на суд зрителей. Но это не только его жизнь и его судьба, это жизнь новых поколений актеров и зрителей, жизнь театра на все времена. Спектакль заканчивается хрестоматийными, но не устаревающими строчками Белинского о любви к театру («Ступайте, ступайте в театр! Живите и умрите в нем, если можете!»).

Актер на сцене проживает день, у которого нет итога. («День итога» — так назвал свой рассказ современник Чехова М. Альбов; названием рассказа, как формулой-метафорой, удачно воспользовался пронизательный исследователь раннего Чехова А. Горнфельд, точно подметив, что в коротких чеховских сюжетах герой останавливается, чтобы оглянуться и подвести черту под прожитым днем.)

В Таллине играют день, у которого не может быть итога. Ему суждено длиться ровно столько, сколько отмерено существовать театру как явлению культуры. То есть вечность. Здесь скорее впору пришлось бы пастернаковское: «И дольше века длится день».

Нынешней осенью в маленьком французском театре Les Dechargeurs играли вполне традиционную «Лебединую песню». Играли почти как водевиль, удлинив спектакль за счет «Трагика поневоле» и водевилей Лабиша. И, может, не стоило бы на этом малопримечательном спектакле останавливаться, если бы не одно обстоятельство.

Сцена лучилась каким-то особым светом: он шел и от ослепительно белого задника, и от суфлерской будки, выкрашенной в белый цвет, и от самого Светловидова, облаченного во все светлое. В современных филологических штудиях, посвященных «Лебединой песне», молодых ученых занимают проблема хронотопа, чеховской интертекстуальности, соотношение эпического (рассказ «Калхас») и драматического, но отнюдь не скромный лингвистический нюанс. Реальна ли фамилия Светловидов, или это сценический псевдоним героя? И если это так, то что вкладывал в его семантику Чехов? На мрачном, чтобы не сказать трагическом, фоне светловидовских итоговых раздумий о себе, о театре, о будущем нет-нет да и забликуют солнечные пятна радости. «Где есть талант, там нет старости». Вот и решили во Франции дать наивный урок русского языка, сделав так, чтобы от Светловидова делалось светлее.

В русском Придворном театре в Кельне под руководством Александра Потоцкого поставили «Лебединую песню», перегрузив ее сюжетными линиями «Иванова», «Чайки», «Дяди Вани» и «Вишневого сада».

Своеобразный театр Чехова внутри чеховского обрамления. Маленький этюд такой нагрузки не выдержал, потеряв главное — свое первоходство на путях новых театральных открытий, а коллаж, даже составленный из гениальных пьес, редко оборачивается удачей. Чеховский «театр в театре» возможен, по преимуществу, только тогда, когда его задумывал автор, как и было в «Чайке».

Но если сценическая судьба «Лебединой песни» как пьесы о театре, о сцене, об актерах на все времена была обречена на успех, то ее драматургическое эхо едва ли было предсказуемо. Что чеховское слово «отзовется» по меньшей мере в трех пьесах американских драматургов, трудно было предположить. А между тем «Жизнь в театре» Д. Мэммета, «...а дальше бессмертие» («Immortality») С. Флейкс и «Барримор» У. Люса несомненно отмечены печатью чеховского первоисточника.

Актриса, драматург и один из переводчиков «Лебединой песни» на английский Сюзен Флейкс посвящает свою пьесу Чехову и потому легко ее калькирует, сменив главных героев на примадонну и юную девочку-суфлера. Примадонна никаких шекспировских монологов, естественно, не читает, но «перелистывает» страницы своей театральной, а заодно и женской биографии, широко пользуясь интертекстом. Ее репертуар — краткая антология современной зарубежной драматургии. Но юного суфлера Нину интересует исключительно «Чайка», где примадонна играла когда-то Аркадину. Нина, разумеется, не настоящее имя суфлера, а взято в честь любимой героини Нины Заречной, роль которой она втайне, а теперь уже и явно, мечтает сыграть.

По сюжету, да и по настроению, это чеховская «Лебединая песня», но в откровенно американизированном варианте. И серьезный возраст героини, ее одиночество и неизбежные мысли о профессии и о смерти растворяются в неизбывном американском оптимизме. В обеих пьесах праздничный бенефис разбивался вдребезги о пошлость повседневности, но осколки были разными. Если в русском варианте бенефис взрывается исповедью со слезами на глазах старого комика, то у американцев жизнь в театре должна продолжаться и венчать ее будет бессмертие.

«Эти рыдающие русские», как говорит бенефициантка о героях «Чайки», — дорога в никуда (хотя автор боготворит Чехова, о чем не однажды высказывалась и устно и в печати). И потому актриса увозит суфлера домой, чтобы готовить с ней новые роли. Увозит, поддерживая себя поэзией великой соотечественницы — Эмили Дикинсон.

Известный драматург Уильям Люс написал полудокументальную драму «Барримор» о легендарном исполнителе роли Гамлета на амери-

канской сцене, вызвавшем бурную дискуссию в прессе, но благосклонно отмеченном самим Станиславским.

Действие пьесы разворачивается в запущенной гримуборной, где Барримор с помощью суфлера пытается восстановить роль Ричарда III. Деловито и терпеливо подсказывая забытые строчки, суфлер не менее терпеливо выслушивает поток сознания погрузившегося в воспоминания актера. Воспоминания материализуются, и зритель по воле автора становится свидетелем оживающих на глазах подробностей личной и сценической судьбы актера-легенды.

Где кончаются театральные маски и начинаются собственные его, Барримора? А может, уже и не его, а исполнителя этой роли, замечательного канадского актера Кристофера Пламмера, перегруженного своими актерскими привидениями? Где кончается театр и начинается жизнь в театре — решать тоже зрителю, как приходилось ему додумывать во все времена тончайший чеховский подтекст.

Любимый когда-то монолог «Быть или не быть» продолжится у драматургического Барримора, катастрофически теряющего память, отчаянным «полцарства за строку».

В пьесе «Барримор» актер играет актера, чтобы, прославив себя, сохранить память о великих предшественниках. И хотя имя Чехова автор пьесы не называет, заимствование слишком очевидно и по приему, и по трагическому настрою.

«Жизнь в театре» Д. Мэммета — пьеса, в которой на поверхности нет прямых отсылок к «Лебединой песне». Но только на первый взгляд. Старый и молодой актер ведут беседы о вечном — о театре, о жизни, о профессии, о себе, о только что сыгранном. Говорят без рефлексии и шутовства, они принадлежат к разным поколениям и едва ли у них есть что-нибудь общее, кроме четырех стен этой гримерки, приковавшей их друг к другу. Но по сути (даже не подставляя на место молодого актера — старого суфлера) мы обнаруживаем все ту же чеховскую модель. Они вовсе не прикованы друг к другу. Они прикованы, каждый на свой лад, к Театру, хотя у молодого все впереди, а старый, будь он способен на рефлексию, мог бы повторить вслед за чеховским Светловидовым, что годится теперь только в свиту Фортинбраса. Сергей Дрейден в роли старого актера Роберта делает на сцене то, к чему от роли к роли настойчиво приучал своих зрителей. Он предлагает свой способ разгадывания загадок и жизни, и профессии. Что бы ни играл актер, они (жизнь и профессия) для него уже давно стали неделимы. «Жизнь в театре» Дрейден сыграл вскоре после Гаева («Вишневый

сад») и в преддверии короля Лира. Выходит, что Чехов и Шекспир снова настигли друг друга.

Д. Мэммет не только драматург, но и активный чеховед-практик, немало сделавший для внедрения Чехова на американскую почву<sup>9</sup>. Едва ли он мог бы обойти вниманием «Лебединую песню».

Чеховские отзвуки слышны и в таком известном английском сюжете, как «Костюмер» Р. Харвуда (и даже в его «Квартете»). «Костюмер» — пьеса о рыцарском служении театру и главного героя, и его верного костюмера. Хорошо зная Чехова, Харвуд, скорее всего, намеренно изменил суфлера на костюмера (хотя и сам был когда-то костюмером), но суть от этого не меняется. Премьер театра не только стар, но и тяжело болен, однако свой долг (а действие пьесы происходит во время войны) по отношению к Театру, к зрителям, к Шекспиру он исполнит. Ему в этом поможет костюмер, который на протяжении полутора десятка лет был рядом и уже давно выполняет все обязанности, включая суфлерские. Он найдет способ вдохнуть жизнь в великого актера и заставит выйти на сцену почти умирающего человека. Публике суждено будет увидеть не живой труп, но короля Лира во всем его великолепии, а аплодисменты восторженных зрителей смешаются в этот вечер с сигналами воздушной тревоги. «Артисты живут только в людской памяти», — скажет незадолго до смерти старый актер, «лебединая песня» которого завершилась триумфом.

В зарубежном театре уже больше сотни лет существует своя сценическая чеховиана, которой посвящена солидная и обстоятельная литература. Полнометражные пьесы Чехова не сходят с афиш почти наравне с шекспировскими, что неудивительно. Но история с одноактным драматическим этюдом стоит особняком. Универсальность темы, трагизм повседневности, спроецированный на театр, причудливое соединение двух гениев, сблизивших культуры, пластичность формы и жанра еще не раз привлекут внимание к самой маленькой чеховской драме. Что, впрочем, уже случалось не однажды в прошлом веке и продолжается в нынешнем, двадцать первом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1963. Т. 11. С. 112.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 195.

<sup>3</sup> См.: Пастернак Л. О. Записки разных лет. М., 1975.

<sup>4</sup> Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1964. С. 206.

<sup>5</sup> Цит. по: Рудниковий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 474.



- <sup>6</sup> См.: Юсефссон Э. Это же только кино // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 355–356.
- <sup>7</sup> На дне жизни окажется не Светловидов, а его литературный «потомок» — Сверчков-Заволжский, он же Актер из пьесы А. М. Горького, неоднократно взывающий к Шекспиру — в частности, к образу Лира: «Я на пути к возрождению <...>, как сказал Король Лир» или «Сюда, мой верный Кент». Коннотация актерства у Островского, Чехова, Горького должна быть выделена в специальную тему.
- <sup>8</sup> Подробно см.: *Смиренский В. Б.* Буря и пожар. Генезис и эмоциональная структура драматических произведений Чехова // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 3.
- <sup>9</sup> См.: *Коваленко Г. В.* Чехов и американский театр. СПб., 2007. С. 25.

Д. С. Свистунович  
(Санкт-Петербург)

## СЦЕНИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «СВАДЬБЫ» С. ВЫСПЯНЬСКОГО НА СЦЕНЕ КРАКОВСКОГО ГОРОДСКОГО ТЕАТРА (1901–1991)

Первая сценическая реализация пьесы «Свадьба» Станислава Выспяньского стала явлением исключительным в истории польского театра. К исходу вечера 16 марта 1901 г. талантливый художник, но малоуспешный в глазах современников литератор, был признан преемником трех польских пророков эпохи Романтизма — Мицкевича, Словацкого и Красиньского<sup>1</sup>. Предшествующие премьеры события развивались столь быстро, что за пределами краковского Городского театра содержание пьесы никто не знал даже во фрагментах. 20 ноября 1900 г. состоялась свадьба близкого друга Выспяньского Люциана Рыделя, давшая автору сюжет и прототипы персонажей. В начале февраля Выспяньский принес директору театра Котарбиньскому готовый первый акт пьесы, а в первых числах марта начались репетиции.

Свадьба поэта и драматурга Люциана Рыделя (сына профессора Ягеллонского университета) и крестьянской девушки вызвала далеко неоднозначную реакцию в краковском обществе. Идеи польской интеллигенции об объединении шляхты и крестьян на пути к национальной свободе уже у современников вызывали здоровый скептицизм. Драма, в трех актах описывающая деревенский праздник, показала всю Польшу в одной избе — на одни сутки черные фраки и белые бальные платья смешались с праздничной крестьянской одеждой.

У Выспянского, поэтического наследника великих польских романтиков, «был дар находить единую форму для отражения существования мира живого и потустороннего»<sup>2</sup>. Рядом с героями пьесы, в которых зрители 16 марта 1901 г. узнавали друг друга, появляются мистические фигуры. «Воля героев к благородной, радостной и чистой жизни подрывается дремлющей в них в них самих и наконец пробуждающейся, овладевающей их душами *демонической силой*»<sup>3</sup>. Приведенную цитату, относящуюся к «Росмерсхольму» Х. Ибсена, с полным правом возможно адресовать и к «Свадьбе». Но художник Выспянский находит визуальное воплощение для «демонической силы». Через год после триумфа «Свадьбы» духовный лидер Молодой Польши Станислав Пшибышевский теоретически обосновывает существование «образов-символов» — персонажей, действующих в драме наряду с главными героями и представляющих проекцию состояния их души. «Первый, кто сумел в польской литературе вывести на сцену видения и сны, не как что-то отвлеченное и туманное, но как самую реальную действительность, — это великий и мощный артист: Станислав Выспянский»<sup>4</sup>, — писал Пшибышевский.

Вернигора и Станьчык (образы, волей Выспянского сошедшие с одноименных картин Яна Матейко<sup>5</sup>), Черный Рыцарь («Рыцарь у колодца» Яцека Мальчевского<sup>6</sup>), Хохол (полотно «Хохолы» самого драматурга), появляются после первого акта пьесы, созданного Выспяньским в реалистично-комедийном виде. «Свадьба» является хорошим примером идеи о литературном синкретизме младопольской драматургии — ясно выраженные в первом акте элементы реализма в последующих сценах пьесы уступают место символам или персонификации психических состояний [персонажей. — Д. С.] и многозначительной метаморфозе «танца Хохолы»<sup>7</sup> — так современный польский исследователь описывает конструкцию драмы.

В финале драмы Хохол наигрывает завораживающую и лишаящую воли мелодию — по авторской ремарке: «неровно пульсирующую, кровотокающую как свежая рана: мелодический звук, рожденный из польской земли блаженством и болью»<sup>8</sup>, заставляя героев медленно кружиться в заколдованном хороводе танца. Сомнамбулический танец Хохолы представляет собой литературную проекцию символистского полотна «Заколдованный круг» Яцека Мальчевского<sup>9</sup>: «Вечность неожиданно оказывается поразительно близка — во всем. Не человек вглядывается в вечность, а вечность — в человека. Ежеминутное ощущение сущностного порождает страх, ощущение бездны, на пороге которой оказывается человек»<sup>10</sup>.

Из документов 1901 г. следует, что первую постановку «Свадьбы» осуществил режиссер театра Адольф Валеvский при активном участии драматурга<sup>11</sup>. Много позже польскими исследователями Выпяньский будет неоспоримо признан автором спектакля, который драматург создал при всемерной поддержке профессионального режиссера<sup>12</sup>.

Для зрителей 1901 г. «Свадьба» была пьесой о современниках. Костюмы персонажей, их речь, обстановка, в которой разворачивалось действие, — все четко идентифицировалось с краковским регионом рубежа веков. Актеры, воспитанные на романтическом репертуаре, на сцене легко погружались в свадебную круговерть. Но, по свидетельству рецензента газеты «Час», фигуры Вернигоры, Рыцаря и Станьчика порождали на сцене атмосферу мрачного предчувствия. Актеры Каминьский, Едновский и Кнаке-Завадский при предыдущем директоре театра Тадеуше Павликовском были активно задействованы в постановках польских модернистских драм — и в «Свадьбе» блестяще воссоздали визуальные образы, заложенные драматургом в текст. Зрители не просто идентифицировали мистических персонажей пьесы с героями полотен Матейко и Мальчевского. На сцене была воспроизведена эстетическая концепция картин<sup>13</sup>.

В 1932 г. директором театра избран Юлиуш Остерва. Основа репертуара театра — польская классика. Драмы Словацкого, Фредро, Выпяньского, Запольской и Жеромского по количеству сценических реализаций значительно превышают зарубежный репертуар (Шиллер, Шекспир, Мольер, Ибсен). По отзыву современника, направление деятельности Остервы в этот период представляло собой «своеобразное соединение натурализма а-ля Станиславский с исконно польским мистическим романтизмом»<sup>14</sup>.

26 ноября 1932 г. Остерва представляет спектакль «Свадьба» — это была его четвертая постановка одноименной драмы Выпяньского (1915 — Театр Розмаитости, Варшава; 1916 — Театр польский, Москва; 1925 — в рамках проекта виленской «Редуты»).

Обстановка хаты и костюмы персонажей были воспроизведены на сцене максимально реалистично. Рецензент 1932 года скептически отнесся к необходимости изготовления золотого рога Вернигоры, в пьесе — символа призыва к национальной свободе — абсолютно аутентичным историческому прототипу. Краковская постановка «Свадьбы» 1932 г. традиционно считается восстановлением редутовского спектакля Остервы 1925 года. Однако современные исследователи отмечают изменение концепции режиссера в постановке 1932 г. Если «Свадьба»

1925 г. была ординарной постановкой в череде спектаклей, срежиссированных Остервой в «реалистическом стиле»<sup>15</sup>, то в 1932 г. для режиссера и актеров было важно не создание музейно-театрального представления, а воспроизведение атмосферы прошлого. Спектакль был поставлен в эстетике психологического театра, но особый акцент ставился на такие моменты, которые будили в воображении зрителя прямые ассоциации — в смысле стереотипного представления поляка 1932 года о жизни соотечественников в начале века.

Спектакль «Свадьба» Анджея Вайды, представленный 26 октября 1963 г., вызвал далеко не однозначную реакцию критики. Сценическое оформление было стилизовано под краковскую деревню рубежа веков, однако действие разворачивалось не под портретом национального героя «Вернигоры» — элементом, канонизированным в польском театре со времен 1901 года — а под изображением королевского шута Станьчика (оба полотна кисти Яна Матейко). Вайда сконцентрировал свое внимание на памфлетной составляющей пьесы, создав сатирическое произведение на тему жизни современной Польши. «Эта "Свадьба" — жесткая и очень современная, грубая в представлении действительности»<sup>16</sup>. Конфликты между городом и деревней, интеллигенцией и крестьянами нашли яркое отражение в игре актеров — при полном сохранении авторского текста. Свадебный праздник в интерпретации Вайды стал «злым и неискренним маскарадом»<sup>17</sup>. В финальной сцене Ясек — персонаж, потерявший золотой рог Вернигоры, — появляется пьяный, с пустой бутылкой из-под водки в руке.

В программе спектакля «Свадьба», премьера которого состоялась 1 июня 1991 г., приводится небольшая статья Анджея Вайды. Текст, если исключить первые три слова, можно было бы датировать 1918 г. — Польша приобрела полную независимость, время политической борьбы прошло, и перед искусством стоят новые задачи. «Пусть теперь поэзия "Свадьбы" станет его [спектакля. — Д. С.] главной темой, направлением исканий режиссера и актеров. И может благодаря этому Наше Общество почувствует себя свободным и найдет себя в другой, новой Стране». Польский режиссер Анна Аугустынович, после премьеры собственной постановки драмы Выспяньского 22 сентября 2007 г. на сцене «Театра вспучесны» в Штетине так отзывалась о краковском спектакле: «Пожалуй, "Свадьба" Вайды 1991 года, поставленная в Старом театре Кракова, была последней пробой игры на нюансах. С затаенным дыханием мы следили, как легендарная сцена меряется силами с историей

польского театра, как добавляет новые цвета, создает новые интерпретации отношений между героями»<sup>18</sup>.

Пустая сцена (только в глубине символическая конструкция из трех дощатых стен), бело-черные костюмы персонажей — все должно было служить концентрации внимания зала на тексте, произносимом актерами. Но это была «Свадьба» Вайды, а не Выспянского. Роли мистических персонажей и их alter ego в реальном мире исполняли одни те же актеры, что придавало совершенно новый смысл авторскому тексту.

Анджей Вайда: «В пьесе “Свадьба”, в ее идее и в способе ее написания, есть мощное поэтическое воображение. И не важно, будет она поставлена в театре хуже или лучше, душа “Свадьбы” всегда выходит на сцену — она вездесуща»<sup>19</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Grzymała-Siedlecki A.* Na orbicie Melpomeny. Warszawa, 1966. S. 106.
- <sup>2</sup> *Eustachiewicz L.* Dramaturgia Młodej Polski. Warszawa, 1986. S. 313.
- <sup>3</sup> *Юрцев А. А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб., 2013. С. 119–120.
- <sup>4</sup> *Пишбышевский С.* О драме и сцене // *Пишбышевский С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1910. Т. 4. С. 359.
- <sup>5</sup> *Оконьска А.* Выспянский. М., 1977. С. 119.
- <sup>6</sup> *Wysocki W.* Wypiański w oczach współczesnych: W 2 t. Kraków, 1977. Т. 2. S. 392.
- <sup>7</sup> *Makowiecki A. Z.* Młoda Polska. Warszawa, 1981. S. 99.
- <sup>8</sup> *Wysocki W.* Wypiański S. Wesele. Warszawa, 1953. S. 224.
- <sup>9</sup> *Wysocki W.* Wypiański w oczach współczesnych: W 2 t. Т. 2. S. 391.
- <sup>10</sup> *Максимов В. И.* Французский символизм — вступление в двадцатый век // Французский символизм. Dramaturgia i teatr. СПб., 2000. С. 7.
- <sup>11</sup> *Ruch artystyczny i literacki* // *Czas. Wtorek.* Kraków. 1901. 12 Marca.
- <sup>12</sup> *Grzymała-Siedlecki A.* Na orbicie Melpomeny. S. 93–105.
- <sup>13</sup> *Starzowski R.* Z teatru // *Czas. Wtorek.* Kraków. 1901. 12 Marca.
- <sup>14</sup> *Marczak-Oborski S.* Teatr w Polsce 1918–1939. Warszawa, 1984. S. 267.
- <sup>15</sup> *Zawiejski E.* Biografia niezamierzona // *Listy Juliusza Osterwy.* Warszawa, 1968. S. 19.
- <sup>16</sup> *Gawlik J. P.* Gorki rachunek // *Życie literackie.* Kraków. 1963. №№ 51–52.
- <sup>17</sup> *Jabłonkówna L.* Tradycja i innowacje // *Film.* Kraków. 1963. № 52.
- <sup>18</sup> *Drewniak Ł.* Nieproszeni weselnicy // *Dziennik.* Warszawa. № 221. 21.09.2007.
- <sup>19</sup> *I. B.* Wszehobecna «dusza Wesela» // *Gazeta Krakowska.* Kraków. 21.06.1991.

ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ Х. ИБСЕНА  
«ЙУН ГАБРИЕЛЬ БОРКМАН»  
В ТОКИЙСКОМ СВОБОДНОМ ТЕАТРЕ (1909)

С реставрацией Мэйдзи (1867 г.) в Японии начался новый период истории. Государственные деятели взяли курс на европеизацию общественного устройства страны. Реформам подвергся и театр. Началась борьба между национальной и европейской идеями. Сторонники первой крепко держались своих традиций и не хотели видеть ничего нового, а вторые — слепо следовали Западу. Это соперничество ярче всего проявилось в 1880-е — 1890-е гг. Но уже к началу XX в. постепенно наметился путь к синтезу национальной и западной культур. Перемены в театре происходили в несколько этапов. В самом начале стремились отказаться от традиционного устройства сцены и зрительного зала (в 1878 году сторонник реформации театра и известный актер, представитель древней династии кабуки Морита Канъя (1846–1897) построил театр европейского типа Синтомидза). Постепенно стали использовать европейские сюжеты (особенно из произведений У. Шекспира) при написании нового драматического материала кабуки. Важным событием, которое оказалось переломным моментом в истории формирования театра европейского типа, было открытие Дзию гэкидзё (Свободного театра) 27 ноября 1909 г. пьесой Х. Ибсена «Йун Габриель Боркман». Создатели этого спектакля стремились достичь в постановке европейской стилистики театра, при этом сохранили приемы и принципы традиционного японского театра кабуки.

В 1907 г. из заграничной поездки вернулся актер театра кабуки, один из основателей Дзию гэкидзё, Садандзи Итикава II (1880–1940). «С декабря 1906 по август 1907 г. Садандзи посетил Англию, Германию, Францию и другие страны»<sup>1</sup>. Вдохновленный театральной ситуацией Европы, Садандзи Итикава хотел создать в Японии театр, подобный поискам Андре Антуана (1858–1943), открывшего в Париже в 1887 г. театр Либр (Свободный театр), и Отто Брама (1856–1912), основавшего в 1889 г. в Берлине Фрайе Бюне (Свободную сцену). Садандзи Итикава выдвинул свою программу, состоявшую в том, чтобы «открыть эпоху переводной драмы»<sup>2</sup>. Проект по созданию Дзию гэкидзё Садандзи Итикава создавал вместе с писателем и публицистом Осанай Каору (1881–1928),

закончившим в 1906 г. литературное отделение токийского императорского университета и впоследствии ставшим театральным режиссером.

Открылся Дзию гэкидзэ 27 ноября 1909 г. премьерой пьесы Х. Ибсена «Иун Габриель Боркман», поставленной на сцене европейского типа театра Юракудза. Перевел пьесу Мори Огай (1862–1922), знаменитый писатель, германист, критик и переводчик. В то время в Японии было мало людей, знающих норвежский язык. Переводы делали с английского языка по книгам Вильяма Арчера (1856–1924) или с немецкого — по серии книг издательства «Реклама» и «Фишер»<sup>3</sup>. Мори Огай учился в Германии (1884–1888) и свободно переводил с немецкого языка. Эндо Ёсисабуро, заводчик, перерабатывающий водоросли, учившийся в Норвегии и знающий норвежский язык, обвинял перевод Мори Огай в вольности и переделке пьесы Х. Ибсена. Текст Мори Огай считается не классическим переводом, а разработанным сценарием, написанным специально для Дзию гэкидзэ<sup>4</sup>.

Изначально для открытия Дзию гэкидзэ была выбрана пьеса Герхарта Гауптмана (1862–1946) «Перед восходом солнца». Однако по совету Симадзаки Тосон (1872–1943), японского писателя и поэта, основатели Дзию гэкидзэ отказались от этой идеи. В первую очередь, это было связано с подъемом демократических и социалистических настроений в Японии 1910-х гг. Драма Гауптмана вряд ли бы прошла цензурную проверку, тогда как содержание «Иуна Габриеля Боркмана» казалось не таким опасным<sup>5</sup>. Осанай Каору и Садандзи Итикава также сделали выбор в пользу «Боркмана», посчитав эту ибсеновскую пьесу «более символистской», чем, к примеру, «реалистичный “Кукольный дом”»<sup>6</sup>. Справиться с созданием образов героинь «более символистского» «Боркмана» актерам кабуки, с которыми они работали, было бы легче.

Своей целью Садандзи Итикава и Осанай Каору провозгласили постановки западноевропейских пьес на японской сцене. Перед ними возникла та же проблема, что и перед Андре Антуаном и Отто Брамом — воспитание нового типа актера, который мог бы играть «новую драму». Андре Антуан, считая, что сценические приемы актеров-профессионалов не отвечают эстетическим принципам и общему замыслу его спектаклей, создал труппу актеров-любителей. Отто Брам, напротив, работал с актерами-профессионалами, требуя от них нового способа существования. Садандзи Итикава пригласил в Дзию гэкидзэ актеров традиционного театра кабуки, стремился из актеров-профессионалов кабуки сделать актеров, которые смогли бы продемонстрировать новый способ существования, органичный для постановки европейских драм.

Для этого он убрал исполнение традиционных ката (сценические движения, передающие конкретное эмоциональное состояние) и мизэ (замырение в ката, передающее предельное эмоциональное состояние), стараясь сделать игру актеров более бытовой и реалистичной. «[Осанай Каору и Садандзи Итикава] считали, что лучше переучить актеров кабуки, чем воспитывать кадры заново»<sup>7</sup>.

Исследовательница истории японского театра европейского типа Киоко Сато считает, что в пьесе Х. Ибсена «...актерам из труппы кабуки было легче справиться с ролями пожилых героинь»<sup>8</sup>. Однако в театре кабуки традиция исполнения молодых девушек развита сильнее, чем женщин в возрасте. Это связано с особенностью драматического материала кабуки, который был ориентирован на интерес городского населения, любящего истории молодых красавиц. Роль фру Боркман исполнял Савамура Соносукэ I (1886–1924), оннагата, специализирующийся на ролях акахимэ — букв. «красная принцесса» и мусумэката — юная красавица. Играя фру Боркман, он был одет в платье европейского типа. По традиции кабуки, Савамура Соносукэ создавал образ женственности, а не характер конкретной женщины.

Перед Садандзи Итикава и Осанай Каору возникла проблема: как ставить пьесу, так как среди их окружения не было никого, кто бы мог видеть ее в европейском театре. Японский традиционный театр существует по принципу соблюдения канона, поэтому в каждой новой постановке актеры старались сохранить основные мизансцены и сценические приемы предыдущих спектаклей. Садандзи Итикава и Осанай Каору хотели пойти по тому же пути и узнать европейский канон постановки «Боркмана». В Японии тех лет еще не было понятия «режиссер спектакля». Поэтому «... Осанай обратился к Мори Огай с просьбой написать письмо Артуру Шницлеру с тем, чтобы последний прислал материалы о постановке “Боркмана” известным венским режиссером Йозефом Кайнцем»<sup>9</sup>. Ошибочное представление о Йозефе Кайнце (1858–1910), знаменитом австрийском актере, как о режиссере, по-видимому, связано со сложностью обмена информацией между Европой и Японией тех лет. Японские деятели театра еще не знали, что именно должен делать режиссер и в чем принципиальная разница между режиссером и ведущим актером, у которого в традиционном японском театре была функция постановщика спектакля.

Информация о спектакле с участием Йозефа Кайнца дошла до Садандзи Итикава и Осанай Каору с опозданием, поэтому им пришлось самим осуществлять декорационное и мизансценическое решения по-



становки в Дзию гэкидзё. «Реквизит пришлось собирать, где только возможно. Занавес, висевший в левой части сцены, был взят в театре Хонгодза, металлическая лампа — в театре Синтомидза, меховую шапку нашел среди своих вещей Осанай. А в качестве шали был использован шарф, привезенный Садандзи из Европы»<sup>10</sup>. В японском традиционном театре большое внимание уделяется вещи на сцене. Во время спектакля стараются задействовать минимальное количество вещей. Используют только те предметы, которые необходимы для создания конкретного смысла и эмоционального настроения. Поэтому Осанай Каору и Садандзи Итикава стремились найти подлинные европейские вещи для создания европейской стилистики спектакля.

Роль Боркмана играл Садандзи Итикава. Он был загримирован под Х. Ибсена, опираясь на знаменитые фотографии драматурга. К такому решению пришлось прибегнуть в связи с отсутствием информации о постановках «Боркмана» в Европе. Сценический образ в традиционном японском театре каноничен. Династии актеров соблюдали традиции своих отцов. Лишь в случае признанного таланта актер кабуки имел право внести небольшие поправки в сценический канон. Поэтому, не зная канонического европейского образа Боркмана, Садандзи Итикава создал образ европейца, опираясь на фотографии Х. Ибсена.

Пьеса имела успех. Основатели Дзию гэкидзё добились своей цели. Морита Сохэй (1881—?), писатель, переводчик и критик, написал статью «О ненужности искусства актера»: «Во всяком случае, от актеров большего требовать и не надо. Я не разбираюсь в тонкостях искусства актера, да и не люблю рассуждать об этом. Мне было бы безразлично, даже если бы они сыграли и хуже. Но, поскольку они сыграли лучше, чем я ожидал, у меня нет к ним никаких претензий. И вообще не стоит обращать особого внимания на актеров. Качество пьесы прежде всего и главным образом зависит от содержания. И мы не должны преувеличивать значение игры актеров»<sup>11</sup>. После спектакля среди японской молодежи и деятелей искусства возник интерес к европейской неадаптированной драматургии. Стали уделять внимание переводам. В 1910-е гг. появился официально признанный классический перевод произведений Х. Ибсена. В отличие от традиционного кабуки, где драматический материал не важен по сравнению с игрой актера и общей атмосферой, появление спектакля, где пьеса имеет основополагающее значение, стало переломным моментом в формировании европейского типа театра в Японии.

Японский писатель и критик Хакутё Масамунэ (1879—1962), просмотрев только три действия спектакля, ушел. Впоследствии он написал, что

не мог слушать европейскую пьесу в исполнении актеров кабуки, которые продолжали говорить нараспев, в стиле кабуки<sup>12</sup>. Традиции кабуки были еще сильны, поэтому постановка «была насыщена образчиками ораторского искусства в стиле артистов кабуки»<sup>13</sup>. Этот спектакль — попытка сыграть реальный мир людей, с выстроенным на сцене европейским бытом. Он — эксперимент в области создания нового способа игры за границами системы амплуа театра кабуки — удался только отчасти.

Основатели Дзию гэкидзё после успеха «Йуна Габриеля Боркмана» продолжили ставить переводную драму. «Считается, что этот театр, не имевший актрис, скорее походил на литературный кружок, чем на театр»<sup>14</sup>. Садандзи Итикава и Осанай Каору при постановке европейской драматургии выстраивали на сцене декорации в европейском стиле, основываясь на собственных воспоминаниях, фотографиях и переведенных описаниях из статей и художественной литературы. Также они стремились выработать новую систему актерского существования на сцене. Однако сделать им этого не удалось в основном потому, что школа артистов кабуки сильна. Каноническая техника игры изучается с детства и соблюдается на протяжении всей творческой жизни. Также основатели Дзию гэкидзё, не желавшие видеть актрис на сцене, обязали актеров-оннагата переносить приемы игры кабуки в постановки европейской драматургии. Дзию гэкидзё просуществовал 10 лет и из-за финансовых трудностей, возникших у организаторов театра, в 1919 году закрылся. Деятельность Садандзи Итикава и Осанай Каору в Дзию гэкидзё была важным переходным этапом в поисках японцами формирования европейского типа театра.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Одзак* К. Новый японский театр / Пер. с яп. Л. З. Левина, Б. В. Раскина. М., 1960. С. 28.

