

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

НЕМЕЦКАЯ  
ДРАМАТУРГИЯ  
НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ  
XX–XXI ВЕКОВ

Международная научная конференция  
23–25 апреля 2015 года

Издательство  
Российского государственного  
института сценических искусств

Санкт-Петербург. 2016

Российский государственный институт сценических искусств  
Новая сцена Александринского театра  
Санкт-Петербургское отделение Союза театральных деятелей РФ (ВТО)  
Генеральное консульство Федеративной Республики Германия  
в Санкт-Петербурге  
Гёте-институт в Санкт-Петербурге

Ответственный редактор  
доктор искусствоведения,  
профессор В. И. МАКСИМОВ

Редакторы-составители  
кандидат искусствоведения Ю. А. КЛЕЙМАН,  
кандидат искусствоведения Е. А. ТКАЧЕВА

## Дорогие читатели,

я искренне рад выпуску этого российско-немецкого издания в Санкт-Петербурге. В данном сборнике представлены театроведческие доклады, сделанные в рамках 12-й Недели Германии в Санкт-Петербурге на конференции «Немецкая драматургия на мировой сцене XX–XXI вв.», в которой участвовало 38 выдающихся немецких и российских театроведов, режиссеров, искусствоведов, историков литературы. Насыщенная программа конференции была дополнена сценическими читками, в которых молодые петербургские актеры представили на Новой сцене Александринского театра современные немецкие пьесы.

Фундаментальная теоретическая и живая практическая части проекта еще раз доказывают качество образования, благодаря которому Петербургская театральная школа высоко ценится за границами России. Как старейшая русская театральная школа она обладает длинной и исключительно успешной историей. Сегодня здесь преподают выдающиеся деятели современного российского театра, такие как Лев Додин, Эдуард Кочергин и Вениамин Фильштинский.

Мне особенно приятно отметить, что при многообразии международных контактов Академия\* ведет активный обмен с немецкими вузами и театрами. Генеральное консульство Германии в Санкт-Петербурге поддерживает разнообразные отношения в области культуры между нашими странами. Неделя Германии в Санкт-Петербурге зарекомендовала себя как особый формат этого межкультурного интернационального обмена, она стала центром притяжения ежегодных культурных событий. Для меня и моих коллег большая честь сотрудничать с ведущим российским творческим вузом.

Я уверен, что в дальнейшем мы будем развивать и углублять наше сотрудничество. С радостью и нетерпением мы ждем новых проектов петербургской Академии театрального искусства и желаем всем преподавателям и студентам больших успехов!

**С наилучшими пожеланиями**

**Петер Мерло,**

*консул, руководитель отдела культуры и прессы  
Генерального консульства Федеративной Республики Германия  
в Санкт-Петербурге*

---

\* Осенью 2015 года СПбГАТИ переименована в Российский государственный институт сценических искусств.

# В ЕДИНОМ КОНТЕКСТЕ

*Приветственное слово на открытии конференции  
«Немецкая драматургия на мировой сцене XX–XXI веков»*

Русско-немецкие театральные связи имеют в истории становления и развития отечественной профессиональной сцены свое непреходящее значение. От первых театральных опытов пастора И.Г. Грегори в старинной Москве времен царя Алексея Михайловича до фундаментальных театральных идей, оказавших воздействие на формирование нашего постановочного искусства, «немецкая линия» играла, безусловно, важную роль. Интерес к драматургии и театральнo-эстетическим взглядам В. Гете и Ф. Шиллера, Э. Т.А. Гофмана и Л. Тика, К. Иммермана и Г. Гауптмана, к театральным новациям Э. Пискатора и Б. Брехта, к поискам немецкой документальной драмы двадцатого века, к творчеству Х. Мюллера, к новейшим немецким пьесам и режиссуре, — все это создавало благодатную почву для значительных театральных открытий. Однако всякий раз речь шла не о прямом копировании европейских образцов, а о творческом взаимодействии, о прочерчивании параллелей в развитии поэтических мыслей, о поиске новых художественных решений.

Сходное происходило и в науке о театре, которая, будучи сформирована и вдохновлена научными методами немецкой школы, получила на русской почве свое динамическое развитие. На заре театроведения это влияние оформилось в целое направление со своей методологией и исследовательскими принципами. Как это ни парадоксально, но первые опыты истории русского театра были предприняты Я. Штелиным и А. Шлецером, заложившими еще в восемнадцатом веке основы скрупулезной документированной хронологии нашей отечественной сцены. Затем, уже в двадцатом веке, идеи немецкого медиевиста Макса Германа вдохновили петербургских-ленинградских театроведов «гвоздевской школы» на создание научной методологии документирования, реконструкции и анализа театральных текстов.

Творческое взаимодействие с немецкими коллегами, будучи искусственно прерванным в советский период, тем не менее подспудно развивалось и театральная германистика в России не иссякала. И потому в период «оттепели» взаимодействие с берлинскими и лейпцигскими театроведами имело свое продолжение, а взаимный интерес немецких коллег к достижениям русской и советской режиссуры, к творческим системам и методам Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, к русской и советской драматургии оказались прочной базой для налаживания диалога.

«Перестройка» дала мощный толчок для возобновления творческих и научных контактов в области театра и театроведческой науки. В девяностые и двухтысячные годы петербургские театроведы провели целый ряд плодотворных научных встреч и осуществили серию научно-практических проектов с немецкими драматургами и учеными. Огромную роль здесь сыграла инициатива и деятельная энергия одного из корифеев современного театроведения, профессора Эрики Фишер-Лихте. Именно с ее помощью был осуществлен проект творческого обмена между студентами и преподавателями Института театроведения Берлинского Свободного университета и Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Свидетельством плодотворного творческого диалога стало проведение в октябре 1999 года фестиваля «Современная немецкая драма в Александринском театре» и научно-практической конференции, посвященной проблемам новой драмы. В рамках этой акции были впервые переведены на русский язык десять пьес немецких авторов, которые силами российских артистов при участии молодых режиссеров-выпускников Петербургской театральной академии были представлены на театрализованных «читках». Этот опыт творческой работы с текстами немецких драматургов позволил, как говорят, на практике ощутить и проявить сближение и разность мотивов и подходов к осмыслению современности. А конференция-дискуссия, организованная немецкими и российскими театроведами, позволила концептуально осмыслить новые явления в современном социокультурном контексте. Переводы современных немецких пьес, материалы сценических «читок» и научных дискуссий были опубликованы отдельной книгой<sup>1</sup>.

Сближение и различие художественных идей, а также исследовательских школ, несомненно, способствуют выявлению идентичности и своеобразия каждой национальной театральной системы. Но и в первом и во втором случае важно научиться понимать друг друга, стремиться освоить понятийный аппарат друг друга и уяснить систему координат, в которой ведется разговор о явлениях театрального искусства. Одним из первых шагов в этом направлении стало знакомство с современными методами немецкого театроведения. И здесь сборник «Театроведение Германии», который был подготовлен берлинскими и петербургскими исследователями театра, сыграл очень важную роль<sup>2</sup>. В нем впервые на русском языке были представлены работы многих ведущих немецких театроведов, посвященные различным аспектам сценического искусства.

---

<sup>1</sup> Современные немецкие пьесы / Ред. – сост. А.А. Чепуров, Т.В. Загорская. СПб.: Стройиздат, 2000.

<sup>2</sup> Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А.А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004.

Проект «Шаг на сцену. Немецкая драматургия и ее интерпретации», который реализован в 2015 году Санкт-Петербургской академией театрального искусства, Новой сценой Александринского театра, Союзом театральных деятелей России, Генеральным консульством ФРГ в Санкт-Петербурге и Институтом им. Гете в Санкт-Петербурге, стал логическим продолжением линии русско-немецких театральных контактов. В состав проекта включены: и творческая программа, связанная с «читками», и театральные показы современных немецких пьес, и многоаспектная научная конференция с участием ведущих российских и немецких театроведов и критиков, и интереснейшие дискуссии о путях развития современной сцены. Плодотворность развития такого научно-творческого диалога очевидна. Здесь и знакомство с новейшими достижениями драматургии, и исследование традиций, и разговор о новаторстве, о перспективах новых эстетических подходов к воплощению острейших социальных проблем. Но главное — это ощущение единства эстетических и социокультурных процессов, которые протекают в современном обществе и в современном искусстве, которые существуют в нашем сознании «поверх барьеров».

**Александр Чепуров,**  
*заслуженный деятель искусств России,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ректор Российского государственного института  
сценических искусств*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

23–25 апреля 2015 года в Петербурге прошла Международная научная конференция «Немецкая драматургия на мировой сцене XX–XXI веков». Конференция проходила в рамках мероприятий XII Недели Германии в Санкт-Петербурге, включавшей премьеры и показы спектаклей, читки пьес и многое другое. Устроителями конференции были Академия театрального искусства, Новая сцена Александринского театра, Союз театральных деятелей РФ, Генеральное консульство ФРГ в Санкт-Петербурге, Гёте-институт. Среди участников конференции — представители многих вузов Петербурга и Москвы, университетов и институтов России, ученые из Германии, Австрии, Швейцарии. Знаменательно, что конференция и театральные мероприятия проходили в преддверии 70-летия Великой победы над фашизмом. Знаменательно потому, что трагедия и немецкого и русского народа в истории XX века, произошедшая вследствие режимов, установившихся в наших странах, не может затмить тех глубоких культурных связей, которые развивались на протяжении веков.

Особенно это очевидно в истории театра. Становление русского профессионального театра в XVII–XVIII веках происходило под прямым влиянием немецкой театральной традиции. Если взаимоотношения с французской культурой строились в России скорее на противопоставлении традиций, то с немецкой — было очевидно внутреннее родство. Возникновение в Германии новой науки — театроведения — в начале XX века сразу нашло отклик в России.

Состоявшаяся конференция была приурочена к еще одному выдающемуся событию. Вскоре после юбилея Великой победы, 14 мая 2015 года отмечалось 150-летие со дня рождения создателя новой науки, первого театроведа (theaterwissenschaftler) Макса Германа.

Он родился в Берлине. Учился в различных университетах Германии. С 1891 года преподавал филологию в университете Фридриха-Вильгельма. В 1914-м опубликовал знаменитую книгу «Исследование по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения». В 1923-м организовал в Берлине (совместно с Юлием Петерсеном) Научно-исследовательский институт театра. После прихода к власти нацистов был отстранен от преподавания. 10 сентября 1942 года был арестован в своей берлинской квартире и депортирован в концлагерь в Терезиенштадт, где умер 17 ноября того же года.

Таким образом, юбилеи Великой победы и создателя театроведения имеют непосредственную связь. Фашистский режим нанес сокрушительный удар по немецкому театроведению. Макс Герман был лишен работы, а потом уничтожен. Последняя его книга увидела свет только в 1966 году.

Судьба театроведения в советской России сложилась аналогичным образом. Последователь и пропагандист Германа — А.А. Гвоздев, возглавивший сектор театра в Российском институте истории искусств и создавший отечественную театроведческую школу в начале 1930-х годов, подвергся уничтожающей критике. Самобичевание и покаяние не способствовали спасению школы. Многие выдающиеся театроведы (например, А.И. Пиотровский) были уничтожены. В 1937 году был ликвидирован сектор истории театра РИИИ.

История немецкого и русского театроведения учит, что только совместными усилиями представителей мировой культуры можно противодействовать возрождению фашизма, нацизма, коммунизма и любой другой «чумы» XX века.

Конференция, проходившая три дня, открылась в Доме актера им. К.С. Станиславского. Научным докладам предшествовали приветственные речи атташе по культуре Генерального консульства Германии в Петербурге и ректора СПбГАТИ. Работа конференции проходила в пяти секциях.

#### СЕКЦИЯ «НЕМЕЦКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СОВРЕМЕННОЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ»:

Е.И. Горфункель «Немецкий уклон. Юрий Бутусов»;

А.А. Салтыков «Театральное прочтение „Марии Стюарт“ Шиллера сегодня (о постановке БДТ им. Г.А. Товстоногова)»;

С.А. Филиппова «Шиллеровские спектакли Темура Чхеидзе на сцене БДТ им. Г.А. Товстоногова»;

А.С. Григорян «„Глазами клоуна“ Генриха Бёлля в постановке Дениса Хусниярова».

#### СЕКЦИЯ «НЕМЕЦКАЯ КЛАССИКА НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ»:

А.Г. Аствацатуров «Третий акт второй части „Фауста“ И.В. Гёте как драма в драме»;

Е.Л. Колпакова «Интерпретации „Фауста“ И.В. Гёте в балетных постановках XX века»;

А.А. Юрьев «„Кольцо Нибелунга“ Рихарда Вагнера в постановке Патриса Шеро и Пьера Булеза»;

К.А. Учитель «„Новости дня“ Пауля Хиндемита и Марцеллюса Шиффера. Судьба оперы и русский перевод либретто»;

Матиас Шпор «Немецкоязычная драматургия в постановке Курта Хиршфельда на сцене Шаушпильхауз (Цюрих) и влияние Мейерхольда»;

- Т. С. Ткач «Бунтарский „Праздник“ в Первой студии МХТ»;
- Г. В. Коваленко «„Смерть в Венеции“ Томаса Манна в постановке Томаса Остермайера в свете эстетики постдраматического театра»;
- Т. Ф. Семьян «Визуальная презентация текста в немецкой драматургии XX–XXI вв.»;
- Т. С. Джурова «„Открытая“ композиция в современной немецкой драме и кино»;
- К. Н. Матвиенко «Современная немецкая драматургия: „Стресс бытия“ или специфическая форма поэзии?»;
- В. С. Сенькина «Войцек — психологический тип и персонаж-маска — в спектаклях Р. Уилсона, Ж. Наджа, Т. Остермайера и Ю. Бутусова».

#### СЕКЦИЯ «МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА»:

- А. А. Вольский «„Антигона“, Б. Брехта: язык и образы»;
- Н. Э. Сейбель «Эпическое и драматическое в „Карле и Анне“ Леонгарда Франка»;
- Н. С. Скороход «Брехт и современная российская драма»;
- Е. Н. Шевченко «Брехт на российской провинциальной сцене (из опыта казанских театров)»;
- Н. Н. Дробышева «Версии пьес Бертольта Брехта на сцене современных театральных фестивалей БИТЕФ и „Дубровницкие летние игры“».

#### СЕКЦИЯ «НЕМЕЦКАЯ И АВСТРИЙСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА НЕМЕЦКОЙ И РОССИЙСКОЙ СЦЕНЕ»:

- Маттиас Варштат «Драматургия (пост) мигрантского театра в Германии»;
- В. Ф. Колязин «„Комедия обольщения“ Артура Шницлера и Закат Европы. Послание в прошлое или в будущее?»;
- Хартмут Винкон «Политическая драма Франка Ведекинда»;
- А. О. Дунаева «„Лулу“ Франка Ведекинда в постановке Петера Цадека»;
- Т. В. Загорская «К вопросу о восприятии современной немецкой пьесы в российском культурном контексте»;
- Томас Ирмер «Пьеса Мариуса фон Майенбурга „Холодное дитя“ в контексте новой немецкой драмы»;
- И. С. Цимбал «Ингмар Бергман и немецкая драматургия (классика и современность)»;
- Катарина Тивальд «„Святой Сталина“. Генезис драмы».

## СЕКЦИЯ «ЭКСПРЕССИОНИЗМ НА НЕМЕЦКОЙ И МИРОВОЙ СЦЕНЕ»:

Ю.В. Каминская «От концерта к спектаклю. Дадаистская драма Хуго Балля „Криппеншпиль“ в сценических воплощениях»;

Е.А. Ткачева «Экспрессионистская драма „Нищий“ Рейнхарда Зорге и ее постановка Максом Рейнхардтом на сцене Немецкого театра в 1917 году»;

М.Б. Румянцева «Сценические интерпретации драматургии Августа Штрамма»;

В.И. Максимов «Драматургия Г. Кайзера на украинской сцене (Киев, 1923–1924)»;

А.М. Вареникова «„С утра до полуночи“ в Первом государственном театре Еревана. Пьесы Г. Кайзера в постановке Левона Калантара. 1924 г.»;

Т.Ю. Быкова «Экспрессионистический Шекспир»;

Ю.А. Клейман «Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния»;

П.М. Степанова «Немецкая драматургия на польской сцене 1920-х гг. Сценический польский сюрэкспрессионизм»;

Т.А. Соломкина «Кинематографичность и театральность в спектаклях и фильмах Карлхайнца Мартина („С утра до полуночи“ Г. Кайзера и „Превращение“ Э. Толлера)»;

Н.А. Бакши «Театр в классной комнате: теория и практика».

Из прочитанных на конференции тридцати восьми докладов для публикации представлено тридцать четыре. Некоторые тексты для печати представлены в более расширенном виде. Редактирование тестов касалось только формальных моментов и не затрагивало содержательной стороны. В сборнике доклады скомпонованы не по секциям, а по логике хронологического развития театральных явлений.

**В.И. Максимов**

АЛЕКСЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ АСТВАЦАТУРОВ

## Третий акт второй части «Фауста» как драма в драме

Если мы рассматриваем творчество Гёте через призму априорных системных категорий модерна и исходим из его выразительных форм, описываемых как субъективность, рефлексивность и эксперимент, то уже сразу мы отнесем его роман «Страдания юного Вертера» к парадигматическим произведениям европейского модерна, и, конечно, совершенно прав Сильвио Вьетта, назвав его «первым романом модерна»<sup>1</sup>. То же самое можно сказать о «Фаусте», который описывается с помощью трех указанных нами категорий. Здесь необходимо указать, что каждая из этих категорий отражается в другой, определяя инновационные языковые формы литературного модерна. Поэтому не имеет никакого смысла эти понятия противопоставлять друг другу. Обе части «Фауста» являют нам яркое многообразие субъективности, рефлексивности и экспериментальности, при этом в разных частях трагедии мы сталкиваемся с изменением доминанты. В первой части в сцене «Ночь» с первых же слов фаустовского монолога налицо глубокое проникновение рефлексивности в текстуальность эмоции, и это соединение субъективности и рефлексии в художественном тексте вызывает неизбежную потребность в эксперименте, обязательном при преобразовательном моменте в искусстве. «Фауст» демонстрирует просто расточительное богатство эксперимента.

Когда Гёте в беседе с Эккерманом 17 января 1831 года говорит ему, что «почти вся первая часть субъективна» и «написана человеком, более подвластным своим страстям, более скованным ими, и этот полумрак, надо думать, как раз и пришелся людям по сердцу», то трудно здесь не увидеть признанную самим поэтом призму субъективизма, т. е. модернистскую, а также некоторый перевес в ней текстуальности эмоции.

Но во второй части, в которой «субъективное почти полностью отсутствует...», «открывается мир более высокий, более обширный, светлый

и бесстрашный, и тот, кто мало что испытал и мало пережил, не сумеет в нем разобраться»<sup>2</sup>, то это вовсе не является отходом от модерна или же опровержением его, ибо субъективность первой части — необходимое условие постижения мира и человека во второй, а поскольку в ней мир представлен в своем многообразии как природа, человек и история, то для показа вариаций этих тем поэту необходимо каждый раз выходить на более высокий уровень эксперимента. Благодаря этому вторая часть «Фауста», по замыслу его творца, представляется нам произведением эпического театра. Поэт в широких символических и аллегорических очертаниях показывает нам события как исторические, «как обращение к прошлому», поскольку эпическая поэзия изображает «человека, действующего ввне: битвы, странствия, всякого рода предприятия, обуславливающие известную чувственную пространственность»<sup>3</sup>.

Во второй части герой отодвигается в определенной степени на второй план, открывая перспективу обзора объективного мира, освобожденного от его проекций, давая тем самым большой простор для художественного эксперимента. Экспериментальность второй части подтверждается словами самого Гёте, которые передает Ф.В. Ример: «Вторая часть не должна и не может быть такой фрагментарной, как первая. Рассудок предъявляет к ней больше требований, чем к первой, и в этом смысле должна идти навстречу читателю. — Фабула должна приближаться и под конец развернуться вовнутрь, трактовка же — стать собственным путем поэта. — Есть немало других прекрасных, реальных и фантастических заблуждений, в которые бедный человек впадает более благородным, достойным, высоким образом, нежели в обычной первой части. Трактовка должна перейти из специфического в более рядовое, ибо спецификация и вариационность принадлежат юности»<sup>4</sup>.

Экспериментальный характер второй части ясно ощущается уже с самого ее начала, и ее чертой, которая здесь бросается в глаза, является интермедальность, и кажется, что для воплощения своего замысла одной только поэзии Гёте мало. Читая вторую часть, можно сделать вывод, что поэт стремится к созданию особого подходящего к теме синтетического произведения искусства, во всяком случае, ищет модель такового. Маскарад первого акта, «Классическую Вальпургиеву ночь», третий акт, наконец, заключительную сцену мы можем рассматривать как глубоко продуманные способы интермедальной игры с возникшими в Новое время формами различных искусств. Эти разнообразнейшие, в частности игровые, формы используются поэтом для символизации и аллегоризации образов, что свойственно искусству позднего Гёте. Уже в первой части трагедии можно увидеть использование приемов и структур музыкального театра, который всегда был близок Гёте и в жанрах которого он работал, создавая тексты

к зингшпилям. Так, сцена «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» структурирована, как считает итальянский германист Винченцо Эрранте, как действие комической оперы. Здесь и распределение голосов между персонажами, составляющими квартет веселых студентов (два тенора, два баса), вокальные партии и речитативы, политический и любовный ритурытели и, конечно, бессмертная песня о блохе, исполняемая баритоном Мефистофелем. Она ведет к заключительной части этого комического действия волшебным фокусом черта. Тем самым переход к этому эпизоду осуществляется «в возбужденном движении крещендо и усилении звучания, которое напоминает ритм музыкальной фуги»<sup>5</sup>. Выдающиеся литературоведы прошлого века (Г. Риккерт, Ф. Гундольф, В. Эмрих, М. Коммерель, К. Райнхард) отмечали сходство текстов Гёте с карнавалами итальянского типа, операми барокко, ораториями.

16 декабря 1829 года Гёте вел с Эккерманом интересный разговор о II и III актах второй части «Фауста». Поэт третий акт обычно называл «Елена» и подчеркивал, что его героиня — воплощение высшей красоты, при этом добавляя, что фантазмагорический брак Елены и Фауста показывает нам встречу классического и романтического, Греции и Западной Европы, т. е. тот синтез античности и христианской культуры, который в Европе осуществлялся на протяжении многих столетий и стал предметом пристального внимания поэта. Указывая своему собеседнику на различные уровни коннотаций, необходимые для понимания как «Классической Вальпургиевой ночи», так и «Елены», Гёте говорил: «В дальнейшем <...> вы обнаружите, что в ранее написанных актах классическое все явственнее слышится наравне с романтическим, дабы мы, как на пологий холм, могли подняться к Елене, где обе поэтические формы выступают еще отчетливее и одновременно как бы друг друга уравновешивая»<sup>6</sup>.

О том, что третий акт — синтез классики и романтизма как по задуманной идее, так и по художественной форме — постоянно был объектом исследовательской мысли, напоминать не стоит. Значимость третьего акта для второй части — он несомненно ее центр — сравнима с трагедией Гретхен в первой. Конечно, Гёте стремился к созданию соответствий. Материалы процесса Сюзанны Маргареты Брандт были первыми текстами «Фауста», написанную сатирическую драму, точнее фрагмент «Елена в Средневековье» (1800), который за некоторыми изменениями стал началом третьего акта, можно считать первым текстом второй части. Так же, как трагедию Гретхен, «Елену» можно рассматривать как пьесу в пьесе, поскольку сама художественная форма третьего акта отличается особой концентрацией поэтического языка, собрав воедино все, что было достигнуто в предыдущих актах. Конечно, самостоятельность третьего акта относительна, поскольку путь к Матерям и все, что происходит в «Классической Вальпургиевой ночи», служит его подготовке.

Завоевать Елену Фаусту было гораздо труднее, чем Гретхен. Поэт исходил из того, что в характере Фауста должны произойти изменения, ибо он должен, если жаждет получить в объятия прекраснейшую женщину Греции, проявить бесстрашие и отвагу. Недостаточно для этого уловок и хитростей Мефистофеля, как это было с бюргерской девушкой Гретхен. Здесь же на пути Фауста возникали трудности, которые он вынужден преодолевать. Елена пребывает в мире мертвых, и чтобы вызволить ее из этого царства, Фаусту придется сыграть роль Орфея. Этот мотив возникает сам собой. Но сценически Гёте не осуществил его. Сцены, в которой Фауст подобно Орфею просит Персефону отпустить Елену, в тексте трагедии нет.

Появление в начале третьего акта на сцене Елены и ее свиты, а также страшной ведьмы Форкиады, маски Мефистофеля, вносит один очень важный момент, ибо сама возможность ее войти в жизнь Фауста куплена дорогой ценой — принесением в жертву Гретхен, что, конечно, бросает тень смерти на весь акт, даже на аркадскую идиллию в сцене «Тенистая роща», которую можно назвать гармонией, осененной смертью. И трагическое завершение акта подтверждает это. Мотив жертвоприношения, возникающий в начале действия, играет двоякую роль: первое — он переносит Елену в Средневековье как жертву. Такую судьбу ей определил Менелай. И будучи уже определена как жертва, она осознает себя идолом, оставаясь идолом для других; второе — она в качестве идола приносит в мир войну. Слова Форкиады-Мефистофеля о приказании Менелая принести Елену в жертву богам начинают движение сюжета в третьем акте. На протяжении всего акта оно приобретает различное оформление, особую трансформацию стилизованного под греческую трагедию текста в текст модернистский, в текст экспериментальный.

В третьем акте в сцене «Тенистая роща» драма выразительно превращается в оперу, о чем свидетельствует гётевская ремарка в тексте, которая подразумевает оркестровую увертюру: «Из пещеры доносится мелодичная струнная музыка, к которой все прислушиваются, продолжающаяся с данной минуты вплоть до паузы, отмеченной ниже»<sup>7</sup>. Она смолкает только с последними звуками погребального пения после гибели Эвфориона. Мы можем здесь говорить о полном превращении драматического действия в действие оперное с использованием хоровых партий, Гёте практически обходится без речитативов. Это отличает «Елену» от зингшпилей Гёте, где поэт смешивал разговор на сцене с пением; он также отходит и от речитативной оперы, от своего либретто второй части «Волшебной флейты». Это наводит на мысль, что Гёте не ограничивается использованием лишь некоторых оперных приемов, он стремится к полной трансформации драмы в оперу. Это уже заметил Эккерман: «Со сцены, — сказал я, — непривычное впечатление произведет то, что пьеса

начинается как трагедия и кончается как опера. Но ведь необходимы необычные средства, чтобы играть величие этих персонажей и произносить возвышенные речи и стихи.

— Для первой части, — сказал Гёте, — нужны лучшие трагические актеры, далее в оперной части роли должны исполняться выдающимися певцами и певицами. Роль Елены не может исполняться одной артисткой, ибо вряд ли найдется певица, обладающая еще и большим трагическим дарованием»<sup>8</sup>.

Движение третьего акта от драмы, точнее от пролога в духе Еврипида, к музыкальному театру, к волшебной опере имеет важное значение для его интерпретации. Ярковыраженная самостоятельность «Елены», ее своеобразие вытекают из четко определенной Гёте поэтологической программы с идеей «классически-романтической фантазмагии». С ней он связал свое намерение устранить эстетические разногласия с романтиками в особом альтернативном предложении.

«Настало время окончательно завершить страстный спор между классиками и романтиками»<sup>9</sup>, — пишет Гёте К.Я.Л. Икену 27 сентября 1827 года. В этом процессе преодоления противоречий очень важно ориентироваться на правильные образцы, избегая образцов ложных. Естественно, опера к последним не относится. Определение, которое поэт дал третьему акту: классически-романтическая фантазмагия — может быть описано как эстетический феномен, как элемент эстетического потенциала «Фауста».

Фантазмагия была современным Гёте, возникшим в конце 30-х годов XVIII века, изобретенным в Париже способом создания призраков на сцене. Этот аттракцион осуществлялся с помощью вогнутых зеркал латерны магии<sup>10</sup>. Для призрачного акта, каким является третий, такое определение точно отражает его характер: колдовство на основе новейшей тогда техники. Фантазматический эффект был сценическим трюком, основанным на обмане чувств, и последний должен был показать «патологию» модерна и в романтической неудовлетворенности собой создать в романтическом духе образ античности. Модель оперы, которую использует Гёте, как указывает С. Луле, близка к фантазмагии. Формы представления, предлагаемые фантазмагией и оперой, по своему происхождению указывают на конструктивность эстетического продукта. Художественное сотворение античности на сцене и инсценировка примирения античности и модерна нуждаются именно в таком модусе инсценированности, который не затушевывал различие изображения и изображаемого, а с помощью обращения к искусственным формам, опере и фантазмагии эти различия выявлял<sup>11</sup>. Если рассматривать латерну магию как отдаленную предшественницу кинематографа, то кинематограф будет самым

подходящим для воплощения гётевского замысла. Результат такого соединения классического и романтического — не исторический или материальный образ, а создание искусства. Это подтвердил сам Гёте в разговоре с Эккерманом, требуя, чтобы Эвфориона понимали как аллгорию. «Эвфорион — не человек, а лишь аллгорическое существо. Он — олицетворение поэзии, а поэзия не связана ни с временем, ни с местом, ни с какой-нибудь определенной личностью. Тот же самый дух, который позднее избрет себе обличие Эвфориона, является нам мальчиком-возницей, он ведь схож с вездесущими призраками, что могут в любую минуту возникнуть перед нами»<sup>12</sup>.

С помощью концепции Эвфориона осуществляется примирение классического и романтического как на языковом и структурном, так и на символическом уровнях, и форма оперы становится здесь необходимым средством для изображения примирения. Мы можем говорить о прогрессивном потенциале, связанном с моделью оперы для литературы, ибо поэт здесь находится на той же ступени модернистских инноваций и эксперимента, как и Бетховен, который в Девятой симфонии в последней части вводит поющие голоса. «В обоих случаях была взорвана для убедительного изображения нового содержания традиционная форма»<sup>13</sup>. Собственно, это и разъяснял он своему сыну Августу, которому больше нравилась антиквизированная первая часть третьего акта. «Античная партия нравится тебе, потому что она доходчивее, потому что ты можешь обозреть отдельные ее части и твой разум здесь поспевает за моим. Во второй половине дело тоже не обошлось без разума и рассудка, но все же она трудна и требует некоторой подготовки, иначе ее не воспримешь и разум читателя не отыщет пути к разуму автора»<sup>14</sup>. Перед нами, собственно, зародыш концепции эстетической реальности рецептивной эстетики. Т. Хартманн видит в сценах с Эвфорионом предпосылки новой концепции поэзии, реализованной в его фигуре. Эвфорион — поэзия в чистой форме, и соединение классической и романтической поэзии непосредственно влечет за собой модель оперы, которая начинается с появлением на свет сына Елены и Фауста и завершается его гибелью, и ее следствием становится разрушение обоих принципов, их распад.

Погребальная песнь хора как заключение еще подчинена оперной части, хотя она во временном плане — насколько здесь можно говорить о какой-либо последовательности — реализуется после гибели Эвфориона<sup>15</sup>. Сюжетное изменение пространства: переход Елены из дорийского дворца Менелая, где ее должны были принести в жертву, в спасительный рыцарский замок Средневековья, т. е. из классического пространства в пространство романтическое, из античной трагедии в оперу — все это развитие магической линии «Фауста», связанной с созданием фантасма-

гории. В размышлениях Гёте о драматических жанрах опера выглядит как самая благодатная из всех драматических форм, и ее необходимо рассматривать как абсолютную форму поэтической драмы, показывающую идеальное соединение обеих современных Гёте тенденций в искусстве. Все попытки возродить античную хоровую драму неизбежно ведут к опере. Однако в намерения Гёте не входило возрождение классической хоровой драмы; его целью было соединение античных и авангардистских моментов. Опера, по замыслу Гёте, возрождает к жизни античную драму современными средствами. Она не предлагала окончательного решения, она скорее перебрасывала мост к центральной поэтической проблеме: соединению классической и романтической поэзии наряду с соединением антикизирующей эстетики и материала с современной, обращенной к Средневековью или к фантастическому и сказочному материалу эстетикой. Опера как эпическая драма становится моделью не только для третьего акта, но и всего «Фауста». Музыкальный театр всегда был для Гёте творческой лабораторией. Если мы посмотрим на оперный репертуар веймарского театра, то увидим, что к 1800 году в нем были поставлены все великие оперы Моцарта, причем в той манере, которую можно считать авангардистской.

В начале третьего акта хор — обязательный атрибут Елены. Но вступая в брак с Фаустом, она покидает античность, и поэтому хор претерпевает трансформацию. И сразу же трансформируется текстуальность акта.

Из античного хор превращается в современный, т. е. оперный, а затем после исчезновения Елены становится вакхической мистерией, где исчезает всякая индивидуальность, а следовательно, исключается всякая аполлонийская величавость:

И тогда гремят тимпаны, ибо, сняв покров таинств,  
Открывается народу в шуме празднеств Дионис.  
Следом толпы козлоногих и Силеня зверь ушастый.  
Попирается стыдливость, попирается закон<sup>16</sup>.

Это бурное фортиссимо заключительного акта, написанного в дифирамбических стихах, Гёте мыслит музыкально: «Последний хор в сценах с Еленой только потому сделан подробнее, чем остальные, так как каждая симфония стремится к яркому окончанию с участием всех инструментов»<sup>17</sup>.

Модель оперы используется Гёте как эстетическая и структурная, можно сказать, что речь идет о порождающей модели, обращение к которой приобретает форму поэтически-музыкального способа представления, не оставляя нам никакого сомнения, что мы имеем дело с разнообразием форм модернистской текстуальности, творимых поэтом. Мы можем

сказать, что весь третий акт в целом выглядит как магический театр, сохраняя характер призрачности, как, собственно, и вся вторая часть трагедии. Здесь можно привести два примера: это появление Елены в рыцарском зале (первый акт), где она и Парис показаны как фигурации музыки, и фигура Эвфориона, которая прежде всего — фигура звучащая, движущаяся, тенденциозная, поющая, создающая, как сказал бы Эдуард Ганслик, движущиеся формы музыкально-прекрасного.

Появление призраков Париса и Елены в рыцарском зале самым тесным образом связано с музыкой и латерной магией. Из тумана, необходимого для эффекта появления призраков, достигаемого курением фиумама, который поднимается над треножником, начинается движение фигур, как его описывают зрители и астролог. Все это происходит под звуки музыки. Создается с помощью волшебного трюка квазирелигиозная атмосфера.

Лишь ключ сверкающий треножника коснулся,  
Как сладостный туман повсюду востепенулся,  
Везде ползет, он словно облака:  
Где он сгущается, где сгладится слегка.  
И удивительно влиянье силы тайной:  
Туман мелодией проникся чрезвычайной.  
Те звуки веселы; где их происхождение?  
С движеньем облаков совместно их явленье.  
Триглифы, колоннада — все поет;  
Мне кажется, и храм те звуки издает.  
Туман расходится. И к нам под такт мотива  
Выходит юноша<sup>18</sup>.