<sup>2</sup> *Анарина Н. Г.* Формообразующие начала японского сценического искусства «европейского типа» // Искусство Востока: художественная форма и традиции: Сборник статей. СПб., 2004. С. 230.

<sup>3</sup> URL: <http://www.norway.or.jp/norwayandjapan/culture/literature/japan/#.UnZzc1P-kebg> (дата обращения: 03/11/2013).

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Сато К.* Первые шаги Сингэки // *Киоко Сато.* Современный драматический театр Японии: Очерки. М., 1973. С. 17.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Одзаки К.* Новый японский театр. С. 33–34.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Цит. по: *Одзаки К.* Новый японский театр. С. 35–36.

<sup>12</sup> URL: <http://www.norway.or.jp/norwayandjapan/culture/literature/japan/#.UnZzc1P-kebg> (дата обращения: 03/11/2013).

<sup>13</sup> *Одзаки К.* Новый японский театр. С. 28.

<sup>14</sup> *Анарина Н. Г.* Формообразующие начала японского сценического искусства «европейского типа». С. 230.

**Ю. А. Клейман**  
(Санкт-Петербург)

## «МЕЛОЧИ» СЬЮЗАН ГЛАСПЕЛЛ В ПРОВИНСТАУН ПЛЕЙЕРС И РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ДРАМЫ В США

Американские пьесы XX в. завоевали театральные подмостки всего мира. Но драматургический бум в Соединенных Штатах Америки продолжается и в XXI веке. В настоящий момент существует около двадцати одних только университетских магистерских программ по драматургии. Помимо этого, целый ряд лабораторий помогают авторам довести свои пьесы до совершенства. Именно драматург занимает наиболее прочное положение в театральной иерархии, поскольку национальные современные пьесы в США необычайно востребованы. Любая реплика из современной драматургии может быть изменена режиссером только при согласии драматурга (авторское право!), и, как правило, авторы очень ревностно относятся к своим произведениям, что тормозит режиссерские эксперименты. Недаром в последние десятилетия шекспировская драматургия в большей степени, чем современная, становится полем для сценических новаций, поскольку американские режиссеры обречены ставить «букву» национальной драматургии второй половины XX — начала XXI в. Своим невероятным престижем профессия драматурга в США обязана событиям почти вековой давности.

1910-е гг. были в США временем жадного интереса к европейской театральной культуре. Элеонора Дузе, «Эбби тиэтр», «Русские сезоны» Сергея Дягилева, «Сон в летнюю ночь» Харви Гренвилл-Баркера, «Сумurun» Макса Рейнхардта дали основание Станиславскому заявить десятилетие спустя о том, что американцы «видели все лучшее, что есть в Европе»<sup>1</sup>. Гастроли во многом спровоцировали появление «малых

театров», которые, в противовес бродвейским коммерческим стандартам, обратились к постановке европейской «новой драмы» и античной драматургии. С собственной «новой драмой» дела обстояли сложнее, американские драматурги (если не считать драмоделов, поставивших на Бродвей мелодрамы) не заявляли о себе, а если отдельные пьесы появлялись, «малые театры» не слишком стремились их ставить. Так, театр Вашингтон Сквер Плейерс, отказался братья за пьесу Сьюзан Гласпелл и Джорджа Крэма Кука «Подавленные желания» — остроумную комедию, тонко пародировавшую всеобщее увлечение психоанализом. Авторам было сказано, что их пьеса слишком «специфична». Пройдет десятилетие и «специфичная» пьеса будет широко ставиться по всей стране. Но тогда, в 1915 г., литераторы Гласпелл и Кук решили поставить свою первую пьесу собственными силами. Писательница Нет Бойс предоставила для премьерной постановки гостиную своего дома в приморском городке Провинстаун и снабдила вечер собственной пьесой «Постоянство». В распоряжении дебютантов оказался даже сценограф. Им выступил недавно вернувшийся со стажировки у Макса Рейнхардта Роберт Эдмонд Джонс — в недалеком будущем знаменитый и влиятельный американский сценограф, а в 1915 г. — дебютант, только что заявивший о себе оформлением спектакля Харви Грэнвилл-Баркера «Человек, который женился на немой». Никакого специального светового оборудования в гостиной, разумеется, не было. Но Джонс создал подобие световой партитуры, изобретательно поставив «свечу здесь, лампу там»<sup>2</sup>. Небольшое пространство гостиной он организовал таким образом, что зрители вначале следили за словесными баталиями героев пьесы «Постоянство», которые проходили на балконе (в качестве задника был настоящий океанский залив), а потом разворачивались и вместе с героями пьесы «Подавленные желания» оказывались в заваленном чертежами и книгами кабинете архитектора. Гласпелл и Кук, которым в этот вечер предстояло дебютировать не только в качестве драматургов, но и в качестве актеров (чета литераторов играла супругов в постановке своей пьесы), нервничали как никогда. Чтобы хоть как-то успокоиться, они сказали друг другу перед спектаклем, взявшись за руки: «ничего, это скоро закончится»<sup>3</sup>.

Но все только началось. Этот вечер стал первым в истории театра Провинстаун плейерс. Оказалось, что желающих побывать на постановках новых американских пьес куда больше, чем может вместить гостиная. Тем же летом 1915 г. Кук арендовал рыболовецкий сарай. «Подавленные желания» и «Постоянство» были вторично показаны уже

там. Решение пространства в целом осталось неизменным — задняя стена у сарая снималась, и океанский залив вновь играл роль декорации. Зрители приходили в крошечный деревянный театр на набережной все лето, и по завершении сезона Куку не составило труда найти подписчиков на следующий год. Кук и его соратники, которых становилось все больше, провозгласили, что в новом театре Провинстаун Плейерс шанс увидеть свою пьесу поставленной будет у любого начинающего американского драматурга. Правило театра гласило: «Ни одна пьеса не будет рассмотрена, если автор не будет контролировать ее постановку. ...Автор должен ставить пьесу без каких-либо преград, в соответствии со своими собственными идеями»<sup>4</sup>. К 1922 г., за семь лет, в Провинстаун Плейерс было поставлено девяносто три пьесы сорока семи американских авторов.

Однако авторы появились не сразу. Через год после открытия театр столкнулся с нехваткой материала. Тогда-то в дом к Гласпелл и Куку был приглашен Юджин О'Нил, у которого, по слухам, был «целый чемодан пьес». После того как пьеса «Курс на восток, в Кардифф» О'Нила была прочитана в гостиной актером Эдвардом Баллантайном, ее немедленно приняли к постановке. Стоит отметить, что ранее ее тоже отверг театр Вашингтон Сквер Плейерс.

Уже в раннем творчестве О'Нила были подступы к тому, что станет главным в его зрелой драматургии — осознанию трагичности бытия и неизбежности борьбы человека с роком. В «Курсе на восток, в Кардифф» рок материализован в мифологизированном образе столь знакомой драматургу неуправляемой морской стихии. Поставленные в пограничные условия, обитатели корабля оказываются трагически одинокими: один на один с морем и своим отчаянием.

Помещение рыболовецкого сарая в Провинстауне было будто специально создано для «морских пьес» О'Нила (вслед за «Курсом на восток, в Кардифф» были поставлены и другие его ранние пьесы). Ремарки не только обрисовывали место действия: они создавали атмосферу, каждая деталь возникшей в его воображении декорации была результатом строгого отбора и, что свойственно ремаркам «новой драмы», становилась метафорой. «Помещение неправильной формы — в дальнем конце борта почти сходятся, образуя треугольник»<sup>5</sup> — матросский кубрик, — это уменьшенная модель, квинтэссенция большого корабля, на котором совершают свое бесконечное плавание матросы (один за другим они входят и выходят, надевая, снимая и снова надевая висящие здесь же клеенчатые плащи, становясь обезличенными) и который

приносит им лишь смерть. Метафорой смерти становится и туман, на который указывает первая же ремарка. Во время премьерного показа в воздухе стоял туман — как будто сама природа решила создать вокруг театра продиктованную пьесой атмосферу. В порту заунывно звонил колокол, а рядом с сараем шумели морские волны — был прилив. Лучшее звукового сопровождения нельзя было и придумать. Как нельзя было создать и лучшей сценографии для изображения морского кубрика, чем деревянные стены старого сарая, к которым для спектакля лишь прикрепили две двухъярусные кровати-доски. Вынужденный сценографический минимализм только усиливал драматизм происходившего на сцене. Роли исполнялись актерами-любителями, в том числе самим О'Нилом — он появился на сцене в маленькой роли Второго помощника, а главную роль — роль умирающего матроса Янка исполнил руководивший постановкой Джордж Крэм Кук.

Еще до встречи с О'Нилом Кук объявил подписчикам о готовящейся премьере новой пьесы Гласпелл — пьесы, даже замысла которой еще не существовало. Гласпелл заявила мужу, что никогда не изучала драматургию и не знает, как писать, на что ее муж парировал тем, что теперь у них есть сцена, а это — самое главное.

Сьюзан Гласпелл вняла его совету. Она приходила в театр на пристани, подолгу сидела на скамейке без спинки и вглядывалась в сцену, пока перед ее мысленным взором «сцена не превратилась в кухню». Гласпелл явственно представила, где находятся «печь, стол и лестница на второй этаж» и как «люди группой появляются через заднюю дверь — двое или трое мужчин... и две женщины, которые пятятся, неохотно входя на эту кухню»<sup>6</sup>. Не имея опыта работы в театре (в отличие от Юджина О'Нила, прекрасно знавшего законы сцены благодаря отцу-актеру), Сьюзан Гласпелл создавала пьесу дома за письменным столом, но приходила проверять действия персонажей театральной площадкой и нещадно вычеркивала сцены, не прошедшие проверку. Через десять дней состоялась читка, и пьеса «Мелочи» («Trifles») была принята к постановке.

Дебют Сьюзан Гласпелл (это была ее первая самостоятельная пьеса) оказался настолько удачен, что драму не только до сих пор ставят, но и включают в антологию лучших американских пьес, а в 2010 г. по ее мотивам была создана опера на музыку композитора Джона Г. Билотты.

В качестве сюжета писательница взяла случай, с которым она в юности столкнулась в качестве газетного репортера: убийство фермера, предположительно совершенное его женой. Предположительно, потому что женщина была арестована и долгое время провела в тюрьме, но

ее виновность так и не была доказана, впрочем, и обвинение снято не было. Знаменательно, что двумя годами раньше пьесой «Суд», являющейся драматизированным судебным процессом об убийстве, дебютировал еще один известный американец — драматург Элмер Райс (славу ему принесет пьеса «Счетная машина», кульминацией которой будет убийство подчиненным своего начальника). Сюжетом для пьесы ему также послужил случай из собственной адвокатской практики.

Пьеса «Мелочи» открывается приходом в дом жертвы убийства окружного прокурора, а также шерифа и соседа с их супругами. Когда-то молодая корреспондентка Гласпелл была на месте своих персонажей, входя в чужую кухню, чтобы собрать материал для статьи. Теперь она вышла на сцену в роли соседки — Миссис Хейл. По верному замечанию американской исследовательницы Линды Бен-Цви, сама по себе кухня, эта исконная женская обитель, которая предстает посетителям в жалком, убогом виде, оказывается красноречивее любых судебных речей<sup>7</sup>.

Мужчины приходят для того, чтобы осмотреть место убийства и найти улики, изобличающие мотив преступления, женщины — для того чтобы собрать для арестованной ее вещи. Из диалога выясняется, что Джон Райт был найден в своей кровати задушенным веревкой, а его жена утверждала (что, разумеется, совершенно неправдоподобно), что ничего не слышала, производя при этом впечатление мало вменяемой женщины. Это завязка пьесы, после которой мужчины уходят на второй этаж, чтобы внимательно изучить спальню, а женщины остаются, чтобы из пустяков, «мелочей» соткать на наших глазах ту житейскую паутину, в которой запуталась совершившая убийство женщина. Ни убийца, ни убитый на сцене так и не появятся. Но благодаря находкам и разговорам миссис Хейл и миссис Петерс зрители живо представляют себе, как в течение многих лет Минни Райт вела жизнь одинокую и унылую.

Насильственная смерть — распространенный мотив американской литературы 1910–20-х гг. (помимо драматургии вспомним «Американскую трагедию» Т. Драйзера). Однако в пьесе Гласпелл отнюдь не убийство является источником драматизма. Оно происходит некогда раньше, случается за пределами пьесы и является лишь поводом к раскрытию иной, главной, темы. Важно, что именно толкнуло героиню к убийству, а это — тот самый провозглашенный Морисом Метерлинком трагизм повседневности: ежедневное угасание в женщине жизненной энергии в то время как ее жизнь протекала в обычном доме рядом с обычным мужчиной.

Трагизм повседневности вырисовывается в пьесе благодаря точно отобранному деталям — тем самым «мелочам». Возможно, Сюзан

Гласпелл, создавая пьесу как прообраз неперменного спектакля — ведь заранее было известно, где, кем и как он будет подготовлен и сыгран, — вступала в полемику с бродвейским мейнстримом, который ей и Джорджу Крэму Куку был хорошо известен. На нью-йоркских подмостках царил драматург и режиссер Дэвид Беласко, в мелодрамах которого сцена была завалена множеством не несущих смысловой нагрузки предметов, которые должны были создавать натуралистический «срез жизни».

Сьюзан Гласпелл, как это свойственно авторам «новой драмы», обширными ремарками выстраивает в пьесе изобретательные мизансцены. Так, внушая женщинам страх, случайно задетая, начинает раскачиваться кресло-качалка, в которой сидела и отупело раскачивалась вперед-назад Минни Райт после того как ее муж был найден мертвым. Женщины выкладывают на столе одежду и обувь заключенной, будто создавая ее портрет. Подробности ее внешнего облика неожиданно дают еще один ключ к причинам произошедшей драмы. «Миссис Хейл (держа юбку и разглядывая ее): Райт был скупым. Я думаю, что поэтому она держалась так замкнуто. Она даже не была членом клуба “Женская помощь”... Трудно что-то делать с удовольствием, когда носишь потрепанную одежду. Она была оживленной и всегда прекрасно выглядела, пока была не Минни Райт, а Минни Фостер — одной из девушек, певших в хоре. Но это было — ох, это было тридцать лет назад»<sup>8</sup>.

В то время как женщины просматривают оставленные на кухне баночки с вареньем и подбирают одежду для заключенной, «незаметно для людей входит Ужас»<sup>9</sup>, говоря словами В. Э. Мейерхольда о «Вишневом саде» Чехова. Между делом оказывается, что дом Райтов находился не только вдалеке от других домов, но из его окон не было видно даже дороги, что Джон Райт был человеком с тяжелым характером и их дом всегда был одиноким местом, которое никто не любил посещать. Среди вещей подозреваемой обнаруживается лоскутное одеяло, последние лоскутки которого пришиты вызывающе криво и небрежно, что выдает душевную смуту и усталость. Потом обнаруживается птичья клетка со сломанной дверью, а потом и шкатулка с птицей со свернутой шеей (очевидно, это дело рук Джона Райта, которого вначале раздражало пение жены, а потом стало раздражать пение птицы). А ведь героиня, по словам одной из женщин, когда-то «сама была как птица — хорошенькая, но при этом застенчивая и трепетная. Как она изменилась»<sup>10</sup>. Получается, что, собирая «мелочи» (а периодически мужчины спускаются со второго этажа и смеются над тем, какими пустяками заняты их жены),



женщины практически собирают улики против Минни Райт и воссоздают обстоятельства убийства. Но в то же время для них это неоспоримые свидетельства ее страдания, которое ее совершенно в их глазах оправдывает. Женщины решают скрыть свои находки от мужей. Финал остается открытым.

Конфликт пьесы можно определить и как конфликт подлинного и мнимого, и как конфликт мужского и женского — именно к такой трактовке склоняются американские исследователи, для которых пьеса является иконой суфражизма<sup>11</sup>. Сюзан Гласпелл, как и Юджин О'Нил, была, безусловно, знакома с творчеством Хенрика Ибсена и Августа Стриндберга. И пьеса может быть трактована как женский взгляд на «Фрекен Жюли». Канарейка, которую убивает в пьесе Стриндберга Фрекен Жюли, определенно рифмуется с убитой птицей в пьесе «Мелочи», а последовавшее за этим самоубийство — с убийством Джона Райта, ведь для героини американской пьесы — этот акт — тоже саморазрушение. Только главные антагонисты, не появляясь на сцене, предстают глазами сторонних наблюдателей — группы мужчин и группы женщин. Схожий прием при постановке как раз «Фрекен Жюли» был использован в спектакле берлинского театра Шаубюне «Кристина» в постановке Кэти Митчелл и Лео Варнера (его можно было увидеть на фестивале NET в Москве). Взаимоотношения между героями в немецком спектакле тоже оказывались прочерченными акварельными абрисами, они возникали через образ подглядывавшей за ними Кристины, занятой все теми же «мелочами».

В контексте европейской «новой драмы» отсутствие главных героев в пьесе «Мелочи» представляется особенно симптоматичным. В образе доминирующего, подавляющего мужского начала можно увидеть не только переключку с Жаном Стриндберга, но и со всеми «отцами», чья власть не умаляется их физическим отсутствием на сцене, а постоянно напоминает о себе, подчеркивая хрупкость и уязвимость начала женского. Отец Фрекен Жюли, отец Гедды Габлер, отец Норы, отец Ирины, Маши и Ольги — все они (кроме отца Фрекен Жюли) мертвы, но как сильна их духовная власть над дочерьми! Недаром расцвет суфражизма в Америке совпадает с распространением за океаном идей Фридриха Ницше и провозглашенной им идеи «смерти бога» и с распространением идей Зигмунда Фрейда. Чуть позднее, в пьесе О'Нила «Странная интерлюдия» фигура собственного отца соединится в сознании главной героини — Нины Лидс — с фигурой эгоистичного и жестокого Бога-отца, не оставляющего в мире места для любви. Она воскликнет:

«Мы должны представить жизнь как созданную Богиней-Матерью. Тогда мы поймем, почему мы, Ее дети, получаем в наследство боль, мы будем осознавать, что наши жизни пульсируют в ритме Ее огромного сердца... И мы почувствуем, что смерть означает единение с Ней»<sup>12</sup>.

Одновременно с пьесой О'Нила «Странная интерлюдия» в 1928 г. в печати и на театральных подмостках появится экспрессионистская пьеса Софи Тридуэлл «Машиналь», основанная, как и пьеса Гласпелл, на реальном факте убийства женщиной мужчины в ответ на ее угнетение. В ответ на вопрос о причине убийства Женщина ответит, что убила мужа (он был и ее начальником на работе), чтобы быть свободной.

Нужно отметить, что антагонизм мужского и женского не потерял актуальности для американской сцены и сегодня. Достаточно назвать современную пьесу Сьюзан-Лори Паркс «Книга Грейс», где Грейс — женщина с тонкой, нежной душой, какая, вероятно, была у героини «Мелочей», находится в подчиненном положении по отношению к ее агрессивному, не знающему рефлексии мужу.

Премьера спектакля «Курс на восток, в Кардифф» состоялась в театре на пристани 28 июля, премьера спектакля «Мелочи» — 8 августа того же 1916 г. Одноактные пьесы, основанные на личном опыте авторов. Пьесы, порывающие с бесцветными диалогами «хорошо сделанных» пьес Бродвея: герои обеих драм иногда повторяются, иногда сбиваются, в их речах присутствуют просторечия (хотя «Курс на восток, в Кардифф», разумеется, насыщен сленгом в несравнимо большей степени, чем «Мелочи»). «Курс на восток, в Кардифф» раскрывает трагизм жизни мужчин, вступающих в борьбу с роком — морской стихией и мечтающих о клочке земли как символе мирной жизни, пьеса является «трагедией несостоявшейся судьбы»<sup>13</sup>, — по определению И. С. Цимбал. Определение это справедливо и по отношению к пьесе «Мелочи» о жившей на ферме женщине, чья жизнь прошла, как песок сквозь пальцы, и завершилась страшным преступлением. Всеобщее одиночество, безрадостность и бессмысленность жизни — сквозные темы обеих пьес, сквозные темы «новой драмы», к которой в тот знаменательный год приобщились Соединенные Штаты Америки. Герой пьесы «Курс на восток, в Кардифф» Янк еще не умер, а Кокки уже говорит о нем в прошедшем времени. Янк просит товарищей не оставлять его одного. О заочно существующей героине пьесы «Мелочи» Минни Райт в прошедшем времени говорит Миссис Хейл и жалеет, что, будучи соседкой, оставила ее в одиночестве. Сознательно ли Гласпелл пошла на этот дуализм, на создание пьесы, схожей с о'ниловкой и противополо-

ложной ей одновременно? Очевидно, нет. Оба начинающих автора сумели поймать и воплотить на сцене идеи, которые «витали в воздухе».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Станиславский К. С. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко // *Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 9. С. 81.*
- <sup>2</sup> *Glaspell S. The Road to The Temple. New York; Toronto, 1941. P. 251.*
- <sup>3</sup> *Ibidem.*
- <sup>4</sup> Цит. по: *Waincott R. H. Staging O'Neill: the experimental years, 1920–1934. New Haven; London, 1988. P. 39.*
- <sup>5</sup> *О'Нил Ю. Курс на восток, в Кардифф // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы: Сборник. М., 1985. С. 28.*
- <sup>6</sup> *Glaspell S. The Road to The Temple. New York; Toronto, 1941. P. 256.*
- <sup>7</sup> See *Ben-Zvi L. «Murder, she wrote»: The Genesis of Susan Glaspell's «Trifles» // Glaspell Susan. Essays on her Theater and Fiction / Ed. by L. Ben-Zvi. Anna Arbor, 1995. P. 35.*
- <sup>8</sup> *Glaspell S. Trifles. New York, 1916. P. 13–14.*
- <sup>9</sup> *Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. С. 85.*
- <sup>10</sup> *Glaspell S. Trifles. P. 20.*
- <sup>11</sup> See *Ben-Zvi L. «Murder, she wrote»: The Genesis of Susan Glaspell's «Trifles» // Glaspell Susan. Essays on her Theater and Fiction; Ozieblo B. Suppression and Society in Susan Glaspell's Theater // Susan Glaspell. Essays on her Theater and Fiction; Black C. The Women of Provincetown, 1915–1922. Tuscaloosa; London, 2002.*
- <sup>12</sup> *O'Neill E. Strange interlude// O'Neill E. Complete plays: 3 v. New York, 1988. V. 2. P. 670.*
- <sup>13</sup> *Цимбал И. С. Театр Юджина О'Нила (1914–1924). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1977. С. 37 (на правах рукописи).*

**Т. А. Соломкина**  
(Санкт-Петербург)

## «ДРАМА КРИКА» НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ И В КИНО

Драматургия немецкого экспрессионизма является прямым продолжением эстетической системы, сформированной мастерами этого направления в живописи. В картинах Эдварда Мунка, Людвиг Кирхнера, Эмиля Нольде и др. преобладает сломанная композиция — деформированные образы, искаженные реальные пропорции, неправильные перспективы, резкие световые решения и отсутствие полутонов.

Сложившаяся эстетическая система получила яркое развитие в словесном экспрессионизме — в особенности в драматургии.

Сцена существует для того, чтобы человек научился кричать. «Новая драма должна быть необычайно сверхъестественной. <...> Исполнители должны носить непропорциональные личины, в которых характер образа выражен грубо. <...> Сюжет может быть поставлен вверх ногами»<sup>1</sup>. Таким образом, экспрессионисты стремились стать услышанными — зрителем и Богом.

Экспрессионистская драматургия подразделяется на «драму пути», «драму преображения», «драму возвещения», «драму крика»... Но нет произведения, которое содержало бы в себе черты только одной формы драматургии. Любая пьеса так или иначе включает в себя черты нескольких форм драмы. Но определяющей (доминирующей) в экспрессионистских пьесах является эстетика крика.

В искусстве XX в. крик становится ключевым мотивом. Крик является наивысшим выражением ощущений героя. Когда герой кричит — крик вырывается наружу и отражается в окружающем пространстве, деформируя его.

Картина Эдварда Мунка «Крик» — это диаметрально противоположение классическому пониманию красоты, когда идеалом (а значит, и позитивным) признается то, что обладает правильными пропорциями, а безобразным (негативным) — ассиметричное, плоское<sup>2</sup>. Герой картины Мунка — искаженная фигура человека, который является центром ужасающего мира и который вот-вот растворится в этом мире.

Важным аспектом представляется определение экспрессионистских пьес как «Я-драма»<sup>3</sup>. В центре представляемой действительности — герой, который и создает эту действительность. На первый план выходит субъективное чувство героя. Как пишет исследователь театрального экспрессионизма Пауль Шультес, «Человек освобождается от межличностных отношений <...> акцент делается на экстатических монологах, и все происходящее является лишь отражением раскола внутри самого Я-автора»<sup>4</sup>. Человек становится интересен как абстрактная сущность. В центре внимания — не конкретный конфликт, а нечто общее в героях и в развитии событий. «Все имеет отношение к вечности. Больной — это не только калека, который страдает. Он сам становится болезнью»<sup>5</sup>. Столь радикальная типизация героев привела к тому, что действующие лица стали деперсонифицированы. Они потеряны в пространстве и во времени, они не имеют имен, в крайнем случае — номер. Экспрессионизм отвергает традиции натуралистической драмы, т. е. иллюзию

действительности, психологическую мотивировку. Действия персонажей спонтанны и по своей интенсивности переходят от эмоционального «взрыва», крика к затиханию перед новым криком. Крик становится единственно возможной формой существования героев. Реальность не исчерпывается обыденной логикой, события не подчиняются причинно-следственным связям.

Одним из ведущих представителей экспрессионизма был драматург Георг Кайзер. «В его драмах двигаются не люди, но схемы, символы или понятия. Их физическое существование не важно, их телесность становится одухотворенной. Диалоги героев выражают трагическую тенденцию в общении между людьми»<sup>6</sup>. В своих драмах Кайзер делает видимым мыслительный процесс — через словесную и пластическую форму (драмы Кайзера содержат точные указания по жестовой и мимической работе актера). «Движение и жест так же важны экспрессионизму, как слово. Они имеют преимущество по сравнению с проговариваемым словом — они однозначны»<sup>7</sup>. Сознательно отказываясь от звучащего слова, театр тем самым приближается к «Великому Немому». Первый исследователь творчества Кайзера, швейцарский театральный критик Бернхард Дибольд, называл искусство Кайзера «искусством не слышания, но *видения*»<sup>8</sup> [курсив мой. — Т. С.]. И в этом смысле драмы Кайзера можно назвать кинодрамами, т. к. их структура близка эстетике кинематографа: акцент на изображении (заложенный в тексте), незаконченность сцен, резкие смены сцен и т. д.

В ранний период творчества Кайзер пишет пьесу «С утра до полуночи» (1912). Пьеса содержит в себе черты «драмы пути» (герой проходит определенный путь — от смирения перед судьбой до бунта против нее), преобразования (герой меняется по мере прохождения своего пути) и крика (переживания героя настолько интенсивны, что он не может их в себе удержать и они вырываются, отражаясь в окружающем героя пространстве). Затронуты темы отчаяния, поиска выхода из безвыходности, упадка сил, безумия, попытки возрождения, смерти. Новые смыслы требуют новых изобразительных средств.

Пьеса появляется в печати в 1917 г., и тогда же ее ставит театральный режиссер Отто Фалькенберг в театре «Каммершпиле» (Мюнхен). Происходящее на сцене действие не привязано к определенному времени. Предельная лаконичность, зияющая пустота между редким реkvизитом — сценическое пространство настраивается на эстетику безмолвного, «немого крика». Дверь сзади, дверь справа, стол, стул, пианино, окно с увядающим цветком, темные углы — в таком мире

существуют герои спектакля. Кроме этого, Отто Фалькенберг приносит в экспрессионизм тему «города-убийцы» — черное шумящее пространство улиц, вспыхивающие пугающие огни — в 1923 г. эти приемы можно будет увидеть в экспрессионистском фильме Карла Грюне «Улица».

Художественная структура спектакля опирается на визуальный ряд. Цитата из режиссерской тетради Фалькенберга — описание директора банка: «Там он [директор банка. — Т. С.] лежит — трепыхается на ковре — дрыгает ногами прямо в воздухе — круглый жирный директоришка»<sup>9</sup>. К преувеличенному зрительному образу добавляется тщательно разработанная партитура шумов — тяжелое вдыхание носом воздуха, как при насморке, или скрежет пишущего пера. Ведь в пьесе первые «реплики» кассира — не слова, а звуки. Он сидит в своем окошке и непрерывно стучит по прилавку. Звуки лучше слов способствуют нарастанию напряжения.

Стремительное движение сцен, акцент на субъективной интерпретации героем происходящего и от того иногда незавершенность сцен — все это способствовало утверждению «рваного» языка героев, как будто созданного для выкрикивания. Кассир: «Холод — солнце. Солнце — холод. <...> Пустынные поля. Льды вырастают. Кто спасается? Где исход?...»<sup>10</sup>. Предложения короткие, постепенно нарастает напряжение — от точки — к вопросительному и восклицательному знакам. Это очень кинематографичный язык, передающий разноплановые картины. Монтажная фраза складывается уже в тексте.

В 1920 г. в Берлине состоялась премьера одноименного фильма по пьесе Кайзера. Режиссер экранного переложения драмы — Карлхайнц Мартин. К 1920 г. он уже является одним из ярких режиссеров-экспрессионистов и руководит экспрессионистским театром «Трибуне».

Экранизация «С утра до полуночи» состоялась спустя 3 года после театральной постановки Фалькенберга. В отличие от сценической версии, в фильме искажено все — от нарисованных декораций до пластики актеров. «Несущественные для кассира объекты призрачно исчезают <...>, значащие для картины его сознания формы вырастают до гигантских размеров»<sup>11</sup>. Текст драмы максимально воплощается в визуальном ряде. В пьесе Кассир говорит Жене, что был в «отвратительной тюрьме», т. е. в банке. На экране банк, как и дом кассира, предстает темницей, и ярко нарисованные ограждения вокруг зданий подчеркивают это. Резкие световые контрасты, перспективы без горизонта говорят о нелепости мира, в котором существуют герои. В фильме часто применяется контраст черного и белого — в черном пространстве падает тяжелый белый снег, здания обведены неровным белым контуром. Кос-

твом кассира тоже имеет белую кривую линию, которая словно разрывает его. Герой вписывается в рисунок зданий и становится его частью. Подобие ярко-белых трещин в зданиях и белая линия разрыва на одежде говорят, а точнее, «кричат» о разрыве сознания кассира.

В отличие от театра, кино лишено возможности звучать. Мартин сам перерабатывает текст Кайзера для съемок фильма. Вместо слов немой экран располагает только титрами. Титр должен быть короткий (по времени и по количеству слов) и предельно понятный: вместо продолжительного патетического признания Кассира — на экране короткие титры: «Я посягнул на кассу», «Я признаю свой грех!». Даже белый электрический столб на черном фоне, когда мимо него пробегает Кассир, «искрит» буквами: «Беглый кассир». И без того краткий текст Кайзера сокращается на экране до коротких фраз-выкриков.

Важным аспектом представляется образ, перешедший на экран со сцены — экспрессионистская «пирамида»: герой стоит на возвышении, и снизу к нему тянутся руки. Такая же мизансцена — в «Царе Эдипе» Рейнхардта (1910). Как и на сцене, на экране толпа — образ стихии. Но ограниченное пространство кадра, смены точек съемки и разноплановость изображения обостряют образ, создается впечатление нарастания и пульсации толпы. Общий план тянущихся рук и крупный план лица кассира с глазами навывкате создают сильный пугающий контраст. Бесчисленное количество рук отражается в глазах героя. Создается впечатление того, что руки проникают в голову героя и разрывают его на части. Так на экране визуализируется внутренний крик ужаса кассира.

В кадре актеры работают методом, пришедшим из сверхчувственного экспрессионистского театра таким образом — они гипертрофируют свои внешние черты, повторяют своей пластикой движения линий декораций и таким образом встраиваются в нарисованную декорацию. Во многом слиянию актера с декорацией способствует повторение неровных белых линий на нарисованных зданиях и на костюмах актеров. Эрнст Дойч, исполнивший роль кассира, втягивает голову в плечи, выкатывает глаза, прижимает локти к телу, растопыривает пальцы. Любое движение начинается от глаз, переходит к голове, передается всему корпусу. Напряженные замедления движений сменяются рывками, словно «безмолвными выкриками». Изображение на экране становится слышимым без звуков.

«Драма крика» отказывается от слова, уступая его место шумам и изображению. Образы крика переходят с экспрессионистской сцены в кадр, обостряясь за счет смены планов и точек съемки. Текст претерпевает

радикальные изменения — он сокращается до фраз-выкриков. Подобные визуальные и звуковые приемы позволяют достичь максимальной экспрессии. Только таким образом, считают экспрессионисты, можно передать ощущение, рождаемое новыми реалиями. В нем экспрессионистском фильме изображение начинает звучать, а точнее, кричать за счет своей интенсивности. Это позволяет классифицировать экспрессионистский фильм как «фильм крика».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Цит. по: *Kopplev Л.* Драматургия немецкого экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. М., 1966. С. 76.
- <sup>2</sup> См.: *Beitin A. F.* Der Schrei. Kunst- und Kulturgeschichte eines Schlüsselmotivs in der deutschen Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. Münster, 2004. S. 6–7.
- <sup>3</sup> *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. S. 55.
- <sup>4</sup> *Ibidem.* S. 56.
- <sup>5</sup> *Ibidem.* S. 57.
- <sup>6</sup> *Ibidem.* S. 66.
- <sup>7</sup> *Ibidem.* S. 70.
- <sup>8</sup> *Ibidem.*
- <sup>9</sup> Цит. по: *Pargner B.* Otto Falckenberg: Regiepoet der Münchner Kammerspiele. Berlin, 2005. S. 79.
- <sup>10</sup> *Кайзер Г.* Драммы. Москва—Петроград, 1923. С. 199.
- <sup>11</sup> *Schultes P.* Expressionistische Regie. Köln, 1981. S. 58.

**Н. С. Скороход**  
(Санкт-Петербург)

## ВЛИЯНИЕ НОВОЙ ДРАМЫ НА КИНОТЕКСТ ИНГМАРА БЕРГМАНА

Диалог Бергмана с великими скандинавами Августом Стриндбергом и Хенриком Ибсеном — часть серьезной темы о месте кинодраматургии Ингмара Бергмана в европейском драматургическом процессе XX в. Эта тема затрагивает (может быть, по касательной) еще более обширную теоретическую и, по правде сказать, малоизученную проблему взаимовлияния европейской драматургии и кинопроцесса.

Как известно, связь Бергмана с театром никогда не прерывалась, хотя мировую славу он снискал как кинорежиссер, с горечью замечая, что в театре всегда говорил чужими голосами и лишь на съемочной



площадке обрел собственный. Это кинотеатральное «двойное гражданство» Ингмара Бергмана, на мой взгляд, принципиально. Почти все истории для своих фильмов Бергман сочинил сам, и в каждом конкретном случае представляет интерес, с кем он работал параллельно: с Шекспиром или Бюхнером, Мольером или Стриндбергом, Ибсеном или Чеховым. Режиссируя в театре ту или иную пьесу, он как будто получал смысловое горючее для сценариев своих картин.

В скобках заметим, что, говоря о Бергмане-драматурге, нельзя сбрасывать со счетов литературные амбиции автора «Персоны» и «Причастия» — в конце концов, Бергман писал с юности и оставил человечеству несколько изданных при жизни книг. Однако, как признавался он в одной из них, в начале карьеры «ко мне отнеслись благожелательно как к молодому многообещающему режиссеру и смешали с грязью как писателя»<sup>1</sup>.

Когда же имя театрального режиссера Бергмана стало известным в культурных кругах Швеции, то приятели-редакторы возвращали его оригинальные драмы с дружескими приписками: «К сожалению, настоящего писателя из тебя, Ингмар, никогда не выйдет, но не сдавайся!»<sup>2</sup>.

Критиков можно понять. Бергман родился в ту эпоху, когда умер не только Бог, но и Ницше, открывший для человечества этот факт. Европейская драматургия, торжественно похоронив обоих, в конце 1940-х готовилась встретить абсурдизм, где драматический выбор сменился бы легкомысленным перебиранием возможностей, а «человек наполненный» — «человеком опустошенным». Однако Бергман едва ли был готов встать под «знамена» театра абсурда.

Сам мастер неоднократно признавался, что его «духовное кровобращение» долгие годы было подключено к Стриндбергу<sup>3</sup>, этот «подстрекатель, женоненавистник и осквернитель Бога» научил его «чуткости к жизни, лишенной морали»<sup>4</sup>. Влияние Стриндберга кажется всеобъемлющим: начав писать, Бергман подражает автору «Пляска смерти», страсть к театру настигает его во время ежевечернего пребывания за кулисами: провинциальная труппа играет «Игру снов». Первый режиссерский опыт — постановка «Сонаты призраков», и далее эта пьеса встречается в послужном списке режиссера 5 раз. Очевидны и смысловые параллели: сновидческое пространство, война полов, вера на грани безумия или же фаустовский богоборческий вопрос, на который следует горький шутовской ответ — стриндберговские ветры и вправду продувают просторы «Земляничной поляны», «Вечера шутов», «За зеркалом», «Сцен из супружеской жизни»,

«Молчания», «Осенней сонаты» и т. д. Даже знаменитый бренд Бергмана: финал фильма «Седьмая печать», где по диагонали экрана выстроились в замысловатом танце все персонажи, а впереди других пляшет Смерть, отсылает к названию известнейшей пьесы шведского драматурга. К тому же еще в советские годы было замечено, что от своего великого соотечественника, реформатора театра, Бергман «воспринял и ряд формальных приемов драматургического построения...»<sup>5</sup>. Возможно, что в конце 1940-х драматические тексты Бергмана казались продвинутым критикам безжалостно старомодными, а их автор — не более чем одним из многочисленных эпигонов короля скандинавской драмы...

Но так ли просты отношения молодого Бергмана и великого Стриндберга? Был ли Ингмар лишь верным учеником? Еще в советское время киновед Виктор Божович обратил внимание на ранний фильм Бергмана «Тюрьма» (1948). Мне кажется, эта малоизвестная картина принципиальна для раннего Бергмана, она снята по ранней новелле самого кинорежиссера «Правдивая история». То есть впервые Бергман выступил одновременно и как режиссер, и как автор сценария (до этого он делал свои картины по чужим сценариям или по литературным произведениям)<sup>6</sup>. Фильм этот интересен именно с точки зрения отношений Бергмана с идеями его великого соотечественника — Стриндберга.

Сюжет этой картины на первый взгляд схож с «8 ½» Федерико Феллини: это кино о том, как режиссер снимает кино. Однако в отличие от снятого через двенадцать лет шедевра Феллини, «Тюрьма» наполнена свирепой серьезностью: борьба ведется здесь на поле идей. В картине нет титров, все начинается с длинного плана: с горы по хлюпающей грязной дороге спускается некто в черном; проходя сквозь невзрачные ворота, странный прохожий в длинном пальто и шляпе оказывается перед бараком, напоминающим о концлагере. В следующем кадре ситуация опрокинется, но от этого не станет более органичной: оказывается, в съемочный павильон к молодому режиссеру Томасу пришел его школьный учитель математики — Пауль. Этот учитель предлагает своему бывшему ученику, ваяющему сладенькую малобюджетку о превратностях любви, снять шедевр: фильм про ад. Монолог закованного в черную пару учителя (!), выпущенного недавно из психиатрической больницы (!), окончательно убеждает нас в том, что перед нами простейшая аллегория. На съемочную площадку к начинающему Ингмару Бергману явился призрак его учителя и кумира Августа Стриндберга с программными указаниями, как и о чем надо снимать кино.

Учитель дает внятную тему для картины Ученика: «Дьявол правит адом по имени Земля». Итак, миром теперь правит Дьявол: «Фильм начинается с того, что Дьявол делает заявление... <...> Жизнь являет собой страшную, но сладострастную дугу от колыбели до могилы, огромный хихикающий шедевр, прекрасный и отвратительный, безжалостный и бессмысленный». На вопрос молодой актрисы: «А Бога что, отменили?», учитель, разумеется, отвечает: «Бог умер, побежден или что-то в этом роде». Молодому поколению, «у которого даже хаоса не осталось», Учитель советует, не долго думая, покончить с собой...

Много лет спустя Бергман напишет о «Тюрьме»: «Долгое время я вообще никак не относился к этой картине, но теперь, когда у меня появилась возможность обозреть все, сделанное мною, “Тюрьма” приобретает определенные очертания»<sup>7</sup>. Эти-то «очертания», с моей точки зрения, картина приобретает в контексте размышлений Бергмана о природе драматизма, о том, какова может быть драма в мире не только без Бога, но и без модернистского хаоса? Иными словами, как должна развиваться европейская драматургия в середине XX века? Кто должен быть ее героем? Именно этот вопрос, как уже говорилось, в первом кадре ставится ребром перед молодым режиссером Марином — и возрастом, и даже повадкой схожим с самим автором «Тюрьмы» молодым Бергманом.

Дальнейшее течение картины — ответ Бергмана на поставленный вопрос. Сюжет фильма как будто скользит между жизнью и воображением режиссера, а зритель так и не придет к ясности относительно реальности того, что случилось в картине. Однако с точки зрения конфликта смысловые акценты здесь расставлены предельно архитектурно. Реакция на предложение Учителя «раздваивает» Ученика: благополучный Мартин продолжает снимать картонную романтическую историю, но этот сюжет уходит на второй план. Но в картине появляется приятель режиссера журналист Томас, и этот Томас как будто принимает вызов Учителя: он пишет физиологический очерк о том, что такое ад на земле.

Постоянно хмельной красавчик-журналист как будто носит на груди все знаки отличия героя стриндберговской трилогии «На пути в Дамаск»: он стремится, к примеру, перекроить мир на свой лад, начав, разумеется, с собственной жены. Осознав, что милая Софи к его вселенскому беспокойству относится с плохо скрываемой иронией, он предлагает ей — не больше не меньше — двойное самоубийство! Потерпев полное фиаско в попытке пересоздать или убить жену, Томас

находит новую жертву: притворившись клиентом, он берет интервью у юной проститутки и далее пытается вмешаться в жизнь Бригитты-Каролины. Телом этой белокурой красавицы с ее полного согласия торгует жених-почтальон. В душе же простодушной девушки нет никакого хаоса, наоборот — полнейшая гармония, она как будто живет в мире, которым правит «сносный дьявол»: Бригитте нравится встречаться с богатыми клиентами, а ее жениху нравятся деньги, которые отдает ему невеста, и между ними царит полная гармония. Случайно забеременев и родив ребенка, героиня почти что без сопротивления отдает его жениху, и тот умерщвляет младенца. Сюжет, как заметил двадцать лет спустя его автор, состоящий из «безудержных перепадов между необузданной сентиментальностью и настоящими чувствами»<sup>8</sup>, основан на реальной «правдивой» истории.

Истеричный, болезненно реагирующий на все, что происходит с ним и с миром, журналист Томас в лучших традициях прошлого века решает «спасти» героиню своего физиологического очерка (в фильме девушка буквально называет его Спасителем), но — пробудив душу в наивном и уже косвенно виновном в тяжком грехе детоубийства создании, лишь вынуждает Бригитту возненавидеть и убить самое себя. И она то — в отличие от вечно пьяного Томаса — совершает самоубийство. Бергман писал впоследствии, что «Дорис Сведлюнд хороша в роли Бригитты Каролины ... Мне было важно, чтобы она не выглядела шведской кинопотаскушкой. Ведь “Тюрьма” — драма о душе, и Дорис и есть душа. Она светит собственным загадочным светом»<sup>9</sup>.

Так отвергнув сюжет Учителя о правящем «землею по имени ад» сносном Дьяволе, молодой режиссер предлагает собственный сюжет о душе в мире без Бога, и этот сюжет имеет трагический финал. В финале «Тюрьмы» режиссер Мартин вновь повстречал старого учителя математики, чтобы объявить, что снять сюжет о дьяволе попросту невозможно, поскольку возникает слишком много вопросов, а кому их задавать, если небеса пусты?

С годами концепт Бергмана-драматурга будет сформулирован более четко: небеса пусты, но душа не покинула человека. Наивный порыв проститутки Бригитты-Каролины имеет значительные последствия. Ни Антониус Блок, Рыцарь из «Седьмой печати», ни Пастор Эриксон из «Причастия», ни профессор Борг из «Земляничной поляны», ни драматическая актриса и бродячий фокусник Фоглеры — герои «Персоны» и «Лица» — не готовы спокойно жить под руководством «сносного дьявола», нет, герои Бергмана предпочитают бродить в потемках в по-

искал иной истины, «высшей идеи», но только свежей, которая пришла бы на смену «мертвому Богу». Такие герои заставляют нас вспомнить о драматургии другого скандинавского короля — Хенрика Ибсена.

\* \* \*

Уже в начале 1950-х Бергман оказался облучен ибсеновскими драмами: «Будучи директором театра в Мальме, взялся за Гедду Габлер Ибсена, потому, что Гертруда Фрид, одна из немногих гениальных актрис шведского театра, оказалась на сезон без серьезной работы. С известной долей отвращения принялся я работать над пьесой и обнаружил за маской нагужно-блистательного архитектора лицо поэта. Увидел, как запутался Ибсен в своих интерьерах, своих объяснениях, искусно, но педантично выстроенных сценах, репликах под занавес, своих ариях и дуэтах... Но за всем этим внешним нагромождением скрывалась одержимость саморазоблачения, бездонность которой превосходила стриндберговскую»<sup>10</sup>. «Лицо поэта» под маской «квинтэссенции ибсенизма»: социальности и интеллектуальной аналитики — обнаруживают сегодня многие ибсенисты, видящие в великом норвежце «...не моралиста, не социального обличителя и тем более не психолога, предвосхитившего Фрейда, но прежде всего *драматурга-поэта*, чье творчество обладает непреходящей художественной ценностью»<sup>11</sup>.

Уже с начала 1950-х в картинах Бергмана с легкостью можно обнаружить ибсеновские мотивы, к примеру, сюжет «Зимнего света» («Winter light», в русском прокате: «Причастие», 1962) — построен, как мне кажется, на подсознательном диалоге с «Росмерсхольмом». Действительно, в центре этой прославленной картины пастор-отступник, вокруг которого плетут сети две женщины — мертвая и живая. Но если у Ибсена живая Ребекка вдохновляет и притягивает Росмера, а мертвая Беата — лишь вызывает к совести, то у бергмановского Пастора все наоборот: живая подруга тщетно и нудно вызывает к совести, а мертвая жена представляется утерянным раем. Вместе с ее смертью утеряна вера в Бога, в себя, в какой-либо смысл. Пастор Росмер отрекся от веры публично, пастор Эриксон — внутренне, продолжая мертвенный ритуал службы в затерянном в снегах поселке. Росмер осужден публично, Эриксон осудил себя сам, когда не смог освободить прихожанина от иррационального страха смерти. Герой Ибсена, наивно желая исправить мир, сеет хаос. Герой Бергмана, умом желая добра, сеет зло. Но главное, на мой взгляд, не в этом сюжетном диалоге, а в том, что в «Причастии», так же как в пьесе Ибсена, возникают «белые кони» — зоны

неопределенности, нечто, что не подлежит объяснению, а потому волнуется. Притом, что здесь Бергман — тоже «блистательный и натужный архитектор» — тщательно и умело «вбивает гвозди» в промасленные бревна композиции, и когда в финале «Зимнего света» на вечерней службе в пустой церкви нет никого, кроме служки, органиста, самого пастора да его подруги, однако служба идет, это — закономерно...

На рубеже 1960-х в фильмах Бергмана появляется знаковая фраза: «Небеса молчат». Герой «Лица» (1958) — фокусник Фоглер (Макс фон Сюдов), например, не прочь подзаработать, замещая «молчащего Бога», он поддерживает трюкачеством фокусника стремительно теряющего рейтинг у жителей Земли Всевышнего. Еще одна важная вещь — молчание — теперь уже сознательно отрабатывается в драматургии «Лица»: небеса молчат, и человек молчит вместе с ними — «господин Фоглер лишен дара речи».

Молчание — ритмический, композиционный и смысловой прием, наделяющий героя Бергмана не только исключительностью, но и благородством в первоначальном, аристотелевском смысле. «Благородное направление воли» еще не вполне присуще фокуснику Макса фон Сюдова, то сбрасывающему, то надевающему маску молчания, но его однофамилица, героиня «Персоны» драматическая актриса фрау Фоглер, уже «несет» свое молчание предельно добросовестно и совершенно бескорыстно. Героиня Лив Ульман впадает в безмолвие, как в кому, в «Персоне» (1963) найденный в первых работах драматургический прием осмысливается автором в полной мере. От «Лица» к «Персоне» (снятой через пять лет) переходит имя молчащего героя, но видоизменяется мотив его исключительности: «И мне казалось, что каждая интонация моего голоса, каждое произносимое мной слово было ложью, упражнением в пустоте и тоске. Существовал единственный способ спастись от отчаяния и краха. Замолчать. За стеной молчания обрести ясность или, во всяком случае, попытаться собрать еще имеющиеся возможности», — запишет в дневнике Элизабет Фоглер.

Интересно, что сценарий «Персоны» Бергман пишет практически параллельно работе над «Геддой Габлер», на этот раз он ставит спектакль в столичном Драматене, которым к тому же и руководит. Было бы наивно, конечно, отыскивать мотивы ибсеновской «Гедды» в истории отношений молчащей актрисы и ухаживающей за ней медсестры, но — как ни странно — в репликах рассыпаны почти дословные цитаты из этой пьесы: «Можно ли жить, не разговаривая свободно?», «Так не делают» и др.

Драматургия «Персоны» категорически не архитектурна, две героини в пустынном северном пейзаже мучительно преодолевают: сестра Альма — молчание актрисы Элизабет, а сама Элизабет — мир, где не осталось «даже хаоса». «Фру Фоглер жаждет правды. Она искала ее повсюду, и порой ей казалось, будто она нашла что-то прочное, что-то долговечное, но внезапно земля ушла из-под ног. Внешний мир обрушивается на Элизабет Фоглер в больничной палате»<sup>12</sup>. Субстанциальный конфликт развивается самым причудливым образом, медсестра (Биби Андерсон) на протяжении всей картины делает отчаянные попытки «услышать» молчание своей больной. Так межличностное становится метафизическим, а драматург получает возможность высказать то, о чем, казалось бы, говорить уже неприлично: сжимая и разжимая в руке фото поднявшего руки мальчика из варшавского гетто, героиня Лив Ульман бунтует против «мира сносного дьявола», она отрицает этот мир своим молчанием и им же заражает партнеров и зрителя. Написанная в период болезни и кризиса, «Персона» стала не только одной из принципиальнейших картин мастера, но и определенной вехой в его отношениях со скандинавской драмой: содержательно Бергман все больше удалялся от Стриндберга и приближался к Ибсену.

Оставляя за своими героями право на пафос, художник Бергман не мог не чувствовать то, что понимал в начале 1960-х каждый европейский гуманитарий, — отчуждение слов от смыслов, когда прежде чем стать репликой, то или иное слово прошло «через множество употреблений, через множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, вмятины, трещины, пятна...»<sup>13</sup>. Но дискредитация слова не означала для Бергмана дискредитацию смыслов, формой экспрессии для самых важных из них он сделал молчание

В отличие от своего героя — режиссера Томаса — режиссер Бергман рискнул поместить человека в мир, где нет ни Бога, ни даже хаоса, и поиск гармонизирующей мир высшей идеи становится «пуантом» бергмановского героя, и он-то, этот поиск, делает его одиноким рыцарем, однако это не разновидность Карла Моора или Дон Кихота, этот рыцарь, скорее, пушкинский «рыцарь бедный, *молчаливый* и простой», рыцарь, молчанием противостоящий социуму, где довольствуются чувелом мертвого Бога или же не плачут по нем вовсе. В этом смысле бергмановский «бунт молчания» продолжает драматургическую традицию античного бунта против судьбы, классицистского бунта чести, романтического бунта чувств, модернистского бунта тела, экзистенциального бунта отчаявшихся одиночек.

В истории драматургии возникают иногда странные замещения. Так, русская трагедия была создана по сути не в драме, а в прозе, русская трагедия это романы Достоевского и Толстого. Так и после сартровского героя, героя экзистенциальной драмы, казалось, что никакого иного — наполненного смыслом — протагониста придумано не будет. Однако в кинодраматургии Бергмана мы можем его найти, это — homo elinguet, человек молчащий. И бергмановский герой встраивается в ряд протагонистов европейской драмы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Бергман И.* Латерна Магика. М., 1989. С. 23.
- <sup>2</sup> См.: *Бергман И.* Картины. Москва—Таллинн, 1997. С. 146.
- <sup>3</sup> *Бергман И.* Латерна Магика. С. 62.
- <sup>4</sup> Там же. С. 76.
- <sup>5</sup> *Божович В. И.* Ингмар Бергман // *Божович В. И.* Современные западные кинорежиссеры. М., 1972. С. 99.
- <sup>6</sup> Там же. С. 102–103.
- <sup>7</sup> *Бергман И.* Картины. С. 151.
- <sup>8</sup> Там же. С. 144.
- <sup>9</sup> Там же. С. 157.
- <sup>10</sup> *Бергман И.* Латерна Магика. С. 73.
- <sup>11</sup> *Юрьев А. А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб., 2013. С. 5.
- <sup>12</sup> *Бергман И.* Картины. С. 61.
- <sup>13</sup> *Косиков Г. К.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // *Барт Р.* Избранные работы: Поэтика, семиотика. М., 1994. С. 14.



## Раздел III

# НОВАЯ ДРАМА НА СЕГОДНЯШНЕЙ СЦЕНЕ

**Г. В. Коваленко**  
(Санкт-Петербург)

### ПРОБЛЕМА АДАПТАЦИИ КЛАССИКИ: «МАЛЕНЬКИЙ ЭЙОЛЬФ» Х. ИБСЕНА И «МИССИС АФФЛЕК» С. АДАМСОНА

Современный театр с разной степенью успеха занимается демистификацией священной классики. Процесс этот начался с утверждением «новой драмы» второй волны во второй половине XX века. Классика продолжала оставаться притягательной по своей проблематике, и наиболее тонко ощущающие дух времени драматурги и режиссеры занялись ее осовремениванием не за счет переодевания персонажей в современные костюмы, но за счет заострения проблематики, приближения ее к сегодняшнему дню. Процесс этот начался одновременно во всех странах мира и продолжается по сей день с переменным успехом. Одна из удачных адаптаций — «Маленький Эйольф» Ибсена, сделанная английским драматургом Сэмюэлем Адамсоном и поставленная в 2009 году в Лондоне в Национальном театре.

Адамсон родился в 1969 году в Австралии и лишь с 1991 года живет в Лондоне, однако он прекрасно психологически адаптировался в Англии. Он автор ряда оригинальных пьес и адаптаций, включая пьесы Чехова, Ибсена, Шницлера, идущих на крупнейших сценах страны, включая Национальный театр и Олд Вик. Когда ему предложили создать современный, причем лондонский вариант «Кукольного дома», он отказался, хотя о пьесе он был самого высокого мнения: «Когда Нора хлопнула дверь дома мужа, этот стук пронесся над ее соседями, через весь городок, над фьордами и над всей Европой. Публикация пьесы в Копенгагене в 1879 году произвела сенсацию и, по словам Ибсена, “произнесла смертельный приговор общепринятой социальной этике”. Но хлопнуть дверь перед мужем в XXI веке не такая большая смелость,

и я решил обратиться к другой пьесе», — написал он в буклете, посвященном спектаклю. Свою небольшую, но емкую статью он озаглавил «Поздний Ибсен и миссис Аффлек». Он изменил фамилию супругов Алмерс на Аффлек, однако героине он оставил имя, данное Ибсеном — Рита. В этой же статье он отмечает, что «в последних пьесах Ибсен обживает территорию, не нанесенную на карту», и цитирует исследовательницу Ибсена Ингу-Стину Юбанк, высказавшую мысль не новую, но верную, — о том, что драматург создает «ментальную географию пиков и бездн, знаменующих духовные взлеты, утоляющие жажду, а низины и долину — повседневную жизнь».

Обратившись к «Маленькому Эйольфу», Адамсон бережно отнесся к тексту, сохранив все важнейшие диалоги, несущие философскую нагрузку. Символистские образы Ибсена оказались близки современному драматургу. Человеческая природа, как мужская, так и женская, изменились со времен Ибсена мало, хотя теперь и мужчины, и женщины существуют в иной социально-политической ситуации, к тому же слишком быстро изменяющейся и диктующей иные реакции и иные действия. Но главный символ Ибсена, духовные пики и бездны, не исчезли из нашей жизни. Персонажи Адамсона чаще спускаются в бездны, чем взмывают ввысь. Драматург отказался от мощного, почти фольклорного символа Ибсена — Старухи-крысоловки, заменив ее юным стилигой Фли, акцентируя внимание на его эпатажности, характерной для 50-х гг., в которые драматург перенес действие. Если имя старухи-крысоловки фрекен Варг (Волк), то кличка заменившего ее персонажа Фли переводится как «Блоха». Его функция в адаптации не меняется, однако играет в сюжете большую роль и появляется не однажды. Именно он конкретно дает понять девятилетнему Оливеру, Олли, его чуждость и ненужность родителям. Как и Эйольф, Олли находит покой на дне море. Но если персонаж Ибсена в каком-то смысле выполняет служебную функцию, то Адамсон, увеличив его роль текстуально, психологически обосновывает, как под воздействием бродяги Фли мальчик приходит к решению уйти из жизни. Фли, не теряя роль символа, реалистический образ, подробно и точно выписанный. По указанию Адамсона, Фли может быть от шестнадцати до девятнадцати лет, однако он в силу жизненных обстоятельств оказывается способным заглянуть в людские глубины души. Он безжалостно раскрывает суть Риты, матери Олли. Явившись в их дом ради Олли, он мгновенно разрушает атмосферу фарисейства, царящего в доме Аффлеков. Он рассказывает историю о том, как освободил умирающих от голода людей от наше-

ствия крыс. В сущности, его история — это вариация средневековой легенды о Крысолове-флейтисте, уведшем за неуплату вознаграждения за истребление крыс из города Гамельна детей, безвозвратно сгинувших. Однако в отличие от легендарного Крысолова, он избавил от крыс людей, ютящихся недалеко от дома семьи Аффлек, но подобно старухе-крысоловке он позднее уведет Олли. Рассказ Фли вызывает неприязнь к нему родителей Олли, мальчик же испуган. Он думает, что Фли отравил крыс, потому что он жестокий. Фли возражает: «Я не жестокий. Я приманил их огнем. Они потянулись за мной к морю. Я сел в лодку. Они за мной. ... Они были вынуждены прыгать... Они так испугались воды... их буквально обуял страх... они ринулись, как угорелые, в воду... и тогда я загасил огонь. ... они теперь счастливы. Там спокойно. Они спят. Огонь прекрасен. Они ведь шли за ним? Их здесь гоняли. Сам знаешь, это Англия. Там, внизу, нет страданий... Они спят сладким сном. Я не всегда пользуюсь огнем. И не всегда приманиваю крыс. Моя любимая покинула меня. Она на дне Северного моря среди моллюсков... малышка с разбитым сердцем»<sup>1</sup>. В этом отрывке соединяются легенда, самохарактеристика Фли — «Я не жестокий» и прозрачный намек на экономическое положение Англии. В буклете к спектаклю помещен очерк Доменик Сэндбрук «Британия 50-х: время перемен». Автор называет этот период одним из самых трудных в истории страны. Произошел окончательный развал империи, экономическое положение было нестабильным. Активизировалась молодежь. Все эти факторы, далекие от пьесы Ибсена, хорошо известны из пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе» и романов Кингсли Эмиса и Джона Уэйна, поколения «сердитых молодых людей».

Фли, нищий аутсайдер, просит вознаграждения за свою историю, но Рита ему грубо отказывает. В ответ Фли бросает ей жестокие слова, показывающие его пронизательность: «От вас несет, как от крысы. Вы это знаете? Да, от вас воняет, как от крысы. *Воняет, как от крысы!*»<sup>2</sup>. Апарт Фли об Англии отнюдь не противоречит Ибсену, который в своей богатой символами пьесе также не абстрагируется от своего времени, конкретно его проявляя. Один из персонажей его пьесы — инженер, прокладывающий дороги в не затронутых цивилизацией сельских местностях, активный носитель прогресса в отличие от пассивного мыслителя, автора ненаписанной книги «Ответственность человеческая» Алмерса. Аффлек собирается написать книгу «Ответственность и бомба». Адамсон усиливает современное звучание пьесы не только названием книги, но и реакцией Риты на то, что он отказывается ее писать. Она

напоминает ему о гонках вооружения в Америке, радиоактивных отравлениях в Японии, о научных катастрофах в мире.

Чопорная гостиная Алмерсов превращается в кухню с новейшими бытовыми приборами, а Олли получает в подарок новейший конструктор, в то время как Эйольф — лук и стрелы. Инженера-дорожника заменил архитектор, мечтающий возводить небоскребы, но вынужденный пока довольствоваться возведением типовых стандартных пятиэтажек. В Англии началась эпоха строительства массового жилья. Еще более точная отсылка к современности в названии пьесы — «Миссис Аффлек». И это уже не дань 50-м годам прошлого века, но прямая рифма со временем написания пьесы. Дело в не набравшем силу и вес феминизме, но в той особой роли, которую сыграла Маргарет Тэтчер в изменении самоощущения и самооценки женщин в Англии. Маргарет Тэтчер умерла в 2012 году, и в момент написания пьесы, несмотря на ее отставку, она оставалась популярной. В 50-е она включилась в политическую жизнь, в 1959 стала членом парламента, а с 1979 по 1990 железная леди была премьер-министром. Едва ли не с первых ее шагов она стала образцом для подражания. Женщины отказывались быть домохозяйками, начав работать и делать карьеру. Эти изменения нашли отражение в литературе. Один из самых ярких примеров — пьеса Кэрол Черчилль *Top Girls* (1982). На сценическую интерпретацию женских образов ее личность также оказала влияние. Если говорить об Ибсене, то Нора в «Кукольном доме» (2000) в интерпретации Лондонской труппы *Shated Experience* — прямая последовательница Железной леди, проявляющая твердость характера с первых реплик. В устах такой Норы (Анна-Мария Дафф) органично бы прозвучала реплика персонажа из пьесы «Фру Ингер из Эстрота»: «Там, где нет мужчин, приходится заправлять женщинам, а потому...»<sup>3</sup>. Спектакль в постановке режиссеров-женщин Полли Тилл и Ивонн Мак-Девит вполне мог бы облечь в слова многоточие Ибсена. В финальной сцене раздвигаются стены дома Хельмеров, и Нора уходит в рождественскую ночь, в волшебно кружащие снежинки в будущее. Рита в адаптации Адамсона принадлежит к подобному типу самостоятельных женщин. Ее сближает с героиней Ибсена только максимализм. Обе требуют от мужа абсолютной любви. Если Рита у Ибсена горько восклицает: «Лучше бы я его не рожала!»<sup>4</sup>, то современная Рита холодно отдает себе отчет в том, что для нее ребенок не имел никакого значения, она не только не испытывала к нему любви, но ревновала к нему мужа.

Действие пьесы Ибсена разворачивается на побережье, у фьордов, у Адамсона — на берегу Северного моря, в графстве Кент. И, как у Иб-

сена, норвежская природа не только фон, но действующий персонаж, так берег моря, пляж, эспланада в адаптации играют важную роль. С побережья приходит Фли, туда убегает играть с чернокожим ровесником-эмигрантом Олли, на берегу происходят самые важные объяснения (после его гибели) всех персонажей. Там их сводит драматург, до конца обнажая конфликт. На берегу прекращает недомолвки о своей книге «Ответственность и бомба» Аффлек, признавая свою несостоятельность и неспособность к творчеству и труду. Драматург разворачивает дискуссию об ответственности, выстраивая композицию пьесы по лекалам Ибсена, давая в чистом виде «квинтэссенцию ибсенизма», выведенного Бернардом Шоу и сформулированного им — пьеса-дискуссия. Он выставляет на свет Божий вину супругов сначала за то, что из-за их похоти ребенок упал в раннем младенчестве и стал калекой, а затем ушел из жизни, надеясь, как в сказке, обрести любовь на дне морском. Адамсон трансформирует тему вины. Героев Ибсена трагедия сближает, у Адамсона гибель ребенка углубляет их давнее отчуждение и приводит к окончательному разрыву. Аффлек ведет себя с женой настолько грубо, что случайно оказавшийся рядом с ними на побережье Фли сочувствует ей. И в высшей степени тактично. Он говорит, что приходит сюда любоваться морем и небом: «Какие краски! Не могу подобрать слова, чтобы выразить словами эту красоту. Ускользает. И что это за словечко!? Не могу подобрать. Не поможете?»<sup>5</sup> В финальных сценах на Риту сыплются оскорбления со всех сторон. По крайней мере, одно из них справедливо. Адамсон вносит новую тему, связанную с массовым приездом в Англию ищущих работу эмигрантов. Завидев друга Олли, Рита бросается к нему с мольбой рассказать о последних мигах жизни Олли. Мальчик был невольным свидетелем этого. Но он затаился. Ему больно вспоминать об этом, к тому же он боится Риты. Мать мальчика, бесправная эмигрантка, встает на его защиту и бросает страшное обвинение Рите: «Вас нужно повесить и пытать, мерзкая безмозглая дрянь»<sup>6</sup>. Рита безмолвно сносит это оскорбление. Она знает, что виновата она, никогда не любившая сына, видевшая в нем преграду между собой и мужем.

Адамсон усложняет линию Алмерса и Асты. Ибсен дает почувствовать, что их связывает не только кровное и духовное родство, но и нечто большее. К тому же Аста в отличие от Риты проявляет истинно материнскую любовь к Эйольфу, воздвигающую стену между Ритой и мужем. В адаптации явственно виден мотив желаемого Аффлеком инцеста, в чем отдает себе отчет Рита. После случившейся трагедии она

откровенно предлагает Одри заменить ей и мужу сына: «Ты будешь нашим маленьким Олли, как ты прежде была им для Алфреда... теперь станешь им для нас обоих»<sup>7</sup>. Рита делает это унижительное для нее предложение обдуманно. Дело в том, что ибсеновскому Алмерсу жизнь представлялась сном и сказкой, Аффлеку — фильмом, в чем он сам признается. Интеллектуалка Рита в ответ на его признание называет немой фильм Чаплина «Малыш» (1920). В фильме снялся шестилетний мальчик Джеки Куган, впоследствии ставший известным актером. По сюжету, бродяга (Чаплин) находит брошенного младенца, который в четыре года становится его помощником. Аффлек воспитывал младшую сводную сестру Одри, которой отдал всю свою любовь, став равнодушным отцом. Детская влюбленность Аффлека и Одри переросла в любовь, в которой они боятся признаться не только друг другу, но и самим себе. Однако Рита знает об их взаимном чувстве и втайне ревнует. И хотя выясняется, что Одри не сестра Аффлека, но, будучи максималисткой, она отказывается от союза с ним и отправляется учительствовать чуть ли не на край земли, чтобы отдавать себя детям с такой же любовью, какой она одаривала Олли, платившим ей тем же. Аффлек же, упиваясь поэзией Вордсворда и Колриджа, всегда был далек от сына.