Эвфорион также рождается из духа музыки, из духа современной Гёте музыки. Это очень точно подметил Дитер Борхмайер: «Модернистско-музыкальная поэзия возникает из брака Фауста и Елены. С рождением Эвфориона также рождается и музыка в западноевропейском смысле»<sup>19</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Vietta S. Literatur in einer Kulturgeschichte der Rationalität // Русская германистика. М., 2013. Т. 10. С. 20. Об этом см. также: Аствацатуров А.Г. Человек модерна Вертер // Поля модерна как объекты исследования литературоведения. СПб., 2015. С. 23–36.
- <sup>2</sup> Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 400.
- <sup>3</sup> Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975. С. 351.
- <sup>4</sup> Riemer F.W. Mitteilungen über Goethe. Bd 2. Berlin, 1841. S. 568–569.

- <sup>5</sup> Errante V. Musik und Modern in Goethes Kunst: Dargestellt an „Faust I“: „Auersbach Keller“ // Thema: Zeitschrift für die Einheit der Kultur. 1949. № 2. S. 39–42. См. также: Goethe I.W. Faust / Kommentare von A. Schöne. Frankfurt am Main; Leipzig, 2008. S. 276.
- <sup>6</sup> Эккерман И.П. Разговоры с Гете... С. 337.
- <sup>7</sup> Гёте И.В. Собр. соч.: в 10 т. М., 1976. Т. 2: Фауст. С. 355.
- <sup>8</sup> Эккерман И.П. Разговоры с Гете... С. 214–215. Разговор вечером 25 января 1827 г.
- <sup>9</sup> Goethe I.W. Briefe Auswahl von R. Bach. München, 1958. S. 1037.
- <sup>10</sup> Об этом см. подробнее в комментарии А. Шёне к «Фаусту»: Goethe I.W. Faust / Kommentare von A. Schöne. S. 479–484.
- <sup>11</sup> Lulá S. Oper als ästhetisches Modell für Literatur um 1800. Gießen, 2004. S. 203–204.
- <sup>12</sup> Эккерман И.П. Разговоры с Гете. С. 340.
- <sup>13</sup> Fähnrich H. Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragodie – die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform // Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. 1963. Neue Folge 25. S. 258.
- <sup>14</sup> Эккерман И.П. Разговоры с Гете... С. 523.
- <sup>15</sup> Hartmann T. Goethes Musiktheater: Singspiele – Opern – Faust: (Diss. Tübingen 2002). Tübingen, 2003.
- <sup>16</sup> Гёте И.В. Фауст / Впервые в пер. Константина Иванова. СПб., 2005. С. 317.
- <sup>17</sup> Kanzler Fr. von Müller. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar, 1982. S. 160.
- <sup>18</sup> Гёте И.В. Фауст / Впервые в пер. Константина Иванова. С. 317.
- <sup>19</sup> Borchmeyer D. „Eine Art Symbolik fürs Ohr.“: Goethes Musikästhetik // Goethe und des Zeitalter der Romantik / hrsg. von W. Hinderer. Würzburg, s. a. S. 439.

ЕЛЕНА ЛЕОНИДОВНА КОЛПАКОВА

## Интерпретации «Фауста» И. В. Гёте в балетных постановках XX века

Образ доктора Фауста, вполне исторический, имел большую популярность в литературе, в театре и в музыке. И. В. Гёте работал большую часть своей жизни над трагедией о Фаусте. И именно это произведение вдохновило многих композиторов: Шумана, Вагнера, Листа, Берлиоза, Гуно.

На балетных сценах образ Фауста появляется, начиная с Лондона, в 1715 году. В дальнейшем Фауст уже не сходит с балетных подмостков — «в Копенгагене его ставит Бурнонвиль; в Милане и затем в 1854 году в Петербурге балет ставит Жюль Перро. Карло Блазис в 1861 году поставил балет „Фауст“ в Москве. Петипа создал свою редакцию балета в Мариинском театре в 1867 году, где партию Маргариты танцевала его супруга»<sup>1</sup>.

В XX веке танцующий Фауст стал гордостью ряда театров мира. Михаил Фокин поставил «Фауста» на музыку Ш. Гуно в 1927 году для своей труппы «Фокин гёрлс» в Америке. В Пражском национальном театре на музыку Ф. Шквора было две редакции «Фауста» — в 1926 году балетмейстером Р. Ремиславским, а в 1958 году — балетмейстером И. Блажеком. В Австралии осуществила постановку «Фауста» в 1941 году балетмейстер Х. Кирсова на музыку Х. Крипса.

В Парижской опере Морис Бежар в 1964 году поставил балет-ораторию «Осуждение Фауста» на музыку Г. Берлиоза. Однако наиболее яркую постановку Морис Бежар создал для своей труппы «Балет XX века» в Брюсселе уже в 1975 году. В спектакле «Наш Фауст», на музыку Баха и аргентинских танго, сам балетмейстер исполнил роли Мефистофеля и старого Фауста, а солист труппы Хорхе Донн блистал в ролях Люцифера и Эвфориона.

В 1999 году в Петербурге, на сцене Малого театра оперы и балета им. Мусоргского (ныне Михайловского), балетмейстер Николай Николаевич Боярчиков осуществил постановку балета «Фауст» после более десяти лет работы над ней.

В начале января 2008 года труппа «Балет Монте-Карло» показала новый спектакль Жана-Кристофа Майо «Фауст», посвятив его памяти Бежара, который умер за пять недель до премьеры в Монако.

А в 2012 году в Нюрнбергском театре балета испанский балетмейстер Гойо Монтеро поставил балет «Фауст» на музыку Леры Ауэрбах по мотивам произведений Гёте, Т. Манна, М. Булгакова, У. Блейка.

Рассмотрим подробнее эти три современные постановки великого произведения.

I. Балет «Фауст» на музыку Ш. Каллоша в постановке Николая Боярчикова получился насыщенным метафорами, ассоциациями и идеями, новым языком и формами. В отличие от других версий балетных постановок «Фауста», вычленяющих лишь любовную линию Фауста и Маргариты и линию добра и зла, божественного и порочного, «Н. Боярчиков создал балет об одиночестве Фауста в мире людей, в неземном мире, в мире страстей. И принципиально инсценировал и вторую, малосценичную часть произведения Гёте. Видимо, опытный балетмейстер пытался разрушить оперный мелодраматический стереотип интерпретаций трагедии и проявить художественные возможности балетных средств в постижении философских глубин литературного произведения»<sup>2</sup>.

Около двадцати лет балетмейстеру понадобилось для выпуска «Фауста». В то сложное для балетного, как и для любого другого искусства время Н. Боярчиков продолжал работать с серьезной литературой, с крупной хореографической формой. С композитором Шандором Каллошем он уже работал над своим успешным балетом «Макбет».

Боярчиков смело иронизирует в своей постановке над диалектикой мира божественного и мира inferнального. Бытовые сцены в балете решены в карнавально-игровой эстетике, ставшей важнейшим смысловым пластом. Интересным хореографическим языком решен эпизод в кабачке, где четыре студента сначала танцуют свои комические соло, однако после появления Мефистофеля их пластика меняется на марионеточную, ломкую, безвольную. Стоит отметить, что все inferнальные сцены народного гуляния исполняют мужчины (и женские партии), внося элемент игры. Массовые сцены гуляний превращаются в шабаш ведьм (также в исполнении мужчин), в некий костюмированный дьявольский карнавал. Это отсылает нас к средневековой игре и проводит параллель с карнавальной культурой постмодернистской эстетики.

Интересно хореографически решено у Боярчикова свидание Фауста с Маргаритой. Это не дуэт, а квартет — Фауст–Маргарита и Мефистофель–Марта с технически насыщенными поддержками и эмоционально наполненными партиями. Хореографически противопоставлены эти пары: Маргарита и Фауст используют язык классического танца, а Мефистофель с Мартой — модерн, с более откровенными плотскими позами, жестами.

Во втором действии все массовые сцены исполняет наоборот только женский кордебалет, что показывает нам различие между грубоватостью народной первой части и inferнальностью, классической изящностью второй. Божественный мир он иронично показывает скучным, без романтического пафоса, через белоснежных херувимов с куриными крылышками, окружающих Маргариту.

Мефистофель, пишет Т. Кузовлева, «постепенно увлекает и вносит хаос в пасторальную жизнь императорского двора, он всемогущ, безраздельно правит миром. Он превращает Маргариту в Елену Прекрасную, Марту в золотого шута, затем в гомункула. Пафос снижается пародийностью. В конечном итоге inferнальный и пасторальный миры оказываются абсолютно враждебны Фаусту, оставив его в одиночестве»<sup>3</sup>.

Завершает свою постановку Н. Боярчиков эпилогом, благодаря которому мы понимаем, что доктор Фауст вошел в этот бесконечный хоровод жизни, практически повторяющий пролог, однако познав божественный смысл человеческого бытия. Очень точно об этом написала Ольга Розанова: «Впервые в литературном театре Боярчикова злое начало, разгульно хозяйничая на протяжении спектакля, в итоге терпит фиаско. Пусть, заключив сделку с дьяволом, Фауст наделал немало бед и настрадался сам. Он сохранил в себе живую душу, а потому обрел и то, чего эта душа алкала, — веру в людей и знание „конечной мудрости земной“»<sup>4</sup>.

Как отмечал А. А. Праудин, в спектакле «присутствует драматургическая логика: густая магма музыки течет по трем отдельным руслам —

земному, демоническому и небесному. Два первых мира озвучены с почти изобразительной конкретностью. Их обитатели резвятся и скорбят, любят и ненавидят, совершают ритуальные действия и акты личной воли. Бурлящий океан стихает лишь на краткие мгновения, когда на землю изливается райская музыка неба, даруя Маргарите прощение, а Фаусту — свет истины»<sup>5</sup>.

II. Хореографическую фантазию по текстам Гете, Томаса Манна, Михаила Булгакова и Уильяма Блейка сочинили в конце 2012 года для Нюрнбергской балетной труппы хореограф Гойо Монтеро (Goyo Montero) и композитор Лера Ауэрбах.

Г. Монтеро, возглавляющий Nurnberg Ballett, самостоятельно разработал для балета не только хореографию, но и создал либретто, основанное на литературной компиляции четырех выдающихся авторов, сценографию, костюмы, световую партитуру и видеоинсталляции.

У Г. Монтеро балет не просто эклектичен, он скорее не балет, а танц-театр с вербальными включениями, где Мефисто (в женском исполнении) обращается к публике, управляет пародийным трио — Азazelло, Бегемотом и Воландом.

В роли Адриана Леверкюн из романа Томаса Манна композитор балета Лера Ауэрбах ездит по сцене за роялем, дирижируя.

Пластический язык современной хореографии Гойо Монтеро внятный, со многими очень точными характеристиками, и не нуждается в вербализации, труппа же прекрасно справляется с поставленными задачами. Для примера приведем яркий дуэт Мастера и Маргариты, решенный через движения передвигающихся кубов-тумб.

Можно также отметить хореографическое решение соло Мастера в сумасшедшем доме, его рваную лексику со смещенным центром тяжести тела, ярчайше выражающую неадекватность персонажа.

Гойо Монтеро также убедительно и отчетливо справляется с языком массовых сцен. К примеру, отчаяние Фауста «решено многократным безысходным повтором комбинации, усиленным одинаковыми действиями кордебалета, движущегося по замкнутому кругу»<sup>6</sup>.

Спектакль Монтеро, выросшего на хореографическом языке Форсайта и Нормайера, можно отнести к новому поколению универсальных балетных постановок с эклектичным языком хореографии, легко переходящего от классики к современным направлениям.

III. «Фауст» в постановке Жана-Кристофа Майо (Балет Монте-Карло — 2008 г.), в 2014 году возобновлен в честь Бернис Коппьертерс.

В 2007 году Жан-Кристоф Майо думал о соавторстве с Морисом Бержаром, но этому не суждено было осуществиться. В результате хореограф почтил память мэтра, посвятив ему свой балет.

Постановка Жана-Кристофа Майо «Фауст» в 2008 году получила так называемый «балетный Оскар» — приз «Бенуа де ля данс» за лучшую хореографию.

Драматургическую основу спектакля «Фауст» в постановке Ж.-К. Майо составляют три темы, согласно программным частям музыки Листа:

- коварный пакт Мефистофеля с Фаустом,
- трагическая любовь Маргариты,
- могущественная власть Смерти.

Эта интерпретация гетевского «Фауста» примечательна тем, что речь идет не о Фаусте: здесь он показан как самовлюбленный, жаждущий получить все удовольствия жизни. В этом балете даже Мефистофель, с кроваво-красной кожей лица и тела, с черной бородкой, всего лишь соблазнитель. Маргарита у Майо марионетка. Главная партия в этом балете — неотвратно, нечеловечески притягательная и эротичная, «всепроницающая Смерть, соперница Мефистофеля, почти не покидающая арены событий»<sup>7</sup>. У Смерти в постановке Майо «разные лики, она может быть красивой, уродливой, пугающей, умиротворяющей. Очень нежной и очень резкой. И конечно, она страстно любит Маргариту и Фауста — не просто хочет овладеть ими, она жаждет их проглотить, выпитать в себя»<sup>8</sup>.

Звезда труппы, муза балетмейстера Бернис Коппьертерс, с уникальными внешними и техническими данными, исполнила ключевую в данной постановке партию Смерти, привнесенную балетмейстером как партию соперницы Мефистофеля. С первого появления в спектакле, медленно проходя вкрадчивой поступью по диагонали сцены, высокая фигура в черном комбинезоне, с белой короткой стрижкой и очень красивыми длинными пальцами, приковывает все взгляды к себе и уже не отпускает внимание.

Так ярко выразил хореограф идею, что «все герои спектакля только при ее участии обретают значимость»<sup>9</sup>. Красив хореографический (снова бесконтактный) дуэт Фауста со Смертью — когда тот впервые обнаруживает глубину чувств. Сцена лишения невинности Маргариты происходит под руководством Смерти (как кукловода). Как и в конце жизни каждого героя, хореограф уготовил поцелуй с гипнотической красавицей Смертью, а не прощальный дуэт с любимым.

Красно-черно-белая сценография спектакля в решении Рольфа Сакса отвечает современным канонам театрального символизма и даже минимализма.

Над сценой по периметру находятся подвижные экраны, на которых отображаются образы героев трагедии, в том числе и струйка песочных часов, символизирующая быстротечность бытия (что мы находим и в философии Гете).

Первая часть балета состоит из пяти сцен, знакомящих зрителя с противоречивыми сторонами натуры Фауста. Балетмейстер художественно соотнес эти стороны с фигурами пяти друзей Фауста.

Здесь впервые мы видим плывущую, завораживающую Смерть — как напоминание о бренности всего земного.

Сделка Фауста с Мефистофелем показана как сцена соблазнения, искушения и заканчивается поцелуем, скрепляющим роковую сделку. На черном пространстве сцены стоит огромное кроваво-красное кресло-трон. Мефистофель в этой сцене предстает изнанкой натуры самого Фауста. С этой целью, видимо, введен в балет и «вспомогательный» персонаж в лице некоего «двойника» ученого, той грани его сущности, которая и толкает в мефистофельские объятия, что очень ярко выражено в достаточно сильном по технике драматическом мужском трио этих персонажей.

Во втором, мелодичном, акте балетмейстер рисует романтический портрет Маргариты, Фауст с помощью Мефистофеля мчится на встречу с ней, чтобы через любовь приобрести путь к исцелению, душевному спасению.

Сценография этой сцены наводит на мысль о подсознательных, еще не рожденных желаниях — кровать Маргариты, в изголовье которой находится огромный крест; перевернутое кроной вниз райское дерево с алым запретным плодом искушения.

Смерть руководит, Мефистофель же помогает дотянуться за библейским плодом Фаусту и Маргарите.

Любовный дуэт Маргариты и Фауста — еще одна хореографически-режиссерская находка Жана-Кристофа Майо. Бесконтактно, нежно и страстно герои погружаются в чувственный транс, тем самым отображая чистоту своих чувств. Маргарита, сидя на краю ложа, впивается зубами в запретный плод, а Фауст в это время извивается в страстном порыве, не касаясь Маргариты.

Третья часть балета, мефистофельский мрачный акт — Лист здесь иронично и с сарказмом контрапунктом искажает музыкальную тему Фауста. Балетмейстер выражает поток низменных инстинктов, поглощающих Фауста, отправляя его на «шабаш».

Самая динамичная сцена спектакля — «Вальпургиева ночь», по сценографии отсылающая присутствием большого стола на сцене к «Болеро» в постановке М. Бежара. Стол и стулья белоснежные, как и подушки, служащие реквизитом для эротической вакханалии, а сверху, с колосников сцены, свисают и светятся огромные алые капли крови. «Вальпургиева ночь», как отмечает Александр Максов: «по сценографии напоминающая „Болеро“ М. Бежара. Эротическое действие начинается на большом белом столе в окружении белых стульев, а над сценой висают огромные капли светящейся крови. Сексуальная вакханалия сопровождается азартными

играми с белыми подушками, на которых Фауст предается плотским наслаждениям»<sup>10</sup>. Балетмейстер отражает в этой сцене грешную сущность Фауста, его склонность к низменной измене. Завершает эту сцену появление Маргариты на огромном красном кресте, рядом со Смертью. Хореографически пронзительно и ярко, только пластикой рук, решена сцена убийства Маргаритой своего ребенка, которого она передала в руки Смерти.

Символически появляется огромная черная кованая клетка, в которую, как птица, заключаются Маргарита. Мефистофель пытается организовать встречу с Фаустом, но Смерть опережает их. Красивейший дуэт черной Смерти и белой Маргариты. Смертельный поцелуй освобождает Маргариту от страданий, за ней следует и Фауст.

С колосников низвергается метель из белых перьев, символизируя благословление союза героев, чьи души в смерти обрели спасение. Мефистофель корчится на полу, на фоне польхующего алого задника сцены. А по высокой, светящейся лестнице поднимается Смерть.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Игнатов В. В объятиях дьявола и смерти // Балет. 2008. № 3. [http://www.russianballet.ru/line/line2008/line03\\_08.html](http://www.russianballet.ru/line/line2008/line03_08.html)
- <sup>2</sup> Кузовлева Т. Идеи и образы балетов Боярчикова // Петербургский театральный журнал. 2000. <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/idei-iobrazy-baletov-boyarchikova/>
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Розанова О. Фауст // Петербургский театральный журнал. 2002. № 4 (30). <http://ptj.spb.ru/archive/30/sezon-1999-2000/faust-2/>
- <sup>5</sup> Праудин А. Фауст // Петербургский театральный журнал. 2000. № 21. <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/faust-3/>
- <sup>6</sup> Гердт О. Черти высокого полета. Балет «Фауст» в Нюрнберге // Коммерсантъ. 2013. № 5. С. 28.
- <sup>7</sup> Кузнецова Т. Смерть на все случаи жизни // Коммерсантъ. 2015. № 1. С. 11. <http://www.kommersant.ru/doc/2640400>
- <sup>8</sup> Кузнецова Т. «В 44 года я не могу конкурировать с собой 24-летней». Говорит балерина Бернис Коппелтерс // Коммерсантъ. 2015. № 5. С. 28. <http://www.kommersant.ru/doc/2650060>
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Игнатов В. В объятиях дьявола и смерти.

## Войцек — психологический тип и персонаж-маска в спектаклях Р. Уилсона, Ж. Наджа, Т. Остермайера и Ю. Бутусова

В середине 1990-х — начале 2000-х гг. пьеса Георга Бюхнера оказалась необычайно востребованной среди режиссеров разных стран и разных эстетических направлений. Возникший на рубеже столетий интерес к истории рядового солдата, душевно и психически раздавленного социальным положением, весьма знаменателен. Режиссеров начинает интересовать не только и не столько социальный конфликт, являющийся основным в пьесе, но скорее конфликт экзистенциальный и связанные с ним процесс деформации личности, ее изоляции и отчуждения, как следствие заложенных в мироустройстве неразрешимых и неснимаемых противоречий. Мир бюхнеровской пьесы с характерной для нее фрагментарностью места и времени, постоянными переключениями из одного временного потока в другой, остановками/зависаниями, когда действие дается через субъективное, индивидуальное восприятие главного героя, во многом предвосхитил эстетику современных форм искусства, пограничных театральных направлений.

В своем докладе я останавливаюсь на работах четырех режиссеров:

- «Войцек» француза Жозефа Наджа, который поставил пьесу в 1994 г. в Национальном театре Бретани в Ренне,
- «Войцек» российского режиссера Юрия Бутусова, обратившегося к ней в 1997 г. в театре имени Ленсовета,
- «Войцек» американца Роберта Уилсона, который предложил свою сценическую версию в 2000 г. в Копенгагенском театре Бетти Нансен,
- «Войцек» немецкого режиссера Томаса Остермайера, премьера спектакля которого состоялась в 2003 г. в берлинском «Шаубюне».

Каждый из постановщиков нашел свое индивидуальное сценическое прочтение пьесы Бюхнера и свой подход к решению образа главного героя — Войцека.

В спектаклях Роберта Уилсона и Жозефа Наджа, режиссеров, работающих на стыке искусств, в их визионерских мирах, играющих с границей между иллюзией и реальностью, сознанием и бессознательным, образ Войцека предстает именно в качестве персонажа-маски, полностью

вытеснившей живой характер и всецело упразднившей личность. Оба режиссера отказываются от линейного повествования, последовательного воспроизведения фабулы бюхнеровской пьесы (хотя и сохраняют ключевые события: сцену бритья, соблазнение Мари, ее убийство), равно как и создания целостного характера персонажа, исследования мотивов его поступков. Серия визуальных картин и образов в их спектаклях образуют собственную визуальную драматургию, скрепленную не фабулой, но единой темой, повторяющимися мотивами. Монтажность, ассоциативность структуры отражают галлюцинаторное сознание героя (через которое воспринимается окружающий мир).

В пьесе Бюхнера сначала действие разыгрывается перед балаганом, а потом внутри него. Надж и Уилсон полностью переносят действие в пространство условно-кукольного спектакля, в некий сновидческий мир. Прием балагана, дающий необходимый эффект остранения, отчуждения, стал основополагающим в их спектаклях. Здесь уместно вспомнить опыт Вс. Мейерхольда, в своем «Балаганчике» уподобившего человека марионетке и тем заострившего его страдание, чтобы «сквозь пошлые привычки внезапно открылась вечная трагедия жизни»<sup>1</sup>. В спектаклях Наджа и Уилсона персонаж Бюхнера оказывается заложником искусственного, подчеркнуто театрального, иллюзорного сценического мира, напоминая не живого человека, но марионетку, из субъекта действия превращающегося в объект постоянных манипуляций. Мы словно видим героя таким, каким он увидел себя сам в одной из сцен пьесы, разыгрываемой на подмостках кукольного театра. Прием гротеска в этих постановках становится ведущим: перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу от противного. Уилсон и Надж уничтожают точные временные координаты. Время становится тем материалом, который можно бесконечно растягивать или, наоборот, максимально сжимать.

Художественное пространство Наджа создает ощущение вязкости, тягучести. В спектакле изображен незакончивающийся кошмарный сон, фантазмагория, которая служит отражением мира несвободы и безликости, абсурдной жестокости и насилия, фатальности и обреченности, ужаса человеческого существования в нечеловеческой среде. Надж склонен к переизбытку вещей на сцене, это художник мрачных запачканных чердаков, аттракционной условности, эстетики немного кино (разыгрываемое действие сопровождается фортепианной музыкой, подобно тому как тапер озвучивает кадры немного кино) и французского фарса. Деревянные подмостки, как свойственно странствующему театру, покрыты пылью и высушенной глиной. В «Войцек» из одежды и мешков сыплется песок, люди кажутся похожими на живые манекены, их лица, словно маски, также

покрыты глиной. Тела застывают бесформенными, кособокими изваяниями, так что персонажи приобретают сходство с големами. Вымороченный мир напоминает гиньоль, жуткое кабаре (если вспомнить одно из определений сюрреализма, данное Андре Бретоном). Манипуляции героев, которые они совершают друг над другом, — мрачноватые фокусы, опыты на выносливость. В «Войцек» одного из глиняных существ привязывают к столу, на другого насильно надевают военную форму, третьего сажают на игрушечную лошадку и закрывают в шкафу. Другие два персонажа ездят наперегонки на велосипедах, остающихся неподвижными. Этот мир отдаленно перекликался с картиной художника Макса Эрнста «Европа после дождя». В спектакле также встречается характерный для Эрнста прием иллюзионистского обмана, принцип «удвоения» (человек-глиняная скульптура, человек-стена, человек-шкаф). Актер сливается с миром вещей, мимикрирует под него, внешне оказывается почти от него неотличимым, границу между живым и неживым провести почти невозможно. У Наджа актер-марионетка — символ омертвления, отсутствия жизни.

В спектакле Наджа с трудом удастся идентифицировать всех героев Бюхнера: их лишили слов и внешних отличительных характеристик. Лишь два персонажа опознаются безошибочно: Войцек и Мари (единственная женщина в спектакле). У Наджа героя Бюхнера играют два актера. Два персонажа — две ипостаси Войцека, разъединенные друг от друга тело и сознание. Один исполнитель воплощает собой хрупкое, робкое, податливое тело. На него садится верхом Мари, разглядывая перед тусклым зеркалом новые сережки. Она же пальцем «рисует» на лице этого Войцека то печальную, то радостную гримасу: раздвигая герою уголки губ или поднимая брови, застывающие в гримасе удивления. Этим телом управляет тучный Доктор, заставляя есть горох, или Капитан, вынуждающий выполнять физические упражнения. Но в спектакле есть и другая ипостась Войцека — неумное, суетливое и напряженное сознание, существующее как бы отдельно от тела. В финале Надж усиливает болезненный эффект раздвоения личности, в сцене убийства Мари. Надж решает эту сцену через визуальный образ. Войцек-Надж обнимает Мари, подхватывает ее, словно увлекая в танце, но женское тело безжизненно повисает в его объятиях. Любовная близость в мире людей-големов невозможна. В финале на сцене появляется второй Войцек, который совершает безуспешные попытки вернуть Мари к жизни и столь же безуспешные попытки покинуть замкнутое пространство балагана, разорвать непрерывную текучесть кошмарного сна.

В отличие от Жозефа Наджа, Роберт Уилсон создает диаметрально противоположный художественный мир. Уилсон — ценитель пустых пространств, строго выверенного соотношения световых и цветовых комбинаций, уделяющий пристальное внимание простым линиям и силуэтам,

сочетая яркость со строгостью, изощренную выразительность и простоту деталей. Его эстетика приближена почти к мультипликационному гротеску. Как правило, и спектакль по пьесе Бюхнера не исключение, Уилсон создает впечатление, что героями управляет невидимый кукловод. Персонажи будто двигаются против воли, в полусне, каждое производимое движение, каждый жест максимально растягиваются во времени так же, как и каждая минута спектакля оборачивается бесконечностью. Актеры двигаются строго в пределах плоскости на фоне циклограммы (меняющего цвет задника), не нарушая иллюзию двухмерности сценического пространства. Они воспринимаются как часть «визуального пейзажа» (visual landscape), живой картины. У каждого героя есть свой закрепленный рисунок движений, который служит ему своеобразной визуальной рамкой, индивидуальной характеристикой. Объединяет же всех персонажей экспрессивность движений, передающих автоматизм, механичность: колени подняты высоко вверх, руки держатся параллельно друг другу, кисти и пальцы вытянуты, лица, подобно маскам, выбелены и застыли в гримасах. Движения Войцека четкие, рубленые, как у солдата, как у хорошо налаженного механизма, но в то же время в них ощущается усталость, вялость. Уилсон не раз повторяет сцену, в которой Войцек вынужден бежать на месте, это метафора не физического действия, а состояния сознания. Ведущий и неоднократно повторяющийся мотив создает ощущение потерянности, загнанности и одиночества Войцека.

Применительно к персонажам Уилсона подходит не только определение «марионетки» (обнажающей кукольность, механизированность существования), но и сверх-марионетки вне эмоций и вне переживаний, «воплощение благородной искусственности»<sup>2</sup>, которая способна выявить дух, сущность идеи, сверх-образ персонажа. Сценический текст Уилсона — ощущения, ассоциации, настроения, рожденные пьесой Бюхнера. Уилсон выстраивает действие на смысловых контрастах: любовь/ревность, прошлое/настоящее, мечта/реальность, живое/мертвое, безвольность/духовная свобода. По такому же контрастному принципу Уилсон сталкивает два мира: визуальный и музыкальный. В спектакле текст пьесы за исключением нескольких реплик почти отсутствует, его заменяют музыкальные композиции, написанные специально для спектакля Томом Уэйтсем и Кэтлином Бреннан. Именно музыка (попурри из рока, блюза, электроники, джаза, фолка), тексты песен создают параллельное визуальному повествование. Именно в музыке воплощены чувства, которые переживает герой, в ней выражены основные темы бюхнеровской пьесы, она рождает смену настроений. Музыкальные темы усиливают ощущение химеричности сценического действия, а вместе с ним химеричности человеческой жизни. Чем искусственной, сдержанной кажется существование Войцека на сцене,

тем меланхоличней начинают звучать музыкальные тексты, передающие боль, тоску, мучительное томление. В автоматизированном мире кукол чувства героя могут быть выражены лишь через свободно льющуюся музыку.

Кроме того, музыка еще более укрупняет гротескный образ уилсоновского мира-балагана. Она же создает эффект остранения, выполняет функцию комментария, подобному тому, который в пьесе Бюхнера отпускает дрессировщик или подвыпивший подмастерье. Речь идет о звучащих в спектакле песнях цинично-брутальной «Everything goes to hell», «God's away on business». Все они выступают в качестве рифмы к мыслям Войцека о жесткости, несправедливости, бездуховности мира, в котором царят деньги и насилие.

Маска Войцека создается на основе коллажного принципа. Этот коллаж собирается из пластической выразительности движений актера, сочетания цвета и света, ритма музыки. Например, в одной из сцен, когда Войцек встречает Мари и обнимает ее, задник (циклораму) заливает яркий зеленый цвет, в этот момент начинает звучать песня Уйэтса «All the world is green». Зеленый цвет был символом любви (любовный мотив вводится в спектакль и композицией «My Coney Island Girl») Мари и Войцека, цветом их счастья, гармонии и нежности. Он передавал чувство ностальгии по тому миру, который остался для них в прошлом. В сцене убийства зеленый сменяет красный, цвет страсти, опасности, насилия. Под ритмы танго Войцек и Мари начинают танцевать, но не друг с другом, а, скорее, друг для друга. Между ними нет телесного контакта, они двигаются на расстоянии, словно разделенные невидимым кругом-ареной. Движения сдержанны, но они наполняют пространство напряжением. Кажется, что Мари соблазняет Войцека, и в то же время, что Войцек притягивает, увлекает за собой Мари. Красный цвет постепенно сменяет синий, затем коричневый. Сцену убийства Уилсон решает как в замедленной киносъемке. Войцек появляется на подмостках, его фигура застывает в дверном проеме в то время как на циклораме появляется угрожающий силуэт героя. Руки Войцека окрашивались темно-красным светом, Мари заливал лунный свет (свет сновидений). Она лежала на спине на сцене, пока Войцек медленно приближался к ней с большим, треугольной формы ножом. Параллельно с этим на циклораме возникало изображение черного диска. Чем ближе подходил к Мари Войцек, тем больше черный диск заполнял собой пространство циклорамы, как солнечное затмение, как заполняющая пространство меланхолия, как сумасшествие, берущее верх над Войцеком.

Совсем иной образ Войцека видим в спектаклях Юрия Бутусова и Томаса Остермайера. Их Войцек — современный тип героя, интеллектуальный неврастеник или аутсайдер. Бутусова интересовал сам процесс сумасшествия, деградации сознания Остермайера — то, как окружающая

среда деформирует человека, физически подавляя его. Герой Михаила Трухина в спектакле Бутусова был снедаем мыслью, как страстью, пытался найти ответы на мучающие его вопросы, обрести самого себя. Эти вопросы заставляли его постоянно балансировать на грани между сознанием и безумием. В этом Войцеке проявлялись черты Гамлета и князя Мышкина — грешника и святого, бунтаря и безумца. Широко раскрытые глаза глядели на мир с тревогой и ужасом. Его экспрессионистский крик глаз сродни безумному взгляду гойевских персонажей. Трухин физически, телесно передавал состояние замученного сознания, его нечеловеческую боль. Войцек Трухина двигался по самым вершинным точкам эмоционального потока. Неустанно работающая мысль удерживала его на плаву. Безумие же было следствием невозможности восстановить целостность мира, распадающегося на глазах. Попытка найти выход из этой алогичности давалась Войцеку ценой саморазрушения.

Бутусов, как и Остермайер, последователен в переложении бюхнеровской фабулы. Однако Бутусов верен условности театральной игры с элементами клоунской эксцентрики и экзистенциального гротеска. Режиссера привлекает бедный театр, его изношенная, выцветшая изнанка, который окрашивается страстными музыкальными ритмами, цирковыми и эстрадными антре, экспрессионистским взрывом лихорадочных чувств и подавленных страстей. Пьеса Бюхнера в спектакле Бутусова также сценически прочитывается через метафору балагана, за которым наблюдает Войцек. С его ритмом он никак не может совпасть, его жертвой он в итоге становится. В спектакле Бутусова музыкальный ритм (в отличие от спектакля Уилсона) оглушает героя. Это ритм тяжелых солдатских сапог и ботинок, топчущих дощатый помост. На сцене вздыбленные, накрененные под углом подмостки — по ним, как по наклонной, катится жизнь героя. Сценическое пространство отдаленно напоминало принцип организации вертепа. Ад — место под деревянным помостом, где Войцек в финале вскрывал себе вены. На деревянных подмостках разворачивался балаган грубой жизненной прозы. Небо — раек-курятник, где сидел блаженный шут и дурачок Карл (Константин Хабенский), потешающийся над человеческими страданиями и подзуживающий Войцека, жадно наблюдая за его унижением. Дурачок — воплощение безумного мира, грядущего сумасшествия Войцека.

Войцек в спектакле Бутусова занимает позицию наблюдателя, пытающегося осмыслить происходящее вокруг. Остальные персонажи (Доктор, Капитан, Тамбурмажор) были словно преломлены через восприятие героя — приобретали характер масок, отдаленно напоминающих маски комедии дель арте. Лишь Мария оставалась для Войцека живым, лишенным налета масочности человеком. Любовь к ней уравнивала стихийное

буйство балагана, заглушала его грохот медленным танцем любви. Измена Мари была последней точкой, приблизившей Войцек к сумасшествию. В финале он передаст безумцу табличку со своим именем, окончательно отчуждаясь от него.

В спектакле Остермайера в Войцек Бруно Катомаса мы видим полную противоположность Войцеку Трухина. Его герой напоминает неуклюжего, грузного недотепу. Ему нет дела до жестких законов несправедливого мироустройства, его главная цель — физически выжить среди людей, отторгающих его как слабую и не приспособленную для жизни особь. Войцек Остермайера — символ «новых отверженных больших городов». Остермайер переносит действие пьесы из XIX века в современный мир, обращаясь к эстетике гиперреализма. Почти с фотографической точностью показывает на сцене серо-унылые задворки Берлина. Хотя это могут быть задворки любого крупного мегаполиса. По Остермайеру, современный мир — яркое и агрессивное телевизионное шоу, частью которого становится Войцек. Рекламные щиты бесперебойно крутят ослепительно-эффектные рекламные ролики. На сцене — бетонная труба, палатка фасфуда, озеро, напоминающее лужу. На сцену вываливают толпы панков и рокеров, здесь выгуливают собак, играют в футбол, загорают, купаются, слушают музыку (Остермайер неоднократно перебивает действие живой музыкой, переключая его в жанр концертного шоу, в спектакле участвует эперская группа «Спайк»).