Примирившиеся супруги в пьесе Ибсена собираются поселить детей бедняков в комнате Эйольфа. Примирившиеся супруги Адамсона расходятся навсегда. Деятельная Рита, потерявшая мужа и ребенка, собирается найти применение своим силам. Она не только более жизнеспособна и энергична, чем Аффлек, но обладает большим интеллектом. Любопытны литературные аллюзии и параллели, предлагаемые Адамсоном. В начале пьесы Рита читает новейший роман 50-х «Счастливчик Джим» Кингсли Эмиса, принадлежавшего к когорте «сердитых молодых людей». Однако она только собирается прочесть «Мадам Бовари». Упоминание о романе Флобера — намек на то, что подобный женский типаж ушел в невозвратное прошлое. Настала эпоха тэтчеризма. Знаменателен почти безмолвный финал пьесы Адамсона, но с «говорящей» ремаркой:

Р и т а. Алфред?

А ф ф л е к. Да?

*(Он всматривается в морскую даль.*

*Она бредет по пляжу в противоположную сторону.*

*Она остается в одиночестве.*

*Она на мгновение оглядывается и идет дальше.)<sup>8</sup>*

Все внешние приметы пьесы Адамсона принадлежат эпохе 50-х. Однако внутренняя жизнь персонажей, более жестких в проявлении своих чувств и поступков, делает их созвучными нашему времени. Отчуждение, одиночество, порождаемая ими душевная боль приводят героев к действиям, активизируя их жизненную позицию, конечно, не заменяющую личное счастье, но избавляющую в той или иной степени от одиночества, пробуждая ответственность, по крайней мере, перед собой. Все персонажи собираются начать новую жизнь с чистой страницы.

В спектакле Национального театра, поставленном Марианн Эллиот, отчетливо проявилась современность, притом что ей удалось передать дух пьесы Ибсена и дух перемен, произошедших в Англии в 50-е. Эти качества проявляются и в сценографии Банни Кристи, соединяющей элементы гиперреализма с традиционными живописными декорациями. На кухне новомодная стандартная мебель 50-х. На газовой плите кипит чайник со свистком, урчит холодильник. В кафе на побережье легкая алюминиевая мебель. На рисованном заднике море, освещаемое солнцем или пылающим закатом. Слышен крик чаек. Звучит музыка 50-х. У героини прическа «Бабетта» и платье в стиле той эпохи. Облик Фли говорит о зарождении молодежной субкультуры. Однако все символы Ибсена сохранены — кровавое полыхание заката, ливень, гроза и время от времени отчаянный крик чаек.

В заглавной роли выступила популярная в Англии Клер Скиннер. Ее рисунок роли необычайно смел. На первый план она выдвигает сексуальную неудовлетворенность, заглушившую в ней материнские чувства. Она бесстыдно требует от мужа физических доказательств любви. Постоянно находясь на пределе, она часто прибегает к алкоголю, на время успокаивающего ее. Рита погибает от безделья. Домашние дела и ребенок ее раздражают, что было характерным состоянием для многих домохозяек 50-х, стремящихся к активной жизни. Это было преддверие эпохи Тэтчер.

Пьесу отличает стремительный нервный диалог. Отдельные реплики подобны ударам, иногда сокрушительным. Актриса этим мастерски владеет. Особенно это проявляется после гибели Олли. Она не сразу осознает потерю сына, ощущая какое-то странное удовлетворение от того, что не стало преграды между ней и мужем. Аффлек (Энгус Райт) интеллигентно равнодушен к жене. Прочитывается, что в прошлом он был увлечен Ритой, но давно ею тяготится: она сознательно заглушает в нем творческое начало. Но он проявляет пылкие, почти юношеские чувства к Одри. После гибели сына и ее отказа соединиться с ним он не может уйти от моря. Его состояние вызывает у Риты (Клер Скиннер) новые

чувства. Она заходит в море и набивает карманы насквозь промокшего пальто камнями со дна моря — «время собирать камни». Слово «развод» она произносит первой, приняв на себя решение. В этом ее освобождение от прошлого. Ее медленное удаление по побережью внутренне рифмуется с уходом Норы. Спектакль ставит точку в духе Ибсена.

Пьеса и спектакль — один из немногих примеров достойной адаптации классической пьесы, раскрывающей возможности относительно нового жанра, разоблачившего миф о неприкосновенности классического наследия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Adamson S. Mrs. Affleck. From Henrik Ibsen's «Little Eyolf». London, 2009. P. 23.
- <sup>2</sup> Ibidem. P. 24.
- <sup>3</sup> Ибсен Г. Фру Ингер из Эстрота // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 242.
- <sup>4</sup> Ибсен Г. Маленький Эйольф // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 300.
- <sup>5</sup> Adamson S. Mrs. Affleck. P. 88.
- <sup>6</sup> Ibidem. P. 65.
- <sup>7</sup> Ibidem. P. 83.
- <sup>8</sup> Ibidem. P. 93.

**Т. К. Шах-Азизова**  
(Москва)

## УЧАСТЬ ВАЛЬКИРИИ: «ГЕДДА ГАБЛЕР» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Один из типов ибсеновской женщины есть  
модернизированная валькирия.

*Николай Бердяев*

Судьба «новой драмы» складывалась счастливо: мощное, победоносное развитие, завоевание сцен мира, быстрое признание классикой. Но собственное ее время ушло, и порой уже считают, что как процесс она завершилась к 1930-м годам, а Вторая мировая война и послевоенная реальность принесли другой тип драматизма, другой театр, оставив «новую драму» в рамках прочных традиций.

Наше театральное время и в самом деле переменчиво, сложно и порождает немало такого, что, казалось бы, должно отодвинуть «новую



драму» куда-то в пантеон культуры. Но время это и бережливо, не спешит расставаться с прошлым, склонно к собирательству и копит былые богатства, хотя и распоряжается ими подчас с постмодернистской бесцеремонностью.

Однако жизнеспособность новой драмы в ее первом, «родительском» варианте (Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Метерлинк, Шоу, Чехов) — не в готовности служить материалом, даже сырьем для произвольных соединений. Испытание проходит иначе: способна ли эта драма как таковая, сама по себе, а не только в форме традиций, питать искусство сцены, выдавать «пьесы времени», открывая нам нечто такое, чего нет в современной драматургии?

Ответ категоричен и прост: способна, но не вся, не всегда; для каждого автора, каждой пьесы — свой час, и неожиданно для нас, но по своим особым причинам, «пьесой времени» могут стать и «Фрекен Жюли» Стриндберга, и чеховский «Дядя Ваня», или, как теперь, ибсеновские «Враг народа» и «Гедда Габлер».

О «Гедде Габлер» и пойдет речь.

С Ибсеном — история непростая. Ни в нашем, ни в зарубежном театре его никогда не забывали, но с конца прошлого века чувствовалось охлаждение к нему<sup>1</sup>. Катастрофы тут не было — такие паузы неизбежны, но все же хотелось понять, в чем причины: то ли в Ибсене, с его монументальностью и морализмом, то ли в нас самих, то ли в иных кумирах. Пока искали виновных, вспыхнул новый интерес к нему, не массовый, но глубокий, разом в науке и искусстве, что не бывает случайным<sup>2</sup>. При этом — на фоне того, что бесконечно далеко от Ибсена, в эпоху перформанса и читок, постдраматического театра и очередной «новой драмы», назвавшейся так, быть может, от родственных чувств к прежней.

В этом можно увидеть жест самозащиты театра, заслон от слишком вольной и разрушительной в чем-то стихии. Наверное, так и есть, но не только так. Миссия Ибсена всегда была особой: ставить проблему и заставлять нас ее решать. Без подсказок и легких ответов; без гарантии успеха — плодотворна сама «попытка думать», как Сергей Юрский назвал свою книгу со статьей, озаглавленной грозно и прямо: «Гедда Габлер и современный терроризм»<sup>3</sup>.

Пьеса эта, как и ее сценическая судьба, провоцирует такую попытку.

«Гедду Габлер» ставят в последнее время чаще, чем прежде; чаще других пьес Ибсена. Сама тяга к ней характерна, хотя понятна далеко не всегда. Для того чтобы штурмовать эту крепость, эту ибсеновскую загадку, должен быть некий вызов времени, но он долго не хотел открываться.

Все в этой пьесе и вокруг нее странно, окружено тайной, предлагает не только вопросы, но и самые разные, альтернативные даже, решения. Кто она, Гедда Габлер: очередная женщина-вамп или жертва среды? Как к ней относился автор, с его недвусмысленностью оценок? Как вообще родилась у него эта пьеса и почему именно ей суждено было привлечь столь острое внимание в наши дни, через сценическую версию Камы Гинкаса, в которой и читается вызов?

Надо бы учесть то, что отмечается не всегда. Важен год появления «Гедды Габлер» — 1890-й, после «Отца» и «Фрекен Жюли» Стриндберга; вряд ли под их влиянием — скорее, под властью внезапно открывшейся реальности, но — *после*. Важно и то, что новый интерес к Ибсену возник в России после возвращения Стриндберга из его театрального и культурного небытия<sup>4</sup>.

Новое пришествие Ибсена произошло не без помощи его оппонента и младшего современника, более близкого сейчас по духу, чем норвежский мудрец. Так бывает в истории искусства: обращение к прежнему через новое, к основателям — через продолжателей, как к Чехову — через длинный ряд его наследников, включая и абсурдистов. Теперь Ибсен со Стриндбергом, как бы они друг к другу ни относились, существуют на равных в сознании самых разных кругов — читательских, научных, театральных, а точка схода их — на территории одной пьесы, именно — «Гедды Габлер». За этим — та почва скандинавской культуры, ее архетип, ее вечная тема, что и вызвали «Гедд» к жизни. Короче говоря, *тьень валькирии*.

Девы-воительницы, укоренившиеся в фольклоре разных стран, валькирии или амазонки, рождены нашим далеким прошлым, эпохой матриархата, но не ушли вместе с ней, а остались как генетический след, закрепились в преданиях и в искусстве. Их образ в разных модификациях может являться художнику под властью национальной традиции; от времени, нагнавшего волну феминизма; от личного опыта и личного взгляда. Чаще — всё разом, хотя у каждого могут быть свои предпочтения. Вагнер, Ибсен и Стриндберг имели дело с общим архетипом валькирии, наследием древнего германского и скандинавского эпоса, но время и склад натуры каждого расставили здесь свои акценты. Романтизация валькирий у Вагнера, героизм сильных женщин Ибсена выглядят антитезой «полуженщинам» Стриндберга, о которых он написал в своей страстной филиппике, в предисловии к «Фрекен Жюли»: «Фрёкен Жюли — современный характер, но не потому, что тип полуженщины, мужененавистницы, не существовал прежде, а потому, что лишь теперь его открыли, лишь теперь он

шумно заявил о себе.. <...> Тип трагический, разыгрывающий драму отчаянной борьбы с природой...»<sup>5</sup>. Иначе говоря, искаженный тип валькирии, чья витальная сила перерождается и мельчает.

Стриндберга пугало, отталкивало — и притягивало, как художника, властолюбие новейших валькирий. Лаура из «Отца», которая борется за свою дочь, не менее опасна и агрессивна, чем Жюли с ее «бунтом плоти» или изошренно-коварная Алиса из «Пляска смерти», где в нескончаемой семейной дуэли оба равны, но женщина все же страшнее — потому именно, что она — женщина.

Обожженный и ослепленный собственным жизненным опытом, Стриндберг выглядел порой женофобом — и был бы, вероятно, таким, не будь он столь крупным художником. Сквозь искаженную природу его героинь проглядывала возможность иного, что дает свободу для толкований, но все-таки не в той степени, как у загадочной Гедды Габлер.

Загадка здесь — в героине и в отношении Ибсена к ней. Репарка рисует образ и привлекательный, и настораживающий одновременно: «Благородное лицо, изящная фигура, осанка горделивая. Цвет лица матово-бледный. Серые глаза отливают стальным блеском и выражают холодное, ясное спокойствие»<sup>6</sup>. Эта холодная ясность и «стальной блеск» в глазах — признак авторской отчужденности, дистанции между ним и небезопасным персонажем, обаянию которого он не хотел бы поддаваться. Недаром беглое и как бы нечаянное признание («В самых глубинах своей души Гедда глубоко поэтична»<sup>7</sup>) осталось у Ибсена в заметках — не развернутым, не вошедшим в комментарии к пьесе.

Ибсен окружил Гедду дурной средой, и обывательской, и порочной, что может объяснить, но не оправдать ее. Он наделил Гедду тем, чем дорожил сам: жаждой красоты и свободы, непременным для валькирий бесстрашием, пусть меч ей заменили «пистолеты генерала Габлера». Но все это — с дурной крайностью: игрой чужими судьбами, жестокостью, имморализмом.

Героини Ибсена, будь то фру Альвинг из «Привидений» или Ребекка из «Росмерсхольма», часто несут в себе комплекс былой вины, но также «суд над самим собой» и порыв к искуплению, даже ценой своей жизни. В Гедде этого нет, раскаяние чуждо ей, а смерть — как бегство от поражения — трагедией не становится и к катарсису не ведет, ибо, вопреки канону, не рождает ни страха, ни сострадания. В поражении же — таком, какое создал для нее автор, — и есть возмездие, без чего не мог обойтись моралист Ибсен при всей своей, подавляемой и скрываемой, тяге к женскому варианту сверхчеловека.

Возмездие это жестоко, но справедливо и самой Геддой проговорено: «За что я ни схвачусь, куда ни обернусь, всюду так и следует за мной по пятам смешное и пошлое, как проклятье какое-то!»<sup>8</sup>.

Образ, мерцающий разными гранями, остался в театральной памяти прежде всего именами тех отважных, кто брался за эту роль, но не решениями, которые дали бы пусть не канон (что в случае Гедды и невозможно), то хотя бы яркую личностную трактовку. Пьесы такого рода, требующие объективного подхода, всегда были трудны русской сцене и русским актрисам, предпочитавшим определенность позиций, чаще — адвоката, чем прокурора. Холод ибсеновской героини не позволял приблизиться к ней, при всей той странной притягательности, какой наделил ее автор.

Гинкас, ставивший пьесу дважды, пишет об амбивалентности героини: «... Ибсен... создал героя, или, вернее, антигероя, или антигероиню, что еще ужаснее, красавицу женщину, которая при этом не может вызывать симпатии. Это крайне резкий поворот в драматургии... Были убийцы, Ричарды всякие, Макбеты. Но они были, конечно же, неправы. А тут... Автор несомненно восхищается Геддой. Правда, его оторопь берет. Он и восхищается, и одновременно его берет оторопь. Я хотел бы, чтобы и зрители восхищались этой совсем не симпатичной барышней, но чтобы одновременно у них мураш по коже шел от того, что она вытворяет. Потом уже, после спектакля будут разбираться — а что это было? Почему героиня моментами вызывает восторг, несмотря на то, что всё, что она делает, — ужасно. Ну, просто ужасно. Она не совершает ни одного доброго поступка. Такого вообще не бывает. У всех традиционных театральных негодяев случаются добрые чувства и поступки. Или бывают какие-то объяснения — ну, мама его была в детстве, и поэтому он стал такой. Или там еще что-то — он был нищий, бедный и стал нехорошим. А у Гедды — что? У нее всё в порядке»<sup>9</sup>.

«Гедда Габлер» не была присвоена в России так, как «Кукольный дом», — ее ставили нередко, но спектакли не становились событиями. Антисобытием (если возможен такой термин) оказался опыт Мейерхольда в театре Комиссаржевской с ней самой в главной роли. Дело было не столько в несовпадении эстетики обоих и поглощенности режиссера задачами формы и стиля, сколько в отторжении того, что есть Гедда, самой натурой Комиссаржевской<sup>10</sup>. Ведь Гедду нельзя просто *сыграть* — ею надо в какой-то мере *быть* или хотя бы *стать* на время спектакля. Нужен ген валькирии в актрисе, пусть до поры невидимый, скрытый, даже мутация его под натиском времени, при помощи режиссера.

Впрочем, помощь в данном случае — неточное, слабое слово. Чем дальше, тем больше «Гедда Габлер», при всей значимости центральной фигуры, становилась острой режиссерской проблемой.

В начале 2000-х к «Гедде Габлер» обратились режиссеры поколения 30-летних, молодые, но уже зрелые, известные и независимые. В «Сатириконе» пьесу поставила Нина Чусова (2001), в Мастерской Петра Фоменко — Миндаугас Карбаускис (2005). Каждому в ту пору было около 30 лет (то без малого, то с небольшим) — возраст, когда дерзость уже соединяется с опытом, а чувство времени еще не угасло, но странным образом не ощущалось в спектаклях. От геометрически выстроенного спектакля Чусовой веяло несвойственным ей холодом; в ансамблевом спектакле Карбаускиса с резко вычерченными характерами проступал столь же несвойственный ему бытовизм. Магнетизм личности стусеивался и в стильной красавице Гедде — Наталье Вдовиной в «Сатириконе», и в своенравной Гедде — Наталье Курдюбовой в Мастерской Фоменко.

Видимо, время еще не подсказало постановщикам свой вердикт — или они не расслышали его, оттого и неточности в выборе или ориентации актрисы. Есть, однако, и те, для которых «Гедда Габлер» — не случайный и одиночный опыт, но эпизод в цепи других, а сама героиня, при всей своей нетипичности, — симптом какой-то общей тенденции, занимающей режиссера, как *idée fixe*. Он приходит к «Гедде» после чего-то и затем продолжает движение; ее история получает сложный контекст, и в результате мы имеем портрет не только героини и режиссера, но и времени.

Томас Остермайер, режиссер парадоксальных решений, заявляющий их настойчиво и открыто, поставил «Гедду Габлер» в немецком театре Шаубюне. Исследуя женскую личность и женскую судьбу в условиях современного социума<sup>11</sup>, он разместил «Нору» (2002) и «Гедду Габлер» (2005) друг за другом, находя неслучайную связь между героинями, способными на резкий, трагический, даже убийственный жест.

Переноса действие в наши дни, в круг нынешних социальных проблем, режиссер сопрягал отдаленные и вместе с тем сходные времена. Муж Норы Хельмер сделался успешным бизнесменом, «кукольный дом» — громоздким и неуклюжим пентхаусом, а «белочка» и «жаворонок» Нора — мстительной фурией, пусть ее к этому и вынуждали. Вынуждал Хельмер, чья трусость перетекала в агрессию, и его последним жестом становился плевком в лицо согрешившей против закона жене. Последним вообще, так как в ответ на это Нора, словно ломая (или раскрывая?) свою истинную природу, стреляла в него в упор и затем покидала дом.

Спектакль постепенно и неуклонно готовил к такой развязке. То Нора и дети играли с пистолетами (словно посылая привет Гедде Габлер); то Нора появлялась после бала в костюме женщины-киллера со следами крови на лице и на теле. Анне Тисмен отнимала у своей героини обаяние женственной мягкости, наделяя ее перепадами настроений, от некоей прострации до истерики. И финальный выстрел ее в жесткой логике спектакля не выглядел неожиданным.

Увидев в драме Ибсена такую Нору, режиссер как бы проложил себе путь к дальнейшему — к Гедде Габлер. Здесь был уже иной мир — холодный и отчужденный, такие же отношения между людьми; такова и сама героиня, отличная все же от Норы: Гедда, по словам режиссера, «готова пойти намного дальше Норы, манипулируя остальными персонажами и пытаясь над ними доминировать... Эта героиня намного сильнее и современнее»<sup>12</sup>. Приметы места и времени — типовая западная семья, безликий уклад, «стужа чувств» (выражение из «Снегурочки» А. Н. Островского) — делали спектакль Остермайера как бы формулой нынешнего отчужденного мира. Но формула эта вбирала в себя и героиню, лишенную своей исконной харизмы. Если и было в ней что-то от валькирии, то особой — обескровленной, валькирии-функции, неотличимой от окружающих.

Вместо отчаянного жеста доведенной до крайности Норы здесь был жутковатый своим автоматизмом финал. Гедда (Катарина Шуттлер) не сжигала в печи рукопись Лёвборга — время рукописей прошло, текст был заложен в компьютере, и этот компьютер молодая, хрупкая героиня безжалостно колотила молотком, убивала, словно живое существо. Финальный выстрел ее ни у кого не вызывал особых эмоций — все стояли друг друга в этом, словно пораженном каким-то вирусом, лишенном человечности мире.

Иной путь к Гедде и от нее прошел Кама Гинкас. Впервые он встретился с ней в 1983 году, в театре им. Моссовета, причем пьеса и актриса (Маргарита Терехова) были предложены театром. Выбор этот его, однако, удовлетворил — не столько из-за интереса к Ибсену, сколько из-за актрисы, словно рожденной для этой роли.

«Невооруженным глазом видно, что она — то, что надо, вылитая Гедда, — вспоминает сейчас режиссер. — <...> Она сама и есть Гедда Габлер. <...> Своенравный, своевольный, не желающий ничего учитывать характер толкал ее на сознательное опаздывание, определял ее отношения и со мной, и с партнерами, и с театром, и с мужчинами. Либо мне все двести процентов, либо я всех вас уничтожу, да и себя заод-

но, — вот ее характер. <...> ...она действовала не на уровне разума. Это было самосожжение, яркое, демонстративное: пусть будет хуже мне, но будет так, как я хочу. Это меня и потрясло: вот же она, вылитая Гедда Габлер, играй — не хочу»<sup>13</sup>.

Если бы спектакль с Тереховой состоялся, он мог стать исследованием этого феномена, этого своенравного характера. Но все сложилось иначе: Терехова из спектакля и из театра ушла, а в роли Гедды выступила другая актриса — Наталья Тенякова, которой не впервые довелось представить сильную натуру, но все же иного склада — с большим запасом душевных сил и нереализованной человечности. В спектакле крупно, весомо, в рамках своего времени сыграна была семейная драма и драма погибающей крупной личности.

Пройдет около 30 лет, и Гинкас вновь вернется к этой пьесе, но решит ее так, словно и не было у него предыдущего опыта. В спектакле Александринского театра в 2011 г. на сцену выйдет настолько неожиданная героиня, что это разделит зрителей и критиков на понимающих и недоумевающих, согласных с таким решением — или восстающих против него.

В холодном и довольно фантастическом пространстве огромной сцены, в стертом, в основном немолодом окружении появлялось и действовало юное существо (Мария Луговая), почти подросток — амбициозное, дерзкое, эпатирующее всех и вся, включая публику. (Словно Хильда из «Строителя Сольнеса» заблудилась и перепутала пьесы.)

Режиссер защищал свой выбор настойчиво: «Она представляет пережившее некий исторический перелом поколение, которое намерено жить так, как считает нужным, не учитывая того, что было до них. Она хочет жить сейчас и иметь все, или не жить вообще»<sup>14</sup>. «...Моя новая Гедда Габлер — дерзкая, наглая, преисполненная жестких жизненных позиций <...> “Гедда Габлер” — своеобразное порождение всяческих переломных моментов. Это история жизни претенциозного максималиста, которому надо все, здесь и сейчас... либо жить сейчас и иметь все, либо вообще не надо жить, потому что это — бессмысленно! Ждать вот этой дряхлости, которая, как кажется девочке, уже наступила у сорокалетних...»<sup>15</sup>.

В другом интервью, приведенном выше, при всей критичности, заявленной изначально, при отказе объяснить «ужасные» поступки Гедды, Гинкас все же склоняется к объяснению. Чтобы усвоить логику и ход его мыслей, стоит, не скупясь, процитировать длинный его монолог.

«...Она не протестует. Она просто не встанет в общий ряд. Раньше это называлось рок, судьба — попроще. Гедда же сама вершит свою

судьбу. Она сама вышла замуж, сама указала, где жить. Она расставляет пешки и смотрит, как эти пешки будут действовать согласно тем ловушкам, которые она подстроила. Но выясняется — никакими пешками она не управляет. Пешки управляют ей. Точнее, жизнь управляет ею. Обыкновенная, повседневная, нормальная. Пошлая жизнь. <...>

Жизнь ... поглощает, покрывает все эти наши попытки вылезти какой-то спокойной, безразличной, повседневной пленкой. Вот с чем не хочет мириться Гедда Габлер. Она единственный человек, который не говорит ни одного слова неправды. Выглядит это дико, иногда бесчеловечно, а может, даже часто бесчеловечно. Так не поступают. А она и поступает так же: прямо, четко и непримиримо. В начале пьесы заявляет: “Во всяком случае у меня всегда есть револьвер”, в конце пьесы спокойно и сознательно пользуется им. <...>

“Ну так же не делают!” — восклицает в финале один из персонажей. А как делают? Врут, крутятся, говорят неискренние вещи, смиряются с унижительными обстоятельствами. Убивают друг друга, не замечая этого. Гедда, как бурав, как проявитель, который видит партнера насквозь со всеми его интеллигентными, цивилизованными примочками. <...>

Сегодня “Гедда Габлер” — это история огромного количества молодых девчонок, именно девчонок, не женщин. Если хотите, от 13, 15 лет. Они не меряют себя с Богом, судьбой, с природой, с предназначением. Они этих слов и не знают. У них все пожиже. Но сгорают они, или, если хотите, сжигают себя, так же, как Гедда. Рвутся в Москву, полагают, что выйдут на подиум и будут блистать. Или на “Фабрике звезд” что-то споют, или выйдут за олигарха замуж. Очень это примитивно. Превращаются в дешевых проституток, в алкоголичек. Потому что, как и у Гедды, — либо всё, либо ничего. Причем, как и у Гедды, всё обязательно сейчас. Не потом, не когда-нибудь, а прямо сейчас. Прожить жизнь ярко, полно, до конца, не смешавшись с вонючей толпой, — это есть эмблема этого поколения»<sup>16</sup>.

Так, заземляя историю Гедды, помещая ее в ступок современных реалий, режиссер невольно корректирует себя сам.

Тема нового поколения, обостренная в нынешней российской действительности, дала это решение, этот крен, в отличие от спектакля Остермайера, где Гедде противостоял (и порождал ее) современный мир как таковой. При разительном несходстве немецкой и российской героинь они связаны были одним — дальним своим первородством, тем геном валькирии, что давал о себе знать в своеволии, в ощущении несомненной, но неизрасходованной или дурно направленной силы.



Режиссеров же связывало и другое — тревожное, не отпускающее их беспокойство по поводу того, что называют порой «женской темой». Не феминизм, но именно тревога за судьбу сегодняшней сильной женщины среди недостойных ее или постаревших, вялых мужчин<sup>17</sup>.

Такие мужчины были рядом с героиней в спектакле Гинкаса «Медея» по текстам Сенеки, Ануя и стихам Бродского, поставленном в Московском ТЮЗе в 2009 году, незадолго до «Гедды Габлер». Пусть не такими они представлены в пьесах, но режиссеру важна была эта дисгармония женского и мужского начала как исток перерождения личности; в «Медее» оно не ограничивалось жестокостью.

«Медея — это персонаж на разрыве. В ней преобладает животное начало, потому что это варварское существо, и борется в ней человеческое и варварское. Она поступает как животное, как волчица. <...> Есть такая фраза: “Не буди в человеке зверя”. В нас сидит зверь, вот не надо его будить. Какой трудный путь от животного к человеку. Как легко мы возвращаемся к животному, и как трудно быть человеком»<sup>18</sup>.

Пришедшей вслед за тем Гедде пробуждение зверя пока не грозит, но налицо — дефицит человечности, что сближает ее с двумя героинями Гинкаса последней поры, в том числе — с Катериной в спектакле МТЮЗа «Леди Макбет нашего уезда» по повести Лескова (2013). Здесь прибавлен еще один аспект — несвобода, ситуация, когда в человеке в конце концов тоже «срабатывает животное».

«Нашей стране, нашей истории очень присуще, и мы знаем, что когда задавленный народ завоевывает свободу или какую-то видимость свободы, он начинает рушить все. Вот здесь героиня как в тюрьме жила. Благополучной тюрьме. Но каждое живое существо нуждается в возможности проявить себя»<sup>19</sup>. Проявления же, как у лесковской Леди, бывают ужасны.

Выстроилась трилогия с внутренней лейттемой: сильная женщина в недостойном ее кругу или в скверной ситуации; перегорание, перерождение силы. Тема насильственной смерти, при этом — смерти детей. Медея убивает их, любя, в знак мести предавшему мужу, но убивает страшно, в отвратительной мизансцене. Гедда, заранее ожесточенная от перспективы стать матерью, убивает вместе с собой и нерожденного своего ребенка. По воле Катерины убивают не ее собственного, но все же ребенка. Все — случаи предельного искажения женственного начала, оскорбления природы. Прощения, даже сочувствия этому нет, невзирая на условия, будь то предательство или несвобода; трагедия без катарсиса продолжается. Современная, сегодняшняя трагедия, с опасной настойчивостью напоминающая о себе...

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: *Шах-Азизова Т. К.* Возвращение «новой драмы» // На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог. М., 2001. С. 269–282; *Шах-Азизова Т. К.* Ибсен, Стриндберг, Чехов: путь через столетие. Театральный аспект // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сборник статей. М., 2007. С. 333–343.
- <sup>2</sup> Свидетельством возрастающего в России интереса к Ибсену служат, к примеру, появившиеся за последние десять лет научные издания: Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М., 2004; *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб., 2006 (серия «Литературные памятники»); Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции. СПб., 2007; *Юрьев А. А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб., 2013. Подтверждают такой интерес и настоящая конференция, и конференция «Россия и Скандинавия: литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX веков», проходившая в октябре 2013 года в ИМЛИ РАН (Москва).
- <sup>3</sup> См. переиздание статьи: *Юрский С. Ю.* Из книги «Попытка думать». Гедда Габлер и современный терроризм // Судья и строитель. Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. С. 473–485.
- <sup>4</sup> См. сноску 1.
- <sup>5</sup> *Стриндберг А.* Игра снов. Избранное. М., 1994. С. 266, 267.
- <sup>6</sup> *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 110.
- <sup>7</sup> Цит. по: *Сэтер А.* Гедда Габлер: меланхолия и творчество // На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог. С. 229.
- <sup>8</sup> *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 185.
- <sup>9</sup> *Губайдуллина Е.* «Гедда Габлер» — это история огромного количества молодых девчонок [Интервью К. Гинкаса] // Известия. 2012. 8 ноября (URL: <http://izvestia.ru/news/538889>, дата обращения 20.12.2013).
- <sup>10</sup> См.: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 81.
- <sup>11</sup> В режиссерском списке Остермайера наряду с линией Ибсена («Нора», «Гедда Габлер», «Йун Габриель Боркман», «Строитель Сольнес», «Враг народа») «женская тема» представлена и другими авторами: «Лулу» Ф. Ведекинда, «Фрекен Юлия» Стриндберга, пьесы Ю. О’Нила, Т. Уильямса, Ф. Кретца, а также постановкой сценария Р. В. Фасбиндера «Замужество Марии Браун».
- <sup>12</sup> Цит. по: *Шульгарт А.* Стреляй, Гедда, стреляй! // Империя драмы. 2006. № 2. Декабрь (URL: [http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics\\_27.html](http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_27.html), дата обращения: 20.12.2013).
- <sup>13</sup> Цит. по: *Гинкас К., Яновская Г.* Без иллюзий // Вопросы театра / Proscenium. М., 2012. № 1–2 (вып. XI). С. 37–38.
- <sup>14</sup> Цит. по: *Борисов Г.* «Гедда Габлер» вернет Каму Гинкаса на петербургскую театральную сцену [31 августа 2011] // URL: [http://news.mail.ru/inregions/st\\_petersburg/91/culture/6697016/](http://news.mail.ru/inregions/st_petersburg/91/culture/6697016/), дата обращения: 20.12.2013.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Московский Д.* Сезон пройдет под знаком Ибсена и Достоевского // Вечерний Петербург. 2011. 1 сентября (URL: <http://www.vppress.ru/stories/Sezon-proidet-pod-znakom--Ibsena-i-Dostoevskogo-11599>, дата обращения: 20.12.2013).

- <sup>16</sup> Губайдуллина Е. «Гедда Габлер» — это история огромного количества молодых девчонок [Интервью К. Гинкаса] // Известия. 2012. 8 ноября (URL: <http://izvestia.ru/news/538889> , дата обращения 20.12.2013); см. также: Гинкас К. О замысле спектакля // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/aleksandrinsky-festival-66/o-zamysle-spektaklya/>, дата обращения 20.12.2013).
- <sup>17</sup> Подтверждение актуальности этой темы находим в современной литературе. См.: Медведев Ф. Н. Сильные женщины. Их боялись мужчины. М., 2011.
- <sup>18</sup> Кама Гинкас ставит «Медею» на сцене ТЮЗа [Видео] // Новости культуры. 2009. 10 июля [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/28167](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/28167) (или — [moscowtyz.ru](http://moscowtyz.ru))
- <sup>19</sup> Главная роль [Интервью К. Гинкаса телеканалу «Культура» 27 ноября 2013, видео] // URL: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/20902/episode\\_id/929424/video\\_id/927084/viewtype/picture](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20902/episode_id/929424/video_id/927084/viewtype/picture) (дата обращения 20.12.2013).

**А. А. Юрьев**  
(Санкт-Петербург)

## ИБСЕН НА СЕГОДНЯШНЕЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ<sup>1</sup>

Уже на протяжении многих десятилетий Ибсен все никак не может стать вполне «своим» для наших отечественных актеров и режиссеров. Лишь в начале XX века, когда великий норвежец усилиями главным образом символистов и религиозных философов стал одним из «властителей дум» русской интеллигенции, российский театр ринулся осваивать его драмы в больших количествах, причем не всегда безуспешно. Духовная атмосфера той уже бесконечной далекой от нас эпохи (ныне, видимо, потому столь притягательная, что она так несходна с теперешней кричаще пестрой и при этом беспрецедентно скудной псевдокультурой) была насквозь пропитана той «значительностью», о которой с ностальгическим чувством вспоминал С. С. Аверинцев в последние годы минувшего столетия<sup>2</sup>. В самом деле — не подпитывается ли наш неиссякающий интерес к так называемому «серебряному веку» ностальгией «по тому состоянию человека как типа, когда все в человеческом мире что-то значило или, в худшем случае, хотя бы хотело, пыталось, должно было значить; когда возможно было “значительное”»<sup>3</sup>? В драмах Ибсена «императив значительности» достигает, как в романах Достоевского и музыке Вагнера, своего художественного апогея. И вместе с тем он в принципе неотделим от веры в личность,

способную сделать судьбоносный *экзистенциальный выбор* и подняться не просто над так называемой «безликой массой», но вообще над уровнем средней человеческой нормы, над всеми повседневными людскими заботами и «малой правдой» чисто частных интересов и устремлений.

«Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя же так писать пьесы». Эти известные слова Чехова о норвежском драматурге, приводимые в одном из писем К. С. Станиславского<sup>4</sup>, безошибочно точно указывают сегодня на водораздел между нашим «*постсовременным*» мировосприятием и театром Ибсена, всей его идейно-художественной стратегией. И трудно, видимо, отрицать правоту каждой из разделенных самой историей сторон. Имея за плечами катастрофический опыт двадцатого столетия, заставляющий нас не доверять разного рода «сверхчеловеческим» претензиям, мы почти совсем разучились смотреть на «непошлых» трагических героев Ибсена без подозрений и скептической иронии. Но до тошноты пресытившись постмодернистским нигилизмом, всем этим тотальным недоверием к любым осмысленным «метаисториям» (которое, заметим, так и не стало противоядием от чреватых кровавыми эксцессами идеологических обманов), мы начинаем все острее чувствовать собственную ущербность<sup>5</sup>. Желание проецировать свои жалкие страхи и не менее убогие комплексы на ушедшую в прошлое культуру — а ведь именно это желание отражает сплошь и рядом современная сцена — делает нас все беднее, превращая в безнадежных «хронологических провинциалов».

Последствия неудивительны. — Всплеск интереса сегодняшнего русского театра к Ибсену можно было бы объяснить едва наметившимся и пока еще очень слабым неприятием тотального измельчания культуры, желанием обратиться к крупномасштабным темам, подлинно значительным героям и драматургическим коллизиям. Однако такое желание заметно лишь в отдельных редких случаях, а об успешной его реализации говорить, к сожалению, совсем не приходится. Если современная российская сцена все-таки пытается установить какие-то контакты с драматургией Ибсена, то либо совсем не достигает цели, либо эти контакты возникают где-то на периферии ибсеновской проблематики. Все, что выходит за рамки «малой правды», которые можно до бесконечности и при этом вполне безнаказанно расширять в постановках пьес антиибсениста Чехова, представляется большинству наших режиссеров (а актеров — тем более) чересчур «абстрактным» и «умозрительным»; и потому в ибсеновских спектаклях последнего времени отчетливо проступает стремление все основательно «перестроить», где-

то «обрезать», а где-то «существенно дополнить», дабы хоть как-то «приблизить устаревшую пьесу к реальной жизни наших современников». Тут-то и сказывается неспособность увидеть те «*определенные границы*», которыми, по глубоко верному замечанию Бергмана, Ибсен очертил круг возможностей режиссера<sup>6</sup>. Вопрос «что я могу внести в пьесу?»<sup>7</sup> нередко решается нашими постановщиками с удивительным легкомыслием. Наглядным тому примером может послужить недавняя постановка «Привидений» на камерной сцене Малого драматического театра (2011).

«Привидения» в МДТ — очень правильный спектакль “по Ибсену” и столь же логичное (в контексте других его постановок) высказывание режиссера Олега Дмитриева». Так охарактеризовала этот спектакль Марина Дмитриевская<sup>8</sup>. Не берусь судить, насколько логично в контексте творчества режиссера это его художественное высказывание, но выражение «очень правильный спектакль “по Ибсену”» приходится расценивать как во всех смыслах ироничное. Что бы ни говорил Олег Дмитриев в своем предпремьерном интервью о теме наследственности («не физиологической, а нравственной»), о губительной для человека лжи, о том, что «ничто не может быть построено на лжи» — и т. д. и т. п.<sup>9</sup>, — судить о работе режиссера нужно все-таки не по его декларациям (в данном случае настораживающим своей банальностью), а по сценическому результату. Результатом же стала не лишенная, надо признать, затейливости *мелодраматическая* история о том, как еще молодая и не утратившая привлекательности современная вдовушка (фру Алвинг) ищет способ женить на себе своего давнего любовника (пастора Мандерса), от которого, как намекает нам постановщик, она еще в первые годы своего замужества родила сына Освальда, позднее ставшего художником, уехавшего в Париж и, скорее всего, там «нагулявшего» сифилис. Крах планов вдовы на новый брак и требующая слишком большой мороки болезнь сына (*материнской* любви к которому эта фру Алвинг совсем не испытывает) оказываются в спектакле заслуженным возмездием за грехи ее молодости — из-за чего, видимо, героиня и подправляет слова врача, поставившего Освальду печальный диагноз: не «грехи отцов», как считает тот, а «грехи матерей падают на детей». В конце же спектакля помрачневшая вдова, утратив жизненную перспективу после отъезда давнего любовника — этого трусливого, лицемерного, жалкого слизняка — и не желая возиться с пришедшим в парализованное состояние сыном, хладнокровно принимает решение уйти вместе с ним из жизни: наполнив два бокала

смешанным с морфием шампанским, она садится, держа их в руках, у ног Освальда и застывает в полном безмолвии. Вот, собственно, и вся история, рассказанная нам режиссером, который основательно перекроил и текст, и действие драмы, не забыв «переосмыслить» характеры и психологические мотивации. — Рассказанная, вдобавок, не совсем логично, без малейшей иронии и с налетом ничем не оправданной многозначительности, неспособной даже в ничтожно малой степени закамуфлировать совершенную постановщиком *редукционистскую подмену*.

Еще более курьезным сценическим казусом обернулась постановка «Врага народа», осуществленная в МДТ Львом Додины<sup>10</sup>. Столь же курьезной — хотя и заранее ожидавшейся — оказалась реакция на него большинства петербургских театральных критиков. «Исповедь сына века» (Г. Коваленко)<sup>11</sup>, «Горе от ума и таланта» (Д. Циликин)<sup>12</sup>, «Извините, на сцену вышел герой» (Т. Москвина)<sup>13</sup>, «Доктор Стокман вышел на Болотную» (О. Кармуни)<sup>14</sup> — вот самые броские заголовки рецензий, «одически» воспевавших новый спектакль Додина как выдающееся событие российской театральной жизни. В памфлете, который рискнула предложить читающей публике редакция «Петербургского театрального журнала», автор этих строк без обиняков выразил свое отношение к сему занятому феномену<sup>15</sup>. Спектакль, в котором, как ни крути, все же звучит со сцены излюбленное Ибсеном motto «Большинство никогда не бывает право!», вызывает бурные рукоплескания *именно этого самого* большинства, представленного и высокими (а также не очень высокими) петербургскими чиновниками, и «бунтарями», регулярно выходящими на Марсово поле из своих «хомячковых» квартир и офисов, дабы немножко там «побузить» и расслабиться, и, конечно же, рядовыми законопослушными гражданами, усвоившими беспрестанно повторяемую в обеих российских столицах мантру «Додин — наше всё!» и готовыми счесть безбожником всякого, кто посмеет хотя бы поставить под сомнение сию «священную» максиму.

И это немудрено. Это *закономерно*. Если спектакль Томаса Остермайера, продемонстрировавший фальшивость и даже гнилость всего теперешнего европейского либерализма, вызвал не только на недавнем Авиньонском фестивале чрезвычайно бурную и довольно-таки неоднозначную реакцию зрителей и критиков<sup>16</sup> — в подтверждение тому, что из *подлинно* бунтарской пьесы Ибсена и сегодня можно изготовить хорошо «проперченное» театральное блюдо, провоцирующее у многих тяжкое «несварение»<sup>17</sup>, — то в России, где политическая жизнь

кажется навсегда «подмороженной», приготовленное Додиным *пресное* «блюдо» пришлось, что называется, вполне «ко двору».

В пьесе Ибсена силовые линии действия прочерчены максимально резко и четко, конфликт неуклонно *обостряется*, распространяясь *вглубь и виширь* и превращаясь из столкновения добропорядочного врача-правдолюбца Томаса Стокмана со своим братом-градоначальником в битву затравленного, но готового бросить вызов всему миру одиночки-вольнодумца с погрязшей в мещанских предрассудках оголтелой толпой. Режиссер же приложил поистине титанические усилия, чтобы, *размыв и растворив* до состояния сладенькой жижи заданный драматургом *острейший конфликт*, заменить его банальной дидактикой, подаваемой, однако, как нечто в высшей степени глубокомысленное и многозначительное. В отличие от *enfant terrible* сегодняшнего европейского театра Томаса Остермайера, Додин препарировал Ибсена с целями вполне благонамеренными, не нарушающими покоя ни начальственных бонз, ни среднестатистического мирного обывателя. Устранив разъяренную толпу из знаменитого четвертого действия, дополнив текст «Врага народа» своими собственными благочестивыми сентенциями (к примеру, о Христе и Варраве), преподносимыми публике елейным голосом Сергея Курышева<sup>18</sup>, постановщик изъяс из реплик героя почти все то, что и сегодня может сильно потревожить спокойствие как «либерально» настроенных интеллигентских умов, привыкших мыслить позавчерашними стереотипами, так и их «патриотических» противников. Результат оказался на редкость эффективным: «смело» направленные прямо в зал монологи Стокмана — Курышева не кажутся чем-то таким уж неслыханным и дерзким даже поклонникам Дмитрия Киселева и Аркадия Мамонтова вкуче со всеми прочими благодарными потребителями развесистой телевизионной «клюквы».

Герой Ибсена непросто, он остро *трагикомичен* — трагикомичен, как мольеровский Альцест или бессмертный герой Сервантеса<sup>19</sup>. Герой Додина-Курышева только *нелеп* — как нелеп упивающийся своим тривиальным морализаторством Фома Фомич Опискин, вдруг вознамерившийся занять вакантное в сегодняшнем театре место Гамлета. Лекционно-проповеднические потуги народившегося в МДТ Фомы Фомича Стокмана выглядят всего лишь как жалкая, лишенная элементарнейшего драматургического смысла пародия на импульсивно яростные речи ибсеновского смутьяна-радикала. К развернутому в пьесе конфликту они не имеют ровным счетом никакого отношения. Если же из некогда гремевшей на всю Россию драмы-провокации, рождавшей

в воображении Станиславского возможность отправки в Петропавловку<sup>20</sup>, получилось на сей раз плоское «моралите», в котором отчетливо проступают черты производственной пьесы позднесоветского периода (с ее осторожнейшими «подмигиваниями» и «острейшими» морально-нравственными коллизиями в духе мучившей гельмановских сталеваров дилеммы «брать премию или не брать»), то приходится лишь подивиться столь оригинальному сопряжению традиций и новаторства и поздравить Льва Абрамовича Додина не только с очередной фестивальной премией<sup>21</sup>, но также с изобретением и практическим претворением еще одной, никем до него не опробованной версии входящего в моду и у нас «постдраматического театра»...

Не менее претенциозной и при этом ничуть не более содержательной оказалась адаптированная Камой Гинкасом к современным реалиям «Гедда Габлер» (Александринский театр, 2011). Если оставить в стороне отзывы тех рецензентов, которые по самым разным причинам готовы заранее одобрить все и вся, что делает Кама Гинкас или что появляется на сцене Александринки, реакцию театрального Петербурга на этот спектакль можно лаконично представить грубоватым, но метким отзывом, появившимся в «Известиях»: «Суть спектакля Гинкаса, кажется, не в жизненной позиции, а в желании показать Питеру “козью морду”. <...> Если над мудреными опытами младших коллег Гинкаса еще можно ломать копыя и искусственно раздувать из них событие, то от мастера ждешь по крайней мере внятного художественного высказывания. От “Гедды Габлер” афиша получила лишь выпендрож»<sup>22</sup>.

Было бы неверно думать, что такая резкая оценка вызвана непониманием какого-то нового художественного языка, якобы предложенного Гинкасом. Никакой театрально-эстетической новизны в спектакле не найти. Более того, в его форме отчетливо проступает тяготение постановщика к приемам, заезженным еще в театре более чем столетней давности. «Мизансценического разнообразия не наблюдается, — резонно отметил в своей обстоятельной рецензии Антон Сергеев. — Большую часть времени герои привязаны к обстановке, перемещаясь от дивана к столу, затем на авансцену и обратно. <...> Каким-то умопомрачительным образом современный спектакль мизансценируется по лекалам далекой древности»<sup>23</sup>. В сценографии Сергея Бархина тоже нет никаких поражающих новизной эстетических откровений. Предупреждая входящих в зал зрителей о том, что действие пьесы Ибсена вынесено в современность (такая хронологическая пертурбация стала сегодня настолько банальной, что давно никого не приводит в изумление), деко-



рация создает образ искусственного, безжизненного, словно навсегда «замерзшего» мира, состоящего исключительно из стекла и пластика. Помещенное в глубину сцены засохшее деревце как будто заранее предупреждает, что органическая жизнь в этом мире давно отсутствует, и мысль сценографа недвусмысленно намекает публике: именно с ним, с этим торчащим посреди безжизненного интерьера деревцем, будет соотнесен образ героини спектакля. И такое предположение далее оправдывается. Удивительно лишь то, что режиссура Гинкаса не прибавляет к сценографии Бархина ничего существенного.

«Для меня очень важно, что Гедда — девчонка, а не дама, а все окружение — гораздо старше, другого поколения, — говорил постановщик в своем предпремьерном интервью. — Она — порождение переломных исторических моментов. Когда молодежь намерена жить так, как считает нужным, и не хочет учитывать ничего, что было до них»<sup>24</sup>. Исходя из этих слов, можно было предположить, что Гинкас, превративший ибсеновскую двадцатидевятилетнюю Гедду в девчонку-подростка, по-новому увлекся темой борьбы поколений и сумел так воспользоваться совершенно чуждой этой теме пьесой, что в спектакле непременно возникнет его собственная, выстроенная самим режиссером драматургия. Ничуть не бывало. Какого-то иного, нового по сравнению с пьесой драматургического начала в этой «Гедде Габлер» совсем не обнаружилось, появились лишь бесчисленные противоречия между художественно статичной мыслью режиссера и конструктивно четко заданной Ибсеном драматургической динамикой.

Именно удручающая бесконфликтность, плохо закамуфлированная «эпатажным» поведением Гедды-девчонки, сделала спектакль Гинкаса сильно проигрывающим постановке «Гедды Габлер», осуществленной ранее Владиславом Пази в Театре им. Ленсовета (2006). Да, тому спектаклю критика предъявляла самые разные, в том числе вполне оправданные, претензии, суть которых состояла главным образом в том, что режиссер предельно упростил сложную пьесу Ибсена, вычитав из нее всего лишь сюжет семейной драмы, построенный исключительно на печальных последствиях «неравного брака». Да, Гедда Габлер, сыгранная Еленой Комиссаренко, оставалась не более чем холодной и не испытывавшей ни к кому любви властной аристократкой, третирующей мелкий, но все же наполненный человеческим теплом мещанский мир, представленный режиссером с гораздо большей симпатией, чем та, которой скудно одарила актриса свою героиню. Однако, в отличие от спектакля Гинкаса, спектакль Пази нигде не срывался в напрочь

лишенную драматизма пустоту. Его спасала заданная Ибсеном строго логичная действенная конструкция, которой старательно придерживался режиссер и которая придавала внятность этому небогатому смыслами сценическому опусу. В постановке же Гинкаса не возникает *никакого* драматического напряжения. Банальная в своей вульгарности героиня Марии Луговой самовлюбленно разгуливает по сцене почти нагишом и потому, видимо, строит свои «козьи морды» публике, что никто из персонажей не только не удивляется ее «эксцентричному» поведению, но как будто и вовсе его не замечает. Казалось бы, эта «гламурная» хулиганка должна в ответ на такое оскорбительное для нее отсутствие реакции изобретать все новые и новые способы для привлечения к себе всеобщего внимания. Но эта Гедда удивительно однообразна, и никаких новых способов эпатажа, как никакой внятной реакции на него, в спектакле до самого конца не возникает (а посему невольно задаешься вопросом: уж не из-за того ли эта Гедда кончает с собой, что ей не удастся никого, *даже публику*, вывести из себя и хотя бы чуточку разозлить?). И уж тем более не намечается даже отдаленной связи между этой примитивной юной хабалкой, безуспешно всех вокруг провоцирующей, и в высшей степени непростой героиней Ибсена, в душе которой, по словам автора, «глубоко затаилась истинная поэзия»<sup>25</sup>.

«И без бунта нельзя — и бунтарь нынче непереносим; и обывателем быть стыдно — и не быть им означает прервать линию жизни вообще». Так сформулировала «голую суть» спектакля Гинкаса Марина Дмитриевская<sup>26</sup>. Однако в сегодняшних условиях привычная ранее оппозиция «бунтарь/обыватели» размыта настолько, что извлечь из нее скольконибудь серьезную драматургическую коллизию стало если не вовсе невозможно, то гораздо более затруднительно, чем в недавнем прошлом. «О парижском декаденте над рюмкой абсента, о безумном левом радикале и террористе, наконец, даже о грубияне и босяке, игнорирующем нормы приличия, можно было сказать: “Они хотя бы не филистеры”. Еще хиппи надеялись быть чем угодно — только не филистерами. Уже в их время надежда была иллюзорной, но еще могла всерьез привлекать. Теперь ни один разумный человек ей не поддастся. В наше время все компоненты некогда антифилистерского набора — “сексуальная революция” + левая идеология + “феминизм” + литературно-журнальный гробианизм и т. д. и т. п. — до конца совпали с филистерством, стали с ним не то что совместимы, а просто ему тождественны. <...> Одно позднее стихотворение Вяч. Иванова очень точно рисует картину мира, в котором “мир плоско выравнен”, до того плоско, что *безразлична*

*и стерта даже столь, казалось бы, практическая и прозаическая грань между нормой и бунтарством [курсив мой — А. Ю.]:*

Теперь один запас понятий,  
Один разменочный язык  
Равняют всех в гражданстве братий;  
Обличья заменил ярлык.

Бьют тем же шаром те же кегли  
Бунтарь, епископ и король...»<sup>27</sup>.

Но то, что еще в сороковые годы прошлого века сумел разглядеть вокруг себя русский поэт, живший в охваченной мировой войной Италии, до сих пор ускользает от взгляда маститого режиссера-«семидесятника», по-прежнему «загипнотизированного» привычной для него темой молодежного контркультурного бунта. Не только пьеса Ибсена, но и сама сегодняшняя реальность, в которой «культура» и «контркультура» стали фактически почти неразличимыми, не позволяет относиться к этой теме как к способной генерировать драматургическое напряжение. Вот почему в спектакле Гинкаса, призванном лишь проиллюстрировать схематичную, искусственную и совершенно статичную режиссерскую мысль, не оказалось «ни страсти, ни фантазии, ни простой изобретательности»<sup>28</sup>, а его героиня может растрогать, по меткому замечанию рецензента, «разве что обитателей Рублевки»<sup>29</sup>. Режиссер *только сопоставил* две разновидности филистерства — новую и старую (т. е. представленную окружающими Гедду подчеркнута старомодными и не очень внятно сыгранными персонажами), — не сумев придать этому сопоставлению какой-либо драматургически убедительный и хотя бы чуть-чуть оригинальный современный смысл.

Впрочем, поколение, увиденное Гинкасом как еще одна генерация рассерженных на весь мир «эпатажников», сумело дать на его спектакль убедительный ответ, воспользовавшись материалом «Кукольного дома». Этим ответом стала не лишенная заметных и совершенно, увы, неизбежных сегодня упрощений, но все же чрезвычайно любопытная постановка молодого московского режиссера Юрия Квятковского, впервые показанная в последние декабрьские дни 2012 года на маленькой сцене театра «Приют комедианта». И хотя автору этих строк абсолютно чужда ее «арт-футур» эстетика, он не видит оснований считать провалившимся этот весьма рискованный режиссерский эксперимент.

Программа к спектаклю предупреждает зрителей:

«История о том, как молодая женщина, погруженная в домашний уют и тихие семейные радости, вдруг осознает себя личностью и решается на смелый для XIX века поступок — бросает богатого мужа и уходит в никуда, отстаивая свое право на свободу и независимость, — перенесена в спектакле в будущее.

Герои помещены в некое идеальное пространство, где высокотехнологичные устройства упреждают все желания и душевные движения, а значимость человеческих отношений уменьшается до предела. В спектакль включен не только канонический текст драмы, но и монологи актеров, в которых они делятся своими мыслями по поводу проблем, поднимаемых пьесой».

Разумеется, «канонический текст» в спектакле существенно подправлен, но его редакция, выполненная режиссером совместно с Андреем Стадниковым, сохранила почти без повреждений выстроенный Ибсеном драматургический каркас. Воспользовавшись этим каркасом, Квятковский не стал иронизировать над «устаревшей», как многим кажется, фабулой. Иронии он заметно предпочитает юмор — иногда легкий, иногда грубоватый (близкий сегодняшним молодежным «гэгам»), а иногда окрашенный пронзительной, но нигде не срывающейся в мелодраматизм лирикой. Лирика в этом спектакле заметно преобладает, и именно ей по преимуществу служат используемые режиссером приемы «остранения» — «зонги» и «исповеди» актеров, прекращающих на время изображать своих персонажей. Эти монологи «исповеди», радикально меняющие способ актерского существования, — пожалуй, самая интересная и наиболее точная по воздействию находка постановщика. — В какой-то неожиданный момент в маленьком зрительном зале включается свет, сцена при этом так же внезапно погружается в полумрак и на ней появляется актер или актриса, сажающиеся на стул поближе к публике. Кто-то невидимый, говоря в микрофон, задает вышедшему из роли исполнителю какой-либо вопрос, в ответ на который тот (в манере «ноль-verbatim») рассказывает историю из собственной жизни, весьма отдаленно соотнесенную с ситуацией его героя. Насколько правдивы все эти истории, конечно, неважно, но их проецирование на фабулу спектакля и образы персонажей получается всегда содержательно оправданным, выразительным и очень действенным: поначалу создается дистанция между зрителем и событиями пьесы, но стоит лишь игре возобновиться, эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене заметно усиливается как

у актеров, так и у публики — порождая своеобразный эффект «Брехт наоборот». Столь смелая «прививка» театра.doc. к весьма умело и с уважительной осторожностью отредактированной классической драме Ибсена не вызывает (во всяком случае, у меня) ни малейшей аллергии. В театральном-драматургическом отношении она достаточно убедительна, а в рамках заявленной режиссером эстетики — вполне органична. Именно благодаря такой счастливой находке опаснейшие рифы, коварно установленные Ибсеном на поверхности и в «подводной» части этой невероятно сложной пьесы, создатели спектакля обошли с безупречной виртуозностью.

После этого вроде бы непритязательного камерного спектакля, поставленного с какой-то подкупающе искренней простотой и чисто юношеской непосредственностью, без всяких преувеличенных претензий, свойственных многим «мэтрам» нашей сегодняшней режиссуры, начинаешь лучше понимать, что может в наше время сделать Ибсена близким, понятным и по-новому притягательным. Да, его порой не в меру, как нам кажется, амбициозные трагические герои, отчаянно сражающиеся за право быть и оставаться личностями в безжалостно нивелирующем личностное начало мире, могут восприниматься сегодня как анахронизм. Но не потому, что в нашу скептическую эпоху вера в возможности личности будто бы основательно подорвана, а потому, что на повестке дня стоит уже другая проблема, с которой люди XIX века еще не могли быть знакомы так, как знакомы мы: *возможно ли в условиях стремительно дегуманизирующейся социальной реальности сохранять не то что личностное начало, но хотя бы элементарную, когда-то казавшуюся банальной человечность?* Именно этот вопрос волнует режиссера, именно его он извлекает из пьесы Ибсена, ни в коей мере не вступая с великим норвежцем в неуместный спор.

История женщины XIX века, вознамерившейся стать духовно независимой и самостоятельной личностью, преобразована Юрием Квятковским пускай в другую, но образующую ей параллель историю о людях сегодняшнего и (может быть, в еще большей мере) завтрашнего дня. Привыкшая к роли «социально успешной», «конкурентоспособной», во всех смыслах «крутой» и «эффективной» биологической особи, Нора постепенно обретает благодаря обрушившимся на нее несчастьям прежде как будто совершенно отсутствовавшую у нее человеческую душу<sup>30</sup>. Грусть, боль и в то же время неподдельная радость от такого неожиданного обретения — вот что выражает в финальном объяснении с Хельмером направленная куда-то поверх зрительного зала улыбка

Ольги Белинской (играющей всю последнюю сцену с удивительной, довольно редкой для нынешней российской сцены трепетностью) — улыбка, предельно точно передающая смысл метаморфозы, через которую проходит не только сыгранная актрисой героиня, но и героиня Ибсена.

Разумеется, можно сколько угодно сожалеть о том, что, обращаясь к ибсеновским драмам, сегодняшняя сцена *редуцирует* их содержание, не добираясь до его глубинных пластов. Одни превращают драматургию Ибсена в материал для задорной игры с театральной формой, другие, простодушно доверяясь фабуле и при этом уверенно ее перекраивая, транспонируют трагедию в тональность мелодрамы в угоду зрителям массовой телепродукции, третьи используют ибсеновскую пьесу для иллюстрации полюбившегося им незамысловатого тезиса. Великий норвежец, предупреждавший об опасности уничтожения личностного начала и его растворения в безликой массе, на наших глазах превращается в жертву общества потребления с его массовой культурой. Очевидно, что приходится довольствоваться малым, если личностный масштаб героев Ибсена и глобальность его философско-художественных обобщений недоступны восприятию абсолютного большинства как сегодняшних зрителей, так и театральных практиков. Но все же, когда за «малой правдой», отыскиваемой режиссерами у Ибсена, будет хотя бы маячить — как, например, в постановке Квятковского — волнующий всех вопрос, мало кто усомнится в актуальности ибсеновской драматургии для современной сцены.

На такой чуть бодрящей и обнадеживающей мажорной ноте можно, пожалуй, и закончить эти не особенно радостные для ибсеноведа наблюдения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Основой доклада послужила ранее написанная статья: Юрьев А. А. Ибсен на петербургской сцене за последние десять лет // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2013. № 2 (12). С. 66–83. В публикуемом здесь тексте, представляющем собой значительно сокращенный и при этом несколько измененный и дополненный новыми наблюдениями вариант указанной статьи, автор ограничился характеристикой лишь тех спектаклей, которые сохраняются в репертуаре.
- <sup>2</sup> См.: Аверинцев С. С. Моя ностальгия (1995) // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 398–407 (Собр. соч. Т. 3 / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова).
- <sup>3</sup> Там же. С. 399.

- <sup>4</sup> См.: *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 344.
- <sup>5</sup> Ибо все до сих пор нами наблюдаемое лишь подтверждает, увы, предложенную семнадцать лет назад характеристику постмодернистской культурной парадигмы как «руинизации» всего осмысленного» и «подарка для амбициозной посредственности» (см.: *Давыдов Ю. Н.* Современность под знаком «пост» // *Континент.* 1996. № 89. С. 301–316; *Гальцева Р. А.* Второе крушение гуманизма // Там же. С. 317–324).
- <sup>6</sup> См.: *Бергман И.* Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 33.
- <sup>7</sup> Там же. С. 34.
- <sup>8</sup> *Дмитревская М.* «Грехи отцов падают на детей» [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/grehi-otcov-padayut-na-detej/> (дата обращения 01.11.2013).
- <sup>9</sup> [Аудиозапись интервью Олега Дмитриева на радиостанции «Эхо Москвы в Петербурге» 11 марта 2011 года] // URL: [http://atheatre.ru/dmitriev/interview/troyanskaya\\_10.html](http://atheatre.ru/dmitriev/interview/troyanskaya_10.html) (дата обращения 01.11.2013).
- <sup>10</sup> Премьера этого спектакля была сыграна в феврале 2013 года.
- <sup>11</sup> *Коваленко Г.* Исповедь сына века // Независимая газета. 2013. 11 февр. (URL: [http://www.ng.ru/culture/2013-02-11/10\\_ispoved.html](http://www.ng.ru/culture/2013-02-11/10_ispoved.html), дата обращения 01.11.2013).
- <sup>12</sup> *Циликин Д.* «Враг народа» в Малом драматическом театре: Горе от ума и таланта // *Ведомости.* 2013. 11 февр. (URL: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/8923471/gore\\_ot\\_uma\\_i\\_talanta](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/8923471/gore_ot_uma_i_talanta), дата обращения 01.11.2013).
- <sup>13</sup> *Москвина Т.* Извините, на сцену вышел герой // *Аргументы недели.* 2013. 28 марта (URL: <http://argumenti.ru/culture/n382/242526>, дата обращения: 01.11.2013).
- <sup>14</sup> *Кармуни О.* Доктор Стокман вышел на Болотную // *Известия.* 2013. 12 февр. (URL: <http://izvestia.ru/news/544778>, дата обращения 01.11.2013).
- <sup>15</sup> См.: *Юрьев А. А.* Апофеоз беззубого «одиначества», или Еще одно новое платье голого короля // *Петербургский театральный журнал.* 2013. № 1 (71). С. 80–84.
- <sup>16</sup> Подробнее об этом спектакле см.: *Егошина О.* Почти семейная история: Томас Остермайер втянул зрителей в диспут о свободе и ответственности // *Новые известия.* 2012. 30 июля (URL: <http://www.newizv.ru/culture/2012-07-30/167229-rochti-semejnaia-istorija.html>, дата обращения 01.11.2013); *Дьякова Е.* Доктор Стокман завершает и проигрывает: Политический диспут с публикой на Венецианской биеннале // *Новая газета.* 2013. 19 авг. (URL: <http://en.novayagazeta.ru/arts-and-sports/59571.html>, дата обращения 01.11.2013).
- <sup>17</sup> Не упустим возможности позабавить читателя защитной реакцией, какую могут вызвать у современного европейского либерала беспощадные инвективы героя Ибсена, нарушающие все нормы сусальной политкорректности. Таковую реакцию демонстрирует популярный норвежский писатель Николай Фробениус, развернувший содержание «Врага народа» в сторону защиты «священных коров» сегодняшнего западного общества от нападков «экс-тремиста-фундаменталиста» Стокмана: «Я понимаю пьесу таким образом:

Ибсен показывает один из вариантов, во что может развиваться “радикальный проект”. Во время городского собрания Стокманн чувствует, что его загоняют в угол, и реагирует агрессией. Вот он отстаивает позицию по вопросу водолечебницы — а в следующую секунду готов разорить родной город. Некоторые его реплики вполне можно было бы услышать сегодня из уст экстремистов-фундаменталистов. <...> Разоблачение этого злого начала — вот чему, по-моему, посвящена пьеса Ибсена “Враг народа”» (*Фробениус Н. Не-юбилей и строптивость // Ибсен глазами норвежских писателей. Осло, 2006. С. 48–50*). По поводу столь яркого образчика новейшей литературно-критической рефлексии позволительно, пожалуй, лишь вскользь заметить, что восстань сегодня драматург из гроба, он — всегда очень здраво оценивавший мыслительные способности большинства своих соотечественников — не был бы сильно удивлен *и этим* примером *истинно норвежского* «глубокомыслия», коему готова сегодня восторженно аплодировать едва ли не вся либеральная Европа.

<sup>18</sup> Интеллигентски-праведническое «благообразие», которое по воле режиссера придает артист своему персонажу, резко расходится не только с холерическим темпераментом ибсеновского героя, но и, в частности, с нарастающей по ходу действия (но совершенно отсутствующей в спектакле) тягой Стокмана прибегать к смачным ругательствам. «Его реплики настолько приправлены крепкими словечками, что в такой богобоязненной стране, как Норвегия, их даже под прикрытием безграничного авторитета Ибсена нельзя передавать по радио без предварительного смягчения многих и вполне пристойных выражений. Но и после такой переработки шокированные радиослушатели шлют поток протестующих писем» (*Хейберг Х. Генрик Ибсен. М., 1975. С. 189–190*).