На примере спектакля Остермайера очевидно то, как в гиперреализме происходит аннигиляция реальности путем ее фотографического удвоения, фиктивной подмены (объект кажется реальным, хотя таковым на самом деле не является, в отличие, например, от натурализма, который стремится к воспроизведению реальности, подлинности вещи). На самом деле гиперреализм вскрывает пустоту реалистического изображения, оно превращается в симулякр, фикцию, аллегорию смерти. Ирреальность же перестает принадлежать сфере иллюзии и воображаемого, но предстает проявлением самой действительности. Остермайер максимально усиливает аудиовизуальное воздействие, оглушающее и ослепляющее не только Войцек, но и зрителя. Он отсылает публику к телевизионной реальности: новостных сводок, мыльных опер, криминальной хроники, гламурному тв-шоу, глянцевої рекламы и т. д. Войцек Катомаса, подобно любому среднестатистическому обывателю, находится, как в ловушке, внутри этого агрессивного информационного потока. В силу обстоятельств Войцек принужден был стать не только наблюдателем, но и прямым участником этих событий. Остермайер неоднократно фиксирует внимание на физической недоразвитости героя. Его голова вечно втянута в плечи, он постоянно вынужден спасаться и защищать себя от избиений уличной бритоголовой

шпаны. Он явно уступает в силе Капитану, главе уличной шайки, и Тамбурмажору (Рууд Гиленс), обладателю модельной внешности. На полууголого Войцека, как на диковинное, неразвитое животное, собирается поглазеть толпа, измазывая его жалкое толстое тело пеной для бритья. Жена Мари (Кристина Гайссе), толстая, затянутая в дешевые рыночные джинсы, бесстыдно танцующая танец живота под хеви-металл в дыму от уличных сосисок, пробуждает в Войцеке выплеск копившегося протеста. Убийство Мари в финале спектакля Остермайера лишено поэтической приподнятости. Остермайер показывает то, как прорывается нечто звериное в тихом, неказистом и затравленном человеке. Для Остермайера Войцек не жертва и не преступник, он — плоть от плоти, часть того мира, который породил и воспитал его, где единственный способ уцелеть — ответить на насилие насилием и где убийство — повод для сюжета теленовостей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Дикс Б. [Леман Б. А.]. Несколько слов о «Балаганчике» Ал. Блока // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 141.
- <sup>2</sup> Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Искусство театра. СПб., 1911. С. 62.

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ КОЛЯЗИН

## «Комедия оболъщения» Артура Шницлера и закат Европы. Послание в прошлое или в будущее?

Среди писателей „Молодой Вены“ именно Шницлер напишет когда-нибудь книгу, в которой будет описана последняя ночь старой эпохи, из недр которой прорвутся к нам лучи нового солнца, кроваво ликующие на дальнем горизонте.

*Герман Бар. 1904*

Тридцать шестая (из общего количества сорок) пьеса Артура Шницлера<sup>1</sup>, законченная в 1924-м и в том же году поставленная на сцене Бургтеатра, принадлежит к числу недооцененных и редко исполняющихся драм позднего Шницлера. Он современник Чехова, наиболее близкого ему по типу чувствования и приемам изображения человеческих чувств драматурга

(Антон Павлович всего на два года старше, но пережил его на 27 лет). Представим себе на миг, как изменился бы мир героев новых чеховских комедий, их мироощущение и сам стиль чеховских драм, не имей бы Чехов чахотки, переживи он Первую мировую и финал революции, великий исход интеллигенции, первые толчки сталинского землетрясения... И не заставь бы 1917-й год выжившего доктора Чехова (а Шницлер тоже был и всю жизнь оставался практикующим врачом) совершить какой-нибудь крутой вираж судьбы, подобно русским эмигрантам... Одна из последних драм Шницлера позволяет — до известной степени — сделать несколько предположений на сей счет<sup>2</sup>.

Роберт Музиль сетовал, что у Шницлера «нигде нет дуновения актуальности — везде лишь околоактуальное»<sup>3</sup> (Чехова, драматургию которого недалекие современники не понимали, как известно, тоже упрекали в подобном грехе). В то же время именно Музиль, пожалуй, наиболее метко и емко охарактеризовал «Комедию обольщения», эту огромную по размерам (более семи авторских листов) пьесу-комедию как «сценическую философию любви». Шекспир не все сказал о превратностях любви в своем «Сне в летнюю ночь», кто еще столько добавил в эту чашу, как не Шницлер? У «отца венского модерна» никогда не было недостатка в знании искусных любовных интриг и в искусстве передачи любовного дурмана. Быть может, только Мариво, Флоберу да Чехову удавалось выплетать столь тонкие кружевные узоры на дуновениях любовного ветра.

Нашему восприятию и пониманию «Комедии...» во многом способствует то, как трактовал тот же Музиль смысл другой малоизвестной у нас пьесы Шницлера начала 20-х годов «Панкомедия»: «фантазеры», «мечтатели», «грезящие», «затравленные жизнью и судьбой». Над текстом пьесы автор работал 30 лет (замысел восходит к одному из его ранних рассказов, где уже появилась героиня, проведшая ночь на корабле с неким высокопоставленным чиновником и тотчас бросившим его — с тем, чтобы продолжить начатую таким образом карьеру кокетки). Затем в наброске драмы «Соблазнитель и три девы» появляются линия молодого соблазнителя (в комедии это Макс), ведущего одновременно три любовных аферы, и тема самоубийства одной из его возлюбленных. В редакции 1915 года различные сцены соединяются в набросок трехактной драмы, явно восходящей — что видно уже при знакомстве с первым актом — к вечным мотивам двух стилиобразующих любовных драм Шницлера, «Хоровод» и «Любовные шалости». Завершив черновую работу к началу 1924 года, драматург без конца совершенствовал свою драму, переписывая несколько раз любовную сцену между бароном Фалькениром и графиней Аурелией, пока 9 июня того же года не поставил последнюю точку. Поначалу драматург предлагал своему гамбургскому издателю на выбор два названия — «Комедия

об обольщении» и «Вечные течения» (под вечными течениями Шницлер, как известно, подразумевал «вечные потоки, которые денно и ночью текут сквозь сердце женщины», потоки, которые открывает мужчина). Премьера состоялась 11 октября 1924 года в венском Бургтеатре, постановщиком был Ханс Брам, племянник знаменитого немецкого режиссера Отто Брама. О ней мы мало что узнаем даже из тогдашней театральной прессы.

«Комедия обольщения» Артура Шницлера — моментальный снимок кризисной эмоциональной и интеллектуальной западноевропейской культуры кануна Первой мировой войны. В третьем акте, происходящем накануне 1 августа 1914 года, герои в поисках укромного места, которое могло бы спасти их от атмосферы пожара и продлить минуты любви и эстетских наслаждений, бегут из Вены на север, на датское взморье, прячась в Гиллелейе. Культура, по Шницлеру, попадает в цепкие лапы невидимых властителей, продажных финансовых воротил, лжемеценатов, выходит за пределы традиционной этики и чувственности и в конце концов обрушивается в котел мировой войны. На маскараде в начале комедии принц Ардуин и банкир Вестерхауз обмениваются такими колкостями:

А р д у и н. Ну, дорогой президент, как вы полагаете, будет война?  
В е с т е р х а у з. Ваше высочество спрашивает у меня? Слишком много чести.  
А р д у и н. А у кого же еще? Коли вам и вашим коллегам во Франции, Англии, Америке, Японии заблагорассудится, то война точно будет.  
В е с т е р х а у з. Ваше высочество несколько переоценивает нас, банкиров<sup>4</sup>.

Таковы цивилизные люди — войны никто не ждет. Почти ничего не напоминает в жизни героев и их ситуациях, что война уже, собственно, идет. До поры до времени почти ничего не напоминает купающимся в праздности и в душистой ванне любовного напитка о том, что такое война. Рок возникает подобно внезапно налетающей грозе, молнии и грому. Самообольщение человека гаснущего, но все еще искрящегося модерна, лжемодерна, его прогрессирующий распад равносильны слепоте и отлучению от Бога — хочет снова и снова напомнить нам драматург. В известном смысле «Комедия обольщения» это реквием не оправдавшему надежды модерну, равновеликий шпенглеровскому философскому реквиему Западу.

Современная автору критика указывает в качестве гармонизирующих шницлеровским на стилистику и лейтмотивы Ватто, Моцарта и Вагнера. А современный нам историк драмы Хайде Айлерт находит, что «Комедия обольщения» представляет собой «рокальную рецепцию *fin de siècle*»<sup>5</sup>. Огромная и верно подмеченная амплитуда параллелей, требующая истолкования. От покоя и гармонии к резиньяции, нищенскому рессентименту и космической буре.

Есть и второй, вневременной пласт содержания, так характерный для модернистского миросозерцания — комедия любовной страсти, поисков вечного афродизиака, комедия жизни ради любви, терзаемой недосягаемостью предела и страхом перед конечностью бытия. Итак, любовь в мире, в котором «и не пахнет сказкой».

Встреча с малоизвестной у нас «Комедией обольщения» („Komödie der Verführung“) Артура Шницлера — искушение, равного которому трудно себе представить в европейской драме fin de siècle, wiener Bell Epoque, Серебряного века. Это шанс еще раз вкусить неотразимый яд, цианистый калий и нектар, идеал красоты шницлеровского венского импрессионистического модерна (югендстиля), иронию и изящество стиля, величие замысла позднего Шницлера, перекликающегося, соперничающего в этом тексте не только с вершиной мировой драмы Чеховым, но и со многими другими первостепенными авторами 1-й половины XX века ибсеновско-стриндберговского направления.

Не будем забывать также о том, что Артур Шницлер принадлежал к числу наиболее часто исполняемых на русской сцене немецкоязычных авторов. Достаточно привести в пример Малый театр начала прошлого века и Всеволода Мейерхольда, одного из первых и активных переводчиков и постановщиков пьес Шницлера. Любимых когда-то зарубежных авторов полезно время от времени не только вспоминать, но и открывать заново. «Комедию обольщения» можно назвать недооцененной и даже непонятой до сегодняшнего дня.

Отношение к Шницлеру и его обширному творчеству менялось на протяжении его жизни и посмертного бытия. Известно, например, что Кафка совершенно не воспринимал его драматургии. Отвечая на вопрос об актуальности Шницлера в связи с 150-летием со дня его рождения, видный немецкий критик Марсель Райх-Раницки вспомнил о его дневниках<sup>6</sup>: «Дневники Шницлера — несравненный документ страданий великого писателя на всем протяжении его жизни. Это зеркало души, в котором мы узнаем себя. Думаю, одного этого достаточно, чтобы говорить о его нерекнувшей современности»<sup>7</sup>.

Сам Шницлер всегда сопротивлялся сведению его творчества к единому знаменателю (знаток любовных перипетий, эротоман, тонкий психоаналитик...). Когда ученик Фрейда Теодор Райк посвятил ему отдельную психоаналитическую штудию (1913 г.), драматург весьма знаменательно возразил ему в своем письме: «О моем бессознательном, скажем лучше — моем полусознанном — я знаю больше, чем Вы, и во мрак души ведут гораздо больше путей, чем воображают себе психоаналитики. И часто тропинка ведет вглубь просветленного внутреннего мира, который психоаналитики — и Вы тоже — слишком поспешно пытаетесь увести в царство

тений»<sup>8</sup>. И, думается, не без влияния позднего творчества Шницлера, Райк в 40-е годы жизни пришел к отказу от фрейдистской концепции доминанты сексуальных инстинктов, отметив, что столь же важное значение в жизни человека имеют «автохтонные инстинкты».

«Комедия...», одно из последних драматических произведений австрийского гения, впитывает в себя опыт, структурно-сюжетные и стилевые мотивы творчества раннего Шницлера и в то же время, порывая с определенными, казалось бы, постоянными творческими максимумами, указывает на уход в новое дальней плавание, которому не суждено было оформиться в новый творческий этап.

«Комедия обольщения» начинается с шумного, на венецианский лад пестрого бала: пары появляются и уходят, обмениваясь поначалу как бы малозначительными репликами — впоследствии все эти проходы и реплики ввергнут их в пространство глубочайшей, разветвленной, дышащей множеством драматических, комических, трагикомических и трагических линий драмы чеховского строя (хотя кому-то тут же невольно напросятся параллели между шницлеровской «ночью» и вспомнится «Ночь» Антониони). Повод для праздника: графиня Аурулия должна в этот вечер выбрать между тремя мужчинами, двумя молодыми и одним постарше, претендующими на ее руку. Между тем избранник (третий мужчина) испытывает глубокие сомнения, и Аурулия становится возлюбленной четвертого, целиком отдаваясь пороку<sup>9</sup>.

Потерянность во времени — типичная черта мироощущения человека эпохи модерна. Импрессионистично описаны занятия и увлечения венской аристократии и богемы — пустые и праздные (точно так же описывает жизнь русской интеллигенции начала века и Чехов, однако — повторим — пьесы Чехова и Шницлера роднит не способ плетения сюжетной канвы и интриги, а изображение философии человеческих взаимоотношений и методы их психологического анализа). Перед нами люди гаснущей эпохи. Если у Грильпарцера габсбургская косточка еще держится отточенных движений, еще пыжится в сверкающих мундирах, то у Шницлера в вальяжности, небрежности, бегстве от мундира, в отсутствии напряженности и порядка уже чувствуется проросший порок и надлом. *«Может быть, обнаженные души или голые не лгут?» — «Да вы им хоть грудь разорвите, — вещает Вестерхауз, — сердца все равно будут лгать».*

Хотя все герои шницлеровской комедии до краев нашпигованы обиленным романтическим историй (тогда как у Чехова их обычно всего лишь одна-две), содержанием пьесы и тут и там является их раскручивание и избывание: жизнь есть жизнь. Все обманчиво — женщины, которые летят на мужчин как на бабочек, мужчины, которые строят планы на карьеру или на случайную связь, которая в счастливом случае могла бы стать

прочной... Им всем — что банкиру, что принцу, что художнику, что его натурщице, что герою из непонятно какого сословия Максу, что его любовницам из высшего света — не хватает «лишь одного... сильного всплеска эмоций... большого счастья, большого страдания» (по словам камерного певца Элигия Фенца, шницлеровского варианта Фирса). «Ночь» у Шницлера — символ экзистенциальной тоски, постоянно играет с ночью и Чехов.

Романтизм XIX века предстает у Чехова убитым прозой обыденной жизни, выражаясь лишь в тоске «последних романтиков». У Шницлера последние его всполохи еще живут в языке, но воспринимаются самими героями как романтический хлам.

Как тонко подмечал Алексей Жеребин в своем исследовании «Абсолютная реальность»: «„Молодая Вена“ и русская литература», Чехова и Шницлера роднит одновременно поставленный диагноз нигилистического «состояния души», «эпохального чувства жизни» („Befindlichkeit“, или иначе, по Хайдеггеру, «фундаментальный экзистенциал») <sup>10</sup>. И точно так же мы прослеживаем в поздней комедии Шницлера родственность исканий обоих драматургов в области формы и музыкально-словесной мелодики внутреннего монолога и подтекста. Морфология сцены и способы синтеза внешних и внутренних потоков могут быть разными, но чувственная амплитуда трагического «экзистенциала» развивается в одном и том же пространстве невозможности счастливой земной судьбы.

Чехов:

М а ш а. О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...

И р и н а. Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать!

О л ь г а. Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...

Шницлер:

А м б р о з. Вообще удивительно — чего он [Макс. — В. К.] только не умеет! Но это все равно. Он пришел в этот мир лишь затем, чтобы сделать несчастными как можно большее количество женщин.

С е р а ф и н а. Или счастливыми.

А м б р о з. Да, так оно большей частью и начинается.

С е р а ф и н а. Тогда в несчастье будут вспоминать счастливые минуты.

Первый акт может ввести нетерпеливых и привыкших к быстрому чтению в заблуждение. Экспозиция этого акта затянута и раздражает современного читателя трудностью входа в действие, обилием персонажей с их множественными и чуждыми, непонятными сегодня титулами (нанизывание которых ровно ничего не значит, ибо Шницлер пишет не сословную драму или комедию положений, а комедию обольщения (и самообольщения) человека и человечества. Возможно, однако, что и соращения дьяволом злата и родовым пороком. В третьем акте сошедшиеся прежде коллизии и *эмоциональные потоки* обнажаются до щемящее-болезненного предела, завязываются в тугой неразрешимый узел, где автор достигает крещендо стиля, сюжетного сплетения, многомерности изображения характеров.

Шницлеровский портрет «высшего» общества, художественной интеллигенции начала XX века, буржуа и парвеню показывает, насколько глубоко увязло это общество в проблеме выбора и вечного *скольжения* мимо сути Жизни и дарителя жизни, Любви. Каждый ищет у все новых и новых спутников свое спасение и способ излечиться от духовных, физических и эротических мук и не находит их; материально никто ни в чем не испытывает недостатка, но все равно не обретает своего счастья. Между первым и последним актом происходит банкротство банка, превращение огромной частной виллы с парком в «Народный парк», тянется и тянется как ариаднина нить процесс осознания героями быстротечности и мимолетности каждого мгновения человеческой жизни и прощания с идиллией и разнообразными, большими и маленькими утопическими мечтами.

И, как у Чехова, в комедии Шницлера «пять пудов любви», в конце же драмы один, самый неприспособленный к жизни и обманутый ею (или двое из влюбленных героев — так и остается неясным, что же произошло между Аурелией и бароном на воде), накладывают на себя руки, а мир подвергается в Первую мировую войну...

Несмотря на свою, как многим кажется сегодня, «неподъемность» по объему текста и количеству ролей, пьеса Шницлера принесла огромный успех Бургтеатру в середине 1980-х, а вслед за этим Штуттгартскому театру. В 2007 году молодой режиссер Карин Хенкель, за год до этого получившая высокую награду за «Платонова» на берлинском фестивале «Театртретреффен», с успехом поставила «Комедию...» в Гамбургском драматическом театре. Хенкель — одна из тех режиссеров, который в выборе авторов постоянно скользит между полюсами Шницлер — Чехов, что весьма примечательно.

Остановимся на одной из известных переводчику постановок «Комедии обольщения» на немецкой сцене — спектакле Маттиаса Хартмана (бывшего художественного руководителя Бургтеатра, режиссера очень

чуткого, тонкого, артистически-изящного), осуществленной им в 2002 году как копродукция Ганноверского и Бохумского драматических театров и имевшей большой успех у публики. В то же время молодая критика журнала «Театер хойте», утратившая навык восприятия лишенной «экшна» разговорной драмы (Konversationsstück), подвергла постановку Хартмана иронически-карикатурной обструкции («беспомощные гости» будуара ведут «провинциальные разговоры», «а когда нечего сказать, визжат как чайки или застывают в позах», писала Петра Козе)<sup>11</sup>.

Одна из неоспоримых прелестей пьесы — прекрасно выписанные женские образы, что дает повод богатым дамами театрам (именно так было и в бохумском случае) составить прекрасный ансамбль и обеспечить массу актрис превосходными ролями. Художником-постановщиком спектакля был знаменитый сценограф Карл-Эрнст Херрман, неизменный спутник Петера Штайна по годам его работы в театре Шаубюне ам Халлешен Уфер.

Маттиас Хартман читает «Комедию обольщения» как искусную скрытую игру с эротическими коллизиями мольеровского «Дон Жуана» и типичными эротическими моделями шницлеровского «Хоровода», заканчивающуюся комедийным размонтированием и развенчанием.

Легкая и изящная, чуть холодноватая стилизация Карла-Эрнста Херрмана целиком отвечает условному режиссерскому решению. Художник не позволяет себе никаких декорационных ухищрений, лишь контрастно противопоставляя огромному белому планшету сцены, по которому бесконечно будет шествовать анфилада героев в белых костюмах, бескрайний черный горизонт. Этот минимализм легко координирует с вычурными световыми переменами, от равномерного белого освещения до салатового сфумато. Цветовая гамма и едва уловимые оттенки и переливы настроений явно восходят к утонченной стилистике «Прибытия на остров Кифару» Ватто с его томностью, недоговоренностью, колебанием смыслов (неясно, приближает ли бегство героев на остров Афродиты к царству осуществившейся бесконечной и нескованной любви, или, наоборот, океан обещанных чувств только напоминает о ее быстротечности и конечности).

В первом акте все персонажи многонаселенной пьесы находятся на сцене. Чехов никогда не позволяет себе такой скученности персонажей, Шницлер умело владеет хороводом, с тем чтобы внезапно свести внешнее до минимума. Двигутся навстречу друг другу двумя-тремя рядами, внезапно движения еще замедляются, а фон и вовсе становится статичным. Фантом белой Вены незримо присутствует на сцене, чтобы через некоторое время смениться фантомом Вены серовато-серебристой, увенчанной золотым шлемом одного из персонажей маскарада. Замедлены движения, замедлены объятья, сдержанны проявления чувств. Сонливость между

тем обманчива, внутри кажущегося покоя бурлят скрытые страсти, так на миг посреди чинности первого эшелона маскарада по сцене неожиданно пробегает обнаженная пара, преследующая фавна.

Обнаженные не вызвали ни в зрительном зале, ни у прессы, ни у представителей католической церкви привычных для нас сегодня нареканий. Только в Берлине в левой газете «ТАЦ» появилась следующая ядовитая заметка: «Бохумский драмтеатр ищет для постановки „Комедии соблазна“ Шницлера привлекательных статисток между 18 и 30 годами. Кто горит страстью пробежать голой на сцене или сбросить там с себя бранные облачения, может обратиться непосредственно в театр».

Деликатный Маттиас Хартман вообще не режиссер провокации или крупного, тем более грубого мазка. По сравнению с фуриозо пиршественно извивающихся и сплетающихся тел цадековской «Лулу» (Гамбургский Шаушпильхауз, 1988) «Обольщение» Хартмана — медленно текущий статичный спектакль, полный целомудрия. Для изображения плывущего в море корабля, со сцены ожидания которого начинается последний акт, достаточно взять в руки бумажный кораблик. А еще на авансцене появляется девушка, собирающая букет, что может показаться даже банальным.

Винфрид Георг Зебальд, в развитие традиционной дихотомии модерна *femme fragile* — *femme fatale*, делил женщин Шницлера на девушек-фей и женщин из мира нескованной обязательствами и продажной любви<sup>12</sup>. В «Комедии обольщения» полная галерея женских персонажей — Аурелия, Серафина, Юдит, Юлия, Элизабет, юная Гильда... Оставшаяся приверженцем концепции «эротического демонизма»<sup>13</sup>, в «Комедии...» он уходит от прямолинейного деления в драмах раннего периода. Женщины «Комедии...» разрываются между зовом плоти и жаждой чистоты и счастья в гармонической жизни. Словно тянучись за Чеховым, Шницлер в своей поздней драме решительно заменяет панэротического протагониста панэротически-экзистенциалистским, вводя в свою драму наряду с галереей более или менее знакомых женщин-страдалиц и «явление из другого мира» — Аурелию, появления которой тщетно ждут на маскараде в первом акте. Бохумский режиссер лишь слегка менял палитру настроений, концентрируя внимание на внутренней загадке Аурелии (Анна-Мария Бубке) и вибрирующей, трансцендентной ее сути, что подстать роковым женщинам Тулуз-Лотрека, Мунка. Аурелия вырывается из узких для нее рамок фрейдистской классификации. Дело уже не в типажности шницлеровской девушки, или женщины-вамп, а в условности типажных масок. Казалось бы, здесь он, Фалькенир — Эрнст Штётцнер объясняется, наконец, давнему предмету обожания в негасимой любви, она же, желая вывернуть его чувства наизнанку, представляет ему своего любовника. Чувство не поглощается страстью, страсть не поглощается чувством, сердце не знает и,

казалось бы, не хочет гармонии, ищет само не знает что и бесконечно терзает то, которое хочет назвать родственным.

Можно много спорить о том, продвинули ли Шницлер в исследовании борьбы полов, «вечно женственного», женского и непостижимых оболочки и ядра «гендерности» значительно дальше Ибсена и Чехова. Бохумский спектакль, во всяком случае, на первый план выдвигал не ярость схватки, а безумное, безуспешное стремление Аурелии соединиться с неким универсумом, который примирил бы ее с юдолью бытия, необъяснимыми страхами и с желанным и враждебным существом — мужчиной. На фоне близящегося мирового пожара двое мужчин борются за сердце Аурелии — Ардуин (Йоханн фон Бюлов) и Фалькенир (Эрнст Штётцнер), третий (Амброз) играет скорей роль сердечного друга. Ардуин превратил возлюбленную в божество, заказал модному Гизару ее портрет, молится у него каждый вечер, строит, наконец, для нее яхту «Аурелия» и собирается увезти ее на далекий остров для вечных любовных утех. Фалькенир–Штётцнер не имеет ничего материального, это бесплотное существо, пылающее и сжигаемое одной лишь холодной метафизической страстью и жаждущее высшего, кляйстовского — смерти в объятиях любимой.

Аурелия — Бубке пытается узнать и понять себя в грезе карнавала, в портрете, нарисованном Гизаром, и не узнает и не понимает, а преследующего ее барона заверяет, что он никогда не узнает, кто она. *«Я блуждала меж светом и тьмой, одна, преследуемая без конца, отбиваясь от жадных рук преследователей. Зачем? ... Мимо мелькали пары, вокруг меня рыдала ночь голосами скрипок и флейт. Кругом вихрь и скольжение, ликующие крики, падения и взлеты. Была ли я среди тех, кто пел, ликовал и скользил неведомо куда? Не лежала ли на траве, с челом, увенчанным цветами, не глядела ли в пылающие темные глаза, склонявшиеся надо мной, в объятиях, от которых невозможно уйти?»*. Актриса играла цветок модерна, пахнущий непостижимым и сладостным изьяном, разрывающийся между двумя страстями — похотью и любовным упоением смерти. «Просветление» внутреннего мира для нее так и не наступило. Не случайно в третьем акте она, меланхоличная обаятельная дива, появляется в длинном черном платье, гибкие руки ее поражали нас пластикой плачущих ветвей ивы. То падает на руки Фалькениру, то внезапно отшатывается от него в ужасе: «По какому праву ты встаешь на моем пути?»

Теодор Райк, отмечая желание Шницлера проникнуть в тайники психологии человеческой любви, замечал, что в то время как для одних героев важно «стать любимым», то другие удовлетворяются тем, чтобы «любить самому»<sup>14</sup>, и это подчеркивает драматизм несмыкания любовных интенций. Накладываясь на имманентные человеческой природе противоречия Эроса и Танатоса, эти различные целеположения и порождают

человеческую судьбу. Любовь самосжигающая под знаком Эроса, любовь, увлекающая в пучину смерти, любовь, губящая партнера, любовь самодостаточная... Тысячи оттенков, тысячи вариантов. Эти сложные, многомерные любовные дуэты сомкнувшихся и несмыкающихся душ в равной степени характерны как для драматургии Шницлера, так и Чехова (у Шницлера Аурелия — Фалькенир, у Чехова Ирина — Тузенбах; у Шницлера Макс — Аурелия, Макс — Серафина, Макс — Юдит). То же страстное желание понять, расщепить и выразить муки любви находим и в драмах Чехова, при всем при том что настой любовного напитка и «амплитуда» любовных мук у Шницлера и Чехова совершенно разные.

Центральной в бохумском спектакле становилась сцена диалога между Аурелией и Фалькениром о смысле любви и о пересоздании человека человеком в любви, перед тем как она внезапно примет решение утонуть в море и, согласно модернистскому коду, потащит за собой мужчину.

А у р е л и я. И сегодня ты думаешь, что я когда-нибудь смогу принадлежать тебе настолько полностью, насколько, как мне кажется, обречен требовать? Что ты когда-нибудь сможешь настолько полностью обладать мною... как ни один мужчина не может обладать женщиной, и ни одна женщина — мужчиной, как никогда ни один человек не может... и не должен... обладать другим?

Ф а л ь к е н и р. Нет, Аурелия, я так не думаю... Но я уже не думаю и что смысл любви в том, чтобы довольствоваться обладанием. Любить — значит страшиться, бороться, добиваться; любовь — вновь каждый час добиваться того, что любишь, быть готовым отказаться, если угодно судьбе, и быть родиной, из какого бы далёка ни возвращалась возлюбленная и о каком бы далёке она ни тосковала.

Исчерпать содержание «Комедии любви», скорее всего, невозможно. Конгениальной постановки мы пока не знаем. Недостатком описываемого спектакля было малоудачное исполнение роли Макса Оливером Мазукки, меланхоличного бессердечного ловеласа, а не шницлеровского Дон-Жуана, при том, что это совершенно бурлескный трагикомический персонаж (жаль, что не нашлось в подмогу какого-нибудь цадековского актера...). Бохумские исполнители пытались довести шницлеровские терзания любви до предела, до гротеска, прорывавшегося в рокальных ритмах речи, экзальтированной вычурной жестикуляции, до трансцендентного измерения исповеди, не разъясняющей мотивы поведения любящих до конца и чаще всего запутывающей их так, что им не выбраться из замкнутого круга. Импрессионистический символизм Шницлера не допускает

определенности и размыкания загадки. Загадку своего выбора перед лицом гибнущей старой Европы и своих предсмертных обаятий Аурелия и Фалькенир уносили с собой; в Бохуме она словно бы блуждала в пустоте голубого кругового горизонта — перед нами была только опустевшая покатая сцена, площадка похоти и греха, спускавшаяся к морю, которого мы не видели, к месту исчезновения влюбленных утопленников, увидеть которых нам было не дано. По одну сторону сцены оставалось томление последней вспышки любви, по другую тихое отчаяние старика Фенца (Михаэль Растль): «Они были так красивы и еще так молоды и не знали, что жизнь тем бесценней, чем меньше ее остается».

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Годы жизни А. Шницлера 1862–1931, следовательно, совсем недавно исполнилось 150 лет со дня рождения драматурга и 83 года со дня его смерти.
- <sup>2</sup> Приведем одно замечательное высказывание по этому поводу: «Вот ужас был бы, если бы Чехов умер своей смертью году в 1929. Стал бы он Буниним? Не стал бы, наверное...»
- <sup>3</sup> Perlmann M.-L. Arthur Schnitzler. Stuttgart: J.B. Metzler, 1987. S. 106.
- <sup>4</sup> Текст дается в переводе автора, осуществленном в 2010 г. (первый перевод на русский язык).
- <sup>5</sup> Eilert Heide: Abschied von Kythera? Zu Arthur Schnitzlers «Komödie der Verführung» und der Rokoko-Rezeption des Fin de siècle // Sprachkunst 22 (1991). S. 215–229.
- <sup>6</sup> Шницлер вел их на протяжении пятидесяти лет, с 1875 по 1931 г.
- <sup>7</sup> Reich-Ranicki M. Der Dichter der großen Vergeblichkeit // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 12.02.2012.
- <sup>8</sup> Петер Михаэль Браунварт, публикатор дневников Шницлера, поясняет, что драматург, несмотря на угрозу депрессий, никогда не помышлял о психоанализе, испытывая огромный страх потери творческой силы. Он знал, что его неврозы были для его творчества, кроме того, фрейдовская моноomania противоречила характеру Шницлера. В 1923 году драматург внес в дневник такую заметку: «Никакого надувательства, никакой мистики, никакого психоанализа». В том же году он говорил о необходимости очистить свой метод от утрирования и навязанных представлений.
- <sup>9</sup> Помимо общего представления о сюжете драмы, имеет смысл подробнее познакомиться с ее содержанием в весьма удачном изложении немецкой Википедии: [http://de.wikipedia.org/wiki/Komödie\\_der\\_Verführung](http://de.wikipedia.org/wiki/Komödie_der_Verführung).
- <sup>10</sup> Жеребин А.И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М., 2009.
- <sup>11</sup> Kose Petra. Bodenplatte mit Wellenrand. „Komödie der Verführung“ in Hannover – Bochum // Theater heute. 2002. № 11. S. 53–54.
- <sup>12</sup> Siehe dazu: Sebald, Winfried Georg. Das Schrecknis der Liebe: Überlegungen zu Schnitzlers Traumnovelle // Merkur 39 (1985). S. 120–131.

- <sup>13</sup> Fritz Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle // Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende / Hg. v. Roger Bauer u. a. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. S. 447. М. Горбатенко находит, что «демонизм» ведекиндовской Лулу заключается в том, «что все мужчины, которые желали подчинить ее своей воле, оказываются под ее властью» (Горбатенко Марина. Оскар Кокошка. СПб., 2012. С. 39). Аурелия ощущает свою женскую силу и влекома грехом, а в конце расправляется не только с жизнью мужчины, но и со своей собственной. Чеховская Ирина, как и Аурелия, не любит барона и все же соглашается стать его женой, Танатос грозит только барону, но не ей, и откладывается в душе бесконечной виной.
- <sup>14</sup> Reik Theodor. Schnitzler als *Psychologe*. Minden, 1913 (Neuausgabe Frankfurt am Main, 1993).

ХАРТМУТ ВИНКОН

## Политическая драма Франка Ведекинда

*(Перевод с немецкого М.Б. Румянцевой)*

Театр политичен всегда, даже когда он решительно заявляет о своей аполитичности. Это прописная истина, и на этом не стоит останавливаться. Сегодня я хотел бы разрушить миф о том, что Ведекинд как драматург не обращался к политическим темам и не помышлял о реформировании театра как учреждения морали. Сформулирую тезис: Ведекинд уничтожил театр как морализаторское учреждение. Он сделал театр интеллектуальным. Он способствовал тому, что в театр, по словам Карла Крауса, была открыта дорога интеллектуальному началу. Ведекинд оживил театр. Его драматургия смогла преодолеть немецкий мелодраматический театр и фотографический реализм на сцене. Ввиду ограниченности по времени я приведу лишь несколько примеров, характеризующих новаторство Ведекинда.

Наше восприятие его драматургии, особенно в театральных постановках, существенно отличается от рецепции творчества Ведекинда на рубеже веков. Известно, что на протяжении всей жизни драматурга преследовали органы цензуры германской империи. И не только когда в 1899 году он был осужден на несколько месяцев тюремного заключения из-за своих политических стихотворений и содержавшегося в них «оскорбления его величества»<sup>1</sup>. Однако именно после этого инцидента его публикации и постановки в ведущих театрах Берлина, Мюнхена и Вены оказались под пристальным полицейским контролем и наблюдением.

Его «детская трагедия» «Пробуждение весны» по соображениям цензуры не могла быть опубликована в Германии, а лишь в республиканской Швейцарии. Лишь спустя 15 лет *непостижимый маг и чародей* [курсив Х. Винкона], Макс Райнхард, сделал невозможное возможным. Премьерная постановка пьесы, считавшейся непостановочной, стала грандиозным театральным триумфом. В «Пробуждении весны» была затронута чрезвычайно актуальная в те годы социально-политическая проблема: социальный бунт подростков и их прощание с детством.

Типизированные персонажи пьесы переживают сложные коллизии, рождающиеся «из-за неумолимо приближающегося взросления в столкновении друг с другом, с родителями и со школой»<sup>2</sup>. Это первая немецкоязычная пьеса, в которой главными действующими лицами становятся 14-летние подростки. Пьесу воспринимали исключительно как тенденциозное и полемическое произведение, упуская из виду ее трагикомическую направленность. Подростки, а по внешнему виду еще совсем дети, вынуждены [выделено Х. Винконом] играть в этой комедии, будучи предоставлены авторитарной системе образования, носителями которой являются родители, за общественными нормами забывшие о законах природы, и учителя, враждебно настроенные к жизни как таковой. Диалоги построены на экспрессивной образной риторике, в которой чередуются ярость и смирение, каверзы и загадки. Нередко гротескные диалоги перетекают в монологи, когда протагонисты погружаются в запутанные саморефлексии. Сцены, фабульно следующие одна за другой, нередко переставлены местами, что впоследствии нередко использовалось как эффектный прием режиссерами-постановщиками. Быстрая смена сцен требовала соответствующего сценического оборудования. Мизансцены отличаются особой визуальной образностью: Ведекинд фиксирует каждое мимолетное впечатление, каждый радостный и трагический момент в судьбе своих персонажей. Быстрые сцены сменяются замедленными. Движущее к катастрофе действие часто прерывается, распадается на части и как будто замирает. С точки зрения драматической структуры и языковых особенностей пьеса приобретает открытый, напряженный, многослойный характер. В момент создания пьесы эти качества воспринимались как *модернистские* [курсив Х. Винкона].

Еще во время работы над «Пробуждением весны» Ведекинд разрабатывал образовательную концепцию, имеющую совершенно иные цели и функции, нежели те, что представлены в пьесе. Основой концепции является воспитание ребенка с самого рождения внутри общества, без вмешательства родителей. Впоследствии эта идея была переработана в утопической повести «Мине-Хаха». Лев Троцкий высказывался критически об этом произведении<sup>3</sup>. Как буржуазной системе воспитания XIX и XX веков,

так и вымышленной утопической образовательной концепции свойственно опираться на предписания, нормы и цели. В пьесе государство предстает как реалистичное, буржуазное, светское; в повести «Мине-Хаха» это государство вымышленное, аристократическое, сакральное.

Современность и модернизм — лозунги эпохи рубежа веков. Межнациональные социальные реформы, а также новые направления в литературе и искусстве преследовали, прежде всего, задачу «быть современными». Реакцией на это было формирование групп и объединений с консервативными и националистическими интересами. Процесс модернизации, ускорившийся с момента индустриализации и затронувший все общественные системы, наталкивался как в Германии, так и за ее пределами на сильные противоречия и конфликты.

В пьесе Ведекинда «Маркиз фон Кейт» («Сцены мюнхенской жизни») мизансцены из культурной деятельности общества превращаются в самоизобличение буржуазии. Ведекинд показывает, что в общественной жизни немецкой империи культура служит одним из столпов наполовину феодального, наполовину буржуазного общества. Политическая и экономическая стабильность легитимизируется культурой. Это было время аферистов и «ясновидцев», таких как импресарио Маркиз фон Кейт, противопоставивших экономическому базису, капиталистической системе амбициозные культурные проекты. Кейт выступает посредником, замечаящим любые махинации, при этом сам участвует в глобальных мошеннических проектах. Аферы, базирующиеся исключительно на превращении капитала, были раскрыты его противником, бюрократом Эрнстом Шольцем. Сюжет сжимается до клише: ты эксплуатируешь и тебя эксплуатируют, ты манипулируешь и тобою манипулируют, ты либо игрок, либо потерпевший. Жизнь общества показана как процесс бесконечных сделок, основанных на обмене и обмане, на власти финансов, политике и пропаганде. Эти же тенденции прослеживаются и в индустрии культуры и искусства. Пьеса Ведекинда раскрывает извращенную иерархию ценностей буржуазного общества. Социальная критика, содержащаяся в этой драме, вносит еще один пласт *сегодняшней* [курсив Х. Винкона] актуальности Ведекинда.

Сюжет социально-нравственной пьесы «Музыка» вызывает ассоциации с уличными балладами, пронизанными атмосферой ужаса и страха. Предварительные варианты заглавия пьесы усиливают эти ощущения: «Туманной ночью», «За жалюзи», «По водосточному желобу» и «Проклятие из-за пустяка». Эти выразительные заголовки вполне можно представить как плакаты на просцениуме. Именно в пьесе «Музыка» впервые затронута очень сложная проблема того времени — Ведекинд выступает здесь против закона об абортах, разоблачая криминализацию несчастных женщин, решившихся на такой поступок, и сильное юридическое давление со

стороны мужского мира. И, одновременно, это пьеса, в которой изобличается культ Рихарда Вагнера.

Эпические элементы, отчетливо заметные в этой пьесе, характеризуют всю драматургию Ведекинда в целом. Достаточно вспомнить рассказ о безголовой королеве или появление переодетого господина в «Пробуждении весны». Эту пьесу Ведекинд называл романом. Структура его поздних драм еще более «эпизирована»: мы встречаем там пролог, монолог, эпилог, поэтические и песенные вставки, танец, прием «театра в театре» — то, что на современном языке можно назвать перформативностью, соединением речевого акта с телесным началом. Брехт очень многое впитал у почитаемого им Франка Ведекинда. Хотя Брехт и претендует на первенство в изобретении «эпического театра», его истоки лежат в творчестве Ведекинда.

Ведекинд относится к числу тех реформаторов театрального искусства, которые оказали первостепенное влияние на зарождавшийся в начале XX века экспрессионистический и политический театр. Здесь, на конференции в Санкт-Петербургской Театральной академии, стоит вспомнить о том, что В. Э. Мейерхольд перевел с немецкого и поставил «Пробуждение весны» (1907).

Ведекинд не только по-новому интерпретировал социальные проблемы и ставил под вопрос существовавшую до этого общественную систему ценностей, но также подвергал сомнению конвенциональные театральные формы. Он создавал новые драматические структуры и стремился к модернизации сценического воплощения. В качестве режиссера и актера Ведекинд также выступал за реформирование театра. В издаваемом им журнале «Актерское искусство» Ведекинд критически высказывался о современном театре. Его устремления были направлены на создание театра, в котором определяющую роль будут играть эмоции, ощущения, телесность и человеческие страхи. По его убеждению, на сцене должно быть представлено то, что всячески изгонялось и замалчивалось в обществе: *голая правда* [курсив Х. Винкона]. То, о чем нельзя говорить согласно общепринятым нормам, может быть изображено в танце: задачей театра должна стать визуализация сценического действия и отказ зрителя от роли пассивного наблюдателя за происходящим на сцене. Антииллюзионистская установка Ведекинда была направлена на вовлечение зрителя в драматическое действие. Социально-достоверное оформление сцены отвергалось. Декорации должны быть сокращены до минимума: достаточно некоего абстрактного фона и отдельных предметов реквизита, привлекающих в подобном аскетичном пространстве особое внимание публики; костюмы, маски и освещение также были признаны им избыточными средствами — «говорить» на сцене должно само человеческое тело.

Европа близилась к Первой мировой войне. К ней вели международная дипломатия, национализм и милитаризм. В двух статьях, опубликованных незадолго до начала войны, «Мысли под Рождество» (декабрь 1912) и «Ситуация в мире» (февраль 1914), Ведекиннд предупреждает о глобальном международном кризисе, подстрекаемом империалистическими государствами. Выступая в сентябре 1914 года в мюнхенском Каммершпиле с речью по случаю *Национального праздника* [курсив Х. Винкона], пацифист Ведекиннд занял патриотическую позицию («Германия принесет свободу»). Публика в зале восприняла речь Ведекиннда, открывавшую праздник, как порыв патриотизма. Ведекиннд прекрасно осознавал, что именно в военное время государство откровенно демонстрирует собственную миссию. Оно берет свой народ в заложники. Для достижения своих целей государство требует от человека пожертвовать даже собственным существованием. В мирное время социальная помощь и другие благодеяния государства затмевают сознание граждан, и они забывают, что находятся в плену. То, что какое-либо государство благодаря войне может подарить свободу своим гражданам, было не более чем идеологией.

В первый год войны Ведекиннд создает историческую драму «Бисмарк», или, по первоначальному названию, «Картины немецкой истории». Это первая немецкая документальная пьеса. Начальным импульсом для создания этой военной драмы было знакомство с многократно переиздававшейся брошюрой Вильгельма Либкнехта «Депеша из Эмса, или Как делаются войны» (1891). Это было одно из первых размышлений о том, зачем Отто фон Бисмарк предоставил для прессы искаженную версию «депешы из Эмса», стоявшей у истоков франко-прусской войны. С самого начала Мировой войны Ведекиннд интенсивно занимался изучением дипломатического искусства<sup>4</sup>. Значительную часть его документальной драмы «Бисмарк» составляют цитаты из исторических источников о войне 1866 года. Заимствованные фрагменты выделены в тексте драмы. Ведекиннд, создавая пьесу из уже имевшихся текстов, выстраивает смелую текстуальную игру. В изображении персонажей, даже Бисмарка, используется преувеличение, трагестирование. Тематически пьеса посвящена не войне, а искусству дипломатии Бисмарка, или, по словам одного из персонажей пьесы, указавшего на связь дипломатической и военной стратегии, «дьявольскому танцу и канкану дипломатии». В 1866 году Австрия была противницей Пруссии, в 1914 империя Вильгельма и Австро-Венгерская империя стали военными союзниками. И об этом иронически напоминает пьеса. Ведекиннд выступает против мифологизации и идеологизации военных коалиций, чье существование в принципе сомнительно. Основная проблема, поднимаемая в пьесе, — какое политическое значение и какие последствия имеет тот факт, что решение о начале войны и о подписании мира принимает не народ, а дипломатия.

Целью этой документальной пьесы была явная политическая агитация. Неудивительно, что был наложен запрет на постановку этой пьесы. А свое стихотворение «Дипломаты»<sup>5</sup> Ведекинд даже не решился опубликовать!

В 1916 году Ведекинд обратился к стихотворению, опубликованному еще в 1897 году в сатирическом журнале «Сиплициссимус», «Политическая песнь о браке Германии». Это говорит о том, что политик и пацифист Франк Ведекинд остался верен своей критической позиции в отношении общественной системы германской империи. Новая версия этого стихотворения не имеет заглавия:

Todesgewaltig rollen die Räder der Zeit  
Über abstürzende Trümmer der Endlichkeit  
Über Menschenwerke dahin, über Berge von Leichen.  
Kein Bollwerk hebt sich, das den Pfad verschließt,  
Kein Retterarm greift in die rasenden Speichen,  
Der nicht zerquetscht, zerrissen den Frevel büßt.  
Wer sind die Pferde, wer der Postillion,  
Der bei des Feuerschlunds dröhnendem Ton  
Durch Ströme von Menschenblut frohlockend und munter  
Das schäumende Gespann in ehernen Zügeln führt?  
Hei, seine Peitsche saust und jählings galoppiert  
Ein halb Jahrtausend über die Welt hinunter<sup>6</sup>.

#### «Политическая песнь о браке Германии»

Грозь неминуемой гибелью, колеса времени  
Перемалывают низвергающиеся руины брэнности,  
Обращают в прах все дела людские, оставляют за собой горы трупов.  
Ни одна твердыня не в силах преградить им путь,  
Ни одна рука не остановит их, удержав бешено вращающиеся спицы.  
Тот, кто не раздавлен колесами, заплатит за свою дерзость, ибо будет растерзан.  
Что же за кони впряжены в колесницу, что за возница правит взмыленной упряжкой,  
Железной рукой натягивая поводья,  
Под неумолчный гул огненной бездны,  
И ликуя, с радостью, сметает людские потоки?  
Вот со свистом взметнулась его плеть,  
И внезапно пятьсот лет понеслись вскачь, губя бессильный мир.

*Перевод с немецкого В.Н. Ахтырской*

На сегодняшний день остается еще немало лакун в изучении творчества Ведекинда. Будучи представителем театрального авангарда, Ведекинд с самого начала получил признание и за пределами Германии. Об этом свидетельствуют переводы его произведений на английский, французский, итальянский, чешский, польский и русский, а также активное сценическое воплощение его драматургии в театрах Европы и многочисленные рецензии в иностранной прессе о постановках его драм в немецких театрах. Это подтверждает общеевропейскую известность Ведекинда, начавшуюся уже с 1900 года. И для современного театра драматургия Ведекинда содержит творческий потенциал — в постановках по его драматургии затрагиваются проблемы мультимедиальности и интермедиальности, вовлекаются художественные аспекты кабаре, кино и комиксов. Современную интерпретацию образов Ведекинда предложил художник Николас Малер, создавший книгу комиксов «Лулу и черный квадрат». Лулу внезапно оказывается в мастерской художника-супрематиста, а точнее, как можно сразу догадаться, в мастерской Казимира Малевича. Как в драме Ведекинда, так и в истории, представленной в комиксе, Лулу погибает — и знаменитый «Черный квадрат», поглотивший прекрасную Лулу, обрастает еще одной легендой: «Вы никогда больше не увидите улыбку Психеи в моем квадрате». Лулу лишается телесного начала, превращаясь в ровную черную поверхность. Теперь ни один мужчина и ни одна женщина не смогут причинить ей страданий, этой «обнаженной иконе без рамы». Искусствовед Ганс Белтинг по отношению к полотну Малевича пишет: «Здесь сражается спиритуализм и телесность, духовность и эротика»<sup>7</sup>. Если транспонировать это высказывание на творчество Ведекинда, можно сказать, что он вел яростную борьбу за витализм и человеческие чувства. Художественная концепция и политическая позиция Ведекинда находят подтверждение в творчестве Малевича: «миметическое искусство должно быть уничтожено как империалистическая армия»<sup>8</sup>. Мимезис на сцене и в живописи, а также какой либо догматизм в театральном искусстве должны быть преодолены — так можно интерпретировать посыл Малевича и Ведекинда.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. стихотворение «В святой стране» („Im heiligen Land“) // Wedekind Frank. Kritische Studienausgabe (15 Bände). Band 1/I (Text) u. Band 1/II (Kommentar). Darmstadt, 2007. S. 499–501 u. S. 1704–1717.
- <sup>2</sup> Цит. по: Wedekind Frank. Kritische Studienausgabe. Band 2. Darmstadt, 2000. S. 801.
- <sup>3</sup> Trotzky L. Frank Wedekind // Die Neue Zeit. 1907/08. № 26. Bd. 2. S. 63–70.

- <sup>4</sup> An Artur Kutscher. München, 21.10.1914. Gesammelte Briefe.: 2 Bde. München, 1924. Bd. 2. S. 305.
- <sup>5</sup> Wedekind Frank. Kritische Studienausgabe. Band 1/I. S. 706–708.
- <sup>6</sup> Ibid. S. 709.
- <sup>7</sup> Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München, 1998. S. 343.
- <sup>8</sup> Цит. по: Harrison Charles / Wood Paul: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert.: 2 Bde. Ostfildern-Ruit, 1998. Bd. 1. S. 340.

ИРИНА СЕРГЕЕВНА ЦИМБАЛ

## Ингмар Бергман и немецкая драматургия (Классика и современность)

Как это ни парадоксально, немецкая драматургия никогда не становилась бергмановской магистральной темой. А между тем в разные периоды жизни режиссера именно Германия оказывалась его добровольно выбранной культурной и познавательной средой обитания при очень непростых обстоятельствах. И для самой Германии и для будущего режиссера.

В ранней юности Бергман некоторое время жил в Веймаре в пасторском доме, где вся семья была охвачена националистическим угаром. Юный швед (он оказался там «по обмену») легко поддался увлеченности своих гостеприимных хозяев и, далеко не сразу во всем разобравшись, вскидывал руку в нацистском приветствии. Он себе этого не забыл и не простил. Забвение — понятие не из бергмановского экзистенциального словаря. «Он не позволил себе вылечить ни одну душевную рану, не разрешил себе забыть ни одну из дарованных ему радостей», — точная характеристика Бергмана с близкого расстояния. «Его память чувств, — продолжает свою мысль Лив Ульман, — самый главный его труд»<sup>1</sup>.

И двумя спектаклями по антифашистским пьесам немецкоязычных драматургов (разными и по языку и по стилистике) — «Дознанием» Петера Вайса (1966) и «Вариациями Гольдберга» Георга Табори (1991) Бергман ставит точку в диалоге с самим собой на трудную тему. В «Дознании» замкнутое пространство и постоянно включенный свет, при котором допрашивают преступников, оставляли зрителей лицом к лицу с вершителями бесчеловечных злодеяний, минуя театральную условность. «Вариации Гольдберга» — постмодернистская пьеса, в которой музыкальная метафора (сочетание Баха и тяжелого рока) сопровождала трагедию богооставленного человечества в режиссерском прочтении Бергмана.

Второй раз он, по его словам, случайно выбрал местом пребывания Германии после несправедливого обвинения в неуплате налогов. На этот раз его пристанищем стал Мюнхен. Получив возможность работать в главном театре Баварии, режиссер начал свою театральную биографию с «Игры снов». Его, «варвара с Севера», как он себя называл, сохранявшего в любых обстоятельствах «верность слову», ошеломило кипение авангардистских страстей на немецкой сцене. Шейлок в лагерной форме узника Дахау, отец Гамлета и Призрак в двусмысленных объятиях, «Фрекен Жюли», переведенная на язык фарса в стилистике немого кино и т. д.<sup>2</sup> «Игра снов» стала намеренным классическим воплощением стриндберговского замысла, каким он виделся его неизменному адепту. При этом Бергман отдает должное достижениям немецкой режиссуры, когда речь идет об интерпретации национальной классики, восхищается умением ставить русские пьесы, увлеченно вчитывается в австрийских авторов, впервые им открытых. Особенно выделяет в этом списке Грильпарцера, Шницлера, Нестроя, однако никогда никого из них не поставит на сцене. Но он решительно отказывает немецкому театру в понимании тонкой природы Стриндберга. (И это при том, что в начале века Стриндберг был вторым после Шекспира репертуарным драматургом Германии.) Наверное, потому Бергман и открывает свой первый сезон в Резидентцтеатре<sup>3</sup> «Игрой снов».

Стриндберг, и в меньшей степени Ибсен — соприродные, почти единокровные для него авторы, навсегда оставшиеся неисчерпанными и до конца не разгаданными. Он ставит их пьесы многократно, экспериментировал, сближает, находя общее и в драматургических приемах (новая драма), и в типологии характеров и, видимо, поэтому в результате разводит в разные стороны. Тайные и явные смыслы их произведений, загадки и недоговоренности, психологические тайники души — это и есть его территория человековедения. Именно в Мюнхене он осуществил свою давнюю мечту — соединил «Кукольный дом» и «Фрекен Жюли». Спектакли игрались одновременно на разных площадках. Завершали эту «диалогию» «Сцены из супружеской жизни», ставшие впоследствии кинолентой.

Но его Театр — это в не меньшей мере Мольер и Шекспир, у которых он учился театральности, распутывая с ее помощью сложнейшие узлы жизни, не привязанные ни к географии, ни к прямолинейно истолкованной истории. И Мольера («Мизантроп» и «Тартюф»), и Шекспира он видел своими постоянными спутниками-современниками и выразителями современности. (Его три версии «Мизантропа» — три этапа переставленных акцентов, последняя из которых посвящается Ариане Мнушкин, поновому, по его собственному признанию, открывшей для него Мольера.)

Совсем по-другому складывались его отношения с русскими и немецкими авторами, занявшими ничтожно малое пространство в его

театральной биографии. Он стремился понять и расшифровать не только Чехова, но и Островского («Бесприданницу»), понимал, что неудачно, но чеховская музыкальная нота звучала в нем даже тогда, когда к буквальному Чехову он, казалось бы, уже не прикасался. Великая пианистка, сыгранная Ингрид Бергман в «Осенней сонате», — это ведь не ставшая великой, но такая же трагическая Аркадина и Раневская в одном лице.

С Германией все складывалось по-особому. Культура Германии — литература, философия, музыка — это бергмановский контекст, вне которого потеряли бы опоры его художественные миры и на сцене, и на экране. Бергман и немецкая музыка от Баха и Бетховена до Карла Орфа — отдельная страница его творчества, его жизни в искусстве, его самовоплощения. Музыкальную партитуру своих произведений, как и роль музыки в своей духовной жизни, Бергман не отказывается комментировать и в книгах, и в многочисленных интервью.

Но не пытайтесь найти у Бергмана четко или даже приблизительно сформулированную программу театральных стратегий. О ней он умалчивает. Для особо настойчивых он лукаво предлагает внимательнее всмотреться в скульптуру Талии, установленную в вестибюле театра в Мальме. Для него она и есть Театр со всеми его масками и сохранившимися в веках гримасами и ужимками, то есть приемами театра как такового. Его отношения с театральными корифеями он тоже предпочитает либо не артикулировать, либо не скрывать своего скепсиса. Станиславский пригоден только для России и, оказывается, не понят даже одним из самых преданных его интерпретаторов в Америке — Ли Страсбергом.

Французские режиссеры-классики прекрасно справляются с французской драматургией. У Жуве и Барро есть чему поучиться. Но себя он считает плотью от плоти шведских учителей — Альфа Шеберга и Олафа Моландера. Шведский театр молод, и его трудно отделить от национальной традиции, укорененной в Стриндберге. О значении Стриндберга исчерпывающе емко выразился неизменный единомышленник Бергмана Эрланд Юзефссон в интервью автору этих строк. «Нам повезло, что у нас был такой национальный гений. В его искусстве сплавилось все <...> Он воспитал нас, оставив нам богатейший театральный язык и опыт освоения неизведанного. Благодаря Стриндбергу, у нас есть своя историческая, натуралистическая, символистская драма. У нас есть свой театр абсурда — Стриндберг предвосхитил и Беккета и Ионеско»<sup>4</sup>.

Самой сложной проблемой оказались отношения Бергмана с Рейнгардтом, без которого театральная биография Стриндберга оскудевает. (Да и сам Стриндберг, как известно, остро переживал нежелание Рейнгардта ставить некоторые из его пьес.) Разобраться в своем скандинавском «хаосе» без участия Рейнгардта современникам Бергмана оказалось также

непосильно, как и ему самому. С одной стороны, очевидны его (Рейнгардта) первооткрытия: точно разгаданная режиссером музыкальная партитура «Игры снов» и впервые привнесенный на скандинавскую сцену экспрессионизм «Пляски смерти», но, с другой, чужеродность экспрессионизма сюрреалистической, сновидческой драматургии Стриндберга, на которой настаивают его (Рейнгардта) оппоненты. Для Бергмана едва ли не главное «недопонимание» Рейнгардтом шведского гения в его глухоте к стриндберговскому подтексту, чувству юмора. Шведам кажется, что Рейнгардт выпрямляет Стриндберга, подчиняет его жесткому диктату «режиссерского» театра, не делая различий между пьесами гротескными, для которых такое прочтение уместно, и интимными. И по сегодняшний день эта проблема остается до конца не исследованной.

Первое, что бросается в глаза в лаконичном перечне немецких авторов в «послужном списке» Бергмана — это жанровое многообразие, которое они привнесли в его афишу. Режиссер ставил классику — «Пра-Фауста» Гете и «Марию Стюарт» Шиллера. «Войцека» (1969) он трактовал как народную или демократическую драму, поставив его как цирковое представление. Остался уникальный и единственный в своем роде документ — запись репетиций спектакля. «Дознание» Петера Вайса прочитано как жестокая драматургия факта. И, наконец, дань постмодернистской драматургии — уже упомянутые «Вариации Гольдберга» Георга Табори и «Время и комната» Бото Штрауса. В начале 50-х Бергман поставил «Трехгрошовую оперу», о которой предпочитал не вспоминать.

Но он никогда не забывал, что своей поглощенностью театром (а в любви к театру он объяснялся не единожды) он был обязан игрушечному, «кукольному» театру, такому же, как у Вильгельма Мейстера Гете. Образ мальчика, играющего в кукольный театр, — знаковый автопортрет Бергмана и в фильмах, и в спектаклях. В «Фаусте» (1958) Гете он обнаруживает двуединство главных персонажей — Фауста и Мефистофеля, своего рода излюбленное им двойничество, вариант расщепленного персонажа.

В процессе работы над «Фаустом» Бергман осознает потребность в актере-рупоре, резонаторе режиссерских идей. И первым из них становится для него Макс фон Зюдов, исполнитель роли Фауста. Их с Бергманом едва уловимое внешнее сходство, интеллектуальная напряженность и ненасытная жадность в раскрытии вечных неподвластных человеку непостижимостей при внешней непроницаемости — таков облик героев фон Зюдова, выпадающих из будничной повседневности. Во второй половине жизни эта же роль и на сцене и на экране перейдет к Эрланду Юзефссону. Актер-философ в земном облике, он оказался в центре двух упомянутых абсурдистских сюжетов «Вариации Гольдберга» и «Время и комната».

Пьесу немецкого драматурга Бото Штрауса «Время и комната» («Rummet och Tiden») Бергман поставил на Малой сцене Королевского драматического театра в марте 1993 г. Имя автора в России было малоизвестно<sup>5</sup>, и никаких подсказок ни лингвистических, ни интеллектуальных для меня, как иноязычного зрителя, со сцены не доносилось. В центре почти пустого сценического пространства в кресле сидел актер, которого невозможно было не узнать после «Фанни и Александра» и фильмов А. Тарковского «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Это был Эрланд Юзефссон. Немолодой, грузноватый, глубоко ушедший в свои мысли. Время от времени он всматривался в воображаемое окно, комментируя поток жизни, оказавшийся в поле его зрения. Ничего в этом привычном потоке он не улавливал необычайного («Голуби стучат лапками по цинковой жести подоконников. Никчемные птахи. Сорняки небесные. <...> Совершенно непонятно, что сегодня за день»)<sup>6</sup>, и все же, несмотря на разлитую в воздухе безысходность, в этом была текучесть жизни, ее неостановимое движение. И Юзефссону-Юлиусу (так звали героя), чтобы ощутить свою причастность к ее мельтешению и суете, к смене времен года, не выпасть из ее вековечной круговерти, приходилось фиксировать даже ничтожные события, и, очевидно, не просто фиксировать, но и комментировать, и «мифология будней», судя по выражению его лица, рождала ощущение беспросветной и одновременно сострадательной тоски.

Единственной подсказкой могла мне, зрителю, служить принадлежность автора к немецкоязычной культуре. Весь ассоциативный аппарат в театре, как известно, включен на полную мощность. Сегодня мы склонны называть один из его инструментов интертекстом. Он-то и выявил на сцене очевидное. Начало спектакля — отсылка к одной из последних новелл смертельно больного Гофмана — «Угловое окно». Редко писавший для театра, но театрально мыслящий Гофман в этой новелле «поставил» спектакль о бурно суетливой жизни, недоступной человеку в инвалидном кресле, но открытой и подвластной его режиссерско-живописному взгляду на мир.

Между тем один за другим на реальной сцене стали появляться персонажи, и всем им было чем поделиться с Юлиусом, поведать свою историю, испросить поддержки и сочувствия. С одной стороны, перед глазами оставался герой Гофмана, с другой — alter ego режиссера Бергмана. (Когда несколько дней спустя я окажусь в гримуборной Юзефссона и попрошу подтвердить или опровергнуть мою догадку, он ответит лаконично «Возможно, Вы правы. Ингмар любит примериваться к современности. Она интересна ему самому. А с Бото Штраусом у него сложились особые отношения».)

Во время антракта я купила программку, и многое в моем субъективном восприятии происходящего на сцене прояснилось. Сразу после списка действующих лиц в преддверии высказываний самого Бото Штрауса

приводилось предисловие Стриндберга к «Игре снов». Магическая музыка слов, так часто звучащих в текстах Бергмана — «Времени и пространства не существует; цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу и тклет узоры: смесь воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, выбора и импровизаций» стала камертоном режиссерской партитуры.

Пьесу Бото Штрауса Бергман извлек из потайных глубин Стриндберга, то есть из заложенной в нем тяги к поэзии абсурда, и перевел на язык современного театра, полагаясь, прежде всего, на актерские индивидуальности. (Как бы ни относился Бергман к Рейнгардту, в одном они были режиссерами-единомышленниками. Актер для них значил больше, чем текст.)

Марию Штойбер, едва ли не единственную героиню пьесы с конкретным именем и фамилией, критики называют реинкарнацией стриндберговской дочери Индры из «Игры снов». Ее поклонник даже собирается пригласить ее в *замок*<sup>7</sup>. Таковой она предстанет в исполнении искрометной Лены Эндре. Почти на протяжении целого десятилетия на актрису примеривался основной репертуар театра, и все роли ей оказывались впору. Актриса-индивидуальность, она создает такой графически четкий рисунок, что почти навсегда остается его единственной полновластной хозяйкой. (Мария Штойбер, Селимена в «Мизантропе» и Елизавета Английская в «Марии Стюарт».)

Мария Штойбер приходит в этот, казалось, бессмысленно хаотичный мир, чтобы страдать. У нее перевязаны запястья (неудачное самоубийство), но она твердо намерена расстаться с жизнью, которая у нее не задалась. Однако у нее не получается и смерть. Со смертью у нее нет такого прочной нерасторжимости, как у Медеи, эталона Страдания, оправдывающего в глазах Марии Штойбер кровавые злодеяния античной героини.

Для Марии Штойбер автор воздвиг на сцене античную колонну — единственный сигнал и подлинности, и непреходящести минувшего. С ней-то героиня и вступает в доверительный диалог. Почти все персонажи пьесы двоятся. Они могут (по ремарке) быть с часами, или в зимнем пальто, нетерпеливыми, или спящими. Режиссер остроумно обыгрывает их безликость и одинаковость одновременно, нарочито наделяя малозначащими бытовыми приметам. Только спящая и не желающая просыпаться девушка — очередное заигрывание с чужими фантазиями. В данном случае с кальдероновскими («Жизнь — есть сон».)

«Время и комнату» прочитывали чаще всего как комедию (ее даже определили как «умную комедию»). Для Патриса Шеро волшебство театра абсурда в том и состоит, чтобы показать современный ад, весь изготовленный из нагромождения нелепостей. Бергман пошел своим привычным путем (недаром он говорил, что его театр — это 50-е, а его учителя

остались в 20-х). Он показал игру современных снов, сняв с них остатки романтического флера, но не отказавшись окончательно от стриндберговского гуманистического «Жалко людей». Достаточно взглянуть на выражение лица Юлиуса-Юзефссона, чтобы в этом удостовериться. Музыкальная композиция «Achtung, baby» рок-группы U-2 предлагает тот дозированный оптимизм, который мир связывал с рухнувшей берлинской стеной и главными катаклизмами, встряхнувшими Европу. Легкий сиюминутный штрих, оставленный избежавшим политики Бергманом.

В Швеции Шиллера ставили редко. В 1905 г. в письме к своей последней жене, молодой актрисе Харриет Боссе, Стриндберг предлагает инсценировать для нее и «Марию Стюарт», и «Макбета», превратив их в монодрамы. Звучит утопически, но в Королевской библиотеке Стокгольма сохранились наброски к действительно задуманной им монодраме по «Орлеанской деве» Шиллера. Можно только догадываться, какую «пьесу в пьесе» увидел Стриндберг в «Марии Стюарт». Что же до «Орлеанской девы», то в Марии Стюарт Бергман неоднократно отмечает именно ее черты, как едва ли не главные в характере несостоявшейся королевы.

«Марию Стюарт» Бергман поставил в 2000 году, решительно отказавшись от акцентированного исторического дискурса и сделав вспомогательной, то есть отодвинув на второй план вожделенность *королевской* власти. Он по достоинству оценил шиллеровскую дерзость — свидание двух королев, которого не могло быть, и обрел твердую основу для излюбленной темы. Женские дуэты с их разнообразием и в то же время сходством мизансценических конфигураций — это давняя и почти навязчивая тема притяжения-отталкивания женских характеров у Бергмана. В фильмах это памятно всем. В спектаклях разрабатывается с не меньшей настойчивостью. («Маркиза де Сад» Мисимы — первое, что приходит на память из собственного зрительского опыта.) В «Марии Стюарт» полюса властолюбия (в протестантской Швеции религиозная тема едва ли сработала бы) превращаются в полюса женской обольстительности и борьба сосредоточивается на этой территории. Дуэт оборачивается смертельной дуэлью. Тем более в исполнении двух звезд королевского театра: Лены Эндре (Елизавета) и Перниллы Август (Мария).

Бергман аккуратен с классиками. Он внимательно изучил все комментарии Шиллера и увидел, на что опереться. «Мария не должна вызывать мягкого сочувствия, это не входит в мои намерения. Она и сама не чувствует и в других не вызывает нежность»<sup>8</sup>. Сразу заметим — два персонажа нарушают шиллеровскую ремарку. Это ее дворецкий (Эрланд Юзефссон) и кормилица (Гуннель Линдблум) — преданные, исполненные сдержанного сострадания друзья мятежной героини. Бергмановской героине суждены бурные страсти — умение их испытывать и разжигать в других. Одна из

брутально выразительных сцен — это сцена безудержного влечения к ней перебежчика Мортимера.

Итак, не столько борьба за престол, сколько история расщепленной женской души, оказавшейся в двух обликах. Бергман не сокращает текст, но структурирует его на свой лад, обнаруживая в пьесе «киногеничность». Первые акты — это череда стремительно сменяющихся сцен-кадров, а в последнем финальном эпизоде — сцене прощания Марии, замедляет действие, используя прием, аналогичный кинематографическому рапиду. Он разводит героиню подчеркнутым цветовым контрастом. Елизавета и ее окружение облачены во все оттенки красного. На заднике — кроваво-алый закат и иссиня-черное небо. Немногочисленная «свита» Марии — в сером. (На воздушных путях поэзии до нас доносятся строчки Пастернака периода его работы над переводом «Марии Стюарт»:

В юбке пепельно-сизой  
Села с краю за стол,  
Рампа яркая снизу  
Льет ей свет на подол<sup>9</sup>

Поединок двух волей, двух несбыточных стремлений к счастью и лишь в последнюю очередь к тому, что мерцает на заднике, — Английской короле на фоне контурной карты британских островов.

Обе актрисы: и Лена Эндре и Пернилла Август затевают этот поединок в обрамлении минималистских декораций, и строго очерченная хореографическая пластика, положенная на музыку Даниэля Бертца, начинает вскоре походить на «пляску смерти». На обеих сестрах — печать тяжелого прошлого. Пернилла Август (Мария) о своей несмыслимой греховности знает все. Ее увлекает в смертельной поединке — исключительно борьба, желание побольше унижить соперницу, приближая этим собственный конец. Выбора у нее нет. Выбор предстоит сделать Елизавете. И она, потерпев женское поражение (эротическое «объяснение» с Лейстером происходит здесь же за занавеской, которую держат угодливые фрейлины), подписывает смертный приговор.

На гастролях в Америке (у Бергмана стало традицией показывать свои премьеры в Бруклине) спектакль обсуждали бурно. Сюжет американцам хорошо знакомый и по опере Г. Доницетти, и по малоизвестной у нас одноименной трагедии А. Суинберна, и по театральной практике. В США существуют две пьесы — «Королева Елизавета» и «Мария Шотландская», написанные одним автором — Максвеллом Андерсоном, и несколько экранизаций с яркими актерскими работами.