<sup>19</sup> Воспользовавшись в подзаголовке нейтральным словом «пьеса» («skuespil»), Ибсен, безусловно, осознавал жанровую сложность произведения. 21 июня 1882 года он извещал своего издателя: «Вчера я завершил работу над новым драматическим сочинением. Оно называется “Враг народа” и состоит из пяти актов. Пока пребываю в неведении, назову ли я его комедией (*lystspil*) или же просто пьесой, в нем много такого, что свойственно комедии, но при этом имеется серьезная идея» (*Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1946. Bd. 17. S. 470*). Надо принять во внимание и следующее обстоятельство: создавая пьесу как радикальный ответ на бурную и почти единодушно негативную реакцию, которую вызвали «Привидения» в скандинавских странах, Ибсен не только поручил Томасу Стокману горячо отстаивать многие авторские убеждения, но и наградил его некоторыми собственными чертами. Драматург не скрывал, что видит в мятежном докторе свое alter ego, пускай портрет героя отнюдь не был прямым зеркальным отражением его творца: «Мы так превосходно сошлись с доктором Стокманом, так сходны с ним во многом, — писал Ибсен, высылая рукопись издателю. — Но доктор куда больше взбалмошная голова, чем я, и у него есть еще другие особенности, благодаря которым из его уст выслушивают многое, что, пожалуй, не сошло бы так благополучно с рук мне» (*Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 715*).



- <sup>20</sup> См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 7. С. 205.
- <sup>21</sup> См.: «Враг народа» Льва Додина стал лучшим спектаклем «Золотого софита» // URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/2013/11/12/luchshim-spektaklem-zolotogo-sofita-stal-vrag-naroda-lva-dodina>, дата обращения 14.11.2013).
- <sup>22</sup> Кингисепп М. Гинкас раздел Ибсена до белья и пистолета // Известия — Санкт-Петербург. № 187 (28448). 10 октября. С. 6.
- <sup>23</sup> Сергеев А. В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 68.
- <sup>24</sup> Режиссер Кама Гинкас: «В творчестве запретов нет» // Аргументы и факты — Санкт-Петербург. 2011. № 38 (934), 21–27 сентября. С. 35.
- <sup>25</sup> Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1934. Bd. 11. S. 501.
- <sup>26</sup> См.: [Марина Дмитриевская о спектакле] // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 71.
- <sup>27</sup> Аверинцев С. С. Моя ностальгия (1995) // Аверинцев С. С. Связь времен. С. 405–406.
- <sup>28</sup> Сергеев А. В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 67.
- <sup>29</sup> Там же. С. 71.
- <sup>30</sup> В одной из рецензий выражено категоричное неприятие и этой центральной в спектакле Квятковского психологической перипетии, и тех средств, которыми воспользовался режиссер для ее выражения в финальной сцене: «И истерика Хельмера, и неуместно натуральный крик забившейся в угол Норы после того, как всплывает вся правда, — будто из какой-то другой пьесы, из какого-то самоигрального, пущенного на самотек “Ибсена вообще”. А хочется, чтобы были, натурально, треснувшая скорлупа и хитиновый покров. Чтобы из андроида, машины для удовольствия вылуплялась машина для убийства, существо другой природы и породы» (Джурова Т. О чем мечтают андроиды // Петербургский театральный журнал. 2013. № 1 (71). С. 87–88). Не поясняя, что подразумевается под «другой пьесой» и что означает «самоигральный, пущенный на самотек “Ибсен вообще”», автор как будто упрекает режиссера в нежелании дублировать финал известного спектакля Томаса Остермайера «Нора» (Театр Шаубюне, Берлин, 2002). При этом Т. Джурова странным образом не замечает, что *вся* постановка Квятковского направлена против концепции Остермайера, так сказать, *напрямую*, полемизирует с нею «по всем пунктам» и в итоге возвращает финальную сцену в то драматургическое русло, которое было принципиально важно для Ибсена, но которое решил «подкорректировать» немецкий режиссер.

## СПЕКТАКЛЬ МАРКА ЗАХАРОВА «ПЕР ГЮНТ» (ЛЕНКОМ, 2011)

Премьера спектакля «Пер Гюнт» по мотивам драмы Хенрика Ибсена с хореографией Олега Глушкова состоялась 25 марта 2011 г.

В программке к спектаклю была дана небольшая историческая справка за подписью Татьяны Шах-Азизовой, в которой авторитетный театровед познакомила зрителя с драматической поэмой Ибсена и ее сценической судьбой. Судьбой непростой, особенно если речь идет о русском драматическом театре; здесь, по сути, имеет смысл 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 (Александринский театр; 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 — это значит ничего не сказать... Логичным представляется вопрос, в каком соотношении находятся ибсеновская драма и захаровский спектакль по ее мотивам?

Традиционно самым суровым критиком захаровского опуса на основе ибсеновской драмы выступила Марина Давыдова, которая словно бы в ответ на заданный выше вопрос написала так: «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 не все пьесы Ибсена могли бы служить своеобразной драматургической 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 до-

роге мрут как мухи. Или в процессе жизни ты обретаешь свою *самость* (“экзистенцию”), или обречен влачить “неподлинное” существование [курсив мой. — А. Р.]»<sup>1</sup>.

Завершила 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 — тролль, 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.]»<sup>2</sup>.

Почти все рецензенты, откликнувшиеся на захаровскую постановку (не исключая и Марину Давыдову), прочитали спектакль как произведение лирическое, в котором Пер Гюнт Антона Шагина — alter ego самого режиссера. Впрочем, не скрывал 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 вступал, 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»<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>.

Да, как справедливо заметила Дина Годер, «в этом спектакле Захаров со всеми своими парадоксами, шуточками и словечками очень узнаваем»<sup>5</sup>. Но это и есть свидетельство наличия давно сложившейся *режиссерской методологии* и прочно устоявшегося *постановочного почерка*. Захаров заказал новый перевод ибсеновской драмы, радикально переписал, сократил и переструктурировал ее текст (так, например, в отличие от пьесы Пуговичник в исполнении Сергея Степанченко с самого начала действия сопровождал героя Антона Шагина, походя иной раз на Санчо Пансо, а иногда — на Мефистофеля при новоявленном Фаусте). Режиссер вместе с хореографом Олегом Глушаковым, постановщиком 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 в 2 час. 25 минут; полная видеозапись спектакля занимает 1 час 46 минут).

Марина Токарева заметила: «Марк Захаров как-то сказал: надо ставить тот материал, в котором есть ты сам. “Пер Гюнт” — личное высказывание, признание»<sup>6</sup>. Подтверждением тому служит множество режиссерских самоцитат, щедро разбросанных постановщиком от пролога и вплоть 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»<sup>7</sup>.

С правой стороны авансцены располагался небольшой оркестр музыкантов-мультиинструменталистов (аккордеон, электропиано, скрипка, виолончель, флейта, банджо, акустическая гитара и пр.) под руководством композитора Сергея Рудницкого — автора звукового ряда захаровской постановки. О нем Наталия Каминская написала следующее: «От Грига с его знаменитой музыкой к ибсеновской драме в спек-

такле 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 разноязыко, и ухо ловит то скандинавский мотив, то восточный, а то и вовсе некую “симфонию” смятенной, потерянной души»<sup>8</sup>.

Пролог открывался танцем кордебалета. Ирония была заключена уже в том, как различалась хореография танцующих мужчин и женщин. Двое мужчин — танцевали и только танцевали, перемешивая фольклорную традицию, дуэтные поддержки в духе классического танца и элементы брейк-данса (breakdance). Затем на сцену выходили пятеро девушек (роль одной из них была travestирована — воплощалась молодым актером) и исполняли танец, отображающий трудовой процесс, а именно — имитировали движения, словно бы они полоскали и отжимали белье.

Художник Алексей Кондратьев придумал станок в виде куба-трансформера. Наталия Каминская описывала его так: «Одетая в темное сцена содержит в центре некий куб, который меняет ракурсы и положения. То откроется 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»<sup>9</sup>. Трансформации этого станка предоставляли различные возможности для обыгрывания актером и использования в качестве приема «сцена на сцене».

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

Кордебалет по ходу развертывания сюжета и реагировал, подобно античному хору, на происходящие события, и выступал своего рода антагонистом главного героя. Например, мать Пера Гюнта в описываемой

сцене пролога упрекала сына: «Месяц проболтался на охоте, мерзавец!» И девушки, разбегаясь, хором вторили: «Мерзавец!..»

Наталия Каминская писала: «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 программе), нечесаные и с какими-то подозрительными пятнами тлена на одеждах, возникают в пространстве сцены, внезапно ощерившейся вертикальными черными стволами, свисающими с “поднебесья»<sup>10</sup>. Селяне и селянки, тролли и трольчихи, бедуины, сумасшедшие и проч. — менялись лишь пластические доминанты движений при сохранении общего закона функционирования кордебалета.

Ксения Ларина справедливо подметила: «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 неугомонный Фигаро Дмитрия Певцова, а сгинувший от горячки граф Резанов стал символом служения и преданности — отечеству, призванию, женщине. Нынешний Пер Гюнт вместили в себя черты почти всех героев, когда-либо ступавших на ленкомовскую сцену, и, похоже, собрался подвести итог их коллективной жизни»<sup>11</sup>.

Захаровский Пер Гюнт — и блудный сын, и человек бунтующий, и скиталец, и «для [столь любимого лидером «Ленкома». — А. Р.] Николая Бердяева Пер Гюнт — норвежский Фауст»<sup>12</sup>.

Рецензенты захаровского спектакля уделили много внимания исполнителю главной роли. Антон Шагин «воплощает здесь *абсолютно современного человека* [курсив мой. — А. Р.]»<sup>13</sup>, актер «весьма современен в своей третьей кожаной куртке и предательски сползающих штанах»<sup>14</sup>. Марина Токарева написала следующее: «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 он 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 — Пера Гюнта — смесь русского необъяснимого беспокойства и беспричинной ибсеновской тоски; тревога гонит его вдаль, туда, где кроется его “предназначение”. Дерзость и дурь кружат лихую голову»<sup>15</sup>.

Как уже говорилось выше, в захаровской версии «Пера Гюнта» Пуговичник появлялся в самом начале действия и сопровождал 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, сублильный, 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 изощренных 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»<sup>16</sup>.

Пуговичник — фигура контрастная относительно Пера Гюнта. О себе Пуговичник говорил как о последнем в мире мастере, умеющем переплавлять пространство, время и все, что преждевременно, сомнительно и бесполезно. Именно Пуговичник в конечном счете констатировал, 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 проявлял свою природу прежде всего через отношения 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, может быть, в еще большей степени герой Антона Шагина проявлял себя через отношения с собственной матерью, с Озе Александры Захаровой.

Наталия Каминская заметила, что Захаров, опираясь на опыт гоголевских постановок («Мистификация, 1999; «Женитьба», 2007), придавал сказочности ибсеновского «Пера Гюнта» гоголевские черты. «За каждым поворотом героя, — писала 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»<sup>17</sup>.

Партнерство Антона Шагина и Александры Захаровой, начатое в «Вишневом саде» (Лопухин и Раневская, 2009), было блистательно продолжено в «Пере Гюнте», хотя героиня актрисы здесь выступала не в роли возлюбленной героя, но в роли его матери. Ольга Фукс написала: «Пресловутый переход из “героинь” на “возрастную” роль дался ей [Александре Захаровой. — А. Р.] легко. Ее Озе — чернокудрая bestia, про которую совсем не хочется говорить “мать-одиночка”»<sup>18</sup>.

Отношения матери и сына густо были замешаны на страсти, на комплексе влечения-отталкивания, но — при неизменной доминанте: «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)»<sup>19</sup>.

Ксения Ларина отметила: «Роль смешной и влюбленной в своего сына хохотушки Озе очень идет Александре Захаровой, которая уме-



ет растворяться в *характерных ролях*, не боясь самых острых, эксцентричных проявлений. *Женщина-клоунесса* в черном кудрявом парике, неунывающая и не стареющая, готова отдать жизнь за своего непутевого сына [курсив мой. — А. Р].»<sup>20</sup>. Марк Захаров не был бы Марком Захаровым, если бы не нашел возможности насытить спектакль четко выстроенными и точно бьющими в цель *репризами*. И среди других персонажей ленкомовского спектакля героиня Александры Захаровой стала одной из главных ответственных за *репризность* постановки.

Например, в сцене, когда вся деревня ищет Пера Гюнта, чтобы побить его, приходил разговор, в котором Озе, Сольвейг и ее отец (Иван Агапов) обсуждали героя Антона Шагина:

<...>

С о л ь в е й г. <...> я, глупая, не оценила вашего сына сразу, он чудом был среди других.

О т е ц С о л ь в е й г. Поганец, козел взбесившийся.

О з е. 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!

О т е ц С о л ь в е й г. То-то я посмотрю, куда все сосны подевались?!

<...>

Марина Давыдова написала: «Премьера “Ленкома” лишена и какой бы то ни было актуальности, и всяких примет политической сатиры, хотя уж ее-то из “Пера Гюнта”, в котором высмеяно все на свете — от диковатого Востока до прагматичного Запада, — изготовить было легче легкого»<sup>21</sup>.

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 Пера Гюнта на Востоке. Достаточно было герою Антона Шагина сообщить некоей фигуре, одетой в бедуинскую одежду и с автоматом Калашникова в руках, что он хотел бы перейти на Запад, как Пер Гюнт оказывался 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), сообщал Перу Гюнту: «Мы давно за вами, скотами, наблюдаем». И демонстриро-

вал молодых людей в одинаковых белых майках и черных шапочках на голове и с одинаково отсутствовавшим выражением лица.

Некто. Вот пациенты наши, бывшие защитники свободы. Здоровьем пышут, 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, словно бы это делал какой-нибудь церковный иерарх, руку)*. 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!..

Поскольку Пер Гюнт упорствовал, заявляя: «Я не трус. Не превращусь в макаку. Я не поддаюсь дрессуре, я буду драться!..», — герою Антона Шагина устраивали пытку с помощью маски противогаза (на сленге правоохранительных органов это называется «слоник»). Тело потерявшего сознание Пера Гюнта, зацепив крючьями, оттащивали в левую кулису...

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

«Таких тихих и неэффектных финалов, — отметила Наталия Каминская, — мы, кажется, у Марка Захарова еще не видели»<sup>22</sup>. Пуговичник, сопровождая героя Антона Шагина на переплавку, обращал его внимание на то, что пела женщина печальная, всю жизнь кого-то ожидая.

И лучше обойти ее стороной, ведь Сольвейг слепа и не сможет увидеть Пера Гюнта.

Пер Гюнт. Ты ошибаешься.

Пуговичник. Старый клоун не может ошибаться.

И все же Пер Гюнт «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»<sup>23</sup>.

«У Ибсена Пера Гюнта спасает любовь Сольвейг, — считала Марина Тимашева, — у Захарова спасительна его любовь к Сольвейг»<sup>24</sup>. Во многом это действительно так, и старые клоуны все же способны ошибаться. Заверение героя Антона Шагина, что жизнь его закончится рядом с Сольвейг и больше ему ничего не надо, приводили Пуговичника к решению отсрочить переплавку Пера Гюнта. Сольвейг и была, вероятно, подлинным достижением жизни Пера Гюнта, все остальное — туман и дым, марево лесное...

Возвращаясь к началу, можно с уверенностью констатировать, что ленкомовский «Пер Гюнт» — это захаровский драматический опус на темы ибсеновской драматической поэмы. Но данное сценическое сочинение опиралось именно на Ибсена и на его вполне конкретное романтическое произведение. Перед нами сочинение вольное и вполне авторское, но не самовольное, у норвежского драматурга режиссер находил героев, коллизии, драматические темы и мотивы, пробуждавшие творческую фантазию автора новой сценической версии ставшего уже классическим сюжета.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Давыдова М. Танцы о главном Пер Гюнте. Марк Захаров узнал в герое Ибсена самого себя // Известия. 2011. 4 апр.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Из программки к спектаклю.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Гюдер Д. Про себя. Марк Захаров поставил в Ленком пьесу Ибсена «Пер Гюнт» // Московские новости. 2011. 4 апр.

<sup>6</sup> Токарева М. Ходагайство любви. Марк Захаров признался: нет ничего важнее // Новая газета. 2011. 29 марта.

<sup>7</sup> Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.

- <sup>8</sup> Каминская Н. Хождение за три горя. В «Ленкоме» поставили «Пер Гюнта» // Культура. 2011. 31 марта.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Ларина К. Новый герой Ленкома. В «Пер Гюнте» Марк Захаров остановил мгновение // The New Times. 2011. 4 апр.
- <sup>12</sup> Токарева М. Ходатайство любви. Марк Захаров признался: нет ничего важнее // Новая газета. 2011. 29 марта.
- <sup>13</sup> Каминская Н. Хождение за три горя. В «Ленкоме» поставили «Пер Гюнта» // Культура. 2011. 31 марта.
- <sup>14</sup> Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.
- <sup>15</sup> Токарева М. Ходатайство любви. Марк Захаров признался: нет ничего важнее // Новая газета. 2011. 29 марта.
- <sup>16</sup> Должанский Р. В перекройке с норвежского. «Пер Гюнт» в «Ленкоме» // Коммерсант. 2011. 5 апр.
- <sup>17</sup> Каминская Н. Хождение за три горя. В «Ленкоме» поставили «Пер Гюнта» // Культура. 2011. 31 марта.
- <sup>18</sup> Фукс О. Быть живым и только. «Пер Гюнт» Марка Захарова в «Ленкоме» // Вечерняя Москва. 2011. 30 марта.
- <sup>19</sup> Галахова О. Душа скитаний. Марк Захаров и Олег Глушков поставили спектакль «Пер Гюнт» по одноименной пьесе Ибсена // Новая газета. 2011. 28 марта.
- <sup>20</sup> Ларина К. Новый герой Ленкома. В «Пер Гюнте» Марк Захаров остановил мгновение // The New Times. 2011. 4 апр.
- <sup>21</sup> Давыдова М. Танцы о главном Пер Гюнте. Марк Захаров узнал в герое Ибсена самого себя // Известия. 2011. 4 апр.
- <sup>22</sup> Каминская Н. Хождение за три горя. В «Ленкоме» поставили «Пер Гюнта» // Культура. 2011. 31 марта.
- <sup>23</sup> Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.
- <sup>24</sup> 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.

**Т. С. Ткач**  
(Санкт-Петербург)

## БУНТ И СТРАДАНИЯ ФРЁКЕН ЖЮЛИ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН

Странные сюжеты порой складываются на театре. Бывает так, что одной пьесой вдруг «заболеют» сразу несколько режиссеров. И тогда перед глазами зрителей замелькает круговерть разнообразных сцени-

ческих вариаций гоголевской «Женитьбы». А то вдруг всюду зацветает чеховский «Вишневый сад». Или же театральное пространство заполняют «Чайки». Затем, глядишь, приходит время «Гамлета». А далее во множестве обличей предстают то «Три сестры», то «Дядя Ваня»... Потом знаменем времени оказывается «Идиот» Ф. М. Достоевского... Примеры можно продолжать — их множество. Скрытые причины такого рода театральных увлечений наверняка имеются. А вот какие именно — попробуй разгадать! Конечно же, как всем известно, классические пьесы, словно «магический кристалл», дают возможность взглянуть в тайны бытия. И всё же...

У возникшей на рубеже двух минувших столетий новой драмы особая судьба. Интерес к ней с годами только возрастает. Очевидные закономерности в появлении на подмостках некоторых пьес из этой удивительной когорты угадываются не сразу.

По утверждению Августа Стриндберга, писателя, который в начале двадцатого века наряду с Хенриком Ибсеном был «властителем дум» европейской интеллигенции, «любое событие в жизни <...> обусловлено обычно целым рядом более или менее глубоко скрытых мотивов, но зритель, как правило, выбирает наиболее ему понятный или льстящий его умственным способностям»<sup>1</sup>.

И чтобы не уподобиться верхоглядам, важно обозначить мотивы, темы и проблемы, влиявшие на выбор пьес и их трактовку.

Почему в России из многих драм стриндберговского наследия именно «Фрёкен Жюли» стала фавориткой прокатного репертуара? Что заставляет сразу многих режиссеров одновременно претендовать на творческий роман с загадочной и своенравной «Фрёкен»? И почему её звёздный час приходится на времена катаклизмов — чем она так манит театры накануне и в период социальных перемен? Ведь в этой драме у Стриндберга нет самоценно значимых общественных коллизий.

Казалось бы, история «Жюли» сугубо камерная. Банальный любовный треугольник... Стоп! Интрига читателям тех лет — а пьеса появилась в 1888 г. — казалась не только занимательной, пикантной, но сокрушающей все представления о «норме»: госпожа прониклась пылким чувством к своему лакею, который собирается жениться на кухарке. И с той поры гадаем: поступок своенравной героини — вызов или поражение? Готовность быть порабощенной или прихоть, утверждение превосходства гордой аристократки перед плебеем? Или что же?

Жак и Жюли в стриндберговской драме: мужчина и женщина (Он и Она), рационалист и мечтательница, Идеалистка и Хам, Плебей и Ари-

стократка, Слуга и Госпожа, Палач и Жертва и т. д. К тому же, камерная пьеса, как оказалось, эпична: в ней — трагедия гибели целого рода, сменившегося людьми совсем другой формации.

Не потому ли «Фрёкен Жюли» с особой силой влечет режиссеров во времена социальных сломов? В канун грядущих перемен, требующих осмысления былого и готовности к новому, диктующих необходимость Выбора, самоопределения. Ситуации исторического пограничья толкают людей в неведомое, маня свободой, вольницей, отказом от прежних норм и бремени условностей. «История есть драма свободы, — размышлял об опасности крутых виражей пути человечества М. К. Мамардашвили. — Нет никаких гарантий, как нет и никакого самого по себе движущего ее механизма. *Это драма свободы, где каждая точка окружена хаосом* [курсив мой. — Т. Т.]»<sup>2</sup>.

Когда в 1985 г. Россия сменила курс развития и после перестроечных восьмидесятых пришли «лихие девяностые» с их беспредельным хаосом и самочинством, режиссер Григорий Козлов поставил «Фрёкен Жюли» в Красноярском драматическом театре им. А. С. Пушкина (1993). Смутное время заставило его усомниться в том, что ранее казалось безусловным. — Разве Любовь всегда гармония? Игра — всего лишь навсего забава или грозящий смертью поединок? Закон сильнее Хаоса? Сколь безусловно утверждение «жизнь прекраснее Небытия»? И неужели Свет всенепременно побеждает Тьму?

Полярность этих смыслов, их жесткую определенность сценограф Илья Кутянский заявил контрастом пространства кухни, где герои доходят до края бездны, подчиняясь в языческую праздничную ночь Ивана Купалы стихии чувственности. К концу спектакля кровавые следы испачканных ладоней Кристины (Надежда Крутова) и Жюли (Эльвира Главатских) размазывали четкие границы белого и черного, смешав в единое пятно и Свет, и Тьму. Кровавое убийство канарейки Жаном (Андрей Пашнин) смахивало на дикарский ритуал, в котором злобно, сладострастно сводились счеты с существом иного мира — Плебею непонятна, неведома душа Аристократки, этой всю жизнь сидящей в клетке птички певчей, вдруг возжелавшей ощутить свободу.

Место событий — кухня. Тут, где обычно кромсали, парили и жарили еду, в спектакле Г. Козлова препарировали души — с тем чтобы познать их составляющие. Здесь двойственность и двуединость мира и в смыслах, и в предметах. Материальный, плотский мир может быть и грубым, и прекрасным — как посмотреть: развешенные на кухне колбасы и связки чеснока были не только съедобны, но и живо-

писны, они напоминали фламандский натюрморт. Холодный блеск отточенных ножей. Нож в руках лакея станет для фрёкен не то орудием пытки, не то ласки. В момент соития «Жюли почти “пригвождена” Жаном — резким ударом остриём ножа между её колен — к разделочному столу, где через короткое время Жан ударом этого же ножа, с лицом убийцы, обезглавит чижику, и тот же нож медленным, едва ли не ритуальным жестом Жан вложит в руку Жюли в финальной сцене»<sup>3</sup>.

Страсть Жана и Жюли убийственна. Рабство и Свобода, Плебейство и Аристократизм в спектакле Г. Козлова — не столько социальные характеристики героев, сколько их внутренние свойства. Режиссером исследовалась сама природа человека, первопричины чувств: любви и ненависти, жажды самоосуществления в жизни и тяги к смерти, поэзии пьянящей чувственности, грозящей обернуться пленом, устремленности к свободе — в их парадоксальной непредсказуемости и путаных сплетениях.

Была поведена история Любви, той, идеальной, которая в обычной жизни не может длиться долго, ведя к гибели. Любовь — тот свет, тот Абсолют, та сила, которой тесны пределы. «Суверенное “я” — и узы любви, тем более прочные, чем глубже любовь поглощает, покоряет, поработачивает. Осознание невоплотимости абсолютной свободы в земных пределах — и последний свет, осеняющий путь к ней: “тесна любви единой грань земная”... Там, на стыке линий жизни и смерти, человек вдыхает разреженный воздух трагедии. Дышит им», — размышляла об этом спектакле М. Корнакова<sup>4</sup>.

Героиня в спектакле Г. Козлова «проходит путь от тьмы и хаоса к покою последнего выбора перед лицом смерти». Обыденность порой катастрофична. Как стихийной силой, устремленной к Идеалу, пытался овладеть Жюли прагматик Жан и подчинить себе. Не смог. А рядом — носитель догмы, Кристина, которой всегда известно, что хорошо, что плохо. Такие, как она, являются, когда стихают бури, — им не нужна свобода, они не ведают сомнений, а значит, и проблемы выбора. Итоговое слово оказалось за «серым человеком».

В финале подобно миру, будто из Зазеркалья, на кухонном разделочном столе сиял возникший макет спектакля, стены которого были чисты, без пятен крови, и прыгала беспечно птичка в клетке — живая! На это чудо смотрели, умастившись чуть поодаль, актеры. И вместе с ними — зрители, вдруг ощутив нахлынувшую тоску по недоступной и прекрасной жизни.

Если в Красноярске пьеса «Фрёкен Жюли» зазвучала как лирическая драма недостижимости любви, гармонии, как драма невоплотимых в жизни идеалов, то спустя шесть лет (1999), в канун застойных «нулевых», со сцены московского Театра им. Е. Б. Вахтангова спектакль по этой стриндберговской драме вел разговор со зрителем о силе *прозы* жизни. Спектакль создавался волею актеров по наитию, и если воспользоваться словами Стриндберга — из их собственных «воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, вздора и импровизаций»<sup>5</sup>. Сначала за самостоятельной работой присматривал Алексей Грибов, а выпустил премьеру «Фрёкен Жюли» режиссер В. Иванов. Возвращенный этюдным методом спектакль вопреки всем трудностям обрёл некую цельность<sup>6</sup>.

Героиня — её играла артистка Юлия Рутберг — шла, излучая радость жизни. В лунном свете праздничной ночи Ивана Купалы лёгкая, в длинной белой блузе поверх широкой юбки, с огромным удивительным по красоте ярким венком на голове она казалась диковинным цветком, который вольный ветер шулки ради принес с полей в подарок знающему себе цену красавцу Жану. Рослый статный Жан, которого играл В. Симонов, своей лакейской службой явно тяготился. Удивившись предложению игривой фрёкен пойти потанцевать, он без малейшего смущенья откликнулся — а почему бы нет, пока Кристина (М. Аронова), его невеста, спит, устав от повседневных кухонных хлопот. Ведь он себя считает ничуть не хуже госпожи. Жан — не хам. Он, будучи эстетом, плебейство презирает, а с фрёкен надеется всё переменить. Что удивительно, и в этом тоже актеры точно следовали указаниям автора: «Принадлежность к мужскому полу делает его аристократом <...>. Его неполноценность связана главным образом с той социальной средой, в которой он временно обитает и которую, по всей видимости, отбросит вместе с ливреей»<sup>7</sup>, — и все же критики, за редким исключением, не приняли спектакль.

Красивой ладной паре безудержные пляски дали чувство воли, сняв все запреты. Лакей и госпожа вдруг сразу стали ровней — теперь возможно всё! Они хотят сбежать из мрачной тесноты, туда, где будут счастливы: им нужна свобода. Однако каждый понимает её по-своему. Фрёкен Жюли мечтает жить в любви, быть вместе с Жаном, беспечно наслаждаясь пенем любимой канарейки. А Жан стремится стать Хозяином, открыть отель на деньги вдруг появившейся любовницы.

После падения Жюли сломалась. Будто упавшая из поднебесья птичка, она не может справиться с собой: движенья конвульсивны,



речь обрывиста. В давящем плотном корсете, который, настигнутая страстью, скинуть так и не успела, в нелепой, как у гномов, шляпе с высокой тульей, расхристанная фрёкен вместе с девичьей честью лишилась и аристократизма. Она лишь тень самой себя. В ней жизни нет. Дикий хохот Жана уподобляет его безумцу.

Счастья не случилось. Возможность обрести свободу оказалась мнимой — тупик. Бурные события не нарушили привычную обыденность Кристины. Она спала, пока на кухне бушевали страсти, а поутру проснувшись, отправилась, как издавна заведено, на службу в храм.

У вахтанговцев аристократка и слуга сравнялись. Между ними нет социальной бездны. Как говорят, «игра любви и случая»: идеалистку, восторженную мечтательницу с прагматиком свела судьба, а их драма — в различном понимании свободы, возможностей самоосуществления.

Свой спор о главных ценностях вели Жан и Жюли в спектакле, поставленном по пьесе А. Стриндберга Игорем Николаевым на Камерной сцене МДТ — Театра Европы. Вступил в свои права 2000 год. Страна определилась с выбором. Пришла пора «стабильности».

Эта «Фрёкен Жюли» заставляла задуматься о тайном средстве стриндберговских героев с нашими российскими персонажами, с теми, кто неустанно ищет ответы на «самые последние вопросы».

То, что постановка сделана учеником профессора Льва Абрамовича Додина, сомнений не вызывало: в своем спектакле режиссер исследовал загадочные парадоксы человеческой природы. А пристрастие к таким исследованиям — родовое свойство МДТ. Нет, неслучайно здесь появилась «Фрёкен Жюли», и вот уж сколько лет она в репертуаре. Написанное в «Предисловии» к пьесе А. Стриндбергом театру оказалось близко: «Наши любознательные души <...> требуют объяснений скрытых пружин! Нам ведь хочется увидеть ниточки, разглядеть механизм, исследовать двойное дно шкатетки»<sup>8</sup>.

О влиянии шведского драматурга на творчество Чехова говорилось много. Но, пожалуй, впервые история страстной любви, не ведающей, что творит госпожи и ее слуги, была показана как завораживающая игра с удивительными превращениями и вдруг возникающими созвучиями — отсылками к ранее найденному. В диалогах Жана (Игорь Черневич) и Жюли (Анжелика Неволлина) временами чудились интонации Раневской и Лопухина. Своей эксцентричностью фрёкен порой напоминала клоунессу Шарлотту. А Жан к концу спектакля обретал сходство с тем «грядущим хамом», которого обычно привыкли видеть

в лакее Яше. Актеры, уже сыгравшие «Вишневый сад», охотно использовали предложенную режиссером систему отражений (не о таком ли подходе к пьесе писал А. Стриндберг, видевший у своих героев «характеры <...> соединившие в себе новое и старое»?)<sup>9</sup>.

Хрупкая нежная фрекен Анжелики Невוליной тоже имела свой сад. О нем напоминала невесть как попавшая на кухню картина с изображением прекрасной женщины, печально замершей среди нежной пены цветов, и ваза с пышным букетом сирени на столе (художник — Елена Дмитракова). Эта сценическая метафора важна режиссеру: в финале из мира Зазеркалья скорбным видением появлялась юная фрекен, похожая на женщину с картины, и тут же исчезала. Сад для нее оказался последним прибежищем и заветной мечтой, что навек с нею.

Режиссер расслышал в стриндберговской драме переключку с произведениями Ф. М. Достоевского. Его героями в спектакле стали люди Идеи, готовые на самые отчаянные поступки во имя убеждений.

Фрёкен поначалу озадачивала. Она входила в черном облегающем трико и красных туфлях на высоченных каблуках. На маленькой головке — шляпа, пышно украшенная цветами всех оттенков радуги. Своим эксцентричным поведением она напоминала чудную странницу, бабочку, невесть как попавшую в пугающий мрак подземелья. Казалось, этой бабочке ненароком или по злему умыслу кто-то оторвал крылышки и она, судорожно вздрагивая, металась в ожидании исхода.

Эта Жюли ни на кого не была похожа. И в то же время вполне узнаваема: в ней временами чудилась уязвленная девочка Лиза Хохлакова из «Братьев Карамазовых», а то вдруг — безмерно гордая Лизавета Тушина из «Бесов» Достоевского (эти персонажи многое определили в биографии актрисы). Она, как на удар хлыста, реагировала на слово, брошенное ей в ответ. Да и сама была готова вынести себе суровый приговор, лишь бы понять суть разыгравшихся событий.

Жюли «выдавливала из себя раба» — сначала по высокомерию и гордыни, поняв необходимость обрести в душе Бога. Ей казались рабством и дурманящий зов плоти, и социальные различия, и даже принадлежность к женскому полу, и неизжитые детские страхи... В Жюли жил бес саморазрушения. К смирению и раскаянию она приходила перед смертью.

Но прежде Фрёкен испытала многое. Желанная свобода обернулась рабством. Пoesия разбивалась в осколки пошлости. Страсть становилась жгучей ненавистью. Гордыню сменяла жертвенность.

Расшатываясь, смыслы и понятия в этом спектакле превращались в свою же противоположность. В духе авторского видения своих персонажей, живущих в переходное время, «более торопливое, истеричное, по крайней мере, по сравнению с предыдущей эпохой». И потому «их характеры в большей степени неустойчивые, растерзанные или разорванные»<sup>10</sup>.