На спектаклях шведского Королевского театра американские исследователи получили для себя возможность подтвердить приверженность

Бергмана идеям Карла Юнга. «Марию Стюарт» сочли вариацией на тему «Персоны», которую Бергман и назвал, намеренно используя юнгианскую терминологию. Но никто не удосужился вспомнить написанную задолго до Юнга и до «Персоны» стриндберговскую одноактную драму «Кто сильнее» (1889 г.). А ведь стоило бы. Ни Стриндберг, ни Бергман ничего не имели бы против.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Сеанс. 1996. № 13. С. 26.
- <sup>2</sup> См.: Ингмар Бергман. Латерна Магика. М., 1989. С. 147.
- <sup>3</sup> С Резидентцтеатром И. Бергман сотрудничал с 1977 по 1981 год.
- <sup>4</sup> Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 330.
- <sup>5</sup> Премьера пьесы Бото Штрауса в России состоялась в 1995 г. в Новосибирском театре «Красный факел». Реж. О. Рыбкин.
- <sup>6</sup> Штраус Бото. Время и комната / Пер. В. Колязина. М., 2001. С. 302.
- <sup>7</sup> Первоначально Стриндберг собирался назвать «Игру снов» – «Строящийся замок». О метафоре «замка» см.: Szalczzer Eszter. Growing Castles // Strindberg and Fiction. Stockholm, 2001.
- <sup>8</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 841.
- <sup>9</sup> Пастернак Б. Вакханалия. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 451.

ГАЛИНА ВЯЧЕСЛАВОВНА КОВАЛЕНКО

## «Смерть в Венеции» Манна-Остермайера в свете эстетики постдраматического театра

Томас Остермайер принадлежит к интеллектуальному крылу постдраматического театра. Для него важно, «чтобы привычные детали повседневности кричали со сцены о разладе с жизнью. Надо думать и говорить о нашем перевернутом, разодранном противоречиями мире». Режиссер критически отзываясь о перформативных, постдраматических, деконструктивистских формах, защищая реализм, который, по его мнению, впал в окончательную немилость. Самое неприятное в этой концепции — постоянное использование терминов «натурализм», «реализм» и «психологизм» в качестве черной метки и приговора отдельным театральным работам, находящимся вне этого русла<sup>1</sup>. Тем не менее его театральная практика говорит

о том, что он использует постмодернистскую эстетику, которая не всегда противоречит канонам реализма. Отец термина «постдраматический театр» Ханс-Тис Леман настаивает на предложенном им термине, однако анализ нового явления он строит, используя постмодернистскую терминологию, в частности, словарь структуралистов и постструктуралистов.

Новеллу Томаса Манна в театре Шаубюне Остермайер адаптировал в соавторстве с Майей Заде. В сценическом тексте явственно прочитываются источники, использованные авторами при переводе новеллы на театральный язык — письма и статьи Манна. Для понимания новеллы важно письмо Манна к художнику Вольфгангу Борну, автору девяти цветных литографий к «Смерти в Венеции», альбом которых вышел в Мюнхене в 1921 году. Письмо стало предисловием к альбому. Манн писал: «В замысел моего рассказа вторглось, в начале лета 1911 года, известие о смерти Густава Малера, с которым мне незадолго до того довелось познакомиться в Мюнхене и чья изнуряющая яркая индивидуальность произвела на меня сильнейшее впечатление. Находясь в те дни, когда он умирал, на острове Бриони, я следил за печатавшимися велеречивыми бюллетенями о его последних часах, и когда потом эти потрясения смешались с впечатлениями и идеями, из которых рождалась моя новелла, я не только дал своему охваченному вакханалией распада герою имя этого великого музыканта, но и наделил его внешность чертами Малера в полной уверенности, что при такой зыбкой и скрытой связи вещей об узнавании со стороны читающей публики не может быть и речи. И в Вашем, иллюстратор, случае тоже не было речи об этом. Ведь и Малера Вы не знали, и относительно той тайно-личной связи я ничего Вам не говорил. Тем не менее — и это-то при первом взгляде почти испугало меня — голова Ашенбаха на Вашем рисунке — несомненно малеровского типа»<sup>2</sup>.

В фильме Лукино Висконти (1971) Ашенбах — композитор, автор симфоний Малера, фрагменты которых звучат в фильмах. Остермайер использует «Песни об умерших детях» Густава Малера. Висконти намеревался включить этот вокальный цикл в фильм, но «цикл не подошел к изобразительному ряду»<sup>3</sup>. Висконти создал многофигурное полотно, в котором исследовал «разлад между искусством и жизнью, между художником с его эстетическими устремлениями — и жизнью, между его пребыванием как будто бы над историей — и его причастностью к „историческим“ условиям буржуазного общества»<sup>4</sup>. Остермайера более волнует личность Ашенбаха, его непростая внутренняя жизнь человека и художника. Хотя в спектакле задействовано достаточное количество персонажей, все же он представляет, если воспользоваться неологизмом Лемана, монологию, которая по теории Лемана есть «базовая модель театра, своеобразное указание на постдраматическое смещение самой концепции театра»<sup>5</sup>. В этом отличие

монологии от монодрамы, подробно исследованной Николаем Евреиновым<sup>6</sup>. На встрече со студентами Театральной академии режиссер назвал свой спектакль этюдом. Это точное определение жанра спектакля, в котором множество недоговоренностей, дающих возможность воображению их досказать или нафантазировать. Йозеф Бирбихлер с тончайшим психологизмом раскрывает драму своего героя на протяжении всего спектакля, в котором звучат фрагменты текста «Смерти в Венеции» в точном, почти бесстрастном прочтении Кая Бартоломеуса Шульце. Кошмары и наваждения героя, эротические фантазии, рождающиеся в его подсознании, пластически воплощаются танцорами. Хореография Микеля Аристеги, который также участвует в этих сценах, органично вплетается в действие, не производя впечатления вставных номеров. В кульминационные моменты видеокadres крупным планом показывают лицо Ашенбаха, отрешенное или обезображенное гримасами ужаса. Видеорежиссер Бенджамин Криг создал законченную партитуру видеоряда, передающего душевное состояние героя. Видеоряд дополняет сценографию Яна Паппельбаума, сочетающую реальность и символы, создавая визуальную драматургию как составную часть спектакля, которая в свою очередь является составной частью монологии. Помимо чисто визуальных моментов монология несет в себе скрытые, тайные знаки, в частности, «эротическую иронию», смысл которой раскрыт Манном: «Моя идея эротики, мое переживание ее выражено здесь полностью. Но в конечном счете все сказанное здесь — не что иное, как перевод на язык критической прозы прекраснейшего на свете любовного стихотворения Гельдерлина „Сократ и Алкивиад“, заключительная строфа которого начинается строкой „Кто глубины постиг, жизнью любитесь“»<sup>7</sup>. Центр монологии Ашенбаха — «Песни об умерших детях» Малера. Манн использовал в своих произведениях музыку как формообразующий элемент<sup>8</sup>. Глубокий драматический артист Йозеф Бирбихлер в сопровождении чуткого пианиста Тимо Кройзера проникновенно исполняет этот цикл из пяти песен на стихи любимого поэта Малера Фридриха Рюккерта. Поэт написал эти стихи после смерти двух малолетних дочерей. Малер положил их на музыку в счастливейший период своей семейной жизни с женой и двумя маленькими дочками. Пройдет несколько лет, и обе девочки уйдут из жизни. Трагический парадокс — предчувствие потери. Актер исполняет этот цикл, зная о том, что придется пережить композитору. Потрясающая гамма горя, вызванного потерей детей, передается актером с мельчайшими оттенками — отчаяния, одиночества, душевной опустошенности и мучительных воспоминаний: «И кажется мне, они только вышли...». Исследователи творчества Малера говорят о влиянии Достоевского на композитора, в частности, романа «Братья Карамазовы», в котором страдания детей — одна из важнейших тем. Лицо

актера в скорбной прострации крупным планом на экране подчеркивает глубину трагизма душевной жизни его героя. Вокальный цикл Малера становится самостоятельной структурой спектакля, рождая звуковую семиотику, вписываясь в общее многоголосие спектакля. Эту новую роль музыки Элени Варопулу называет «музыкализацией театральных знаков»<sup>9</sup>. В спектакле прочитывается тема «запрещенной любви, страсти как смятения и унижения»<sup>10</sup>. Победная красота и молодость Тадзио, подчеркнутая его спортивностью, контрастирует с фигурой Ашенбаха, олицетворяющей высочайшую духовность, заставляющей забыть об его немощи и старости. Щемяще звучит нота неудовлетворенности героя собой. Как человек и художник он чувствует, что ему не удалось воплотить всего того, к чему он стремился. Он осознает, что его миссия не выполнена и беспощадно судит себя. Между тем челн Харона неумолимо приближается. Текст новеллы Манна сокращен, но описание гондолы, на которой Ашенбах прибыл в Венецию, в спектакле звучит. Рассказчик (Кай Бартоломеус Шульце) читает с особым напряжением строки о том, что гондола наполняется о последнем странствии. Ашенбах — Бирбихлер в предельно сгущенное время — спектакль продолжается час пятнадцать — испытывает множество чувств, и его страсть к красивому мальчику — только одно из них. Многообразие и богатство его переживаний передается через кроссоверы — переключки и соединения различных жанров. Все, что связано с Тадзио и его окружением, носит налет спортивности, подчеркивающей здоровое начало молодой поросли в противовес сложной изощренной внутренней жизни героя. Их мир проще, грубее, понятнее. Это тот «дивный новый мир», который воссоздает Олдос Хаксли в романе-антиутопии, название которого писатель заимствовал из «Бури» Шекспира. Дочь мудреца Просперо Миранда, увидев множество людей, восклицает:

О дивный новый мир, где обитают  
Такие люди!<sup>11</sup>

Так воспринимает молодежь и Ашенбах, принадлежащий другому веку. В спектакле, в отличие от новеллы, Ашенбаха и молодых людей разделяют, по крайней мере, полтора века. Явственна игра режиссера со временем — молодежь олицетворяет XXI век. Красивому мальчику нового века суждено стать «психофагом, душеводителем» Ашенбаха, который у древних сопровождал в мир иной души умерших: так увидел его герой в свой смертный час. Так видел его и Манн, заменивший патологическую страсть символом: «Тадзио как Гермес Психопопм»<sup>12</sup>. Это эмоциональное замещение — прямая рифма с «Песнями об умерших детях» Рюккерта — Малера. Актер насыщает текст и музыку личностным началом, открывая

себя с невиданной смелостью, предельно обнажая неудовлетворенность собой, прожитой жизнью, творчеством не только своего героя, но своим собственным. Это наложение-совпадение рифмуется с финалом спектакля. Режиссер обыгрывает фамилию героя — Aschen — пепел, Bach — ручей. С колосников летят сожженные, обугленные до черноты страницы рукописей и партитур, на лету превращающихся в пепел, заполняющий всю сцену. Невольно рождается ассоциация со строками русского поэта Георгия Иванова, верившего «Не в музыку, что жизнь мою сожгла, //А в пепел, что остался от сожженья». Это символ духовной жизни Художника, остающийся неизменным несмотря на тяжелую поступь веков.

Остермайер отказался от нарратива, представив театральный дискурс, полностью освобожденный от дискурса литературного. Спектакль заканчивается иронической постмодернистской улыбкой режиссера в свой адрес. Неожиданно спектакль прерывается то ли по техническим, то ли по художественным причинам. Выходят рабочие сцены, звукорежиссеры; актеры в смятении. Зал мгновенно понимает и принимает режиссерскую самоиронию, отнюдь не зачеркнувшую трагедию, свидетелями которой мы стали. Остермайер продемонстрировал возможности постдраматического театра. Деконструкция сюжета, демонтаж текста привели к разрыву литературного и сценического текста, создали атмосферу, главенствующую над нарративом. Монтаж образов превратил бессознательное в реальность, а монология заменила монолог. Концептуальный подход к литературному первоисточнику позволил создать спектакль, оказывающий мощное эмоциональное воздействие, вскрыв глубины новеллы Манна театральным инструментарием нового театрального века.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Остермайер Т. Интервью // Европейский театр сегодня. Зимний международный санкт-петербургский фестиваль. СПб, 2013. С. 24.

<sup>2</sup> Письмо В. Борну от 18 мая 1921 г. // Манн Т. Письма. М., 1975. С. 30.

<sup>3</sup> Висконти Л. Интервью // Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1996. С. 260.

<sup>4</sup> Там же. С. 257.

<sup>5</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 209.

<sup>6</sup> Евреинов Н. Введение в монодраму // Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 97–112.

<sup>7</sup> Письмо К.М. Веберу от 4 июля 1920 // Манн Т. Письма. С. 28.

<sup>8</sup> Манн Т. Очерк моей жизни // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1961. Т. 9. С. 113.

<sup>9</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 147.

<sup>10</sup> Письмо К.М. Веберу от 4 июля 1920 // Манн Т. Письма. С. 25.

<sup>11</sup> Шекспир У. Буря. Акт V, сцена 1 / Перевод О. Сороки.

<sup>12</sup> Письмо К.М. Веберу от 4 июля 1920 // Манн Т. Письма. С. 25.

ЮЛИАНА ВЛАДИМИРОВНА КАМИНСКАЯ

**От концерта к спектаклю.  
Дадаистская драма  
Хуго Балля «Криппеншпиль»  
в сценических воплощениях**

Одним из многочисленных выражений противостояния художников и остального общества, привычно требовавшего от искусства понятности, красоты и поучительности, в 1880–1890-е годы стало искусство кабаре. Присущие ему подвижность и интерес к обновлениям располагали к тому, чтобы именно в рамках этого пространства развернуть активный поиск нового, столь необходимый и прошлому, и нашему веку. В результате — изначальная сопряженность кабаре с поэтическими экспериментами принимает особенно заметные формы в рамках европейских дадаизма<sup>1</sup> и экспрессионизма<sup>2</sup>, которые стали своеобразными отражениями кризиса сложившихся прежде представлений о литературе и об искусстве в целом. Неслучайно дадаисты во главе с Хуго Баллем (1886–1927) и его спутницей Эмми Хеннингс (1885–1948), продолжившие футуристическое освобождение слова, начали свою деятельность с того, что в разгар Первой мировой войны основали в центре политически нейтрального Цюриха именно «Кабаре Вольтер», открытое в феврале 1916 года.

Швейцарские коллеги не проявили большой заинтересованности в сотрудничестве с дадаистами, тогда как эмигранты из самых разных стран и социальных слоев, бежавшие в Швейцарию от истерии и ужасов войны, обнаружили живой интерес к начинанию Балля. И вот — в «Кабаре Вольтер» выступал целый оркестр русских балалаечников, производивший неизгладимое впечатление на слушателей, читали произведения Аполлинера и Рембо, Кандинского и Ведекинда, Эльзы Ласкер-Шюлер и Франца Верфеля,

играли музыку Макса Регера (1873–1916), Дебюсси и Брамса, Рахманинова и Скрябина в своеобразных интерпретациях, пели французские народные песенки. Театр, музыка, изобразительные искусства, литература вступали в самое тесное взаимодействие. Настоящее «пестрое кушанье», степень съедобности которого не слишком волновала участников кабаре.

Целостность группы обеспечивали общие художественно-политические взгляды, потребность в ментальном и эмоциональном противостоянии кроваждному безумию «цивилизованного» мира, порабощению людей и войне, или «безумию времени», как писал Ханс Арп (1887–1966). Объектом критики стало образованное бюргерское сословие. Дадаисты, не без оснований, считали его ответственным за устрашающие события истории. Молодые поэты, живописцы, композиторы, скульпторы, актеры использовали возможности кабаре. Так рядом с традиционными шансонами и стихами оказались — опыты с редуцированными или случайными текстами, коллажи, шумовые концерты, стихи без слов, «симультанные» стихи, которые произносили на нескольких языках одновременно<sup>3</sup>, абстрактные пьесы для кукольных театров, танцы в кубистических костюмах и прочее. В крошечном кабачке произведения румынско-французского поэта Тристана Тцара (1896–1963), немецкого поэта Рихарда Хюльзенбека (1892–1974) и русского поэта Велимира Хлебникова (1885–1922) гармонично сосуществовали, тогда как бесчисленные соотечественники дадаистов уничтожали друг друга и самих себя на войне.

Одним из важнейших произведений, по которым сегодня можно судить о том, как выглядело «Кабаре Вольтер», стала постановка пьесы Хуго Балля «Рождественское действо», или «Вертепное действо», по-немецки — «Ein Krippenspiel»<sup>4</sup>. Учитывая пристрастие дадаистов к различного рода детскости, а также интерес Балля к фигуре Франциска Ассизского<sup>5</sup> и сложные связи его мировоззрения с католицизмом, легко увидеть закономерность обращения драматурга к традиции «криппеншпильей», рождественских представлений о появлении на свет Иисуса и поклонении волхвов.

Частично Балль сохраняет верность этой традиции. Он сочиняет пьесу, как бы сопровождая драматургической фантазией подборку описаний из Библии, публикуемых вместе с пьесой. Параллельный ряд к экспериментальному произведению содержит дословные цитаты из Евангелия от Луки и Евангелия от Матфея<sup>6</sup>. Вместе с тем Балль отступает от традиционного действия, придумав дополнительные события. Главное из них — в седьмой, заключительной сцене — состоит в том, что Мария, лишь недавно родившая сына, видит его будущую судьбу — распятие и Воскресение.

Экспериментальный ряд пьесы сначала в ироническом и гротескном ключе обыгрывает традицию умиленных рождественских представлений, затем резко меняет свою направленность, так что напряжение

читателя в ожидании ужасных событий достигает предела, а повествование как будто разверзается, уступая место неизбежной и абсолютной трагедии. О Воскресении нет ни слова. Завершающие строки: «И вот распяли его / Истекло много теплой крови».

Трудно в точности представить себе, как выглядело сценическое воплощение пьесы, которое, кажется, значительно отличалось от литературной основы. Известно, что за три недели до премьеры «Вертепного действия» в Швейцарию прибыла девятилетняя дочь Эмми Хеннингс — Аннемари, которую Балль давно принял и полюбил как собственное дитя. Поэтому постановка пьесы была окрашена глубоко личной радостью, вызванной воссоединением с драгоценным ребенком. В общих чертах о премьере 3 июня 1916 года можно судить по описанию, оставленному Эмми Хеннингс: «Он /Хуго Балль/ сочинил музыку к „Жизни Иисуса“, и Рождество несомненно стало самой прекрасной и своеобразной музыкой, которую только можно себе представить. Инструменты он частью изготовил сам, идеально настроенные колокольчики, струнные инструменты с глухими и звонкими голосами, детские трещотки и погремушки, гонги, барабаны, но все эти названия не вполне соответствуют, поскольку речь-то идет об изобретениях. Концерт, в котором участвовали многие, около двадцати человек, проходил за большим белым занавесом, который напоминал Завесу во время поста, закрывающую на протяжении Страстной недели главный алтарь»<sup>7</sup>. Доступной восприятию оказывалась, прежде всего, музыка. Недивительно, что Эмми Хеннингс восприняла спектакль как концерт.

В постановке соединились возможности брюттизма, шумовой музыки и симультанного изображения событий, позволяющего ощутить одновременность разнородных процессов. Акустический облик постановки определяли не только инструментальная музыка, но и голоса актеров, произносящие отдельные звуки и их сочетания, имитирующие речь. В этом аспекте пьеса сродни многим стихотворным произведениям Балля<sup>8</sup>, о которых он писал: «С помощью таких звуковых стихов следует полностью отказаться от языка, испорченного журнализмом и ставшего совершенно невозможным. Надо вернуться к глубочайшей алхимии слова, более того — раскрыть его тайну, и сохранить таким образом для поэзии ее последний, самый сокровенный и святой предел».<sup>9</sup> Есть в пьесе и акустические элементы, которые обычно трудно себе представить, например, голос Звезды, «звук святой ночи», «пучок света в шумах» и т. п. Их Балль также пытается включить в произведение с помощью звукописи, создавая иллюзию материальной реальности, фантомность которой подчеркивает лишь тот факт, что она скрыта от глаз публики.

Абстрактность, к которой стремится Балль в его акустических стихах того же периода, обходит постановку «Вертепного действия» стороной.

Чтобы это заметить, достаточно сравнить текст пьесы и знаменитое стихотворение Балля «Караван» (1916), появившееся лишь через несколько недель после премьеры «Вертепного действия» и, очевидно, выросшее из изображения каравана слонов в пьесе<sup>10</sup>. При работе над драмой автору оказывается интересным представить реальность рождения Христа пластично, возможно, именно потому, что повествование разворачивается о событии, реальность которого оказывается под сомнением. Это сомнение дадаисту удается развеять ценой невероятного художественного усилия, создав пародию на традиционные трогательные Рождественские сцены, напоминающие детские утренники, выставив напоказ фальшь и пошлость бургеров, всегда готовых уронить слезу умиления в перерывах между убийствами на войне и прочими преступлениями, не имеющими ничего общего с человеколюбием.

Все это оказалось возможным в кабаре, мимолетном искусстве малых форм, пришедшем в соприкосновение с литературным авангардом и достигшем максимальной выразительности. Позднее это искусство не раз имело смелость противопоставить себя огромному и безумному миру, кажется, без особенных надежд на успех, просто для того, чтобы отразить свою позицию. Это всегда удавалось. Как писал Ханс Вайгель (1908–1986): «Кабаре — это самозащита, кабаре — это мини-отпор»<sup>11</sup>. Во второй половине XX века это искусство изменилось, утратив многие художественные составляющие, поэтому сегодня пьеса Балля в значительной степени утратила изначальный кабаретистский контекст. Разумеется, и сейчас можно зайти в дом № 1 на Шпигельгассе в Цюрихе и вспомнить, как выглядело «Кабаре Вольтер» около века назад. Память обо всем этом хранится, но сегодняшний «мини-отпор» выглядит иначе. Правда, ему по-прежнему могут служить произведения дадаистов, в том числе — и «Криппеншиль» Балля.

Чрезвычайно сложная для постановки пьеса нечасто была представлена на сцене. Единственным сценическим воплощением «Рождественского действия» за пределами немецкоязычного пространства стала постановка петербургской «Театральной Лаборатории Вадима Максимова», многолетняя деятельность которой направлена на поиски экспериментального театрального языка. Премьера «Рождественского действия» состоялась 30 ноября 2013 года. В российской версии остается очевидным дадаистское происхождение пьесы, адресующей современного зрителя к древнейшим истокам театра, сохранена брюттистская и симультанная природа литературной основы. Завораживающее впечатление производят и знакомые по премьере 1916 года плавные переходы актеров из одних ролей в другие, благодаря чему на сцене как будто разворачивается и колышется текучая субстанция, с невероятной силой втягивающая зрителей в происходящее.

Через столетие после первой постановки почти не остается следов от гармонично и радостно представленного Рождения, о котором писала Эмми Хеннингс. Трагические интонации в значительной мере потеснили искорки веселья и столь важные для Балля «очистительные иронии». Горестные ноты преобладают уже в начале спектакля, усиливаясь на его протяжении до предельных величин в завершающей сцене. Она поражает зрителей неожиданным поворотом событий, не только позволяя Марии, в соответствии с пьесой, увидеть будущие страдания Сына вскоре после его рождения, но и предоставляя публике возможность с отчетливостью разглядеть истязателей Христа. В этой роли оказываются уже знакомые «благостные» фигуры из рождественской сцены, своими песнопениями напоминающие об истории XX века и тоталитарных катастрофах духа, о приближении которых Балль мог лишь догадываться в 1916 году. Музыка и голоса актеров, зловеще и заразительно распеваящих с детства знакомые всем строки, побуждают каждого чувствовать себя соучастником творящегося злодеяния, вновь и вновь восстанавливать в памяти увиденное на сцене, пытаться осмыслить череду образов и почувствовать ускользающие границы между ними.

В остальном — музыкальная природа спектакля утратила изначально первостепенное значение, позволив выстроить уникальный по силе воздействия визуальный ряд, содержащий аллюзии на произведения изобразительных искусств — от средневековых алтарных картин до «Крика» (1893–1910) Эдварда Мунка. Это способствовало выявлению театрального потенциала пьесы, скрытого музыкальной стихией первой постановки, да и в целом менее очевидного, ведь на первый взгляд текст кажется значительно менее «театральным», чем многие акустические стихотворения Балля, в том числе — и «Караван», который считается чудом, допускающим удивительные возможности «театрализации стихотворения»<sup>12</sup>.

Привнесенные изменения парадоксальным образом не отдаляют, а приближают спектакль к дадаистскому творчеству. Так, для «театрализации» пьесы Вадиму Максимову понадобилась та часть традиции, в которой господствуют куклы и маски, не пригодившиеся Баллю для «Действа», но чрезвычайно важные для искусства дада в целом. Достаточно вспомнить ставшие знаменитыми танцы дадаистов в костюмах и масках, изготовленных Марселем Янко, которые состоялись за неделю до премьеры «Криппеншиль». Балль вспоминал: «Янко изготовил несколько масок, более чем талантливых. Они напоминают о японском или древнегреческом театре и все же в высшей степени современны. Рассчитанные на воздействие издали — они производят поразительное впечатление в относительно небольшом пространстве кабаре. <...> мы двигались, превратившись в странные фигуры, задрапированные и обвешанные невозможными

предметами, оригинальностью один подстать другому. Моторная власть этих масок сообщалась нам с головокружительной неодолимостью»<sup>15</sup>. Балль сочинил музыку для танцев масок, первый из которых назвали «Ловля мух», второй — «Cauchemar», а третий — «Торжественное отчаяние». «Cauchemar» был удивителен тем, что дадаистская маска выступала вперед, протягивая руки, удлинённые свернутыми из бумаги трубками. В некотором роде такой «cauchemar» происходит и в постановке Максимова — дадаисты оказываются ближе, а их влияние на сегодняшнюю культуру — отчетливее. Вместе с ними в культурной памяти всплывает и контекст кабаре времен Первой мировой войны, теперь уже не окружающий постановку, но переместившийся вглубь пьесы благодаря ее новому сценическому воплощению. Более того, материализуется даже Аннемари Хеннингс, девятилетняя девочка, возвращению которой так радовался Балль, работая над пьесой и ее первой постановкой. Несомненно, Баллю было бы приятно знать, что его роль в «Рождественском действе» — роль Ангела — на петербургской сцене досталась именно юной актрисе, ровеснице Аннемари.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. о цюрихском дадаизме: Dada in Zürich / Hrsg. von Hans Bolliger, Guido Magnaguagno und Raimund Meyer // Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Zürich. Zürich: Arche Verlag, 1994.
- <sup>2</sup> О роли «Неопатетического кабаре» (1909–1912) как проявления раннего экспрессионизма см.: Sprengel Peter: Literarische Avantgarde und Cabaret in Berlin — Erotik und Moderne // Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda / Hrsg. von Joanne McNally und Peter Sprengel. Würzburg, 2003. S. 35.
- <sup>3</sup> 30 марта 1916 года в «Кабаре Вольтер» впервые была прочитана «Poème simultan», текст которой одновременно произносили Цара, Янко и Хюльзенбек.
- <sup>4</sup> Ball, Hugo u.a.: Ein Krippenspiel. Bruitistisch // DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder / Hrsg. mit Karl Riha und Jörgen Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 82–84. О пьесе см. например: Ein Krippenspiel. Bruitistisch: „Josef und Maria (betend): ramba ramba ramba ramba ramba ramba“ + 6 Kommentare. Einleitung von Rico Bandle. In: baz.online.ch vom 23.12.2008 (<http://www.bazonline.ch/kultur/Joseph-und-Maria-ramba-ramba-ramba-ramba-ramba>). См. подборку вторичной литературы о творчестве и биографии Х. Балля: Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada. Neue Folge 2. 2011 / Hrsg. von der Stadt Pirmasens in Verbindung mit der Hugo-Ball-Gesellschaft. München: edition text+kritik, 2011.
- <sup>5</sup> В 1923/24 гг. Балль опубликовал стихотворение «Франциск Ассизский», в первой строке которого упоминается знаменитое Вертепное действо 1223 года: «In einem

- Stalle laesest du die Messe». Ball, Hugo: Gedichte / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. S. 116.
- <sup>6</sup> См. об этом подробно: Kommentar zu „Ein Krippenspiel. Bruitistisch“ // Ball Hugo: Sämtliche Werke und Briefe: In 10 Bd. Bd. 2: Dramen / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008. S. 290–298. S. 295.
- <sup>7</sup> Цит. по: Kommentar zu „Ein Krippenspiel. Bruitistisch“ // Ball Hugo: Sämtliche Werke und Briefe: In 10 Bd. Bd. 2: Dramen / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008. S. 290–298. S. 292–293.
- <sup>8</sup> Ball Hugo: Gedichte / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.
- <sup>9</sup> По-немецки слова Балля звучат поэтично и сами представляют собой попытку проникнуть в ритмические глубины языка: «Man verzichte mit dieser Art Klanggedicht in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk» / Vgl. Ball Hugo: Flucht aus der Zeit (1927). Zit. nach: Korte Hermann: Die Dadaisten. Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 1994. S. 55.
- <sup>10</sup> См. об этом предположении: Kommentar zu „Ein Krippenspiel. Bruitistisch“ // Ball Hugo: Sämtliche Werke und Briefe: In 10 Bd. Bd. 2: Dramen / Hrsg. von Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008. S. 290–298. S. 298.
- <sup>11</sup> Budzinski Klaus: Metzler-Kabarett-Lexikon / Hrsg. von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen // Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart; Weimar, 1996. S. VIII.
- <sup>12</sup> Bohle Jürgen F.E.: Theatralische Lyrik und lyrisches Theater im Dadaismus. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen lyrischen und theatralischen Elementen in dadaistischer Aktion. Diss. Saarbrücken: Eigenverlag, 1981. S. 141.
- <sup>13</sup> Ball Hugo: Flucht aus der Zeit. Zürich: Limmat Verlag, 1992. S. 96–97.

МАРИНА БОРИСОВНА РУМЯНЦЕВА

## Сценические интерпретации драматургии Августа Штрамма

Немецкий поэт и драматург начала XX века Август Штрамм (August Stramm, 1874–1915) принадлежит к числу авторов, творчество которых претерпело стремительнейшую эволюцию: за несколько лет он превратился из поэта-дилетанта в признанного реформатора немецкой поэзии и был принят в один из самых прогрессивных кругов Европы своего времени, в журнал «Штурм». Его смелое языковое новаторство не было принято широкой публикой и карикатурно отождествлялось с «телеграммным» стилем почтового служащего и поэта-самоучки. Однако в кругах экспрессионистов

Штрамм был воплощением нового поэтического и драматического искусства, а степень новизны его творчества позволяет причислить Штрамма к наиболее радикальным экспериментаторам XX века.

Профессиональный военный и государственный служащий почтового ведомства, Штрамм увлеченно музицировал, занимался живописью, много читал и пробовал сочинительствовать, однако до 1912 года интерес Августа Штрамма к литературе соседствовал с другими жизненными увлечениями и спокойно с ними уживался. Но внезапно, на пороге сорокалетия, литература вытеснит все другие пристрастия<sup>1</sup>. Как свидетельствует его дочь, Инга Штрамм, «сочинительство обрушилось на отца внезапно, как болезнь. В нем проснулся демон. Мы с ужасом ощущали это. Опустошительным ураганом пронеслось это над нашей размеренной жизнью, заставив поблекнуть краски детства»<sup>2</sup>. Штрамм работает одновременно над сборником любовной лирики («Ты. Любовная лирика», «Du. Liebesgedichte», 1914) и создает драмы «Рудиментарно» («Rudimetär», ок. 1912), «Святая Сусанна» («Sankta Susanna», ок. 1912), «Степная невеста» («Die Haidebraut», 1914). В марте 1914 г. состоялась первая встреча Штрамма и Херварта Вальдена, переросшая в личную дружбу и союз единомышленников. Значение Вальдена в становлении Штрамма как художника невозможно переоценить. Берлинский издатель, редактор нескольких литературных журналов, идейный вдохновитель и организатор «Штурма» познакомил Штрамма с актуальными литературными течениями и именами, чье творчество могло бы заинтересовать стремительно ворвавшегося в художественный мир Берлина писателя. Когда Вальден опубликовал два манифеста Ф. Т. Маринетти, Штрамм нашел в них подтверждение своим поэтическим установкам. Однако Штрамм творил не в одержимости футуристическим пафосом отказа от традиции, а в поисках средств, способных выразить единство всего сущего и полноту погружения человеческого «Я» в законы вселенной. Отказ от изменения глагольных форм и «а-синтаксическое» построение текста, по мысли Штрамма, помогает приблизиться к ощущению текучести жизни и эластичности воспринимающего сознания. За несколько месяцев сотрудничества Штрамма с Вальденом в журнале сформировалось нечто вроде «школы эмоциональной поэзии». В дальнейшем Штрамм оказал влияние на формирование эстетической программы журнала: стилистические и ритмические достижения Штрамма, его смелое словесное и фразовое экспериментирование, сокрушившее основы немецкой поэтической традиции, были выбраны ориентиром так называемой «теории словесного искусства „Штурма“», сложившейся уже после смерти поэта-новатора на Восточном фронте в 1915 году.

Драматургия Штрамма претерпела за несколько лет, отпущенных автору для творчества, существенную эволюцию и стала — пока еще недостаточно оцененным и изученным — вкладом в развитие западноевропейского театра. По свидетельству семьи, его основной круг чтения составляла вся современная и классическая драма<sup>3</sup>, а его первым сочинением была пьеса о Крестьянской войне в духе И.В. Гёте и Г. Клейста («Крестьяне», «Die Bauern», 1902). Свой театральный дебют Штрамм оценивал достаточно высоко — в 1905 г. он выдвинул пьесу «Крестьяне» на соискание Шиллеровской премии, но признания не добился. Следующими по хронологии драматическими текстами Штрамма можно считать одноактные пьесы «Супруг» («Der Gatte», 1909) и «Бесплодные» («Die Unfruchtbaren», 1909), в которых мотив непонимания в семье расширен до всепоглощающего одиночества индивида, необходимости и одновременно невозможности эмоционального проживания жизни. Эти пьесы сохранились только во фрагментах. Пространные диалоги и детальное изображение событий в «Крестьянах» меняются на лаконичный, обрывистый стиль, в котором каждое слово эмоционально нагружено, а диалоги максимально приближены к разговорной речи. Появляется узнаваемый почерк драматурга Штрамма: особый «заикающийся» ритм и отсутствие какой-либо исторической и бытовой конкретики.

Каждая из пьес Штрамма (если считать законченные тексты, их всего шесть) представляет собой своеобразное по стилистике и проблематике произведение; однако прослеживается общая тенденция — движение от натуралистического фиксирования обстоятельств и среды в «Рудиментарно» через символизм «Святой Сусанны» и «Степной невесты» до предельной абстракции в последних пьесах, написанных в окопах Первой мировой — «Пробуждении», «Происходящем» и «Силах». То, что одновременно создавались столь различные по жанру и стилистике произведения, вытекает из той демонической одержимости творчеством, которая овладела Штраммом после 1912 года: «Все во мне бушует и драматически стелкивается! Этим объясняются, пожалуй, острые противоречия в материале и форме его подачи»<sup>4</sup>, признавался он в письме к своему преданному другу и вдохновителю Херварту Вальдену.

Большинство из драматических текстов Штрамма — одноактные пьесы. Жанр, переживавший расцвет на рубеже веков как наиболее «импрессионистическая» форма отображения мира, обрел в экспрессионизме новых почитателей, став идеальной формой для выражения ключевых вопросов и основных моментов движения сознания без создания фона, завязки и предыстории героев. Пьесы лишены какого-либо психологизма и логических умопостроений: это сокращение диалогического текста вплоть до отдельных междометий и местоимений — результат

предельного эмоционального наполнения слова, усиленного мимикой и жестикуляцией. Отказ от психологизма ведет к появлению абстрактных персонажей, являющихся носителями определенных идей, как правило, предельно обобщенных и условных, неких «сил», как в одноименной поздней драме. Влияние символического театра Метерлинка очевидно; его пьесы активно ставились в Берлине начала XX века. Наиболее значимыми для Штрамма были две пьесы Метерлинка — «Сестра Беатрис» (переведена на немецкий в 1904 году) и «Мистические игры» (переведена в 1906 году). Суггестивное воздействие, важнейший элемент символистской эстетики, ведет в драматургии Штрамма к предельному очищению формы, к соединению конкретного и абстрактного, лейтмотивному соединению фраз и прерывистому ритму, визуально выраженному многоточиями. Предметы реквизита (газовый кран, клочки обоев, свечи в пьесе «Рудиментарно»), звуки и шумы окружающего мира (в «Святой Сусанне») не только приобретают символическое звучание, как в театре Метерлинка, но и становятся полноправными участниками сценического действия — вплоть до выделения их в самостоятельные персонажи.

Пьеса «Санкта Сусанна» станет первым опубликованным произведением Штрамма: после безуспешных попыток найти издателя в 1914 году пьесе издает Вальден в рамках тематических публикаций «Штурма»<sup>5</sup>. Монахиня Сусанна переживает видение: приветствуя освобождение героини от церковных догматов, с распятия спускается Спаситель. На общемонастырском собрании Сусанна троекратно отказывается признаться в пробуждении чувственности как грехе и, замурованная заживо в стену, становится мученицей новой религии — любви и свободного чувства. В числе «действующих лиц» в пьесе заданы такие символы духовной эмансипации, как «ароматы ночи», «пение соловья» и «дуновение ветра». Штрамм возвращается к первоначальному значению латинского «religare» (соединять, связывать) — соединять человеческое и вселенское, личное и природное. «Сказочный реализм»<sup>6</sup> — так определяет специфику этой драмы один из исследователей творчества Штрамма. Несоответствие малого объема «словесной партии» значительной массе пантомимического уподобляет пьесу партитуре, расцвеченной лишь редкими включениями «голоса»: СУСАННА простирает руки к хору, стоящему в темноте, беззвучно, неподвижно. СЛУЖАНКА плачет от ужаса и, обняв колонну, сползает на пол. СУСАННА приподнимается, сжимает спутанные волосы, ползет на четвереньках по ступеням, в ужасе спасаясь от самой себя<sup>7</sup>.

Премьера «Санкты Сусанны» состоялась на экспериментальной сцене, основанной Лотаром Шрайером в Берлине, «Штурмбюне», предположительно, 5 октября 1918 года. Публика состояла исключительно из членов

«Штурмбюне». Вальден, первым обративший внимание на «латентную музыкальность пьесы»<sup>8</sup>, даже сочинил музыкальное сопровождение к ней. Речь не шла о полноценном музыкальном произведении, а скорее о включении музыкальных партий в ключевые моменты драматического действия: оно сопровождалось звуками органа и пением монахинь; речь персонажей была построена на речитативе. Имеющийся в архиве города Мюнстера манускрипт первой версии пьесы указывает на еще более активное включение хоровых партий, чем в опубликованной версии. В подзаголовках пьесы встречаются такие жанровые определения, как «Ноктюрн» или «Гезанг»; в публикацию вошла «Песнь майский ночи».

Постановка в рамках «Штурмбюне» стала одним из первых практических воплощений теории Шрайера о новом театральном искусстве. В своем эссе 1916 года «Произведение сценического искусства» („Das Bühnenkunstwerk“) Шрайер заявлял о необходимости консолидации театральных элементов, способных вывести и зрителя, и актера за рамки традиционных выразительных средств в неведомый творческий мир. Все театральные элементы должны быть представлены в чистом виде, разложенные на «базовые звуки», «первоцвета» и «первоформы»<sup>9</sup>. Свет рассматривался им как «самое простое техническое средство обращения телесности в духовность»<sup>10</sup>. Сотканная из шумовых и звуковых эффектов драма Штрамма была поставлена Шрайером как некое «культовое действие», свободное от всякого структурного диктата — в том числе текста первоисточника! Оно подчинялось лишь ритму, связывавшему воедино все театральные элементы. Критика обрушилась на вызывающую искусственность действия, на звуковые искажения и отход от драматического текста: «Две женские фигуры в масках передвигались как марионетки на фоне стены кричащих красно-желто-черных тонов. Женщина на сцене то ли поет, то ли говорит, то ли заунывно причитает. Другая, скорчившись на полу, спиной к публике, отвечает ей — резко, пронзительно, со свистом. Обе партии построены на резких диссонансах. Вдруг дама, лежавшая на полу, вступает с арией. Со стонами и словесными выпадами она сползает вниз по ступеням (на сцене)»<sup>11</sup>. Постановка Шрайера стала причиной театрального скандала.

В 1921 году к тексту этой пьесы обратился один из самых активных представителей австро-немецкого музыкального авангарда, Пауль Хиндемит. Выбор этой пьесы для Хиндемита, «авангардиста с чертами средневековья»<sup>12</sup>, как характеризует его исследователь, неслучаен. В один год он создает три одноактных оперы — «Убийца, надежда женщин» по пьесе Оскара Кокошки, пьесу для бирманского театра марионеток «Нуш-Нуши» и «Санкту Сусанну». И хотя на фоне его инструментальной музыки этого периода ранние оперы можно считать более традиционными с точки зрения музыкального языка, однако интерес к экспрессионистическому

направлению очевиден. По мнению исследователя, «ранние одноактные оперы приближаются к экспрессионистической „драме крика“<sup>13</sup>. Число действующих лиц минимально: сопрано (Санкта Сусанна), два альты (Клементина и старая монахиня), присутствуют разговорные роли (солдат и служанка) и хор монахинь. Опера отличается крайней эмоциональной напряженностью, непрерывное крещендо соответствует внутреннему протесту Сусанны, беспокойство ее мятущейся души выражено атональными средствами, демонстрирующими именно ту «эмансипацию диссонанса», о которой говорили теоретики и практики экспрессионизма. Премьера состоялась 26 марта 1922 года во Франкфурте-на-Майне, режиссером постановки был Людвиг Роттенберг. Интерес к новому экспрессионистическому искусству Хиндемит сохранит вплоть до 1930-х гг., создавая, например, философскую ораторию по лирике Готфрида Бенна.

Пьеса Штрамма «Рудиментарно» сочетает антураж натурализма и гротескный язык экспрессионизма. Семейная пара, не имея ни работы, ни средств к существованию, обитает на чердаке. Мужчина, безвольно лежа на кровати, рассматривает газетные клочки, которыми оклеены стены, и замечает непонятное ему слово «rudimentär», пытаясь в дальнейшем вникнуть в его значение. Приняв решение покончить со своим нелепым существованием, Мужчина и Женщина открывают газ, но, передумав, отправляются за выпивкой. Последняя сцена шокирует своей безнадежностью: в пустой комнате на грязной постели лежит их умерший от газа младенец. Речь максимально приближена к разговорной, с ее синтаксическими сбоями, смысловыми оговорками, грамматическими упрощениями и паузами. Как такового диалога в пьесе нет, персонажи бесконечно спорят, перебивают друг друга, их речь бессвязна и безграмотна. Персонажи говорят на смеси двух диалектов — берлинского (по месту действия пьесы) и вестфальского (по месту рождения Штрамма). В этом сложно оформленном речевом потоке ведущую роль играют ремарки, описывающие жесты, движения и способ говорения персонажей. Нередко ремарки содержат такие сложные для актерского воплощения указания, как «lacht gurgelnd stolz», («смеется булькающим смехом горделиво»), «grob wütend» («грубо и яростно»). К сожалению, сведений о первой постановке этой пьесы сохранилось очень мало. Она была поставлена в 1924 году в Штутгарте. Отзывы современников были уничижительны: «философия пролетариата»<sup>14</sup>, «рудиментарное искусство экстастика, фанатика, немецкого заика Штрамма»<sup>15</sup>. После многолетнего забвения в 1976 году к пьесе обратился Страсбургский национальный театр. Французские актеры использовали маски и утрированные жесты немого кино, что придавало действию, выходявшему за рамки социальной детерминированности, характер «арлекинады»<sup>16</sup>. Прорыв в театральную условность, осуществленный Штраммом,

вызывал параллели с драматургией Ф. К. Крёца, чрезвычайно актуальной в 1970-е годы.

Более поздние пьесы — если периодизация вообще применима к сжато по времени творчеству Штрамма — выходят на совершенно иной уровень абстрагирования. В выключенных из узнаваемых ситуаций драмах, в напряженной, ритмической речи явно прослеживается связь со средневековой религиозной драмой, а в попытке интерпретировать категорию сверхреальности угадывается идея «сверхдрамы» и поздние пьесы А. Стриндберга. В 1921 году Макс Рейнхардт предпринял попытку сценической интерпретации пьесы Штрамма «Силы». Это «семейная трагедия» в духе А. Стриндберга и с жесткостью «Пентесилеи» Г. фон Клейста была написана Штраммом в начале 1915 года. Женщина, подозревая связь мужа со своей подругой, флиртует с неким «другом», провоцируя дуэль между мужчинами. На дуэли погибает муж. Она заставляет подругу поцеловать труп и потом беспощадно расправляется с ней, а в финале сама принимает яд. Парадокс этой драмы, построенной как вольная интерпретация учений Фрейда, заключатся в отсутствии логической выстроенности диалога между партнерами: их наполненные символическим значением слова звучат лишь как музыкальные аккорды: ОН (нежно склоняясь) Ты?! / ОНА (беззвучно повторяя) не... обя... снимо. ОН (испытующе) что? / ОНА (вскидывает голову и смотрит на него) / ОН (проводит рукой по волосам) Любовь!<sup>17</sup>

Несмотря на свое в целом настороженное отношение к экспрессионизму, Рейнхардт взялся за постановку пьесы Августа Штрамма, причем, как замечает влиятельнейший критик Альфред Керр, случилось это после того, когда Керр упрекнул великого метра в том, что тот совершенно напрасно упускает из вида «этого Штрамма»<sup>18</sup>. Однако странным образом выбор Рейнхардта выпал не на «настоящие, особенные» пьесы Штрамма, как сожалеет Керр в своей рецензии, а на среднее «компромиссное» произведение. Пьеса была поставлена в русле психологического театра. Это первая и главная ошибка Рейнхардта. Далее, как отмечает Керр, «Рейнхардт добавил весомости там, где Штрамм намечал пунктирно. Рейнхардт скруглил то, что Штрамм видел предельно острым». В итоге получилась «реалистическая драма, но для глухонемых». Актриса, игравшая главную роль, вместо экспрессионистического накала выражала себя чрезмерно нарочито, искусственно. В одном из эпизодов она вдруг запела — но это было паясничание вместо столь нужной пьесе «свирепости менад». Как резюмирует Керр: «Да, Рейнхардт поставил Штрамма. Но он поставил не Штрамма». Эта разгромная статья Керра завершается утверждением за другим немецким творцом, за Леопольдом Йесснером, статуса «единственного современного режиссера, кто видит суть экспрессионизма», кто

«умеет сочетать злободневность с фантастическим»<sup>19</sup>. Другой современник Рейнхардта, начинающий в то время режиссер, Бернхард Райх, подмечал, что Рейнхардт, работая над пьесой Штрамма, уже изначально был не совсем уверен в успехе своего эксперимента. Встретившись после премьеры, Райх отозвался положительно о настрое спектакля, но не скрыл досады, вызванной отступлением от стиля автора. По словам Райха, Рейнхардт ничего не ответил<sup>20</sup>.

Вопрос о постановочности драматургии Штрамма остается открытым. Лишь несколько его пьес дошли до зрителя<sup>21</sup>, наиболее известной безусловно является оперная интерпретация Хиндемита, которую до сих пор активно ставят мировые театры. Знакомство с драматургией Штрамма позволяет предположить, что он мыслил драму как самостоятельное искусство, не предназначенное для сцены. По отношению к его драматическим экспериментам привычные интерпретационные алгоритмы не работают. Жанровые границы беспощадно нарушаются, узнаваемая форма нивелируется, каждая пьеса является пробой возможностей драмы, проверкой ее выживаемости в условиях тотального разрушения канонов. Первоосновы драмы — форма, композиция, построение мизансцен, распределение действующих лиц и персонажей — все лишается статуса незыблемости и отвергается. Сама принадлежность к искусству драмы достаточно условна, скорее очевидно тяготение к эпическому. Тонкие языковые нюансы, преобладание языка жеста, скупость внешнего действия и присутствие более чем загадочных действующих лиц, зачастую не заданных изначально и разрастающихся по мере действия пьесы до бесконечности, затрудняют постановку его драматургии. Однако его пьесы могли бы стать материалом для радикального театрального эксперимента в наши дни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Возможно, на особый интерес Штрамма к литературе повлиял успех его жены, Ильзы Крафт, автора многочисленных беллетристических романов.
- <sup>2</sup> Цит. по: Radrizzani R. Nachwort // Stramm A. Das Werk / Hg. v. R. Radrizzani. Wiesbaden, 1963. S. 422.
- <sup>3</sup> Radrizzani R. Nachwort. S. 406.
- <sup>4</sup> Из письма Х. Вальдену 22 марта 1914 г. // Stramm A. Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe. S. 167.
- <sup>5</sup> Пьеса Штрамма была издана первой в ряду так называемых «Sturm-Bücher». Имя Штрамма впервые появляется в апрельском номере «Штурма» за 1914 год (№ 2).
- <sup>6</sup> Brincken J. von. Verbale und non-verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. August Stramm's Dramen im Vergleich mit Oskar Kokoschkas Frühwerken. Frankfurt/M.; Berlin; New York, 1997. S. 142.
- <sup>7</sup> Stramm A. Das Werk / Hg. v. R. Radrizzani. Wiesbaden, 1963. S. 135ff.

- <sup>8</sup> Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde / Hg. v. Elke Uhl. Berlin, 2013. S. 140.
- <sup>9</sup> Schreyer L. Das Bühnenkunstwerk // Brauneck M. Theater im XX. Jahrhundert. Hamburg, 2001. S. 113.
- <sup>10</sup> Ibid. S. 115.
- <sup>11</sup> Цит. по: Brincken J. von. Verbale und non-verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. August Stramms Dramen im Vergleich mit Oskar Kokoschka Frühwerken. S. 142.
- <sup>12</sup> Stuckenschmidt H. Portait of Hindemith // The Chesterian. 1937. Vol. 18. № 2. P. 125.
- <sup>13</sup> Леонтьева О. Пауль Хиндемит // Музыка XX века. 1917–1945. М., 1984. С. 312.
- <sup>14</sup> Knudsen H. Die deutsche Literatur. 1924. 15 Februar.
- <sup>15</sup> Ibid.
- <sup>16</sup> Hohlweg R. Süddeutsche Zeitung vom 12.11.1976.
- <sup>17</sup> Stramm A. Das Werk. S. 213..
- <sup>18</sup> Berliner Tagesblatt. 13.4.1921.
- <sup>19</sup> Ibid.
- <sup>20</sup> См. об этом: Райх Б. Вена – Берлин – Москва – Париж. М., 1972. С. 46.
- <sup>21</sup> Список постановок по драматургии Августа Штрамма: «Санкта Сусанна». Премьера 5 октября 1918 года в «Штурмбюне», Берлин. Режиссер: Лотар Шрайер. «Силы». Премьера 12 апреля 1921 года в Каммершпиле, Берлин. Режиссер: Макс Райнхардт. «Степная невеста» и «Пробуждение». Премьера 14 мая 1921 года в Государственном театре, Дрезден. Режиссер: Бертольд Фиртель. Опера П. Хиндемита «Санкта Сусанна». Премьера 26 марта 1922 года в Оперном театре, Франкфурт-на-Майне. Режиссер: Людвиг Роттенберг. «Рудиментарно». Премьера 27 января 1924 года в Фольксбюне, Берлин. Режиссер: Карл Фогт. Ассистент режиссера и художник-постановщик: Лотар Шрайер. «Жертва». Премьера 30 апреля 1928 года в Ландестеатре, Готта. Режиссер: Г.Р. Зельнер. «Крестьяне». Премьера 6 декабря 1929 года «Нидердойче бюне», Ольденбург. Режиссер: Гётце.

*После 1945 года:*

«Рудиментарно»

- Театр «Форум» в Берлине 2 октября 1973 года. Режиссер: Клаус Хозер.
- «Вестсайд театр» в Нью Йорке, 18 октября 1974 года.
- Экспериментальный театр «Les Draperies» в Страсбурге, 12 ноября 1976 года.
- Театр «Подיום», 14 октября 1981 года в Гамбурге. Режиссер: Освальд Липферт.
- «Учебный театр Берлин-Ост», в марте 1990 года. Режиссер: Михаэль Юргонс.
- Театр «Орф» в Берлине поставил в июне 1999 года коллаж из трех пьес (Август Штрамм, Петер Вайс, Вернер Шваб). Режиссер: Сюзанна Трукенбродт.
- «Фольксбюне» в Берлине, в ноябре 2010 года. Режиссер: Аксель Вандке.
- совместная постановка Les Théâtres de la Ville (Люксембург) и театра «Трибуна» (Штутгарт) в ноябре 2012 года. Режиссер: Жан-Поль Ратс.

«Силы»

- Учебный театр при Шаушпильхаузе в Бохуме, в августе 1975 года. Режиссер: Уве Бенхольд-Томсон.
- Шаушпильхаус в Дюссельдорфе, в марте 1977 года. Режиссер: Йенс Вайссер.

«Происходящее». Премьера 9 мая 2014 года в музее Вестфальской литературы, Мюнстер. Режиссер: Албан Ренц.

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ТКАЧЕВА

## Экспрессионистская драма «Нищий» Рейнхарда Зорге и ее постановка Максом Рейнхардтом на сцене Немецкого театра в 1917 году

23 декабря 1917 года Макс Рейнхардт поставил на сцене Дойчес театра пьесу драматурга группы «Молодая Германия» Рейнхарда Зорге. Зорге не увидит этого спектакля. Он погибнет на войне за год до премьеры, но имя его и его пьеса станут символом прихода на Немецкую сцену экспрессионизма.

Творчеству режиссера Макса Рейнхардта посвящено немало работ. Его театральную концепцию можно выразить фразой «театр чистой радости». Рейнхардта называли магом и волшебником театра, он поражал воображение зрителей, удивлял неистощимостью идей — пространственных, технических, у него была масса сценических решений различных пьес — классических и модернистских, и он воплотил к 1910-м множество из них. У него уже есть Немецкий театр, Камерная сцена. В 1910-х годах он ставит спектакли на арене цирка Шумана, в 1920-х на паперти Зальцбургского собора, в этот же отрывок времени в театр Рейнхардта приходит экспрессионизм.

Экспрессионистские мотивы проявлялись еще в «Ромео и Джульетте» (1907), «Разбойниках» (1909) и «Гамлете» (1909), экспрессионистские приемы очевидны в постановках «Царя Эдипа» (1910) и в «Оресте» (1919), сделанных Рейнхардтом по инсценировкам Гуго фон Гофманстля. Бушующая страшная толпа, тянущая руки с растопыренными пальцами к одинокой фигуре главного героя, — вероятно, главная картинка-иллюстрация к «экспрессионистскому» периоду в творчестве Рейнхардта.

Такая периодизация, с долей неуверенности, с вопросом «а был ли Рейнхардт действительно режиссером-экспрессионистом?», привычна

для всех исследований о нем. Прием, а не мироощущение. Удачное решение центральной мизансцены... и начало уверенной работы со светом и тенями, с пустым пространством, с контрастными образами героя-одиночки и безликой толпы, а также ставка на актера, выражающего в своем одиночестве борьбу, силу и трагедию человечества вообще. В античной трагедии Рейнхардт увидит современное звучание и найдет способ выразить это сценически. Но в те же 1910-е годы драматурги Молодой Германии уже пишут новые пьесы о трагедии современной, о новом герое.

Тем интереснее подробнее рассмотреть «настоящий» экспрессионистский спектакль по «настоящей» экспрессионистской пьесе. В самом конце 1917 года, под Рождество, Рейнхардт решается на постановку пьесы Зорге «Нищий».

Этот факт зафиксирован в каждом учебнике для театральных вузов в разделе «Немецкий театр». Постановку «Нищего» называют первым экспрессионистским спектаклем Немецкого театра, а саму пьесу, написанную в 1912 году двадцатилетним поэтом Зорге, — первой драмой немецкого экспрессионизма.

Цитируя Мартина Эслина, «Герой — молодой поэт, убивший своих родителей, не сумев смириться с их убогой мещанской жизнью»<sup>1</sup>. Большинство упоминаний «Нищего» в творчестве Рейнхардта этим и ограничивается.

Несколько чаще встречаем отсылки к «Нищему» в научных исследованиях, посвященных экспрессионистскому кинематографу. Авторы сравнивают приемы театральной постановки Рейнхардта — контрасты света и тьмы, внезапные вспышки света, пересекающиеся косые лучи света, тотальная чернота с высвеченной одинокой фигурой — с приемами кинематографистов тех же лет. Лотте Айснер находит эти приемы в фильме «Гомункулус», снятом еще до премьеры «Нищего», и в последующих фильмах Ланга, Мурнау и других кинорежиссеров: «В них мы видим контрасты света и тьмы, внезапные вспышки света и все другие, ставшие впоследствии классическими, элементы немецкого художественного кино, начиная от „Усталой смерти“ и заканчивая „Метрополисом“»<sup>2</sup>.

Информация разрозненная, но на основании ряда документов, в том числе репертуарных тетрадей немецкого театра, архивных документов, эскизов Штерна к спектаклю и самой пьесы картина складывается интересная.

Режиссер Рейнхардт экспрессионистскую драматургию после постановки «Нищего» в работу не брал. (Кайзера, Верфеля и других в немецком театре будут ставить другие режиссеры, такие как Хайнц Геральд, Феликс Холандер, Бертольд Фиртель и т. д.)

В спектакле были заняты актеры основного состава театра, такие как Пауль Вегенер, Гертруда Эйзольд, Хелен Тимиг, Эмиль Янингс и другие.

В театральный сезон 1917–18 года спектакль прошел 4 раза и больше не игрался. Спектакль не был камерным, использовалась основная большая сцена Немецкого театра, на тот момент уже переоборудованная и имевшая технические возможности для активной работы с разными источниками света и с достаточной глубиной для «перегородок» занавесами.

Пьесе «Нищий» чаще всего понимают как сюжет о молодом поэте, но в самом тексте обнаруживаются очевидные режиссерские решения актов, прописаны все движения героев и изменения освещения. Эрнсту Штерну, постоянному художнику постановок Рейнхардта, можно было не прикладывать усилий — все уже было сделано самим драматургом. И, вероятно, по этой причине он не указан в афише как художник и его участие в работе минимально — остался только один эскиз, где изображены трое персонажей за столом. Эта тройка — Поэт, его Старый друг и Меценат, и это сцена из финала первого акта, где Поэт рассуждает о своей миссии в искусстве.

Сама пьеса Зорге — своеобразная раскадровка предполагаемого спектакля. Автор очень четко описывает мизансцены и освещение в той или иной сцене, отдельно выделяя роль основного занавеса и занавесей-разделителей сцены на части. Занавес у Зорге в пьесе, как и у Рейнхардта в спектакле, имеет организующее значение. Герои — или перед занавесом, освещенным сзади, или скрываются за ним и мы видим их силуэты.

В первом акте герои сидят перед опущенным занавесом, и происходит разговор об искусстве и судьбе творческого человека в современном мире между главным героем — Поэтом и его Старым другом. Далее нам предлагают одно из Видений Поэта.

*Занавес открывается, и виден зал кафетерия. Он на возвышении, к нему ведут ступени посередине сцены. Справа на переднем плане обыкновенные накрытые столы, множество гостей, официанты снуют вверх-вниз по лестнице. Слева — пустое помещение. На стене газеты, вешалки. В углу изогнутый диван. На нем впритык сидят Читатели газет. Остальные читатели сидят на ступенях друг над другом. Задник — несколько окон с белыми занавесями, справа на заднем плане что-то вроде эркера, восьмиугольного углубления в стене, закрытого занавесом. От него наверх ведет еще одна лестница. Электрический свет. Источников света на дальнем плане не видно. Все внимание — на читающих, поэтому остальные говорят приглушенно, как фон. Далекий звон посуды.*

Первый зачитывающий. ...и это очень возможно, что итальянский поверенный в делах получил заказ в Константинополе...

Первый слушатель. Пожалуйста, хватит! Это уже читалось! Неужели можно так долго мучиться!

Второй слушатель. Мы заканчиваем читать.

Третий слушатель. Нельзя ли получить новые газеты?

Четвертый слушатель. Итак, мои господа, мы спокойно начинаем еще раз с самого начала.

Смех.

Пятый слушатель. С чего, мои господа! И это придаст тексту новизну.

Шестой слушатель. Читайте тогда рекламу, она просто свиная!

Первый слушатель *(зевает)*. Ах... скучно!..

*Они сидят, пристально глядя в пустоту, зевают и хмурятся.*

Второй *(кричит)*. Там принесли газеты!

Слева выходят 2 официанта с газетами.

Читатели. Сюда! Мне! Мне! Мне! Позвольте мне!

*Газеты вырваны у официантов из рук, и читатели жадно читают. Те, которые не получили газету, заглядывают через плечо.*

Седьмой слушатель. Головойка...

Восьмой *(без газеты)*. Читайте! Читайте!

Шестой слушатель. Ну, дети, что я говорил?..

Восьмой. Читайте, наконец!

Второй читатель. Слушайте: землетрясения в Центральной Америке!

Все. Ого! Сколько погибших?

Второй читатель. Пять тысяч погибших.

Третий слушатель. Фу, черт!

Движение.

Второй читатель. Бои около Триполи.

Все. Сколько погибших?

Второй читатель. Примерно двести погибших. Триста пятьдесят раненых.

Шепот.

Второй. Разбился насмерть французский летчик.

Девятый слушатель. Ох уж эта Франция...

Четвертый слушатель. Сколько погибших?

Смех.

Третий. Массовое восстание... Испания...

Первый. Катастрофа...

Второй. Пожар на фабрике!.. Цунами!..

Первый. Железнодорожная катастрофа...

Десятый слушатель. Прекратите! Мне холодно! Брр...

Все. Прекратите!

Пятый слушатель. Мне холодно.

Шестой слушатель. Давайте дальше! Давайте дальше!

Седьмой слушатель. Нет! Нет! Дайте Позитива!

Третий. Позитив. Хорошо... Новый немецкий военный корабль.

Все. Ах!..

Третий. Два новых английских военных корабля.

Движение.

Восьмой. Тысяча чертей!

Шестой слушатель. Это плохо.

Все. Что? Почему?

Шестой слушатель. Три военных корабля, означает три года голода.

Все. Чепуха! Это прекрасно! Перелистывайте!

Седьмой читатель. Спокойствие! Большая радость!

Второй читатель. Рождение сильного мальчика!

Все. Прекрасно! Прекрасно! Прекрасный мальчик!

Большое одобрение, аплодисменты<sup>3</sup>.

Толпа безымянных читателей становится контрастным фоном для душевных порывов поэта. Также в постановке этого акта применялся прием разделения сцены на два места действия, где события происходят параллельно, освещенные в нужный момент направленными лучами софитов. Кафе в одной части сцены, читатели, летчики и кокетки — будут появляться в другой. Кроме того, в глубине кафе откроется эркер, скрытый еще одним занавесом, и там за столик сядут беременная Девушка (возлюбленная Поэта) и Медсестра.

Структура пьесы — рваная, отрывочно даны сцены с участием главного героя — поэта и сцены с героями — толпой, скорее создающими фон, уродливо-сатирический (группа читателей газет), пафосно-философский

(группа летчиков) или откровенно-бытовой (кокотки и их клиенты). Например, сцена с летчиками — это хор, где есть корифей и те, кто подхватывает его слова. Проза сменяется в их репликах поэтическим текстом, довольно сумбурным.

*На нижней ступени сидят пять летчиков. Шестой летчик выходит слева, проходит перед другими, поворачивается к ним лицом.*

Первый летчик. Боль... Твои глаза высматривают свободную могилу...

Второй летчик. Твой лоб рисует нам безнадежную древесину гроба.

Шестой летчик. Боль: шторма неба разбивали самолет. Он ударялся о каменную землю...

Все, кроме третьего и шестого. Боль...

Шестой летчик. Боль. Он лежит мертвый с открытым мозгом, все еще хватаясь за крыло и винт.

Все, кроме третьего и шестого. Боль...

Четвертый летчик. Во время шторма в нас возрастало мужество, но теперь ярости и мужества больше нет.

<...> Первый летчик. Какому Богу нужны знамена твоих слов?

Второй летчик. Какая свобода глубже этой?<sup>4</sup>

Подобные сцены — видения Поэта. Но он с ними не соотносится впрямую. Поскольку Поэт не вступает в диалог с внешним миром, структура пьесы экстатически-монологична.

Поэт — фигура во многом автобиографичная. Герой, подобно самому Зорге, видит в театре трибуну для выступлений, в которых вскроется вся правда жизни. Этот поэт — молодой бунтарь, видящий себя новым пророком. Меценат предлагает Поэту стипендию, чтобы тот занимался творчеством спокойно, но Поэт требует от него в подарок театр, где бы Поэт говорил с толпой.

*Поэт: Мой друг говорил вам о моем положении. Вы знаете, в каких условиях я вынужден работать. Театры отклоняют мои драмы. Это для них так ново, что они боятся решиться на экспериментальную постановку... Помогите мне основать мою собственную сцену!.. Я рассматриваю свою поэзию как основу и начало обновления новой драмы, но это обновление возможно, если у меня будет свой театр для нее<sup>5</sup>.*

Интересно, что в немецких театральные исследования первой половины XX века сцену Зорге трактуют именно как трибуну, а во второй

половине XX века — как алтарь. Но в пьесе драматург строит мизансцены так, что на этой трибуне-алтаре снуют между столиками кафе официанты, безликие фигуранты пьют, читают газеты, торгуют собой.

Мир пьесы «Нищий» — это театр в театре жизни, хаос сцен бытовых и фантазмагоричных. Грубая речь соседствует здесь с нищенскими патетическими речами, а бытовые сцены с фантазиями душевнобольного.

Второй акт — семейная сцена, где Поэт превращается в тексте в Сына больного Отца и покорной Матери, — так же условна и метафорична. Все решено в красном цвете — красные обои, обивка мебели, скатерть на столе, ковер и сам занавес, который этот акт открывает. При этом в начале сцены перед закрытым занавесом появляется Отец героя, одетый в синий домашний халат и с детским барабаном на шее. Контраст цветов откровенно болезненный, раздражающий, как сама фигура Отца — безумного архитектора. Красная комната — мир Отца, грезящего о жизни на Марсе — красной планете. Этот цвет срифмуется с темно-розовым светом, которым залет сцену в финале, в момент убийства Сыном Отца и Матери.

Третий акт — сцены в саду, где условность внезапно отменяется. Каменные склоны, березки, идиллия семейного пикника на природе. Сестра и Девушка Сына собирают фиалки. Отец, окуная перо в тело убитого им птенца, чертит невероятные картины на листе бумаги, Мать отстраненно смотрит вокруг. Сын, не выдерживая ситуации, без малейших колебаний подсыпает яд в вино родителей. Те выпивают и умирают у него на глазах, а фиалки, собранные девушками, попадают напрямиком на могилу. И не очень ясно, реальность ли это или еще одна фантазия Поэта-Сына. Тем более что после этой кульминационной сцены герой опять встречается со Старым Другом перед театральным занавесом и, извиняясь, что на этот раз не справился, как бы невзначай проговаривается, что все это — его пьеса, которая получилась не очень удачно. Такая игра со словами дает тексту несколько вариантов прочтения — метафорический (жизнь-пьеса) и буквальный — ведь в первом акте Поэт просил Мецената дать ему сцену.

Зорге — несомненный наследник романтической драматургии, разрушавшей привычные конструкции, на их развалинах возводящей свои города, но и их оставляя в недостроенном виде. Показательно, что после «Нищего» Рейнхардт больше не ставит экспрессионистов. Что же привлекло его в этом тексте? Вероятно, новая конструкция текста, тема поэта-одиночки или даже так подробно выписанная Зорге световая партитура. Можно также предположить, что «Нищий» стал интересен Рейнхардту своей театральностью. Сцена-трибуна, сцена-алтарь, быстрая смена мест действия в воображении Поэта-бунтаря, которым надо было — вот задача для «мага театра» — найти сценическое выражение.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Эсслин М. Театр на рубеже веков (1890–1920) // Иллюстрированная история мирового театра. М.: БММАО, 1999. С. 267.
- <sup>2</sup> Айснер Л. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. С. 30.
- <sup>3</sup> Sorge R.J. Der Bettler. Die große eBook-Bibliothek der Weltliteratur. С. 4.
- <sup>4</sup> Ibidem. С. 15.
- <sup>5</sup> Ibidem. С. 12.

ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА СОЛОМКИНА

### **Кинематографичность и театральность в спектаклях и фильмах Карлхайнца Мартина («С утра до полуночи» Г. Кайзера и «Превращение» Э. Толлера)**

Театральный экспрессионизм в немецком искусствоведении традиционно рассматривается в прямой связи с киноискусством. В начале XX века драмы экспрессионизма расцениваются как «погоня за кинематографическим эффектом»<sup>1</sup>. Театральный материал становится ориентированным на визуальное воплощение сложно выразимых субъективных процессов, которые происходят в сознании героя. Утверждается быстрый темп развития сценического действия, быстрая смена сцен. Словесное выражение действующих лиц претерпевает изменения — предложения сокращаются до одного-двух слов, преобладают существительные, в некоторых случаях слова заменяются шумами или молчанием.

В драматургии немецкого экспрессионизма возникает новое отношение к модели пространства и месту героя в нем. Пьеса содержит в себе бесконечно распадающуюся и видоизменяющуюся картину человеческой души<sup>2</sup>. Визуализация подобных образов противоречит классическому строению сценического произведения и требует особого художественного решения. Многие режиссеры и актеры экспрессионизма одновременно работают в театре и в кино и включают в свои произведения черты обоих искусств. Это объясняет факт перехода на экран манеры сценического повествования и на сцену — кинематографического повествования.

Одним из ярчайших представителей театрального и киноэкспрессионизма является немецкий режиссер Карлхайнц Мартин (1888–1947). Мартин работал в театрах Ганновера, Маннгейма и Франкфурга. В творчестве режиссера доминировал стиль «острого экстаза, внезапной смены изображения и группирования актеров, внезапных взрывов, резких акцентов и грубых искажений в сверхгротеске, что отражалось в его декорациях, спроектированных по принципу намека»<sup>3</sup>. К периоду расцвета режиссерской деятельности Мартина относится его работа в гамбургском Талиятеатер (1917–1919). Важным спектаклем этого периода является «С утра до полуночи» (Г. Кайзера). Пьеса получила множество трактовок на немецкой сцене. Но Мартин наиболее последовательно воплотил это произведение на сцене, а затем на экране.