В ту Иванову ночь с героями случились поразительные метаморфозы. Утром самоуверенный напористый Жан (Игорь Черневич) трусливо прятался от кухарки Кристины в сундуке, пугаясь наказаний за ночные проказы. А ведь как дорожил Жан своим достоинством. Оно ощущалось в насмешливых интонациях размеренной речи, особой неспешности жестов. Этот нагловатый развязный Жан был по-мужски очень силен, умен. Незауряден. И потому так страстно бунтовал против своей рабской доли. И все же поутру страх заставил лакея с благоговением исполнять хозяйские приказы.

Казалось, в смертельной схватке самолюбий победа — за Кристиной (Татьяна Рассказова), не преступившей нравственный Закон. За той, которую вначале никто всерьез не принимал. Хозяйкой положения оказалась она, плебейка, готовая смиренно следовать предначертаниям судьбы. Но так только казалось. Кухарка пожелала быть судьей. И добродетель стала для нее вернейшим средством самоутверждения. Сермяга обыденной правдѣнки против вывиха души.

И все вернулось на круги своя, придав трагедии фарсовую подоплеку.

В жестоких словесных поединках, где сказанное точно попадало в цель, ни побежденных, ни победителей не оказалось.

Любовь, достоинство и осознание высшего Закона — наверное, так можно обозначить важнейшие в спектакле темы.

Впрочем, были и другие толкования спектакля. Надежда Таршис, сетовала: «В дебютной постановке на улице Рубинштейна <...>, в финале остается заурядная история “соблазненной и покинутой” — и, соответственно, роль слуги Жана в треугольнике — любовник, обольститель»<sup>11</sup>.

Поставленный режиссером Михаилом Бычковым в том же 2000 г. на сцене Воронежского Камерного театра спектакль, им же и оформленный, доказал: символизм отнюдь не чужд «Фрѣкен Жюли». Обращаясь к приемам театра ушедшей эпохи, он не нарушал заветов автора, не исключавшего возможность творческого диалога с наследием былого: «Мои души (характеры) представляют собой конгломераты прошлых культурных стадий и современных отрывков из книг и газет,

разъятых на части людей, лоскутов праздничных нарядов, теперь превратившихся в тряпье, точно так же, как и сама душа сшита из разных кусочков»<sup>12</sup>. [Курсив мой. — Т. Т.].

Прибегнув к с воему излюбленному приему стилизации, М. Бычков нашел немало игровых манков: германскую манерность речи, подчеркнутую четкость или замедленность реакций, порою странные движения...

История проста. Она о женщине, мужчине, страхе... О страсти. Здесь был важен сам стиль, поэтика спектакля, атмосфера. Всё текуче, зыбко... Вода манила своей сокрытой стихийной силой, волнуя опасными глубинами... как страсть. К ней стремились, в нее ныряли или старались быть подальше. И не было границ — все размывалось. Добро и Зло казались не различимы.

В этом спектакле для Кристины Матвиенко стилизация — «как взгляд на умершую театральную форму сквозь толщу времени». Стилизация, по мнению критика, — «структурный принцип, строящийся не на ироническом остранении и игре, но на других основаниях. К модерну возвращают сознательно <...>. В зависимости от пристрастий <...> можно найти миллион “смыслов” из совершенно разных рядов: от немецкого экспрессионизма до гибели богов и христианской проблематики. Можно и просто — про страсть, которая таится под внешним спокойствием»<sup>13</sup>.

Ей оппонировала в своем отклике Марина Дмитриевская, которой спектакль показался подобен шкатулке, в которой «граммофон, бумажная птичка вместо любимого чижика Жюли, онемеченная (“нерусская”) речь, интонационные синкопы, inferнально-гротесковые краски, что-то зловещее и безжизненно-модернистское»<sup>14</sup>.

Важно подчеркнуть наметившееся в сценической биографии «Фрёкен Жюли» смещение смысловых акцентов: своим стремлением к наслаждению все оказались друг другу внутренне равны. Герои противопоставлялись визуально: белокурая и хрупкая Жюли (Елена Лукиных) рыжеволосой крепко сбитой Кристине (Наталья Шевченко) — эти женщины вступают за Жана (Андрей Новиков) в смертельную борьбу.

Главные события разворачивались в надувной резиновой лодке.

Играя символами, режиссер не прочь был и пошутить, как бы нанося поддержку в мотивации случившегося, заданной авторскими указаниями: «праздничное настроение в Иванову ночь; будоражащее воздействие танцев; <...> распалющийся воображение аромат цветов;

и наконец, случай, столкнувший этих двоих в укромном месте, плюс дерзость возбужденного мужчины»<sup>15</sup>.

Увлеченно визуализируя происходящее, театрализуя события, М. Бычков не особо погружался в глубины психологии. Ему важны обобщения, игра ассоциациями, вскрывающими режиссерское видение стриндберговских образов, их сущностные свойства. Не этим ли завораживал зрителей спектакль, имевший немало поклонников, в числе которых и Кристина Матвиенко, делившаяся своими впечатлениями в «Петербургском театральном журнале»: «Нет частных, конкретных проявлений; есть тягучая плазма тянущейся во времени муки чувства, изредка разряжающейся всполохами нервических надежд. А за этой прозрачной, но искажающей ландшафт оптикой кроется железная логика. Они так и существуют: стул, Кристина, лодка, Жан, клетка, фрекен, воздух, время, вода»<sup>16</sup>. Когда полураздетый Жан насосом закачивал воздух в лодку с лежащей в ней Жюли, то казалось, на глазах у зрителей он занимался любовью с фрёкен, которую почти не видно.

Кристина, обнаружив в лодке белье хозяйки, в ярости пинала ее ногой и затевала скандал. Опять же в лодку после любовной драмы кидалась с бритвой Жюли.

Кухарка торжествовала. Прежде чем отправиться в храм, восторженно читала слова Евангелия: «И последние станут первыми». Однако, по комментарию М. Дмитриевской, «последним», хамам, Жану и Кристине, не суждено было в этом спектакле стать первыми: «в финальном видении им явится и теперь всегда будет являться и жить в этом модернистском темном пространстве красных, черных и белых пятен — фрекен Жюли. Пока Жан тащит, как труп, сдувшуюся лодку, Жюли — видение, призрак, мираж — тихо жонглирует оранжевыми апельсинами»<sup>17</sup>.

Резко не приняв спектакль, критик недоумевала: «Не знаю, почему и зачем наши режиссеры так часто берутся за эту не очень богатую пьесу Стриндберга, не так уж глубоко и современно трактующую “подсознательные” отношения мужчины и женщины и тему грядущего хама»<sup>18</sup>.

Совсем иначе относилась к «Фрёкен» Надежда Таршис, приветствовавшая общий интерес к произведению: «Размытый фокус, удел наших сценических Стриндбергов, возникает от родства, — на сцене не подстрочник, а вольная вариация, мотивы Стриндберга оркестрованы по-новому, освоены в новом контексте»<sup>19</sup>.

Свою «оркестровку» стриндберговской драме в 2001 году предложил Александр Галибин, поставив «Фрёкин Жюли» в Театре-фестивале «Балтийский дом». Пожалуй, впервые антагонисткой барышни Жюли (Ирина Савицкова), по существу, стала Кристина (Регина Лялейките), а не слуга Жан (Дмитрий Воробьёв).

Спектакль начинался со сцены заговора-ворожбы Кристины в ночь Ивана Купалы на не спешащего жениться Жана. Журчание текущей по обрамляющим подмости желобам воды, тени ветвей в голубоватом сумраке и бормотанье женщины (сценограф Эмиль Капелюш) — мистическая атмосфера манила тайной. Светловолосая с румянцем на щеках кухарка пыталась по ходу событий образумить жениха, а в финале, поняв случившиеся прегрешенья — и в том числе свои, — шла в Храм. За Правдой. Она отказывалась от дарованной ей языческой стихией витальной силы и укреплялась в Духе.

Пожалуй, впервые кухарка заняла столь значимое место в сценическом пространстве и в пространстве смыслов спектакля. Кристина Регины Лялейките стала не только антиподом, но неожиданно тем «двойником» Жюли, который всегда рядом, как голос совести, вначале сбивчивый, невнятный, потом же — здоровый, а к финалу — убежденный, обретший чистоту и силу. Кристина, по определению Н. Таршис, была «эпична»<sup>20</sup>.

Оказалось, и такой столь неожиданный вариант трактовки своей пьесы предполагал автор, не без иронии писавший в «Предисловии»: «я <...> не только пропагандирую “безнравственность”, не только *проповедую высокую мораль — это последнее я предоставил делать кухарке* — за отсутствием священника! Такое многообразие мотивов я ставлю себе в заслугу, ибо оно соответствует духу времени! А если кто-то меня в этом уже опередил, я ставлю себе в заслугу то, что не одинок в своих парадоксах, как обычно называют все открытия»<sup>21</sup>.

Этот спектакль волновал «многообразием мотивов», многовекторностью смыслов. Н. Таршис указывала на то, что в этом галибинском спектакле фрекен Жюли Ирины Савицковой «пытается свести, соединить распавшиеся, разорванные сущности бытия, идеальное и физическое, достоинство личности и социальную связанность. Ее попытка максималистского самоосуществления обречена, что она трагически и осознает. Это то, за что, по-видимому, Блок и любил Августа Стриндберга, отводя от него подозрения в пошлом, обиходном варианте “женоненавистничества”»<sup>22</sup>.

Как оказалось, вопреки Закону самоосуществление невозможно. Жюли хотела сделать возлюбленного себе равным. А тот ей предложил

украдкой взятое хозяйское вино. Нервный, как ей казалось сначала, тонкий, умный Жан, болтавший почему-то какой-то вздор о том, как он станет хозяином отеля, вмиг стал Жюли гадок — фрёкен увидела перед собой вора, ничтожество. А на лакеев — одна управа: хлыст, которым Жюли хлещет, отгоняя наваждение. Однако без возвышенных мечтаний и любви она не может жить — фрёкен вместе с убитой птицей покидает дух.

Важно, что в галибинском спектакле слышны обертона трагедии. «Фрёкен Жюли входит <...> без малейшей аффектации, — писала критик, — но это выход трагической протагонистки. Она движется, вступает в диалог — но органичным пунктом тянется и тянется нота великого томления героини — под стать первому выходу Федры. Эта “нота” заполняет театр и одновременно разрезает атмосферу спектакля, снимая какое бы то ни было эмпирическое толкование действия, “быт”. Здесь четкий рисунок роли обеспечен кристальной чистотой трагической эмоции»<sup>23</sup>.

О трагизме героини в «Петербургском театральном журнале» размышляла и Т. Джурова: «Ирина Савицкова обладает особым даром — играть трагедию в драме. Играть боль, ужас, ярость и, в конечном итоге, гибель, высекаемые из тех “смешных” обстоятельств, от которых современные герои — герои драмы запросто отмахнутся и пойдут дальше по жизни. Савицкова во “Фрёкен Жюли” играет особое состояние не души, а духа. Играет не характер, а взаимоотношения с судьбой»<sup>24</sup>.

Стриндберговская драма «Фрёкен Жюли» сумела породниться и с трагедией. В спектакле, созданном на сцене Театра-фестиваля «Балтийский дом», вдруг приоткрылись иные горизонты пьесы. И в то же время он выявил опасность «новой драмы» как таковой. Что и отметила в своей статье Надежда Таршис: «Спектакль разметан центробежно, <...> на три стороны, и к финалу это сказывается не лучшим образом. Чтобы действие “сработало”, протагонистка должна бы какими-то гранями задевать партнеров, а они существуют уж совсем мимо ее поля, в иных, эмпирических плоскостях, в иной акустике — не в той трагически разреженной, что создает галибинская постановка»<sup>25</sup>.

Как бы то ни было, складывавшаяся на наших глазах постперестроенная сценическая биография «Фрёкен Жюли» убеждала: все жанры ей по силам.

«Фрёкен Жюли» смогла ответить на запросы режиссеров нового тысячелетия, тех, кто стремился средствами театра показать коллизии

сегодняшнего дня, когда все моральные ограничения рушатся и люмпены всё с большей наглостью диктуют свои права.

В спектакле Евгения Марчелли, поставленном на сцене Омского академического театра драмы (2005), нравственная катастрофа наших современников очевидна. О ней поведано легко, играючи, едва ли не с улыбкой — без всякого трагизма, обличений и тем паче без погружений в психологические бездны, — поскольку события стринберговской пьесы перенесены в наш двадцать первый век. Такое отношение к жизни стало приметой времени.

Режиссер не отказал зрителям в их праве развлекаться в театре. Насыщая спектакль игровой стихией, он карнавализовал сценическую атмосферу. В антракте же устроил балаган. Клоуны, явившиеся под музыкальное сопровождение (Владимир Девятков, Илона Бродская, Татьяна Филоненко, Давид Бродский, Мария Степанова, Виктория Сухина), усердно выводили перед публикой песнопения на два голоса под ритмичные удары о пол трубок разного калибра. Чуть позже, неумело вытанцовывая па, выбегала балерина (Зайтуна Смирнова)... Эти вставные номера — не прихоть режиссера: на радость зрителям Е. Марчелли создавал шаржированную картину нашей культурной жизни, на что его, вполне возможно, подвигнул ироничный автор.

«Для того, чтобы дать зрителям и актерам некоторую передышку, не выпуская при этом публику из плена иллюзии, я использую три художественные формы драматического искусства, а именно: монолог, пантомиму и балет, изначально характерные для античной трагедии, превращая монодию в монолог, а хор — в балет»<sup>26</sup>.

Даже самоубийство главной героини не столь уж важно — случилось или нет, решайте сами. Разбитная фрёкен, предпочитавшая в одежде экстравагантность — мешковатый мужской пиджак, из-под которого виднелся лиф, а снизу развевались лохмотья полупрозрачной юбки, — к финалу появлялась на лестнице в белом элегантном платье и, глянув сверху вниз на весело завтракающую пару, брала тихонько нож и уходила (художник-постановщик Игорь Капитанов, художник по костюмам Фагиля Сельская).

Центром в этом спектакле оказалась не Жюли (Екатерина Потапова), а Жан (Виталий Кищенко), перед которым фрёкен заискивала: то, заголив ноги, усаживалась прямо на стол, то вслед за Жаном кидалась танцевать... Впрочем, эта фрёкен манерами немногим отличалась от слуг. В отличие от крепко сбитой эпатажной Жюли, ухоженная, акку-



ратенькая Кристина, разукрасившая тело татуировкой, развязности манер себе не позволяла (Инга Матис) — «свое приличие имела». Уверенные в своем превосходстве слуги с удовольствием насмешничали над эстетскими замашками хозяев: они причмокивали, пробуя на вкус вино, грели тарелки перед едой. Как могли, театрализовали жизнь, устраивая «спектакль для себя» (а режиссер и вовсе открыто использовал приём «спектакль в спектакле»).

Театральность стала формой, в которую Марчелли остроумно упаковал волнующие его темы, сплетенные здесь воедино, — сущностные и социальные. Его, конечно же, занимает «война полов» (как и в большинстве им созданных спектаклей), тревожит завоевывающее все новые пространства бескультурье, глумление над приличием и нормой, озадачивает растущая люмпенизация общества. «Жить в удовольствии» теперь желают и те, кто стоит на верхней ступени социальной иерархии, и те, кто пока еще внизу, но абсолютно не сомневается в своем скорейшем восхождении. У обслуги есть основания ощущать себя хозяевами жизни, что прозорливо предсказал Август Стриндберг: «Лакей Жан — зачинатель вида <...>. Сын статара, он уже сформировался в будущего господина <...>, пробился наверх и достаточно силен, чтобы не смущаться, пользуясь услугами других <...>. Он, по его собственным словам, аристократ, прознавший тайны благородного общества, приобретший внешний лоск, <...>, умеет носить сюртук, но при этом нет никаких гарантий, что он держит в чистоте тело»<sup>27</sup>.

Е. Марчелли показал героев пьесы «Фрёкен Жюли» в дни «*тирании большинства*» (А. Стриндберг), когда прекрасный лик свободы, отраженный в кривых зеркалах, в глазах толпы стал превращаться в гримасу вседозволенности. Финал его спектакля жесток своей наглядностью: Кристина, собираясь, как на светскую тусовку, в церковь, прихорашивала Жана — в ответ на ласку и заботу вдруг получала жуткий удар в живот.

Отмеченный престижными наградами спектакль почему-то озадачивал. «Когда исчезает Жюли и в мире остаются только эти двое — закостеневший в упрямстве Жан и непробиваемо спокойная Кристина, — на месте многообразных межчеловеческих связей возникает бессловесная пустыня, — писала Е. Тропп. — Может быть, это и есть современная трагедия?.. Или трагедия современности?..»<sup>28</sup>.

Есть, наверное, большая правда в том, что режиссер Е. Марчелли в программке к своему спектаклю вместо жанра указал: «Нечто с одним антрактом». Из авторского варианта пьесы он многое убрал. Исчез не

только граф-отец, вычеркнуты и речи Жана о его лакейском страхе перед хозяевами, почти сведен на нет мотив неравенства господ и слуг. Да и события разворачиваются в наши дни.

«Фрёкен Жюли» в новом тысячелетии склоняют породниться на подмостках с «новой-новой» драмой: исчезает драматический конфликт с жестким требованием его развития, подменяясь противопоставлением ситуаций, очевидным сразу антагонизмом героев. Вместо исследования внутреннего мира персонажей, постижения первопричин явлений, сокрытых в глубинах душ мотиваций поступков — развернутая во времени и эффектно, динамично поданная констатация событий. Едва ль не повсеместно смена состояний, яркие всполохи эмоций героев стали гораздо предпочтительнее объемных, но не сразу захватывающих зрителей чувств. В Театре Наций «Фрёкен Жюли», поставленная в конце 2011 г., в буквальном смысле стала «новой-новой» драмой: Томас Остермайер доверил драматургу Михаилу Дурненкову «осовременить» классика, чтобы он, переселив героев «Фрёкен Жюли» в сегодняшние дни, привнес в пьесу наши современные российские реалии. Жан (Евгений Миронов) стал где-то успешным повоевать шофером, Жюли (Чулпан Хаматова) — дочерью бывшего генерала, а ныне генерального директора, кухарка (Юлия Пересильд) — здравомыслящей представительницей VIP-персонала, вместо птички появилась маленькая собачонка, а ночь Ивана Купалы превратилась в новогоднюю. Место действия — оформленная согласно последней моде кухня особняка Рублёвки (художник Ян Паппельбаум). «Пьеса, — отзывалась в «Итогах» о дурненковском «новоделе» Мария Седых, — собственно говоря, скроена по тем же лекалам, по которым новодрамовцы много лет пишут о маргиналах, не способных артикулировать свои чувственные позывы. И перемена статуса героев только исключила ненормативную лексику»<sup>29</sup>.

Но даже при натянутости мотивировок в поведении героев, надуманности и сюжетных нестыковках спектакль, по мнению многих критиков, убеждает яркими актерскими работами. Здесь у героев «Фрёкен Жюли» их игра в гламурную красоту на подмостках жизни пугает неминуемым соседством с бездумьем и жестокостью.

Улыбчивому Жану любыми способами необходимо выбраться со дна социальной ямы наверх, а избалованная комфортом, совсем не знающая жизни Жюли хочет чего-то необычного. После любовной ночи пытавшийся быть светски-любезным, усвоивший хорошие манеры шофер с остервенением запикивает свою юную хозяйку в холодильник — чтоб остудилась.

По убеждению Ольги Фукс, «Хаматова и Миронов играют не вырождение (оно все-таки предполагает славное прошлое), а недочеловеков, у которых не было шанса развиваться в духовной пустоте, помноженной на жуткое социальное расслоение»<sup>30</sup>.

Между героями поставленного Т. Остермайером спектакля нет социальной пропасти: в сознании подавляющего большинства людей существующее в нашей стране менее трех десятка лет неравенство — во все не норма, отвечающая представлениям о справедливости, поэтому и множится обида, зависть, поиск виновных в своих злосчастьях.

Жан кричит: «Мы такие потому, что все давно решили за нас!». Он не заметил случившуюся с ним нравственную катастрофу. Жан, обезумев от страха, обвиняет всех и вся, чтобы как-то оправдаться перед идущим в дом хозяином. Или все-таки Жан вне себя от ярости выносит приговор сидящим в зале зрителям?

Каждый делает свой вывод.

«Жюли, Жан и Кристина всего-навсего твердо выучили урок, — итожила Е. Дьякова в “Новой газете”. — Мир, возникший из угарного веселья рекламных роликов, — пуст изнутри. Он не знает и не знал ни правил игры, ни ценностей, ни норм, ни запретов. Пустота крутит и треплет Жюли, бросает ее в дискотечную свистопляску “обслуживания”, в объятия Жана, во взломанный сейф отца... в заснеженный сад с пистолетом у виска»<sup>31</sup>.

Где нет ответственности, там нет и не может быть свободы. И уж точно перед героями спектакля Т. Остермайера в Театре Наций не стоит проблемы выбора. Идя на поводу обстоятельств (у каждого — свои), они стали рабами инстинктов, мелочных желаний, взлелеянных обид и уязвленности, запрятанных в глубинах их естества. Это люди, для которых стихия Хаоса давно привычна. У Жюли, Жана и Кристины место стремления к свободе подменила потребность в самоутверждении. Вступивший в стовор с современным драматургом режиссер им отказал в желании думать, находить или хотя бы пытаться искать ответы на «вечные вопросы». Вряд ли к мгновениям осмысления своей бездумной жизни, вынесения себе сурового приговора можно отнести сцену, когда заплаканная Жюли, стоя на авансцене, нервно ощупывает отцовский револьвер — она в отчаянии, и многим её жалко.

«Больше ей держаться в этом мире не за что. И уже не важно, что мотивировки натянуты и придуманы, отчаяние тут — настоящее. В памяти остается маленькая съезжившаяся от боли женская душа за минуту до выстрела»<sup>32</sup>, — так увидела сыгранную Ч. Хаматовой героиню О. Егошина.

Иначе был воспринят финал О. Галаховой: «Этот калейдоскоп событий трагикомичен, — высказывала критик свое отношение к спектаклю Театра Наций в “РИА Новости”. — Они оба выглядят и смешными, и жалкими. Пистолет не выстрелит. Ее попытка самоубийства не случится. На мобильный телефон позвонит хозяин, и Жан, сложившись в позу обсуживающего персонала, исчезнет в снежной метели, оставив Жюли саму решать — жить ей или нет. Он-то точно будет жить, другой вопрос — как»<sup>33</sup>.

В спектакле Т. Остермайера живет своею жизнью «еще одна невидимая героиня — музыка, — обратила внимание М. Райкина. — Музыкальное оформление Даниэля Фрайтага и Нильса Остендорфа из Германии удивительным образом связывает безучастность падающего снега (вечность) с человеческими страстями»<sup>34</sup>. Как видно, что бы ни происходило на подмостках, «Фрёкен Жюли» всё же не может вовсе обойтись без трансцендентности.

Становится все очевиднее: с годами в спектаклях, поставленных по стриндберговской пьесе, уже не герои «управляют историей — история управляет ими». Обретая характерные черты наших современников, эти герои мельчают. О трансформации постсоветского человека не без иронии говорил писатель Дмитрий Быков, сославшись на Леонида Леонова, который «это описал в “Пирамиде”»: надо всё измельчить до того состояния, когда у людей не остается никаких абстрактных желаний, когда они думают только о выживании. Сегодняшняя Россия страшно измельчала интеллектуально, по-человечески, в ней проявления героизма смешны, проявления интеллекта опасны. Ну, понимаете, если бы в 70-е годы кому-то показали один день программы телевидения России нынешней, то телевидение с ленинским университетом миллионов показалось бы каким-то средоточием ума. Мы пали очень низко»<sup>35</sup>.

Эту печальную реальность и отражают постановки «Фрёкен Жюли» последних лет. Пьеса, возникая на подмостках театра рубежей эпох, на словах времен, выявляет, проверяет в экстремальных ситуациях того «сокровенного» человека, который есть и у режиссеров, и у опознанных ими в персонажах Стриндберга их современников. Но где же сегодня этот «сокровенный человек»? И каков он?

Не так давно в Новокуйбышевске спектаклем по «Фрёкен Жюли» дебютировал режиссер Денис Бокурадзе, молодой художественный руководитель театра-студии «Грань», лишь в прошлом году ставшего муниципальным. Режиссеру-дебютанту «Фрёкен» почти тут же при-

несла успех, доставив награды «за лучший спектакль» и «лучшую женскую роль» на прошедшем в Пятигорске в июне 2012 года фестивале «Театры малых городов России», а также достойное место в программе престижного фестиваля «Реальный театр».

Постановка музыкальна, хореографические сцены в стиле contemporary dance создают лирическую атмосферу (балетмейстер Павел Самохвалов), которую сменяет напряженный ритм ночного поединка исполненного мужской силы Жана (Даниил Богомолов) и притягательной Жюли (Юлия Бокурадзе), не выдержавшей презрения мужлана и сошедшей с ума. Но побеждает в спектакле не Жан, а хитрая, ревнивая и стойкая Кристина (Алина Костюк). «Не графа боится Жан, — делилась своими впечатлениями Т. Тиховец в блоге “Петербургского театрального журнала”. — Кажется, что эта ночь “невинных забав” сломала и его. Кристина победила и ту, что стремилась к падению, и того, кто упорно карабкался наверх. Она-то никуда не лезет. Она прочно стоит на своих крепких ногах и бормочет слова молитвы, твердо веря в то, что последние станут первыми. Только вот вопрос: кто первый среди последних?»<sup>36</sup>

Эта «Фрёкен Жюли» о «первых» уже речи не ведёт: на жизненных подмостках о себе всё громче заявляет «третья сила».

Обладающая мифологической структурой и сама ставшая «мифом культуры», пьеса А. Стриндберга «Фрёкен Жюли» дарует режиссёрам почти безграничные возможности эксперимента, допуская широчайший диапазон трактовок. Однако у времени свои приоритеты: в спектаклях последних лет фрёкен сдает свои позиции другим героям, не будучи способна противостоять грубости жизни. Более ста лет назад о таком развитии событий предупреждал нас Август Стриндберг, указывая на *опасность, которую несут так называемые «маленькие люди»*: «Жизнь не устроена по идиотской математической схеме, согласно которой только большие поедают маленьких, — столь же часто случается, что пчела убивает льва, или, по крайней мере, доводит его до бешенства»<sup>38</sup>.

Как показывает сценическая история постановок «Фрёкен Жюли», смена приоритетов в предложенной сумеречным шведом драматургической модели «группы лиц без центра» обычно обусловлена происходящими вне стен театра катаклизмами — общественными и нравственными. Каков очередной расклад? Ответ подскажет время.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>2</sup> *Мамардашвили М. К.* Философия действительности. Размышления после съезда. (Записала Эка Ахалкаци.) // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1990. (URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001103/st018.shtml>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>3</sup> Корнакова М. Раба любви // Петербургский театральный журнал. 1994. № 6. (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/6/i-dalee-vezde-6-2/raba-lyubvi/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>6</sup> См.: *Мельникова С.* Лунный свет Ивановой ночи // Петербургский театральный журнал. 2000. N 20 (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/20/chronicle-20/lunnyj-svet-ivanovoj-nochi/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>7</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> *Таршис Н.* Фрёкен Жюли // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/freken-zhyuli-4/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>12</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>13</sup> *Матвиенко К.* Под тёмной водой // Петербургский театральный журнал. 2001. № 4 [26] (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/fest-real-theatre-26/pod-temnoj-vodoj/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>14</sup> *Дмитревская М.* [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/fest-real-theatre-26/pod-temnoj-vodoj/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>15</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>16</sup> *Матвиенко К.* Под тёмной водой // Петербургский театральный журнал. 2001. № 4 [26] (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/fest-real-theatre-26/pod-temnoj-vodoj/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>17</sup> *Дмитревская М.* [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/fest-real-theatre-26/pod-temnoj-vodoj/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> *Таршис Н.* Фрёкен Жюли // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/freken-zhyuli-4/>, дата обращения 26.12.2013).

- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>22</sup> *Таршиц Н.* Фрёкен Жюли // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/freken-zhyuli-4/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> *Джурова Т.* Ирина Савицкова — Фрекен Жюли // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23) (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/freken-zhyuli-4/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>25</sup> *Таршиц Н.* Фрёкен Жюли // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/23/the-petersburg-prospect-23-1/freken-zhyuli-4/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>26</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> *Тропп Е.* «Я лишь хотел осовременить форму» // Петербургский театральный журнал. 2005. № 4 [42] (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/42/festivals-42/yalish-xotel-osovremenit-formu/>, дата обращения 26.12.2013).
- <sup>29</sup> *Седых М.* Месседж без адреса // Итоги. 2012. 16 января (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>30</sup> *Фукс О.* Новая старая драма. Спектакль Томаса Остермайера «Фрекен Жюли» // Ведомости, 2011.26 декабря. (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>31</sup> *Дьякова Е.* Дама с зарезанной собачкой // Новая газета. 2011. 23 декабря (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>32</sup> *Егошина О.* Новогодняя история с кровавой развязкой // Новые известия. 2011. 26 декабря (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>33</sup> *Галахова О.* В Театре наций сыграли «Фрекен Жюли» // РИА Новости. 2011. 23 декабря (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>34</sup> *Райкина М.* Театр Наций предложил «театр жестокости» // Московский комсомолец 2011. 23 декабря (URL: [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_nation\\_juli.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_nation_juli.htm), дата обращения 26.12.2013).
- <sup>35</sup> *Быков Д.* Особое мнение. [Запись беседы писателя с журналистом Александром Плющевым на радиостанции «Эхо Москвы» 20 января 2014 года] // URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/personalno/1241084-echo/#element-text> (дата обращения 20.01.2014).
- <sup>36</sup> *Тихоновец Т.* Когда последние станут первыми [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL:<http://ptj.spb.ru/blog/kogda-poslednie-stanut-первыми/> (дата обращения 26.12.2013).
- <sup>37</sup> *Стриндберг А.* Предисловие к «Фрёкен Жюли» // URL: <http://ru.convdocs.org/docs/index-115928.html> (дата обращения 26.12.2013).

## ПОСЛЕ ДОДИНА: ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ НА СОВРЕМЕННОЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ

Пьесы Чехова появляются на сценах петербургских театров регулярно. Любители статистических выкладок смогли бы подсчитать среднюю интенсивность чеховских постановок и зависимость ее от различных обстоятельств. Но даже без этого кропотливого труда очевидно, что чаще ставят в юбилейные годы, отдавая дань давней русской традиции задуть юбиляра в объятиях... Последний юбилей случился в 2010-м — Антону Павловичу исполнилось 150... Черда юбилейных премьер завершилась «Тремя сестрами» МДТ — Театра Европы в постановке Льва Додина, ставшего самым большим свершением Года Чехова. О спектакле написано и сказано так много и нередко так талантливо, что нет нужды писать о нем самому... Тем более что нас как раз интересует то, что появилось после Додина, в последующее после юбилея трехлетие, когда Чехов из окруженного вниманием юбиляра стал *одним из* имен на ежедневной репертуарной афише Петербурга. Каков он — «обычный» Чехов?..

Уже неюбилейный 2011-й начался со спектакля, который выглядит театральным эпиграфом ко всему нашему дальнейшему разговору. В только родившейся «Мастерской» сыграли «После Чехова» современного ирландского драматурга Брайана Фрила, пьесу, в которой ведут диалог два чеховских персонажа — Андрей Прозоров и Соня Серебрякова. Продолжение чеховского сюжета вполне банально: Андрей заливает жизненные неурядицы алкоголем, Соня изредка встречается «повзрослому» с женившимся на Елене Андреевне доктором Астровым и тоже не прочь приложиться к бутылочке... Нетрудно представить происходящее одним из эпизодов многосерийного сериала по всем чеховским пьесам, в 25-й серии которого пенсионерка Аркадина интригует в Доме ветеранов сцены, а в 48-й повзрослевший Бобик Прозоров метит в депутаты. Что-то мне подсказывает, что это предположение не вполне фантастично. Герои Чехова столь часто нас посещают в последнее столетие, что воспринимаются почти соседями, часть жизни которых нам известна поминутно, а неизвестная ее часть становится поводом для подобных предположений. Пора признаться, что место «нашего всего» уже давно и прочно занято именно Чеховым, а вовсе не



Пушкиным. Чеховские фразы, чеховские мотивы, чеховские герои, выпавшие из первоисточника, обретают самостоятельную жизнь в иных мирах. Даже тогда, когда театры ставят собственно чеховские пьесы. И так...

В «Трех сестрах» Льва Эренбурга в Небольшом драматическом театре много натурализма и физиологии. Чеховские персонажи пьют, пошлят, истерикуют... «Дом Прозоровых превращен в постановке Небольшого драматического театра в нечто среднее между кабаком и публичным домом... Лев Эренбург не пропустил, кажется, ни одного момента, последовательно и сознательно “опуская” чеховских сестер ниже плинтуса»<sup>1</sup>. «Атмосфера, создаваемая этим коллективом единомышленников (постоянные актеры Льва Эренбурга именно в его спектаклях по-настоящему ярки; ансамбль — важный аргумент всех режиссерских концепций) во главе с режиссером-клиницистом, меняется, как будто рубильником напряжения управляет герой Достоевского, а не Чехова... Предельная аффектация начала — и на смену ей минуты покоя, какого-то вакуума, в котором освобожденные от судорог тихая любовь, взаимная нежность, душевная близость расправляют крылья»<sup>2</sup>. Действие, как и положено у Достоевского, движется от скандала к скандалу. Но, в отличие от Достоевского, эти скандалы носят не мировоззренческий, а бытовой, сугубо натуралистический характер. «Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папиюотках», — писал Чехов Суворину 116 лет назад, ранней весной. Эта строчка с точностью до наоборот выражает содержание яркого, замысловатого спектакля Л. Эренбурга. Ведь в его театре всегда важно, как люди ковыряют мозоли, что их портянки издадут удушливый запах, а барышни по утрам ходят в папиюотках... Эренбург снимает всякий пафос, это нелепая жизнь после депрессии, вернее, жизнь, какой она могла бы быть после депрессии»<sup>3</sup>. «Взявший с места в карьер, почти без эмоционального разгона — к высотам отчаяния, страсти и скандала, этот спектакль до конца остается верен режиссерской логике. Эмоциональный накал, столь привычный в спектаклях НДТ (и достигаемый всегда с таким актерским мастерством, что вопрос о вкусе отменяется как безвкусный), — есть порождение этой логики, а никак не “средство к украшению”. Истерика (или ее зияющее отсутствие) здесь — еще один аргумент в споре, способ выяснения истины»<sup>4</sup>. «С мхатовской “Вассой Железновой” “Трех сестер” Небольшого драма-

тического сближает общий вектор режиссерского поиска. Эренбургу по сей день нет равных в умении показать на сцене нерв человеческой жизни...»<sup>5</sup>. Упоминание вслед за Достоевским Горького вполне симптоматично: персонажи «Трех сестер» Эренбурга вот-вот отправятся на дно жизни, потеснив там обитателей предшествующей постановки режиссера в НДТ. Поневоле вспомнишь, что более столетия назад в Сатине Станиславского кто-то видел опустившегося доктора Астрова, который мог бы оказаться в горьковской ночлежке...

В «Чайке» Йонаса Вайткуса на сцене Балтийского дома пьеса превращена в череду разностильных эпизодов, соединенных в сюрреалистическую фантасмогорию. «Он ставит спектакль про отношения не в артистической семье, а — в артистической голове... “Чайка” Вайткуса — классический сюрреалистический спектакль, монодрама, треплевские сны, продолжение пьесы про Мировую душу»<sup>6</sup>. «Но в целом режиссерский замысел понятен был и тут: чеховские люди, те самые, что маются скукой, мелко завидуют, заливают горе рюмочкой, кричат, тоскуют и грезят о лучшей жизни, — все эти помещики, беллетристы, врачи, учителя и уездные барышни — стали участниками то ли сакральных ритуалов, то ли вакхических игрищ, то ли недоигранной пьесы Константина Гаврилыча Треплева»<sup>7</sup>. Все происходящее сильно отдает булгаковщиной — и это мнение не единично. «Как уже было отмечено, “Чайка” — “духовный сиквел” балтдомовских же “Мастера и Маргариты” того же Вайткуса. Интеллигентно выражаясь — вариации на остинатную тему, прямо говоря — фарца: спекуляция мутными объектами желания, обретение которых — как казалось в советские времена — способствует обретению свободы духа. Достаточно вспомнить, что сюрреалисты почитали искусство инструментом освобождения — и идеологическая база “Чайки” окончательно предстает во всей своей красе»<sup>8</sup>. «...литовский режиссер Йонас Вайткус поставил сиквел к своему спектаклю “Мастер и Маргарита”, идущему на этой же сцене»<sup>9</sup>. «Спектакль оставляет впечатление стилизованной, красиво обставленной вакханалии, бесовского разгула»<sup>10</sup>. Кроме Булгакова в рецензиях возникают имена Сальвадора Дали, Всеволода Эмильевича Мейерхольда как Доктора Дапертутто, Леонида Андреева и тому подобные — места собственно для самого Чехова, как вы понимаете, практически не остается...

Если у Вайткуса безумствует на сцене столичная гламурная богема, то в «Чайке» Театра имени Ленсовета, поставленной Олегом Леваковым, действуют их провинциальные родители и родители их роди-

телей. Поразительно, что Аркадина Инессы Перельгиной-Владимировой даже внешне похожа на Аркадину Натальи Индейкиной, как похожи бывают только мать и дочь. А о людях простых и обыкновенных должно рассказывать в простых драматургических формах. «Чайка» у него — как абсолютно исчерпывающе писал о спектакле Левакова Дмитрий Циликин — комедия положений, причем написанная кем-то типа «классиков» непрезентабельной советской репризной комедии Рацера и Константинова<sup>11</sup>.

Анджей Бубень, ставя чеховские водевили в Театре на Васильевском, решил пойти еще дальше в смысле временной дистанции и «посмотреть на этот текст как на новую драматургию, созданную год-два назад»<sup>12</sup>. Уж я не знаю, как насчет драматургии первой свежести, но абсурдистов и Мрожека спектакль Бубеня вполне заставляет вспомнить. Тут франный неврастеник Ломов сватается к не дошедшей до управления государством кухарке Чубуковой под советским плакатом «Нет в мире краше птицы, чем свиная колбаса»; неутешная вдова Попова распеваает арию из оперетки Дунаевского под траурным портретом Чехова; на сумке Мерчуткиной — изображение Мерилин Монро. И в довершение ко всему — взирающая на весь этот современный кавардак из глубины веков (и сцены) античная голова. «Используя прием театра в театре, создатели спектакля в каждом водевиле слегка изменяют антураж, костюмы, манеру игры. Таким образом, начавшись в чеховские времена, история проходит через XX век (“Предложение” перенесено в эпоху покорения целины), приближается к нам, и последняя часть выглядит уже вполне сегодняшней: в современном банковском офисе стоит белый кожаный диван, на котором принимает изломанные позы молодой директор. И если первый водевиль — это каскад шуток, то в последнем Бубень готов поступиться весельем, чтобы стало жутковато... Обыденная логика здесь растворяется, и “Юбилей” кажется пьесой абсурда»<sup>13</sup>.

Сменивший Бубеня на посту главрежа Театра на Васильевском Владимир Туманов прочитал «Дядю Ваню» в стилистике так любимой им поствампировской драмы, собрав разномастную василеостровскую труппу вокруг большого круглого стола-арены, на которую, по традициям отечественного разгуляя, периодически взбираются обитатели серябряковской коммуналки. В центре «хоровода по господину Фрейдю» сексуально неудовлетворенная красавица Елена, вокруг мужчины с разной степенью мужской и интеллектуальной потенции и съехавшая с катушек (видимо, на почве чтения профессорских опусов) старая гал-

ка Войницкая. «...играть сегодня Чехова в эксцентрической, даже фарсовой манере — уже почти штамп... канкан, веер, громовые раскаты, рыдания, мелодраматические и водевильные клише и т. д.»<sup>14</sup>. Блюдо, опять же, далеко не первой свежести...

Первую газетную свежесть демонстрируют в «Русской антрепризе». Цитатами из блогов «Эха Москвы» кажутся реплики героев «Палаты № 6» Влада Фурмана. Знаменитая лесковская фраза здесь как бы переиначена на «вся *сегодняшняя* Россия — палата № 6». Врывающийся в зал хор обывателей мог бы на сцену и не возвращаться — чем, собственно, он отличается от традиционной публики частного заведения Рудольфа Фурманова?.. «На том спектакле, на котором была я, пожилая женщина начала вслух общаться с чеховскими героями. И только когда к ней был отправлен санитар Никита с просьбой разобраться, она притихла. Выглядело это так игрово, что зрители не усомнились — это человек от театра. На мой шуточный вопрос режиссеру, сколько он заплатил этой женщине за такое замечательное провокационное участие, он ответил: подсадных уток в зале нет. “Но когда мы репетировали, на самом деле предполагали, что в зале найдется человек, который откликнется на вопрос: „А кто больной?“ Однако в этом спектакле это не мешает, это допустимо. Надо сказать, что после выборов спектакль идет с большим оживлением и успехом”, — добавил Влад Фурман»<sup>15</sup>. Как вы понимаете, имеются в виду совсем недавние сфальсифицированные думско-президентские выборы...

В том же зале — подаваемый на маленьком блюдечке антрепризной сцены «Вишневы сад» Юрия Цуркану с вешающейся на занавеске Раневской. Это представление заставляет еще раз вспомнить Брайана Фрила — у него Маша Прозорова (по мужу — Кулигина) тоже покончила с собой — только более удачно...

Несмотря на то, что кому-то покажется, что вышеприведенное перечисление выросло из череды сценических неудач чеховских пьес в петербургских театрах, это не так. Безусловно, что среди них есть постановки, достойные серьезного и внятного анализа. Речь совсем не о качестве спектаклей, и оценивать их автор этих строк не собирается. Речь о том, что не только в последние три года, а намного раньше, на российской сцене повелось Чехова «дополнять» чем-нибудь послечеховским. Кажется, современной режиссуре, как и многим критикам в момент появления чеховских пьес, сами по себе его пьесы кажутся не вполне сценичными, досказанными и потому требующими обязательного растолкования с помощью извне заимствованных

средств. По этой-то причине и возникают многочисленные параллели с теми авторами, чьи имена приведены выше, да и со многими другими. В гениальной пушкинской формуле «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» современная режиссура очевидно больше всего интересуется предполагаемыми обстоятельствами.

Конечно, Чехов необыкновенно *пластичный* драматург. Воспринимаемая мир в его данности, он легко вбирает в себя данности других. *Феноменально* пластичный — но никогда не растворяющийся до конца в колбе театральных экспериментов. Какой бы инородной стилистикой его ни нагружали, чеховское в итоге возникает почти везде. Оно, почти невыразимое словами, витает в атмосфере самого провального режиссерского эксперимента. Чеховский текст, как бы его ни монтировали, в каждом своем фрагменте самоценен, как расколотое на мелкие осколки зеркало все равно несет на себе отражение реальности, хоть и фрагментарное, но предельно фотографичное. Но, как кажется, предельно важны для Чехова не только реплики и монологи героев в сопровождении авторских ремарок. Важна и по-чеховски содержательна сама структура его пьес. Как содержательна структура пушкинского «Опыта драматических изучений», с тяжелой руки Белинского в миру называемого нелепым словосочетанием «маленькие трагедии». Далекое не случайно Пушкин, хотя и мимоходом, но настаивал на том, что весь цикл должен играть целиком и именно в том порядке, в котором составил его величайший из русских поэтов. А то, что сценическая практика пушкинскую целостность «раздербанила», ей же и хуже... Так и ставят — это про скупость, это про зависть, а это про любовь, — до сих пор не дотягиваясь до величия пушкинской «большой трагедии о жизни и смерти». С Чеховым история похожая, но сама идея структуры другая. Попробуйте в симфонии разделить композицию и мелодику — получится сумбур вместо музыки. Чеховский симфонизм — это уже не совсем «структура», это, говоря более традиционным академическим языком, *мировоззренческое единство формы и содержания*. Что ни сделай из золота — цепочку или брошь — золото останется золотом. Как ни интерпретируй чеховские пьесы и ни изгаляйся над ними — чеховские мотивы пробиваются практически самостоятельно через любые наслоения. Но хочется-то не только мотивов; те редкие случаи, когда театры добиваются полноценного звучания чеховской полифонии, открывают Чехова в его масштабности и глубине постижения жизни. Драматургия Чехова — не набор фабульных поворотов и обозрение

характеров; она, будучи адекватно прочитана, становится частью представлений о мире каждого из нас, выходя за пределы сценической коробки. Как любой гений, Чехов философичен, но принятие жизни в ее осмысленности-бессмысленности и обыкновенности-исключительности присуще ему более чем кому-либо из драматических писателей. Поэтому достойно прочитать его способен только художник, хоть в какой-то мере сомасштабный его таланту, — Малером, знаете ли, тоже каждый второй не дирижирует. В Петербурге такой только один — Додин. Этим, собственно, все и сказано.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Егошина О.* Алкоголичка, маньячка и неврастеничка // Новые известия. 2012. 12 апреля. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/alkogolichka-manyachka-i-nevrastenichka/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>2</sup> *Горфункель Е.* Поли-клиника, или пир во время чумы // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/polii-klinika-ili-pir-vovremya-chumy/>), дата обращения 10. 01. 2014.)
- <sup>3</sup> *Дмитревская М.* Перемелется — кофе будет // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/peremeletsya-kofe-budet/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>4</sup> *Шитенбург Л.* Сочинение ко дню поражения // Город-812. 2011. 28 января (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/stoit-li-smotret-tri-sestry-lvaerenburgvnebolshom-dramaticheskoteatre/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>5</sup> *Ренанский Д.* «Три сестры» Льва Эренбурга // OpenSpace.ru. 2011. 15 декабря (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/tri-sestry-lva-erenburga/>), дата обращения: 10.01.2014).
- <sup>6</sup> *Песочинский Н.* О спектакле // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63) (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/o-spektakle-40/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>7</sup> *Димант М.* И звучит эта адская музыка... // Петербургский театральный журнал. 2011. № 1 (63). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/i-zvuchit-eta-adskaya-muzyka-2/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>8</sup> *Ренанский Д.* Чайка в страусовых перьях // Империя драмы. 2011. № 45. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/chajka-v-strausovux-peryax/>), дата обращения 10.01.2014).
- <sup>9</sup> *Зарецкая Ж.* Булгаковская дьяволиада на территории Чехова // Афиша. 2011. 2 февраля. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/bulgakovskaya-dyavoliada-na-territorii-chexova/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>10</sup> *Аминова В.* Это тоже Чехов — ироничный и беспощадный // Вечерний Петербург. 2011. 24 января. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/eto-tozhe-chexov-ironichnyjibesposhadnyj/>), дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>11</sup> См.: *Циликин Д.* Теперь куда? // Московские новости. 2011. 15 декабря. № 183. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/teper-kuda/>), дата обращения 10. 01. 2014).

- <sup>12</sup> Бубень А. О замысле спектакля // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/premiers-66/andzhei-buben-o-zamysle-spektaklya/>, дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>13</sup> Тропп Е. Прощание с сатирой // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). (URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/premiers-66/proshhanie-s-satiroi/>, дата обращения 10.01.2014).
- <sup>14</sup> Филатова Л. «Manet omnes una pox...» [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала, 30 октября 2012] // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/manet-omnes-una-nox/>, дата обращения 10. 01. 2014).
- <sup>15</sup> Степанова Г. Русская классика в «Русской антрепризе»: «Красавец-мужчина», «Палата № 6» // Страстной бульвар, 10. 2012. № 8. (URL: <http://ptj.spb.ru/prensa/russkaya-klassika-v-russkoj-antreprize-krasavec-muzhchinapalata6/>, дата обращения 10. 01. 2014).

**Т. А. Боборыкина**  
(Санкт-Петербург)

## ДВИЖЕНИЕ ИДЕЙ: НОВАЯ ДРАМА НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Изменения, происходившие во всех областях жизни рубежа XIX–XX вв. (или *fin de siècle*), отразились и на сценических подмостках Европы. Норвегия, Швеция, Бельгия, Англия, Россия породили драматургов, которые, несмотря на культурные, исторические, лингвистические различия, создали единый мир так называемой «новой драмы», мир современного театра («modern theater»).

Волна новой драмы поднимается еще во времена господства «хорошо сделанных» пьес, предназначенных, главным образом, для увеселения публики. Мастера сценической интриги — Скриб, Сарду, Пинеро, Джонс видели свою цель в том, чтобы не утомлять зрителей чрезмерной работой мысли, а давать им отдых и развлечение. В отличие от господствовавшей мелодрамы (где с неизменным успехом, по закону жанра, порок наказан, а добродетель торжествует), новая драматургия обращена к задачам другого порядка, где в качестве основного конфликта происходит «борьба человека с мировой необходимостью»<sup>1</sup>. Создатели новой драмы — Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Метерлинк, Шоу, Чехов требуют от своего читателя или зрителя сотворчества, размышления, умения читать «между строк». Действие их пьес переносится из области внешней интриги в область незримого и даже невыразимого. Характерно в этом отношении название одной из пьес Метерлинка — «Там, внутри», которое могло бы быть эпи-

графом ко всему этому новому направлению. «Там, внутри» в области новой драмы — это и внутри острых социальных проблем, внутри невидимого хода истории, внутри «свободной игры ума», борьбы идей, внутри глубины мира человека. В новой драме эти вопросы разрешаются отнюдь не только с помощью диалогов. Многое высказывается посредством тишины, молчания, как это происходит в драмах того же Метерлинка, театр которого можно назвать театром молчания или театром без слов. (Theatre of the Unspoken). В новой драме за невысказанным текстом, за паузами и ремарками, всегда находится огромное пространство подтекста.

Поиск иного способа высказывания, заключенного в том числе в молчании, в пластическом движении персонажей, стремление не только через слово выразить мысль характерны и для современного «нового кинематографа», или «параллельного кино». Молчание как прием в кинематографе Александра Сокурова, к примеру, называют даже «травмой молчания»<sup>2</sup>, что говорит о чрезвычайно сильном его воздействии на зрителя. Замечу, кстати, что в 1983 г. Сокуров обратился к пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу, автора «Квинтэссенции ибсенизма» — своего рода манифеста «новой драмы». И пьеса, представленная Шоу как «фантазия в русском стиле», и фильм Сокурова, в своем глубоком подтексте, по-чеховски, говорят о том, что война появляется там, где не все в порядке с человеческим сердцем и душой. Поэтому, будучи консультантом этой картины, я предложила дать ей название из области психиатрии, говорящее о неизлечимом недуге души — «Скорбное бесчувствие», которое, как мне кажется, аккумулирует этот глубокий идейный подтекст. Фильм Сокурова, снятый по новым законам кинематографа, где молчание значит не меньше, чем слово, а пластика и реализованные метафоры становятся основным текстом, можно назвать «драмой идей», «новой драмой» в кино.

Когда мы говорим о театре молчания, то может показаться, что то значение, которое здесь придается пластике, жесту, сближает этот театр с хореографией. Однако это так и не так. Классический балет, при всей его «молчаливости», оказывается порой слишком «многословным». Часто балет в традиционном понимании этого жанра подчинен сюжету и тогда постановщику приходится делать усилие, чтобы преодолеть молчание своих персонажей. В этом случае хореограф вынужден прибегать к откровенной пантомиме, которая начинает напоминать разговор глухонемых, а не тот разговор, при котором слова не нужны.



Совершенно другой уровень балетной лексики представлен в постановках современных балетмейстеров, где отсутствие слов несколько не сковывает полета их фантазии, умения создать не только хореографический текст, но и его глубокий подтекст. В этом смысле многие постановки Театра Бориса Эйфмана по своей стилистике приближаются к «современному театру», или «новой драме» и ее законам.

Подобно первооткрывателям подтекста Эйфман сплетает ткань своего повествования из намеков на что-то большее. Несколькими штрихами обозначив сюжет — «верхушку айсберга», он на самом деле переводит в хореографию то, что осталось «под водой», — невидимую громаду содержания. Поэтому в контексте разговора о новой драме мне представляется особенно интересным рассмотреть его интерпретацию драмы Чехова «Чайка» — балет с одноименным названием на музыку Рахманинова, премьеры которого состоялась в Александринском театре в 2007 году.

Театр Эйфмана можно назвать своеобразным литературным театром, в репертуаре которого Достоевский, Золя, Куприн, Булгаков, Толстой, Чехов. Однако его обращение к известным произведениям — это не столько погружение в тексты, не чтение с листа, сколько погружение через физику в психику, через тело в дух, через слово в мысль. Сам хореограф так объясняет свой постоянный интерес к литературе: «Я стремлюсь выразить то, что находится между строк, что потрясло и вдохновило меня во время чтения. Но я плохо приемлю, когда от классики остается лишь название. Для меня важно сохранение глубинных авторских замыслов, хотя многое, конечно, переосмысливается, трансформируется».

Что же переосмысливается в его прочтении «Чайки»? Прежде всего, Эйфман в буквальном смысле переводит действие пьесы из области литературы в область балета. Он сосредоточивает свое внимание на четырех главных персонажах, а сюжет в его постановке, как и в пьесе, уступает место внутреннему действию. События у Чехова, как правило, творятся не на сцене, а где-то в закулисном пространстве. Но еще дальше, за «кулисами» сюжета, происходит самое главное. Именно это главное, скрытое в глубоком подтексте, хореограф и выносит на сцену своего спектакля.

Балет начинается с того, что в обозначенном контурами кубе мучительно не находит себе места Константин Треплев. Он пытается преобразовать классически правильную фигуру в некую изломанную, новую

форму. Этот момент спектакля можно было бы назвать пластической метафорой создания «новой драмы» — где также на преодолении идет процесс поиска и создания новых форм.

Затем появляется мать Константина — прима-балерина Аркадина. Мы видим, как даже любовь матери становится производной от отношений к искусству. «Пленниками искусства драмы»<sup>3</sup> назвал Набоков героев этой пьесы. В интерпретации Эйфмана, и мать, и сын тоже пленники искусства, которому они служат, — хореографии.

Как в пьесе Чехова разыгрывается действие другой пьесы, так и в балете Эйфмана разыгрывается мистическое действие другого балета. Странные очертания нескольких фигур, стянутых одной бесцветной материей, возникают как сюрреалистический образ той единой мировой души, о которой говорится в пьесе Трелева.

Откуда-то из недр этой «души» появляется Нина Заречная, и ее знаменитый монолог превращается в дуэт с неким несуществующим партнером — как бы с самой этой «мировой душой».

В какой-то момент в ее движениях угадывается пластика чайки. Позже, уже в ином пространстве большой сцены, она действительно окажется «чайкой» из сюжета для небольшого рассказа Тригорина. Самый мощный, пронзительный момент спектакля, когда, брошенная Тригориным, она становится мишенью в некоей жестокой игре — подобию paint-ball.

В изломе ее рук и тела есть намек на поникшие крылья подстреленной чайки. Не случайно Эйфман сохраняет и этот образ, и само название пьесы. Птица, ставшая сквозным мотивом спектакля, — символ души, одухотворенности, стремления окунуться в другое измерение, символ свободного полета, полета в бездну желаний, творчества, любви. Этот образ проходит через пластику и других персонажей спектакля.

Работая над пьесой, Антон Павлович заметил: «Много разговоров о литературе, мало действия и пять пудов любви». И в самом деле, почти все действующие лица влюблены, но влюблены без взаимности, без ответа. Эту безответность чувств Чехов передает особым строением диалога, который больше похож на параллельно и глухо звучащие монологи. В определенном смысле драма любви становится драмой отчуждения, где все влюблены в кого-то другого.

Такое состояние внутренней отчужденности передается Эйфманом не только в хореографических монологах героев, но в дуэтах, трио и па де катрах, где каждый продолжает вести свою одинокую

сольную партию. В схождениях и расхождениях ведущих персонажей балета угадываются и сплетение судеб, и слияние душ, о котором говорится в пьесе, и жажда любви и в то же время — бесконечное одиночество. По выражению Н. Я. Берковского: «У Чехова речь персонажей — мелодия души и тела»<sup>4</sup>. И мелодия души становится в спектакле зримой мелодией тела.

Судьбы почти всех героев «Чайки», их любовь преломляются в искусстве. В спектакле эти отношения раскрываются буквально внутри балетного класса. Кордебалет, заменяя остальных действующих лиц пьесы, выполняет целый ряд разнообразных функций. Это и оттеняющий фон, на котором разворачиваются внутренние драмы, и воплощение тех разных направлений в искусстве, которые исповедуют Треплев и Тригорин. Это и кордебалет как он есть — артисты балета, с которыми в разных стилях работают два разных хореографа. Так Константина Треплева окружает мужской кордебалет, исполняющий современные танцы в стиле модерн. Мужчин сменяют девушки в классе Тригорина, где он дает урок классического движения. Здесь скрещиваются линии соперничества в любви и линии соперничества в искусстве, борьба направлений, школ. Танцы кордебалета, очень разные по своим значениям и жанрам, создают удивительно мощную полифонию сложной балетной симфонии. Они вызывают то конкретные аллюзии (от Баланчина до новых современных стилей), то свободные ассоциации, и в то же время усложняют философский подтекст. В мучительной борьбе, которую ведет Треплев с собственной матерью и ее партнером по жизни Тригориним, представляющими, как ему кажется, отжившие формы искусства, угадывается тот гамлетовский мотив, который проходит через всю пьесу Чехова.

Здесь же высвечивается драма Тригорина, его внутренний мир, одиночество. В пустом балетном зале он тоже ищет новые формы. Как далекое воспоминание о чувствах, которым он не может себя отдать, не пожертвовав своим искусством, звучат крик Чайки и плеск воды «колдовского озера», заглушаемые учащенными ударами сердца.

Традиционно принято считать, что не Тригорину, а новатору Треплеву Чехов отдает некоторое предпочтение, оттеняя его как главного героя пьесы. В отличие от своих предшественников, Эйфман обнаруживает в этом произведении более сложную схему. В его прочтении угадывается тонкость, подмеченная Набоковым: «...хотя Треплев и хочет уничтожить старые формы искусства, ему не хватает таланта, чтобы найти новые»<sup>5</sup>. В свою очередь Тригорин предстает у Эйфмана

как действительно талантливый художник. По мнению того же Набокова, «Тригорин — очевидно, двойник самого Чехова»<sup>6</sup>. В этом смысле можно было бы сказать, что парадоксальным образом не Треплев, проповедующий футуристические идеи, а Тригорин становится в балете как бы двойником постановщика. Но и этого мало. На мой взгляд, в интерпретации хореографа, оба героя чеховской пьесы составляют две части единого целого. В их дуэтах есть что-то от дуэтов Чайковского и его искушающего alter ego, от дуэтов Мольера и его же создания Дон Жуана из других балетов Эйфмана. В танце Треплева и Тригорина есть пластическая проекция мучительного внутреннего состояния поиска. Они не столько соперники в любви и творчестве, сколько воплощение той борьбы, которую каждый истинный художник ведет с самим собой.

Но почему же все-таки Треплев — умный, ищущий, влюбленный — не становится главным героем и, так сказать, «прототипом» создателя «нового балета»?

Тонкость такой расстановки акцентов, на мой взгляд, заключается в сложном авторском подтексте хореографа. В отличие от молодого героя чеховской пьесы, Эйфман не подходит к искусству (в данном случае — балетному) только с точки зрения новых форм. При всей авангардной увлеченности поиска, ему не близка отвлеченная абстрактность танца. По его словам, «абстрактного балета вообще не существует, ибо в нем присутствует живое человеческое тело, а значит и душа». И хотя образ новатора Треплева в чем-то очень близок постановщику, он, надо полагать, отражает лишь малую часть того, что составляет художественный мир автора этого балета.

У Чехова Треплев убивает чайку, которая в самой пьесе обозначена как «символ». Разумеется, и «убийство» символично и означает, на мой взгляд, что своим революционным максимализмом Треплев убивает что-то живое. Затем из того же ружья он убивает самого себя. Кстати, и то и другое «событие» происходит, как уже говорилось, за кулисами. Но по большому счету, далеко за пределами кулис таятся объяснения этих поступков, их причины. Свое понимание этих причин Эйфман переводит в хореографический текст и делает главным событием спектакля. В спектакле нет финального самоубийства героя, а есть его возврат в тот самый куб — слишком тесный для человека во весь рост и уж тем более для, полета, — с которого начинался спектакль. Это очень мощная, глубокая зримая метафора. Здесь прочитывается мысль о том, что стремление исключительно к форме может

оказаться убийственным и для творчества, и для самого художника. И, кроме того, Треплев погибает еще и потому, что смыслом жизни для него оказывается не столько жертвенная преданность искусству, сколько земная любовь.

Эту тему постановщик рассматривает в очень интересном ракурсе. В его трактовке Тригорин и Треплев представляют, условно говоря, две гетевские линии — юного Вертера, погибающего от безответной любви, и Фауста, переступающего через все, но идущего до конца по пути познания и творчества. Эта тема в какой-то мере прослеживается и в пьесе — не случайно (как и всегда у Чехова) в ней во втором действии звучит мотив из оперы Гуно «Фауст».

В финале, когда Константин возвращается в избранную им ограниченную сферу, раздается его крик. Крик в пространстве балета производит эффект стоп-кадра, мучительной остановки движения. Метафорически, остановка движения для хореографа подобна самоубийству.

Но не только Треплев, а и Тригорин у Чехова метафизически «убивает» чайку — Нину Заречную. При этом именно Тригорин своим творчеством внушает ей любовь, которая в конечном счете делает ее настоящей актрисой. Тригорин Эйфмана в чем-то больше служит искусству, чем «человек, который хотел» («L'homme, qui a voulu»), но так ничего и не создал, — Треплев. Танец Тригорина сочетает классические и одновременно новаторски смелые движения под удары метронома, напоминая удары сердца. Порой танцуют одни только его руки, высвеченные лучами прожектора. То кажется, что он вообще танцует только сердцем. Его партия — это Исповедь Художника. Видно, как из его размышлений, боли, любви, ошибок, творческих мук рождаются образы будущих произведений. Он — самая драматическая и сложная фигура этой постановки.

Такое прочтение, такой поворот сверхсюжета задает исповедально — автобиографический тон спектаклю. Очень выразительно в какой-то момент свет направляется со сцены в зрительный зал и неожиданно возникает некая лирическая связь зрителей и сцены, героев и автора балета.

Действие пьесы Чехова происходит на фоне озера, которое дает наек на символическую зеркальность отражений: отражения героев друг в друге, театра в театре, пьесы в пьесе. Так и в балете, создаваемые игрой света, время от времени, скользят блики воды, намекающие на все эти отражения и в том числе еще на одно — на отражение в этом

спектакле путей поиска Театра Эйфмана. На сцене, практически лишенной декораций, с лишь едва обозначенным балетным залом, открывается не только закулисы подтекста пьесы Чехова, но и затаенное, почти интимное «закулисы» внутреннего мира самого постановщика.

«Чайка» — произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности... подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей перед тобой беседе»<sup>7</sup>, — писали Чехову после премьеры. То же хочется сказать и о «Чайке» Эйфмана. Это спектакль, который, несмотря на все его «безмолвие», можно назвать «беседой» со зрителем, «дискуссией», новой «интеллектуальной драмой» или еще точнее — движением идей.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Northam J. Ibsen's Dramatic Method. London, 1953. P. 220.

<sup>2</sup> Ямпольский М. Сокуров. СПб., 1994. С. 153.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Заметки о «Чайке». М., 1996. С. 359.

<sup>4</sup> Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 166.

<sup>5</sup> Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Заметки о «Чайке». М., 1996. С. 357.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М., 1978. Т. 13. С. 373.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Боборыкина Татьяна Александровна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы Санкт-Петербургского государственного университета, СПб.

*Богданова Полина Борисовна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

*Большева Елена Владимировна* — старший преподаватель кафедры литературы и искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Владимирова Анна Игоревна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета, СПб.

*Годованная Елена Викторовна* — аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Горбатенко Марина Борисовна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Демченко Ника Александровна* — аспирантка кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета, СПб.

*Дробышева Марина Николаевна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры периодической печати Санкт-Петербургского государ-

ственного университета и кафедры журналистики Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения, СПб.

*Жеребин Алексей Иосифович* — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, СПб.

*Исаева Елизавета Ильинична* — кандидат филологических наук, доцент кафедры искусствovedения Театрального Института им. Б. В. Шукина, Москва.

*Киричук Елена Владиленовна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, Омск

*Клейман Юлия Анатольевна* — кандидат искусствovedения, преподаватель кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Коваленко Галина Вячеславовна* — кандидат искусствovedения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Лавлинский Сергей Петрович* — кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

*Лисовская Полина Александровна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры скандинавской и нидерландской филологии Санкт-Петербургского государственного университета, СПб.

*Малахова Полина Дмитриевна* — аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Маркарян Надежда Александровна* — доктор искусствovedения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Молодцова Майя Михайловна* — кандидат искусствovedения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.



*Некрасова Инна Анатольевна* — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Одесская Маргарита Моисеевна* — доктор филологических наук, профессор Центра обучения русскому языку как иностранному Российского государственного гуманитарного университета, Москва.

*Осипова Ольга Константиновна* — соискатель ученой степени «кандидат филологических наук» Санкт-Петербургского государственного университета, СПб.

*Платунов Александр Владимирович* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Поринец Юрий Юрьевич* — кандидат педагогических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, СПб.

*Ряпосов Александр Юрьевич* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, старший научный сотрудник Российского института истории искусств, СПб.

*Самсонова Полина Владимировна* — аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Свистунович Дмитрий Семенович* — аспирант кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Скоруход Наталья Степановна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Соломкина Татьяна Алексеевна* — аспирантка кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Стоева Надежда Валерьевна* — аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Таранова Елена Павловна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Титова Галина Владимировна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Ткач Татьяна Сергеевна* — старший преподаватель кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Ульянова Анна Борисовна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Храповицкая Галина Николаевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Москва.

*Цимбал Ирина Сергеевна* — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

*Чернышева Елена Геннадьевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Московского государственного педагогического университета, Москва.

*Шах-Азизова Татьяна Константиновна* — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва.

*Юрьев Андрей Алексеевич* — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, СПб.

НОВАЯ ДРАМА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ:  
проблематика, поэтика,  
пути сценического воплощения

*Материалы научной конференции  
8–10 ноября 2013 года*

Макет и оформление  
*Л. Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой*

Редактор и корректор  
*Т. А. Осипова*

Компьютерная верстка  
*Е. А. Назаровой*

Технический редактор и технолог  
*В. А. Белова*

Подписано в печать 25.02.2014.  
Формат 60 × 90/16. Гарнитура Minion Pro. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 23,25. Тираж 100 экз.  
Отпечатано на ризографе СПбГАТИ. Зак. № 7.  
Санкт-Петербургская государственная  
академия театрального искусства  
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.  
akademizdat1@yandex.ru

---

---

ДЛЯ ЗАМЕТОК

---

---