Автор пьесы «С утра до полуночи» — один из ведущих представителей экспрессионизма Георг Кайзер. Исследователь творчества Кайзера Бернхард Дибольд определил искусство драматурга «искусством не слышания, но видения»<sup>4</sup>. Драмы Кайзера можно назвать кинодрамами, т. к. по структуре они очень близки эстетике кинематографа, в первую очередь благодаря акценту на визуальных образах.

Премьера «С утра до полуночи» Карлхайнца Мартина состоялась в гамбургском Талиятеатер в 1918 году. «Мартин инсценировал пьесу „как душевное переживание, полностью оторванное от действительности“»<sup>5</sup>. В спектакле сохранена композиция пьесы. На сцене последовательно представлены все семь картин.

Новаторство Мартина проявляется в визуальном решении спектакля. Все предметы и актерская игра представлены нереалистичными. В общем оформлении спектакля доминировала графичность и контраст черного и белого. Действие происходило на фоне черного задника, отчего сцена безгранично углублялась. Декорация представляла собой лишь намеки на искаженные строения и вещи, выполненные в бело-серо-черной гамме. Этот принцип Мартин доведет до максимума уже в экранизации пьесы.

Предельная лаконичность, зияющая пустота с редкими предметами — пространство сцены настраивается на эстетику «безмолвного крика». Формообразующим принципом становится тотальное искажение реальности. Действие погружается в монохромную гамму, что сближает спектакль с эстетикой черно-белого кинематографа. Предметы изображены и освещены лишь частично — сценический мир распадается на фрагменты.

Актеры работали в характерной для экспрессионизма манере сверхнапряжения. Они «двигались в марионеточном стиле, словно ведомые невидимыми нитями, которые внезапно дергали их, отчего движения получались резкими и скачкообразными»<sup>6</sup>. Роль Кассира исполнил Ральф Артур Робертс — актер-комик, известный по своим киноработам (фильмы

«Смерть и любовь», 1919; «Трагедия потерявшегося», 1926; «Сердечные родственники», 1930 и др.). Особенность исполнения Робертса в том, что он внезапно и легко переходит от реалистичной пластики к неестественно порывистой и обратно. В комедиях эта смена характера движений только усиливала комический эффект. Но в спектакле данная особенность актера используется для создания трагического образа Кассира. На комедийную природу Робертса «наслаивается» трагизм героя пьесы. Кассир–Робертс «легко» принимает на себя душевные переживания, «легко» балансирует на грани самоанализа и сумасшествия, «легко» существует в мире намеков и неопределенности. Экспрессионистский конфликт обостряется за счет несоответствия внешнего поведения героя и его внутреннего состояния.

При всей новаторской выразительности спектакль «С утра до полуночи» стал прелюдией к, возможно, самому точному воплощению этой пьесы — к ее экранизации.

Пресс-показ фильма «С утра до полуночи» Мартина состоялся в 1922 году в Мюнхене<sup>7</sup>. Готовая художественная структура спектакля попадает в условия кадра — с возможностью разномасштабного и разноракурсного изображения. «Несущественные для кассира объекты призрачно исчезают <...>, значимые для картины его сознания формы вырастают до гигантских размеров»<sup>8</sup>. Снова текст драмы максимально воплощается в визуальном ряде. В пьесе кассир говорит жене, что был в «отвратительной тюрьме» — в банке. На экране здание банка представлено тюрьмой, огражденной кривым забором. Резкие световые контрасты, перспективы без горизонта говорят о нелепости мира, в котором существуют герои. Фильм «С утра до полуночи» черно-белый, но контраст черного и белого становится здесь, как и в спектакле, художественным приемом. Здание банка вырисовывается из темноты яркими белыми линиями. На стене банка проступает белая трещина. Костюм Кассира также имеет белую кривую линию, которая повторяет рисунок раскола здания; она словно «разрывает» кассира и «кричит» о разрыве его сознания. Благодаря повторению рисунка декорации на костюме героя, он вписывается в декорацию и становится ее частью. На экране резкий контраст черного и белого в условиях резкого свето-теневого освещения придает героям и вещам объем, «выступающий» за рамки кадра. Особенно этот эффект усиливается на крупных планах.

Для экранизации «С утра до полуночи» Мартин перерабатывает структуру пьесы. Сцены представлены не линейно, а параллельно. Режиссером использован кинематографический прием «наплыва» прошлого на настоящее: перед кражей в голове кассира проносятся картины его семейной жизни (методом двойного экспонирования). Разрыв и переплетение сцен способствует уплотненному, ускоренному развитию действия. Подобными визуальными приемами экспрессионисты передают ощущения,

рождаемые новыми реалиями. Резкое сценическое изображение на экране приобретает особую интенсивность. В нем экспрессионистском фильме изображение начинает звучать. Это позволяет определить экспрессионистский фильм как «фильм крика»<sup>9</sup>.

В кадре актеры<sup>10</sup> используют метод, пришедший из сверхчувственного экспрессионистского театра — они гипертрофируют свои внешние черты, повторяют пластикой движения линий декорации, таким образом встраиваясь в их рисунок. Эрнст Дойч в роли кассира втягивает голову в плечи, широко раскрывает глаза, прижимает локти к телу, растопыривает пальцы. Любое движение начинается от глаз, переходит к голове, передается всему корпусу. Напряженные замедления движений сменяются рывками как «безмолвными выкриками». Крупные планы напряженного лица и рук актера сменяются его движением на общем плане на фоне криво нарисованных зданий. Напряжение сохраняется на протяжении монотажной фразы. Экранное изображение становится единственным носителем эмоции на экране.

Фильм «С утра до полуночи» по сравнению с одноименным спектаклем содержит больше утрированных образов. Гипертрофированные вещи и сам герой, представляемые на крупных планах, становятся еще более страшными. Свойство крупного плана — придание изображению натуралистичности — используется в фильме как отдельный художественный прием для еще большего утрирования. Мир, и в частности, город, непригодны для людей, которые хотят сохранить человеческий облик.

Взаимовлияние театра и кино на почве экспрессионизма раскрывается в полной мере в период с 1919 по 1923 гг. В это время К. Мартин руководит театром Трибуне в Берлине. В репертуаре театра — спектакли экспрессионистских авторов «Спаситель» и «Решение» (В. Хазенклевера), «Превращение» (Э. Толлера).

Для театра Трибуне было перестроено здание студенческого общежития. Сцена была небольшой, без занавеса, рампового освещения и машинерии. Крайняя простота сцены должна была бы ограничить спектакли в плане выразительных возможностей. Но именно упрощение устройства сцены максимально приблизило театральное пространство к экранному. Суггестивное воздействие осуществлялось простейшими средствами — простым малочисленным реквизитом, передвижной декорацией и встраиванием в нее героев<sup>11</sup>.

Для изучения проблемы взаимодействия театра и кино наибольший интерес представляет спектакль Мартина «Превращение» по пьесе Э. Толлера (1919).

Пьеса написана Толлером под впечатлением от Первой мировой войны и, как и большинство экспрессионистских драм, имеет яркую пацифистскую

окраску. Главный герой Фридрих проходит путь от яростного участника боев до убежденного противника войны. Пьеса включает в себя шесть этапов существования главного героя — «решающие моменты человеческого становления»<sup>12</sup>. Большая часть пьесы — эпизоды видений Фридриха, в которых он предстает в разных ролях — сына, солдата, священника, путешественника и др. По мнению немецкого театроведа Ренате Бензон, представление героя в разных образах имеет целью выразить «дезориентированность человека»<sup>13</sup> в процессе его существования.

Мартин усиливает метафизическую сторону спектакля и для этого перерабатывает структуру пьесы. От первой до восьмой картины Мартин не предпринимал никаких структурных изменений. Тринадцатая картина «Площадь перед церковью» задумана Толлером как финал. Но Мартин делает финалом девятую картину «Смерть и возрождение». Именно в этой сцене возникает смыслообразующая для экспрессионизма мизансцена — герой в положении распятия. Этот образ используется на сцене и на экране в «С утра до полуночи» — во время раскаяния и перед самоубийством Кассир принимает форму креста.

Из-за небольшого пространства сцены предложенное Толлером разделение действия на реалистичные и метафизические эпизоды, соответственно на переднюю и заднюю части сцены, было невозможным. Поэтому художник спектакля Роберт Неппах создает двухмерную сценическую картину подобно экранному изображению. На фоне черного задника располагается передвижная декорация с нарисованными в экспрессионистском стиле фигурами: часть стены, силуэт воронки от разрыва снаряда и т. д.

В тексте пьесы имеется указание Толлера об использовании в спектакле белого холста наподобие экрана. Мартин не использует в спектакле собственно экран. Вместо этого на сцену выносят белую квадратную доску, на фоне которой двигаются герои (например, инвалиды маршируют на фоне белой доски). Доска создает дополнительный фон на сцене, и действие все больше «вытесняется» с подмостков, приближаясь к зрителю. Создается эффект, опробованный Марином в экранизации «С утра до полуночи», когда за счет яркого грима, сильного света и крупномасштабной съемки создается впечатление «выхода» героя за рамки кадра.

Роль Фридриха в «Превращении» исполнил Фриц Кортнер. Бензон связывает интерпретацию образа Фридриха с работой актера в театре Рейнхардта. В 1910 году Кортнер сыграл предводителя хора в «Эдипе»: он пользовался утрированной дикцией и широкой жестикуляцией, что было оправдано большим пространством сцены. Подобную манеру игры Кортнер перенес на маленькую сцену Трибуне, «где этот „сверхъестественный“ стиль исполнения захватывал внимание зрителей <...> Он хватался за границы сцены и взрывал пространство»<sup>14</sup>. С помощью гипертрофированной

пластики и сверхнапряженного голосоведения Кортнер создает экзотический образ «крика» против войны.

Без сомнения, немецкий театр экспрессионизма, и творчество К. Мартина в частности, является одним из ярчайших достижений искусства в области чувственного воздействия на зрителя. Это обусловлено сильным взаимовлиянием эстетики театра и кино.

Сцена с большим пространством и объемными декорациями ограничивает выразительные возможности спектакля. Приемы кино, такие как сосредоточение внимания на незаметных в большом пространстве деталях, «разрывают» сценическую реальность и делают видимым душевное состояние героя в его изменении.

В результате перехода кинематографической аскетичности и недосказанности на сцену театральное пространство становится универсальным. Главным становится не актер, а пространство, вещи, его окружающие.

Черты киноискусства стали неотъемлемой частью экспрессионистского спектакля, как и черты театра — частью экспрессионистского фильма. Взаимодействие двух разных видов искусства не было экспериментом, но явилось стихийным поиском нужных экспрессионизму сверхвыразительных художественных образов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Cossart v. A. Kino-Theater des Expressionismus. Das literarische Resümee einer Besonderheit. Essen: Die Blaue Eule, 1985. S. 65.
- <sup>2</sup> См.: Boidol Chr. Entgrenzungerscheinung im Drama des Expressionismus und Versuche einer szenischen Realisierung: Ein Beitrag zur Dramaturgie des expressionistischen Theaters: Inaug: Diss. S. 236.
- <sup>3</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. Köln, 1981. S. 163.
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> Kasten J. Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, productions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung. Münster: MAkS-Publ., 1990. S. 58.
- <sup>6</sup> Ibidem. S. 59.
- <sup>7</sup> По окончании съемок фильм не был показан в Германии из-за жесткой цензуры.
- <sup>8</sup> Schultes P. Expressionistische Regie. S. 58.
- <sup>9</sup> Кроме «С утра до полуночи» К. Мартина — «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Носферату. Симфония ужаса» Ф.В. Мурнау и др.
- <sup>10</sup> Эрнст Дойч (кассир), Рома Баан (дочь, нищая, проститутка, девушка из армии Спасения), Эрнэ Морена (Дама), Ханс Хайнрих фон Твардовски (сын дамы), Адольф Эднар Лихо (толстый мужчина) и др.
- <sup>11</sup> См.: Schultes P. Expressionistische Regie. S. 163.

<sup>12</sup> Benson R. Deutsches expressionistisches Theater. S. 35.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem. S. 53.

ВАДИМ ИГОРЕВИЧ МАКСИМОВ

## Драматургия Г. Кайзера на украинской сцене (Киев, 1923–1924 гг.)

Освальд Шпенглер в «Закате Европы» выдвинул идею о противопоставлении аполлонической (античной) души, символом которой является обнаженное тело, и души фаустовской, начавшейся «с рождением романского стиля в X столетии», символ которой — «чистое безграничное пространство»<sup>1</sup>. Тем самым Шпенглер упростил учение Ницше о борьбе двух культур — аполлонической и дионисической. Однако Шпенглер выдвинул новую задачу: выявить собственную независимую сущность европейской культуры.

Когда Шпенглер переходит к анализу трагедии, он использует тот же принцип противопоставления фаустовского и аполлонического начал: «Фаустовская *драма характеров* и аполлоническая *драма возвышенного жеста* связаны в действительности лишь общностью наименования»<sup>2</sup>.

Шпенглер творил в эпоху, когда в Германии зародилось, а потом распространилось по большей части Европы новое мощное художественное движение, новый «большой стиль», определивший мировоззрение эпохи — экспрессионизм, во многом опирающийся на учение Шпенглера и воплотивший именно фаустовское начало.

А. А. Гвоздев высоко ценит экспрессионистическую драму, но он видит в ней лишь те ценности, которые применимы к традиционной драматургии: «С экспрессионизмом мы снова входим в мир нравственных ценностей, от которых нас основательно отучила эпоха эстетизма»<sup>3</sup>. Экспрессионизм не возвращался назад к ценностям XVII–XIX веков, как это виделось Гвоздеву, а уходил вперед, отвергая сущностную реальность символизма и природный детерминизм натурализма.

Однако когда Гвоздев переходит к анализу конкретных произведений, он точно оценивает их эстетическое достоинство: «Крупнейшим из современных немецких драматургов»<sup>4</sup> он называет Георга Кайзера. Конфликт пьесы «Газ» (1918) Гвоздев определяет следующим образом: «Торжество (фактическое) механизации жизни над человеческим порывом к чистоте, человечности и свободе духа — это трагический конфликт драмы,

выстраданный Георгом Кайзером, выстраданный всей германской духовной культурой за последний грозный период истории»<sup>5</sup>.

Одной из особенностей литературы экспрессионизма является многоуровневость конфликта. «Газ» состоит из пяти действий, в каждом из них конфликт обретает не просто новый поворот, но новую плоскость развития.

В первом же действии две сюжетные линии: производство газа грозит катастрофой — газ окрашивается в розовый цвет. Когда газ станет красным, произойдет катастрофа. Вот основной конфликт экспрессионизма: люди утрачивают человеческие качества, остаются только рабочие функции, а газ оживляется, наполняется кровью. За взрыв ответственен Инженер — создатель формулы производства газа. Другая линия: свадьба Дочери Сына миллиардера и Офицера в красном. Второе действие происходит через 17 дней после взрыва. Завод разрушен. Мировые запасы газа, необходимые для производства, кончаются. Представители безликой рабочей массы готовы возобновить работу.

Четвертое действие — кульминационное и по развитию действия, и по использованию экспрессионистических средств. Собрание рабочих завода. Персонажи, выходящие на трибуну, не имеют индивидуальных черт, а отождествляются со своей рабочей функцией. Но конфликт переводится в другую плоскость: Инженер призывает возобновить работу. Толпа становится хаотичной стихией, идущей к самоуничтожению. Сын, объясняющий необходимость остановить производство, остается в одиночестве в пустом зале.

В пятом действии Представитель правительства требует от Сына миллиардера восстановления завода для подготовки к войне. Когда Сын отказывается, Представитель сообщает об отстранении его от руководства заводом. Чтобы предотвратить расстрел солдатами взбунтовавшихся рабочих, Сын дает согласие на восстановление завода, что неминуемо приводит к взрыву.

Одновременно возвращается Дочь — в черном, траур по мужу. У нее должен родиться ребенок. В финальном монологе Сына — пророчество о рождении нового человека. Герой Кайзера — пророк Человека, как Заратустра — пророк Сверхчеловека. Фраза Дочери, что она будет матерью нового человека, звучит так же утопично, как чеховское «небо в алмазах». Однако в эстетике экспрессионизма это остается лишь мечтой на фоне обезличивания людей и тотальной механизации. Торжествуют неуправляемые силы хаоса.

«Газ» Кайзера имел богатую сценическую историю во всем мире.

Премьера спектакля состоялась 28 ноября 1918 г. в Ноес Театэр во Франкфурте-на-Майне. Режиссер — Артур Хелмер. Именно он принес Кайзеру широкую известность, поставив в 1917 году здесь же во Франкфурте его пьесу «Граждане Кале».

5 ноября 1922 года состоялась премьера «Газа» в Петрограде в Большом Драматическом Театре. Режиссер — Константин Хохлов, актер МХТ и Первой студии, свою режиссерскую деятельность начал в БДТ в 1922 г. постановкой «Юлия Цезаря».

Гвоздев негативно оценил спектакль К.П. Хохлова, так как считал, что сценическое решение полностью подчинено сценографии Ю.П. Анненкова. «В итоге этого союза Ю. Анненкова с Георгом Кайзером, получился полный провал идейного содержания пьесы, если не существенное искажение его»<sup>6</sup>.

Сергей Юткевич писал в 1923 г. о спектакле «Газ»: «Передо мной был завод, но какой! Завод изумительный. Угрюмо ворочался подъемный кран, бойко вращалось маховое колесо, равномерно и солидно покачивался огромный сектор. <...> Актер лишь один из квадратиков фантастического калейдоскопа, он нужен иногда как элемент зрительного восприятия, его голос лишний звук в шуме машин»<sup>7</sup>.

Действительно, не только механизмы заполняли сцену, персонажи носили костюмы, превращающие их в роботов. Таким образом, в спектакле торжествовала концепция футуристического театра, направленная на вытеснение живого человека механизмом. Такие опыты ставили в Италии художники-режиссеры Джакомо Балла, Фортунато Деперо, Энрико Прамполини. Экспрессионисты, наоборот, не утверждали подобную модель, а противостояли ей.

Наиболее яркое воплощение экспрессионистической эстетики на сцене в интерпретации «Газа» дал украинский режиссер Лесь Курбас в киевском театре Березиль, показав премьеру 27 апреля 1923 года.

Спектакль имел огромный успех на Украине и стал программным для нового театра. Лесь Курбас, получивший образование в Вене и проникшийся искусством экспрессионизма, творчески развил эту эстетику в своей режиссуре и в работе с актером, разработав принцип «перетворення» (самостоятельной преображенной реальности на сцене).

Крупнейший украинский филолог Юрий Шерех (1908–2002) считал, что: «У Курбаса творчество определялось тем, что его культурная основа была не российская, а немецкая, включая современный немецкий экспрессионизм. Без этого невозможно понять его спектакль „Газ“ Кайзера и многие другие»<sup>8</sup>. Н.П. Ермакова, автор нескольких книг о Лесе Курбасе, называет это «курбасовским пангерманизмом». В целом соглашаясь с позицией Ю. Шереха, хотелось бы уточнить, что речь идет о формировании Курбаса в рамках австрийской театральной культуры.

Исследователь творчества Курбаса Нелли Николаевна Корниенко отмечает, что в спектакле найден новый пластический язык: «В „Газе“ Курбас применил новое решение массовок. В отличие от Хора-массовки в других

своих работах, Курбас на сей раз изменил задачи массовых сцен. Они не были тут ни комментирующим элементом, ни особым действующим лицом. Они создавали единое целое, *один организм* с героями<sup>9</sup>. Массовка пластически отображала состояние, в котором находился герой. Особенно в сценах монологов.

Художественное решение первого действия заключалось не в изображении завода, а в превращении массы актеров и актрис в единый рабочий механизм. Не человек, а человечество становилось машиной.

По воспоминаниям жены Курбаса Валентины Чистяковой, в каждой сцене было разное пластическое решение. Чистякова, игравшая роль Дочери, в первом действии была лишена режиссером текста, но был добавлен «геометрический» свадебный танец, который у Кайзера происходит за сценой. В. Чистякова пишет: «Свой свадебный танец она [Дочь] исполняла как бы „графически“, т. е. без эмоций, эскизно»<sup>10</sup>. Н.П. Ермакова считает, что Курбас использовал особый «стилистический ракурс» в свадебном танце Дочери и трех ее партнеров (Д. Антонович, С. Шагайда, Б. Балабан) — достойных исполнителей «колючего», «геометрического» танца<sup>11</sup>.

Спор Сына миллиардера и Инженера во втором действии также воплощался пластически: «Вспоминаю кульминационный момент одного из центральных диалогов Г. Игнатовича и Ф. Лопатинского. Сын миллиардера и Главный инженер в горячем споре сплелись телами в предельном напряжении борьбы. Кажется, что один из „борцов“ сломит хребет своему противнику!»<sup>12</sup>

В четвертом действии механизированная толпа преображалась: «В сцене „митинга“ эти же самые „машинизированные роботы“ становились вполне реальными живыми людьми, горячо и страстно протестующими, умными, ненавидящими, готовыми мстить. Такими же полнокровными, живыми людьми были в нашем спектакле персонажи Кайзера»<sup>13</sup>.

Современник Курбаса театральный критик Йона Васильевич Шевченко писал в рецензии на спектакль о «материализации» всех поворотов конфликта, о внешнем воплощении внутренних процессов: «Вершиной, ярчайшим примером такой „материализации“ эмоций была, уникальная даже для левого театра, пирамида в четвертом действии „Газа“, когда в порыве восторга от грандиозных проектов инженера рабочие кидаются к нему на высоко вверху устроенную трибуну, сотворяя при этом из своих тел целых три яруса, один над другим»<sup>14</sup>.

Актриса Курбаса Ирина Авдиева, игравшая в его театре в 1921–1924 годах эпизодические роли, вспоминает, что режиссер отработывал на репетициях каждое движение массовки, добивался максимальной выразительности жеста. Когда в диалоге Сына с толпой Курбасу понадобился «жест отрицания», он повторил это движение на репетиции 144 раза<sup>15</sup>.

При этом Курбас решительно менял смысловые акценты пьесы. Если в финале он приводил основных героев Сына и его Дочь к трагическому краху, демонстрируя их одиночество, то одновременно он вводил новый сценический образ: «Вот почему в финале 5-го акта... Курбас помимо автора вводит монолитную пролетарскую массу, которая своими ритмическими движениями производственного процесса сценически прекрасно, без слов, заявляет: „вот я, «Новый человек», мое имя — трудовой коллектив“»<sup>16</sup>.

Та же Н. Корниенко пишет загадочную фразу: «Финал четвертого действия... стал и финалом в целом (в пяти действиях спектакль прошел только дважды)»<sup>17</sup>. Другие исследователи об этом не пишут.

В. Чистякова свидетельствует, что только в финале у Дочери появляются чувства, отсутствующие во всем спектакле: «И только в конце пьесы — после самоубийства мужа и после катастрофы на заводе — оставшись живою, она чувствует себя более уничтоженной, чем погибшие во время взрыва люди»<sup>18</sup>.

Очевидно, что финалом спектакля становилось одиночество Сына миллиардера и его Дочери среди многочисленных трупов погибших при взрыве. Возможно, на первых двух представлениях возникал также эпизод с «монолитной пролетарской массой», который вскоре был вообще сокращен. Характерно, что украинские исследователи не касаются вопроса вариативности спектакля.

До конца сезона «Газ» прошел с аншлагами 16 раз. Украинская интеллигенция разделилась на две части. Одни (в основном молодежь) — потрясены новаторством. Другие видели циркачество, внешние эффекты и бессмысленность.

Современные украинские исследователи творчества Курбаса по-разному соотносят его с художественными направлениями XX века. Н.П. Ермакова, вслед за известным московским искусствоведом Г.Ф. Коваленко, определяет режиссерский метод Курбаса как конструктивистский. Мне представляется более основательной позиция Ганны Ивановны Веселовской, автора книги «Украинский театральный авангард» (Киев, 2010), которая определяет период деятельности Курбаса 1920-х годов как экспрессионистский и называет режиссера провозвестником эстетики экспрессионизма на Украине.

В конце 1923 года в киевском еврейском театре Кунст-Винкл (Уголок искусства) была поставлена пьеса Кайзера «С утра до полуночи» — классическое воплощение эстетики экспрессионизма. «С утра до полуночи» датируется 1912-м годом. Исследователь творчества Кайзера Хельга Вормус считает, что «С утра до полуночи» «одно из основополагающих произведений экспрессионизма, современное «Нищему» Зорге и немного предшествующее „Сыну“ Хазенклевера (1914)»<sup>19</sup>.

Театр Кунст-Винкл был создан в 1918 г. в Полтаве актерами Рудольфом Заславским и Леонидом Калмановичем. В 1921 г. театр переехал в столицу Украины — Харьков, а после гастролей в 1922-м в Киеве театр получает постоянное помещение на улице Городецкого. Театр не имел постоянного режиссера, приглашались разные постановщики спектаклей. Руководство осуществлял директор театра А. Люксембург. В 1926 г. театр был реорганизован, стал называться Театр Кунст-Винкл им. Абрама Гольфадена — создателя первого профессионального еврейского театра в 1876 г., автора сорока пьес, поэта, композитора, актера и режиссера. В 1928 году Кунст-Винкл был закрыт специальной комиссией за низкий художественный уровень и «мелкобуржуазную» направленность.

Наиболее значительными спектаклями в театре Кунст-Винкл стали постановки Акселя Францевича Лундина (1886–1943). Он родился в Стокгольме, в 1905 г. приехал в Петербург. В 1910–12 гг. работал актером в петербургских театрах. С 1912-го в труппе Н. Синельникова в Харькове. С этого же времени работает актером и продюсером на кинофабриках Одессы и Киева. С 1919 г. становится кинорежиссером и именно здесь добивается наибольшего успеха. В середине 20-х он ставит семь спектаклей в Кунст-Винкл. Среди них самый значительный — «Гадибук» С. Ан-ского, показанный в Киеве сорок раз подряд и признанный лучшим киевским спектаклем 1923-го года. Киевская пресса писала о «Гадибуке»: «Этот спектакль показал, что в труппе есть подлинное талантливое ядро (Шейнберг, Калманович, Гутгерц и Фридман), которому только недоставало хорошего режиссера. Лундин — ценная находка для этого театра, что доказано этим спектаклем. Труппа под его руководством как бы переродилась»<sup>20</sup>.

Журнал «Барыкады театру», издаваемый Лесем Курбасом, в обзоре деятельности киевских театров дает Кунст-Винкл и Акселю Лундину невысокую оценку: «Его репертуар, приемы игры и постановок, в целом верные, не выходят за рамки психологически-натуралистического трафарета, к тому же невысокой марки. А. Лундин, что иногда делает в Кунст-Винкле постановки, режиссер-эклектик, неглубокий и неоригинальный. Поэтому его участие никаких особых черт театру не добавляет»<sup>21</sup>. Упреки в эклектике, натурализме и психологизме вызваны очевидным противостоянием двух театров. Известность спектаклей Лундина конкурировала с огромной популярностью и противоречивостью оценок спектакля Леся Курбаса «Газ», поставленного в том же 1923 г. Именно «Барыкады театру» опубликовали большую статью о спектакле «С утра до полуночи».

Автор статьи Ян отмечает режиссерскую индивидуальность А. Лундина. С приходом режиссера Кунст-Винкл сделал шаг вперед: «Великий прогресс для театра бытового репертуара с бытовыми актерами»<sup>22</sup>. Ян видит не эклектичность, а последовательность режиссерского метода А. Лундина:

«В основе его работ всегда болезненность, всегда излишняя преувеличенная нервозность, которая в небольшой дозе нервнует, а в большой — становится запугиванием зрителя детскими страхами»<sup>23</sup>. Критик вступает в спор с оценкой ритма спектакля, уподобляемого «нарастающему бегу колеса» (возможно, так формулировалась задача самим режиссером). «Но это утверждение себя не оправдало. Пьеса идет в равномерном, излишне замедленном темпе»<sup>24</sup>. После яркого динамичного пролога картина в банке — нарочито замедлена, заторможена. Рецензент считает, что момент «катастрофы» (огрбления) не подготовлен для зрителя. Очевидно, что режиссер моделировал момент неожиданности. В следующих картинах ритм постепенно нарастал.

Интересным было актерское решение ролей. Роль Директора банка была сделана «ультрабытовой, шаржированной». В этой роли выступил Леонид Калманович, один из основателей театра, впоследствии заслуженный артист УССР. Его игра контрастировала общей манере исполнения. Еще больший диссонанс вызывал образ Кассира: «Роль кассира была построена наперекор всем законам театральной игры. Максимальное эксцентричное напряжение с первого появления актера отрезает всякую возможность нарастания и развития образа в дальнейшем. И потому, оставаясь все время на одной плоскости, актер не может втянуть зрителя в ход событий»<sup>25</sup>. Очевидно, что в спектакле игрался не характер героя, а некая универсальная схема, механически включающаяся в ситуацию каждой сцены. «Смешение разных театральных планов в целом возможно, — продолжает рецензент, — но для этого необходима связующая причина, какой в данном случае не нашлось»<sup>26</sup>.

Именно через контраст исполнения — им часто пользовались Макс Рейнхардт и Леопольд Йесснер, через ритмический диссонанс А. Лундин передавал экспрессионистское ощущение пустоты, отсутствие личности, индивидуальных особенностей персонажей. Главной задачей становилась передача хаотичности мироустройства и невозможность целостности главного героя.

Оформление киевского спектакля было условным. Место действия менялось семь раз. Яркое оформление сменялось максимально упрощенным. Было несколько игровых площадок. Рецензент особенно недоволен световыми эффектами: «Злоупотребление темнотою, беспрестанное мерцание рефлекторов раздражает и ни в коей мере не придает ясности образа»<sup>27</sup>. Художник спектакля Соломон Моисеевич Зарицкий, в дальнейшем сотрудничавший с А. Лундиным и в кино, вспоминал о световом решении этого спектакля: «Мы ввели в эту постановку затемнение и наплывы. На сцене был экран и своеобразный обтюратор (по принципу кинокамеры). В нужный момент он прекращал действие и тут же начинал следующее. На сцене было характерное для кино мелькание, созданное вращением

обтюратора»<sup>28</sup>. Таким образом в спектакле был стилизован прием монтажа киноэпизодов и мелькание киноплёнки. Сближение кино и сцены — характерная черта экспрессионизма.

О кинематографичности пьесы высказывались многие театральные деятели. Особенно характерно высказывание сюрреалиста Ивана Голля в письме Г. Кайзеру 25 октября 1920 года о пьесе «С утра до полуночи»: «Но это же кино»<sup>29</sup>. Осуществить эту кинематографичность в театре удалось именно Акселю Лундину.

После успешной работы на Украине Лундин с 1929 г. работал в театрах России. Умер Лундин 16 февраля 1943 г. в Ярославле.

Наиболее удачным воплощением эстетики экспрессионизма на русской сцене оказались постановки В. Н. Соловьёва: пьесы Э. Толлера «Человек-масса» (1922) в Госагиттеатре, «Разрушители машин» (1924) в Молодом театре, Г. Кайзера «Кинороман» (1926) в Институте сценических искусств. 17 февраля 1924 г. в Молодом театре при Доме просвещения им. Н. А. Некрасова (на Тамбовской) он поставил «С утра до полуночи».

А. А. Гвоздев увидел в спектакле «преодоление автономии художника» (в отличие от «Газа» в БДТ) и «впервые уловил нечто от экспрессионистской остроты»<sup>30</sup>.

Роль Кассира исполнял 19-летний Юрий Сергеевич Лавров (1905–1980), народный артист СССР, отец Кириллы Лаврова. В конце жизни он описывал то увлечение экспрессионизмом, которым молодых актёров заразил В. Н. Соловьёв. Заразил настолько, что Ю. С. Лавров сам поставил в Молодом театре в том же 1924 г. пьесу Эрнста Толлера «Девственный лес» («Освобожденный Вотан»).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. М., 1995. Т. 1 С. 345.
- <sup>2</sup> Там же. С. 500.
- <sup>3</sup> Гвоздев А. А. Драматическая поэзия молодой Германии // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 92.
- <sup>4</sup> Там же. С. 99.
- <sup>5</sup> Там же. С. 100–101.
- <sup>6</sup> Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. С. 100.
- <sup>7</sup> Юткевич С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 177.
- <sup>8</sup> Шерех Ю. Пороги І заporіжжя: Література. Мистецтво. Ідеології.: У 3 т. Харків, 1998. Т. 3. С. 144.
- <sup>9</sup> Корниенко Н. Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). К., 2005. С. 130.

- <sup>10</sup> Чистякова В.Н. Главы из воспоминаний // Театр. 1992. № 4. С. 83.
- <sup>11</sup> См.: Ермакова Н.П. Березільська культура: Історія досвід. К., 2012. С. 161–162.
- <sup>12</sup> Чистякова В.Н. Главы из воспоминаний // Театр. 1992. № 4. С. 84.
- <sup>13</sup> Там же. С. 83.
- <sup>14</sup> Цит. по: Ермакова Н.П. Березільська культура. С. 161.
- <sup>15</sup> См.: Лесь Курбас: Спогади сучасників. К.: Мистецтво, 1969. С. 143–157.
- <sup>16</sup> Корниенко Н.Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. С. 134.
- <sup>17</sup> Там же. С. 132.
- <sup>18</sup> Чистякова В.Н. Главы из воспоминаний. С. 83.
- <sup>19</sup> Vormus H. Structure expressioniste et infléchissement cinématographique de l'écriture théâtrale // Théâtre et cinema années vingt. L'Age d'homme, 1990. Т. 1. P. 164.
- <sup>20</sup> Токарь Х. Еврейский театр «Кунст-Винкл». «Дер Дибук» [Вырезка из газеты] // Фонд «Кунст-Винкл» в Музее театрального, музыкального и киноискусства Украины (Київ).
- <sup>21</sup> Іонаш. Київ на переломі // Барикади театру. 1924. № 4–5. Січень. С. 7.
- <sup>22</sup> Ян. Г. Кайзер — «З ранку до півночі». Евтеатр «Кунст-Вінкл» // Барикади театру. 1923. № 2–3. 30 грудень. С. 17.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Зарицький С. Роки праці й зустрічей // Кризь кінооб'єктив часу. Київ: Мистецтво, 1970. С. 303.
- <sup>29</sup> Cit.: Vormus H. Structure expressioniste et infléchissement cinématographique de l'écriture théâtrale // Théâtre et cinema années vingt. Т. 1. P. 168.
- <sup>30</sup> Гвоздев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. С. 25–26.

АЛЕКСАНДРА МИХАЙЛОВНА ВАРЕНИКОВА

**«С утра до полуночи»  
в Первом государственном театре Еревана.  
(Пьеса Георга Кайзера в постановке  
Левона Калантара. 1924 год)<sup>1</sup>**

«С утра до полуночи» (1916) — одна из наиболее известных пьес крупного немецкого драматурга Георга Кайзера (1878–1945). Она относится к экспрессионистическому направлению, обозначенному современным исследователем Ф. Краузе как «мессианское» (тексты, воздействующие на

читателя/зрителя через метафизическую силу)<sup>2</sup>, и представляет собой т. н. «драму пути».

Конфликт «драмы пути» заключается «в познании и самопознании, нравственном испытании и пробуждении»<sup>3</sup> героя, проходящего через повторяющиеся ситуации, каждый раз на новом уровне. Дословный перевод немецкого термина *Stationendrame* звучит как «драма станций / остановок / стояний». Само понятие восходит к католическим мистериям и крестному пути на Голгофу, традиционно разделяемому на четырнадцать стояний. Таким образом, герой подобной драмы (например: «На пути в Дамаск» (1898–1901) А. Стриндберга, «Нищий» Р. Зорге (1912), «На улице перед дверью» А. В. Борхерта (1947)) уподобляется Христу.

Сам Кайзер характеризует свою пьесу следующим образом: «Прорыв одиночки из рода человеческого — ошибочное стремление быть единственным человеческим среди всех <...> это «С утра до полуночи»<sup>4</sup>. Одиночка этот — маленький человек, банковский кассир, который, ограбив кассу ради мечты и потерпев крушение надежды, не знает, что делать со всеми этими деньгами и с обретенной свободой, и пускается во все тяжкие. Каждое его «стояние» — рядовая ситуация, слепок жизни того времени: диалог в гостиничном номере, вечер в небогатой семье, велогонки, костюмированный бал. Его окружают типичные представители различных профессий и сословий: банковские служащие, игроки, танцовщицы, проститутки, члены армии спасения. Кажется, что социальная составляющая пьесы чрезвычайно сильна. И эту ошибку — трактовку «С утра до полуночи» как социальной драмы — совершает целый ряд режиссеров и рецензентов (а вместе с ними и зрителей). Однако показанные ситуации огрублены временами почти до карикатуры, персонажи типизированы до потери каких-либо человеческих черт, превращены в знаки, отмечающие то или иное явление. Да и основной конфликт в пьесе — столкновение героя с самим собой, неудавшаяся попытка бегства от собственного «Я», заканчивающаяся освобождением и преображением в смерти. То есть, играя социальными темами, Кайзер создает произведение, наделенное совсем иными, мистическими глубинами.

Пьеса, дающая возможности для разнообразных интерпретаций, быстро стала популярной и в 1920-е годы ставилась по всему миру<sup>5</sup>. Кайзеровский архив в Берлинской академии искусств содержит упоминания о примерно двух десятках спектаклей в этот период в одной только Германии. «С утра до полночи» ставили такие режиссеры, как Карлхайнц Мартин (Талия-Театэр, Гамбург, 1918), сделавший также и экранизацию пьесы; Виктор Барновский (Лессинг-Театэр, Берлин, 1921); Бертольд Фиртель (Дрезден, 1922). Среди художников, оформлявших сцену: Цезарь Кляйн, Фриц Шэфлер.

Ставилась пьеса и в Советской России: 1923 год — еврейский театр «Кунст-Винкль» (Киев), режиссер А. Ф. Лундин, 1924 год — Молодой театр при Доме просвещения им. Н. А. Некрасова (Ленинград, режиссер В. Н. Соловьев) и Первый государственный театр Армении (Ереван, режиссер Л. А. Калантар).

В открывшемся в 1921 году Первом государственном театре Армении играли лучшие армянские актеры, ранее учившиеся и работавшие в разных городах мира: Авет Аветисян, Асмик (Татьяна Акопян), Вагарш Вагаршян, Арус Восканян, Рачия Нерсесян и многие другие. Сам Левон Калантар (1891–1959) окончил восточный факультет Петербургского университета и посещал драматические курсы при Александринском театре. Надо думать, что он видел многие экспериментальные постановки советского театра того времени и, очевидно, хотел воплотить актуальные творческие идеи на армянской сцене. Открыв в 1916 году армянский театр в Тифлисе (Тбилиси), через пять лет он стал одним из организаторов театра в Ереване.

Пьеса Кайзера — не первое обращение Калантара к современной ему европейской драматургии. В начале 1920-х годов он ставит «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (1922), «Саломею» О. Уайльда и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (1923).

Спектакль «С утра до полуночи» стал одной из первых попыток экспрессионистического спектакля на армянской сцене. Собрав лучших актеров армянской сцены, Калантар постарался максимально использовать экспрессионистические приемы не только в своей работе, но и привлечь их актерам, что отчетливо сказалось на манере игры.

Роль Кассира исполнил Рачия Нерсесян, прославившийся впоследствии своим шекспировским репертуаром: Гамлет, Макбет, Фальстаф, Отелло, Лир. Широкий лоб, уже в юности пересеченный морщинами, крупный надменный нос, большие, чуть навывкате, глаза под густыми бровями, капризно изогнутые губы — демонический, напоминающий сжатую пружину: таков актер, выбранный Калантаром. Испытавший во время работы в Стамбуле «воздействие искусства А. Антуана, О. М. Люнье-По, западно-армянского трагедийного театра и одновременно венской оперетты»<sup>6</sup>, Нерсесян был поистине универсальным актером, способным воплотить на сцене самые разные образы.

Стремясь показать Кассира как обезличенную фигуру и одновременно использовать характерные для сценического экспрессионизма вплоть до эксцентрики выразительную мимику и пластику, Нерсесян в некоторых сценах дошел до определенной плакатности и огрубленности, что, вероятно, дало впечатление неровности от его игры, о котором пишет единственный рецензент.

Несмотря на то, что статья о спектакле существует всего одна, она достаточно обширна, чтобы получить представление о том, что происходило на сцене. Рецензия опубликована на армянском языке в двух номерах газеты «Советская Армения»<sup>7</sup>.

Судя по этому описанию, спектаклю была присуща эклектичность. Характер действия существенно менялся от картины к картине, в том числе и за счет того, что в разных сценах Калантар использовал решения и приемы, характерные для различных театральных направлений: реализм, конструктивизм, отчасти символизм. Главенствовала, однако, идея экспрессионизма, что отчетливо прослеживалось в использовании толпы (присутствовавшей практически во всех картинах в качестве самостоятельного персонажа), в стремлении организовать каждую сцену через темпоритм и через контраст этого темпоритма у разных персонажей.

Первая сцена — в кассовом зале: отлаженная работа банковского механизма, в котором каждый сотрудник — винтик, выполняющий отведенную ему функцию, нарушается визитом Дамы. Дама хочет получить крупную сумму денег, но ее итальянский банк еще не выслал подтверждения подписи. Случайного прикосновения руки достаточно, чтобы «винтик» выпал и покатился: кассир изымает из кассы необходимую сумму денег и, ограбив таким образом банк, отправляется в гостиницу, в которой остановилась Дама.

Калантар решает эту сцену в «плакатном стиле»<sup>8</sup>. На фоне «скудной атмосферы сельского банка»<sup>9</sup>, созданной не только посредством сценографии, но и с помощью второстепенных ролей, в скудном освещении отчетливо выделялась подчеркнуто аффективная пластика и мимика актеров. Герои были наделены характерными чертами, ярко обрисовывающими ту или иную идею, воплощенную в персонаже. Эта «массовка» — аналог характерной для экспрессионистических постановок толпы. Кассир оказывался в таком окружении «несколько бескрасочным»<sup>10</sup>. Но блеклой выглядит поначалу фигура Кассира и у Кайзера. Почти до финала сцены все, что он делает, — стучит счетами, задавая тот или иной ритм происходящему. Лишь в тот момент, когда Дама касается его руки своей, Кассир неожиданно улыбается и улыбка эта становится первым шагом его «крестного пути».

Вторая сцена — в гостиничном номере. Дама и Сын обсуждают покупку картины Кранаха. Появляется Кассир, который велит Даме немедленно паковать чемодан и бежать с ним, потому что ради нее он только что ограбил банк. Получив отказ, потрясенный крушением своей мечты, герой бежит.

Калантар выстроил этот эпизод на контрасте образов Кассира и Дамы. Нерсесян использовал высокий тон и пластику, полную движений, показанных «грубыми штрихами». Противовес его «судорожной» игре

составляла холодная функциональность, с которой подавала свою героиню Арус Восканян, загадочная, как блоковская Незнакомка, звезда армянской сцены. «Потрясающее лирическое очарование» этой знаменитой актрисы так же, как и творчество Нерсесяна, отличали «европейский дух и пластические формы»<sup>11</sup>. Среди ее лучших ролей: Раутенделяйн в «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана, Амалия в «Разбойниках» Ф. Шиллера, Нора в «Кукольном доме» Х. Ибсена. Сам Калантар так отзывался о работе Восканян: «Знакомые нам образы в воплощении Арус звучали совершенно по-новому и необычно»<sup>12</sup>.

В спектакле «С утра до полуночи» мимика и тон актрисы создавали ощущение «пропасти безысходности и отчаяния»<sup>13</sup>, в которую как бы проваливался Кассир. Контраст дуэту Восканян и Нерсесяна составлял Джанибемян, исполнитель роли Сына, существовавший в другом темпоритме: «резвые движения», «быстрая речь»<sup>14</sup>.

Третья сцена — огромный монолог Кассира посреди заснеженного поля. Начиная с того, что он замечает следы на снегу голыми руками, герой заканчивает договором со смертью. По мере своей речи, в которой он рассуждает о человеке как о чудесном механизме, Кассир вскарабкивается на раскидистое дерево, устраивается в переплетении его веток, проговаривает прошедший день, прощается с Дамой и хочет жить на все шестьдесят тысяч, на полную катушку. Начинается ураган, который «стряхивает снег с веток: остатки прилипли к кроне и похожи на ухмыляющийся человеческий скелет»<sup>15</sup>. С ним-то — со скелетом — и договаривается герой, которому «есть еще, что довести до конца»<sup>16</sup>.

Стремясь сосредоточить все внимание на актере, Калантар выбирает для этого эпизода сценографию, которая не отвлекает зрителя: «Душевные переживания Кассира режиссер изобразил в пустынной атмосфере, где нет перспективы, все сливается с однотонным снегом»<sup>17</sup>. Замечание рецензента о неровности актерской игры нельзя трактовать однозначно, поскольку образ Кассира существенно преобразуется в ходе монолога. Начиная растерянно, герой через экзотические вспышки приходит к лихорадочному решению бежать и вкусить жизни (лишь для того, чтобы увидеть, что внешние обстоятельства не приводят к преображению и что от себя не уйти).

Четвертая сцена — в кругу семьи. Одна дочь вышивает, вторая разучивает увертюру из «Тангейзера», мать сидит у окна с отцветшими геранями, жена ходит туда-сюда. Кассир возвращается к этому мещанскому уюту, чтобы застать последний вздох матери, дождавшейся сына, и бежать перед самым приходом Директора.

Калантар решил этот эпизод в традициях реалистического, если не натуралистического театра. Со сцены веяло «застойной гнилью мещанства»<sup>18</sup>.

Возможно, причиной такого подхода было то, что тон сцене задавала Асмик (Тагуи Акопян), исполнявшая роль Жены. Ее манера игры была близка к реалистической, не случайно среди ее лучших ролей — героини пьес Горького и Островского. Асмик привнесла в кайзеровскую пьесу «судорожные переживания»<sup>19</sup>, поддержанные Сюзан и Люси Медникян, игравшими дочерей и, вероятно, оказавшие влияние и на работу Нерсесяна.

Пятая картина — велогонки. Шестая — костюмированный балл. Кассир разбрасывается деньгами, надеясь купить себе иную жизнь, но дело каждый раз кончается обманом. На треке его власть заканчивается, когда в ложе появляется «его высочество», на балу — когда у танцовщицы под юбкой обнаруживается деревянная нога. Герой принужден к бегству вновь и вновь, но это бегство от самого себя, которое — по Кайзеру (разрабатывающему эту тему во многих пьесах) — обречено на провал. Спасение — в покаянии, влекущем за собой наказание, чаще всего в виде смерти, принимаемое героем с радостным смирением как единственная возможность преображения, перерождения в экспрессионистического «нового человека». В пьесе «С утра до полуночи» такая возможность представляется Кассиру с первой же сцены в виде девушки из армии спасения, продающей газету и просящей за нее пфенниг. Она появляется снова и снова и, в конце концов, спасает героя, предав его полиции. На фоне созданного тенями креста в зале Армии спасения Кассир трубит оду маленькому человеку и стреляет себе в грудь. Последний его выдох звучит как «Ессе Номо».

При постановке пятой и шестой картин Калантар обращается к эстетике конструктивизма. В сцене велогонок она читается в повторяющихся движениях. На балу появляются актеры в масках и типизированные персонажи. На их фоне выделяется нервная манера игры Нерсесяна, надеяющего своего героя богатой мимикой.

В седьмой картине, разворачивающейся на фоне черного креста, Кассир сообщает смерти о своем прибытии. Рецензент пытается прочесть финал в ключе идей соцреализма («Если черный крест воспринимать как отмирающий капитал, армию спасения как новый вид буржуазного обмана, а самоубийство Кассира как последнюю попытку постоянно борющегося и не в силах освободиться от буржуазной системы интеллигента...»), но вынужден заключить, что «в постановке чувствуется какой-то мистицизм»<sup>20</sup>.

В этом «мистицизме», вероятно, и заключается один из секретов невероятной популярности пьесы Кайзера, которая даже в случае реалистической режиссерской трактовки демонстрирует иной пласт проблематики за счет своей структуры и языка. Неизбежная случайность (выполняющая во многих пьесах Кайзера роль судьбы), заставляющая

«винтик» выпасть из машины, которую представляет собой общество, живущее по заведенным схемам (и в этом мало чем отличающееся от завода, на котором производится газ), и покатиться в сторону, чтобы попытаться стать тем, кого экспрессионисты называли «новым человеком», становится реминисценцией с греческими трагедиями, придающей всей драме иной смысл.

Рецензент отмечает, что спектакль «„С утра до полуночи“» нужно считать большим достижением и крупной победой режиссера Калантара». С этим сложно не согласиться. Пусть и не в полной мере, но Калантару удалось создать экспрессионистическую структуру спектакля, с привлечением сценографии и световой партитуры, а также привнести элементы экспрессионистической манеры в игру актеров, многие из которых наследовали традициям школы Станиславского.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Автор выражает благодарность за помощь в подготовке доклада директору и сотрудникам Музея литературы и искусства Армении им. Е. Чаренца, в особенности Ирине Казарян и Армине Шаваршян, и сотрудникам Национальной библиотеки Армении.
- <sup>2</sup> Krause F. Literarischer Expressionismus. Padeborn: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 226.
- <sup>3</sup> Мазевич А. «Драма пути» // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Под ред. П.М. Топера. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 206.
- <sup>4</sup> Kaiser G. [Über mein Werk]: Vorort zu einer Lesung aus Gas. Zweiter Teil // Kaiser G. Werke: In 6 B. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971–1972. B. 4. Filme. Romane. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte. S. 563.
- <sup>5</sup> См.: Максимов В.И. Трагическое в театре экспрессионизма. «С утра до полуночи» Георга Кайзера на немецкой и советской сцене // Театрон. 2014. № 2. С. 56–68.
- <sup>6</sup> Нерсисян Рачия Нерсесович // Театральная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. Нежин – Сярев. 1152 стб.
- <sup>7</sup> Թատրոն յեվ յերաժշտոնիթյոնն «Առավոտից մինձ կես կիշեր» // Խորհրդային Հայաստանը. 1924. № № 253–254.
- <sup>8</sup> Թատրոն յեվ յերաժշտոնիթյոնն «Առավոտից մինձ կես կիշեր» // Խորհրդային Հայաստանը. 1924. № 254.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> Григорян В. Она уходила со сцены, оставляя зрителям свой шарм // Собеседник Армении: Общенациональная газета. 2011. 1 сент.
- <sup>12</sup> Цит. по: Там же.
- <sup>13</sup> Թատրոն յեվ յերաժշտոնիթյոնն «Առավոտից մինձ կես կիշեր» // Խորհրդային Հայաստանը. 1924. № 254.
- <sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Kaiser G. Von morgens bis mitternachts // Kaiser G. Werke: In 6 B. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971–1972. B. 1. Stücke 1895–1917. S. 483.

<sup>16</sup> Ebenda. S. 484.

<sup>17</sup> Թատրոն յեվ յերաժշտոիրթոյն «Առավոտից մինձ կես կիշեր» // Խորհրդային Հայաստանը. 1924. № 254.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Ibid.

ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА БЫКОВА

## Экспрессионистический Шекспир

Временные границы экспрессионизма определить затруднительно. Литературоведы считают десятилетие с 1910 по 1920 годы как экспрессионистическое десятилетие. При этом выделяют таких поэтов, как Иоганнес Р. Бехер, Георг Тракль и Готфрид Бенн, и таких драматургов, как Вальтер Хазенклевер, Георг Кайзер и Эрнст Толлер. Историки театра расширяют временные рамки экспрессионизма до середины 1920-х годов. Они определяют первой и высшей точкой период около 1917 года, когда почти одновременно были поставлены экспрессионистические пьесы Г. Кайзера, Н. Йоста, О. Кокошки и Э. Ведекинда — во всех региональных центрах, таких как Франфурт, Дармштадт и Дрезден. Вторая фаза — с 1919 по 1923 год со знаменитыми, горячо обсуждаемыми постановками в Берлине, и последний подъем экспрессионизма — 1926 год — с пьесами А. Броннена, Э. Барлаха и Х. Янна.

Известный немецкий критик Юлиус Баб утверждал, что ранние постановки Леопольда Йесснера в Государственном театре в Берлине не только ввели экспрессионизм на сцену, но были («может быть, с некоторыми достижениями Юргена Фелинга и Людвига Бергера»<sup>1</sup>) также его вершиной. Как считает современный историк театра Вильгельм Хортманн, это типичное предубеждение берлинского критика. По мнению Хортманна: «В действительности экспрессионистическая драма сначала возникла в провинции; также там быстро распространился „сценический“ экспрессионизм, экспрессионистический стиль игры можно было встретить в самых неожиданных местах»<sup>2</sup>. Постановка «Короля Лира» (1922) Рихарда Гзела в Бохумерском драматическом театре была консервативной, но там использовалась особенная цветовая символика: Гонерилья «появлялась с огненно красными волосами, в ядовито зеленом платье и ярко

красным плаще», Корделия — «с белокурыми волосами, в белой и светло голубой одеждах», «также лица некоторых персонажей были фантастически загримированы: огненно желтые, кроваво красные, зеленые и т. д.»<sup>5</sup>. Такие нововведения были пустым и бессмысленным преувеличением, они могли только дискредитировать новый стиль.

Леопольд Йесснер начал свой первый сезон в Государственном театре с мощного скандала. «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера публика любила из-за честного патриотизма главного героя и используемой в постановках пьесы живописной швейцарской декорации. Йесснер освободил спектакль<sup>4</sup> от всего второстепенного и сентиментального, пьеса игралась на абстрактной сцене, состоящей из площадок и лестниц, на круговом горизонте на заднем плане между черными занавесами виднелась геометрическая горная цепь. В Йесснеровской постановке географический и исторический реализм были сняты, для того чтобы центральную тему пьесы, крик свободы, выдвинуть в центр.

Выполняя свою программу — показывать «неприкрытые факты вещей» — Йесснер ставил исключительно сжатые постановки. Многие зрители чувствовали себя оттолкнутыми от театра бескомпромиссной пустотой экспрессионистических постановок, в которой они ничего не видели, кроме разрушения культурного наследия. Большинству критиков все же было ясно, что на их глазах складывается история театра. И прогрессивных друзей театра забавлял очередной скандал в рейхстаге, когда Государственный театр снова дал повод традиционалистам одной скандальной йесснеровской постановкой<sup>5</sup>. Лучшие критики встали на сторону Йесснера. Казалось даже, что постановка прекратила общеизвестную вражду между двумя критиками Гербетом Йерингом и Альфредом Керром. Керр сделал свое описание знаменитой постановки Йесснера «Ричард III», премьера которой состоялась 5 ноября 1920 года. Вот небольшой отрывок из рецензии Керра, написанной в жанре эпиграммы.

«Что имел Йесснер? ...Вместо всей действительности он имел... ее отражение. Вместо многих фактов он имел... свой экстракт. Вместо внешнего мира он имел... гипотетический мир слов. Вместо последовательности картин он имел... концентрацию. Вместо живописи он имел... силу. ...Его целое остается великой смелостью. Им собрано все, что создано новой сценой. Не лимонад, а квинтэссенция. Благое приветствует его. (Нет: он приветствует благое)»<sup>6</sup>.

Мнение Йеринга, как исключение, совпало с утверждением Керра, и он даже подхватил стиль своего оппонента. Йеринг констатировал: «Он показал не историю: он показал людей как ритмические экспонаты действующей силы. Йесснер показал динамику»<sup>7</sup>. Другой критик, Фриц Энгель, писал об «Отелло» 11 ноября 1921 года<sup>8</sup>: «Йесснер создал более чем

драму: имеется эссенция. Йесснер хотел дать лишь пульс сердца так, как он его чувствовал»<sup>9</sup>.

В «Отелло» Йесснер подтвердил и модифицировал свой программный стиль. Знаменитая лестница, которая в провинциальных театрах постоянно копировалась, уже использовалась не в своей первоначальной форме. В «Ричарде III» она символизировала режиссерскую концепцию, восхождение к власти. Но фактически она требовала много игры в профиль. Поэтому для «Отелло» Эмиль Пирхан спроектировал удобную сценографию: четырехступенчатую овальную площадку. Пирхан работал сдержанными намеками: на сцене были несколько колонн и ряд стульев для дворца дожа; восемь подушек для комнаты Дездемоны и для заключительной сцены монументальная белая кровать на пустой и затемненной сцене. Снова цвет и свет сохраняли символическую функцию. Яго появлялся в конце в «огненном цвете преисподней», смерти Отелло угрожала черная тень, которая проецировалась на полотно. Этот эффект соответствовал экспрессионистической тенденции — персонажей пьесы делать выше и одновременно дематериализовать.

Важно отметить, что визуальный элемент лишь служил Йесснеру, а не доминировал. То, что Йесснер называл «духовной разговорной драмой», ни в коем случае не должно было ограничиваться только театральной «игровой драмой»<sup>10</sup>. Режиссером это достигалось посредством убедительной интерпретации текста и актерской игрой. Появление в «Отелло» Фрица Кортнера — некрасивого, чувственного, темного — создавало мотив этнической неполноценности Отелло и было правдоподобным «недостатком его крови». В йесснеровской постановке с самого начала предчувствовалась неясная гибель главного героя, по мнению самого режиссера, «одиночество по расовому признаку как великая меланхолия... внутренней жизни»<sup>11</sup>. Для того чтобы эффектно передать ее, Кортнер смягчал экспрессионистическую манеру игры. Критики говорили о его лирическом тоне и трепете благозвучия как новом качестве его репертуара<sup>12</sup>. И этому изменению дал толчок Йесснер. Кортнер позднее в своей автобиографии признавался, что по настоянию режиссера «сделал этот великий шаг к внутренней переделке»<sup>13</sup>.

Рихард Вайхерт, возглавляя Франкфуртский драматический театр с 1920 по 1929 год, конечно, вызывал своими работами меньший резонанс в прессе, чем Йесснер. Кроме того, хотя политически он не был так ангажирован, как Йесснер, историки театра все же признают его вклад таким же важным.

Специфика работы Вайхерта была в создании многозначного подчинения пространства определенному действию. Убийство происходило на самой высокой площадке на заднем плане сцены, монолог произносился

на переднем плане, внимание зрителя заострялось на самом важном месте в пьесе, основное действие игралось на авансцене, устанавливался непосредственный контакт с публикой. Рискованным символическим использованием пространства, света, цвета и движения Вайхерт выходил за пределы реализма. Он придавал пьесе новый масштаб, масштаб трагедии судьбы, в которой вопросы психологии и личной вины ставились на передний план. Критики использовали такие неопределенные термины, как «гигантский» и «полуварварский» и говорили о «подчеркивающей ритм силе» и «музыкальности» постановок, об опыте экспрессионистического Gesamtkunstwerk, который они не смогли классифицировать.

Что понимал Вайхерт под символикой пространства, лучше всего можно выяснить по его режиссерским книгам. Они содержат не только точный анализ каждой отдельной сцены пьесы, но и дают набросок задуманного впечатления или настроения, и разбирают также визуальные средства, которыми их лучше достичь. Сценическая метафора, которую задумал Вайхерт для «Отелло», была спираль, а центральной темой он сделал подозрение (у Йесснера тема была расовое инобытие). Вайхерт видел драматическое действие «как драматическое круговое движение, исчерпывающее себя, режиссером использовался большой размах движения, потом ширина спирали уменьшалась, становилась все уже и уже и, наконец, прекращалась в конечной точке спирали»<sup>14</sup>.

Отелло кружил Дездемону во все сужающемся радиусе и душил ее (в центре воображаемого круга). Он был пойман в круг, он не мог выйти назад, но только вперед. У него не было выхода, поэтому он должен был также умереть в концентрированном центре, в котором стояла кровать.

Мотив спирали повторялся в декоративных деталях как завиток колонн, а также в хореографии, которая была построена как движение охотника вокруг его жертвы (Яго вокруг Отелло и Родриго, Отелло вокруг Дездемоны). «Диссонанс и асимметрия пространства» нарушали все же равномерность кругового принципа и символизировали разрушение порядка.

Осуществил ли Вайхерт, поставив в 1928 году во Франкфурте «Отелло», все эти идеи? Как считает Хортманн, это спорно. Все же эскизы декораций Лео Пасетти подтверждают дальнейший аспект видения Вайхерта: контраст между возвышенной Венецией и давящей тяжестью, который определил характерную особенность действия в сцене в Египте. «В этом темном мире Дездемона — единственный светлый образ, все другие — в смешанном цвете»<sup>15</sup>.

Также здесь создавалось впечатление, что мрачная крепость — пространство, в котором на стенах сидят пауки подозрения и вцепляются в свою жертву. Пространство должно было казаться влияющим на людей,

темные мысли гнездились в нем и попадали в их кровь. В замке, где много воздуха и света, подобного не могло произойти, но здесь было возможно.

Сценическая метафора для Вайхерта — спираль, крепость — принцип организации постановки, в которой были темп и быстрая смена действия. У него герой не стоял, как у Юргена Фелинга, несколько минут неподвижно в молчаливой внутренней сумятице «со сжатыми кулаками и скрежещущими зубами... с пеной у рта»<sup>16</sup>. Предпочитаемые Вайхертом темпы были *brío* и *furioso*. Он руководил, поощряя своих актеров, добиваясь необходимой степени гибкости и способности живо реагировать.

Сценический экспрессионизм стал значительной вехой не только для режиссеров-новаторов, но и для авангардных сценографов и недовольных традиционным драматическим искусством актеров.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Bab J. Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig, 1928. S. 183.
- <sup>2</sup> Hortmann W. Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 82.
- <sup>3</sup> Zit. in: Schultes P. Expressionistische Regie: Diss. Köln, 1981. S. 375.
- <sup>4</sup> «Вильгельм Телль» поставлен Йесснером в декабре 1919 г.
- <sup>5</sup> Siehe: Müllenmeister H. Leopold Jeßner. Geschichte eines Regiestils: Diss. Köln, 1956. S. 38.
- <sup>6</sup> Kerr A. Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin, 1982. S. 193.
- <sup>7</sup> Der Tag. 1920. 7 nov. (№ 247). Zit. in: Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik / Hg. H. Fetting. Leipzig, 1987. Bd. 2. S. 77.
- <sup>8</sup> В этот день состоялась премьера спектакля.
- <sup>9</sup> Zit. in: Müllenmeister H. Leopold Jeßner. S. 51.
- <sup>10</sup> Ibidem. S. 36.
- <sup>11</sup> Leopold Jeßner. Schriften. Theater der zwanziger Jahre / Hg. H. Fetting. Berlin, 1979. S. 191.
- <sup>12</sup> Например, критик Пауль Фехтерс. Siehe: Rühle G. Theater für die Republik. Berlin, 1988. S. 242.
- <sup>13</sup> Leopold Jeßner. Schriften. S. 191.
- <sup>14</sup> Hortmann W. Shakespeare und das deutsche Theater im XX Jahrhundert. S. 86.
- <sup>15</sup> Ibidem.
- <sup>16</sup> Zit. in: Schultes P. Exspressionistische Regie. S. 398.

## Немецкая драматургия на польской сцене 1920-х гг.: Сценический польский сюр-экспрессионизм

Специфику постановок немецкой драмы на польской сцене ярче всего можно проанализировать в русле встающего на ноги и расправляющего плечи режиссерского театра. Именно 1920-е гг. стали временем самых смелых авангардистских экспериментов и открытий. Польша рубежа веков живет сложной жизнью, на политической карте Европы ее не существует, но на культурной карте она занимает уникальное положение. Разделенная на части другими государствами, Польша вбирает в себя самые разнообразные тенденции развития, и на этой почве в 20-е гг. распускается удивительный цветок, выведенный благодаря встрече в культурной столице страны — Кракове тенденций французского сюрреализма и немецкого экспрессионизма. Предельный объем это явление обрело в творчестве одного из самых смелых режиссеров межвоенного периода Теофила Тщи́ньского.

В Польше сценический экспрессионизм стал развиваться только в середине 1920-х гг. и достиг своего рассвета в творчестве одного из знаменитейших режиссеров Польши первой половины XX века Леона Шиллера — в конце 20-х — начале 30-х гг. Шиллер поставил «Трехгрошевую оперу» (1929) и спектакль «Человек и общество» (1933) по пьесе В. Хазенклевера. В 1929 году режиссер Едмунд Вирциньски поставил «Хинкеманна» Э. Толлера. В 1924 году А. Зельверович в Варшаве в Театре Польском поставил «С утра до полуночи» Г. Кайзера, но первым постановщиком этой немецкой драмы стал Тщи́ньский в самом начале 20-х гг.

Теофил Тщи́ньски (1878–1952), родившийся в Кракове и учившийся в престижнейшем Ягеллонском университете, после окончания философского факультета в 1903–1905 годы изучал театр и музыку в Мюнхене, путешествовал по Германии, Австрии, Франции и Англии. Вернувшись в Краков, он начал писать критические статьи, выступал в кабаре как пародист и певец, но главным периодом его работы стали 1918–1926 годы, когда Тщи́ньски получил место режиссера Театра им. Словацкого. Он принес на польскую сцену самый новый и самый смелый репертуар: «Тумор Мозгович» (1921) и «Водная курочка» (1922) С.И. Виткевича; «Шесть персонажей» (1923) и «Генрих IV» Л. Пиранделло (1925); «Газ» (1922) и «С утра до полуночи» (1924) Г. Кайзера. Тщи́ньский реализовал на сцене две польские пьесы, близкие по эстетике к экспрессионистическим мотивам

и использующим выразительные средства экспрессионизма «Милосердие» (1920) К.Х. Ростворовского и «Смерть на груше» (1925) В. Вандурского. В 1923 году Тщинский осуществил экспериментальную постановку одной из первых польских трагедий, написанной в подражание античным образцам, Яна Кохановского «Отравление послов греческих». Режиссер поместил героев пьесы в залы Вавеля. Об идеальном «Гамлете» на крепостных стенах Вавеля, этого уникального архитектурного комплекса Кракова, вобравшего в себя историю становления и развития Польши разных веков, мечтал в начале XX века символист и неоромантик С. Выспяньский. Красота и монументальность лестничных пролетов величественного замка Вавеля становится декорацией для статичных поз актеров, замиравших в вертикальных мизансценах на ступенях лестниц и в пролетах, воссоздавая красоту и законченность античных статуй.

Спектакль по пьесе Георга Кайзера «Газ», поставленный в 1922 году Тщинским, стал не только одной из первых постановок экспрессионистской немецкой драмы на польской сцене, он является самым ярким примером соединения сюрреалистической и экспрессионистской эстетик в сценографии, мизансценическом решении и актерской работе.

До работы над пьесой Кайзера склонный к авангардистским экспериментам Тщинский первый в мире поставил пьесу Виткевича «Тумор Мозгович», более того — сам автор дал ему разрешение на постановку и после премьеры был так восхищен, что в следующем сезоне после «Газа» Кайзера была осуществлена постановка «Водяной курочки». Дружба Тщинского и теоретика Чистой Формы Виткация началась в 1920 году, тогда же возникла серия портретов режиссера, выполненных тогда уже скандально знаменитым художником. Проникая за грани человеческого рассудка, взывая к сверхсознанию, Виткаций за один сеанс, в течение нескольких часов создает свои знаменитые портреты, которые призваны не изображать человека, а обнажать его сущность.

Шокирующие подсознание образы «в духе фрейдистских бредовых снов». Драма Чистой Формы лишена любого житейского содержания, в искусстве важна только форма, эту форму и стараются насытить своими содержаниями актеры во время спектакля. Автор определяет жанр пьесы «Тумор Мозгович» как «фантазии на темы математики и психиатрии», имя главного героя Тумор — это опухоль мозга. Остов действия составляет любовная связь главы семейства, великого математика, и дочери его жены от первого брака Изи, прекрасной молодой рыжеволосой поэтессы. Совершенно простые бытовые декорации спектакля Тщинского вступали в ужасающее противоречие с жестокой, болезненной пластикой актеров, с выпученными глазами, изгибающимися в истоме любви и ненависти телами, с непропорциональными чертами лица. Высокие лбы «выродков

математического ума плебея и красавицы аристократки», которая мучается ревностью к собственной дочери, стали внешней и обостренной внутренней партитурами действия.

Мозгович... (жене). Прочь с глаз моих, проклятая сука! Я властитель мира! Разгулятина. Ах так? Значит все, что я сделала, напрасно? Значит, меня можно еще пинать ногами за мои унижения? Значит, ты посмел оскорбить то, что для меня свято? Вот тебе! Двучичный фигляр! (Кидается к правому окну и выбрасывает из него запеленутого Изидора Мозговича, затем застывает, обратив к зрительному залу совершенно безумное лицо. На миг оно искажается звериной болью. Потом она валится на пол и дико, как волчица, воет.)<sup>1</sup>

Бытовая благость диссонирует со звериными страстями. Яркий характерный, утрированный грим актеров становится чужеродной маской человеческого. Приемы, выработанные режиссером на материале сюрреалистической пьесы Виткация, используются в работе над сценографией и в актерской манере в постановке экспрессионистского «Газа» Кайзера.

Кажущаяся бытовая достоверность рабочего кабинета инженера на фоне огромного стекла, за которым открывается вид на дым труб и на крыши завода, разрушается в финале первого акта сокрушительным взрывом. Само появление Белого господина, остро расставленные локти и вместе с тем мягкие плавные движения рук этого героя из потустороннего мира будто сон, будто порождение правильных линий квадратной комнаты со стеклянной стеной. Прозрачность первого акта, точность и математическая выверенность мира, легкая асимметрия в расстановке мебели и в рисунках чертежей на стенах сменяются энергией разрушения и хаоса. После взрыва сцена освещается пульсирующим красным светом. Динамика действия первых сцен, легкие черты семейной проблематики, прощание с дочерью и общение с ее мужем близки манере режиссерской работы с текстом «Тумора Мозговича». Обыденность окружающего мира получает внутреннее напряжение за счет излишне резких перепадов в актерской игре. Движения Белого господина (Тадеуш Бялковский), пластическая партитура его роли напоминает движения простого человека в начале сцены и превращается в резкие выпады всем телом в конце, когда Белый кричит: «Белый ужас!». Лицо становится маской, руки расслаблены, но упруги, как плети. Запястья прячутся в рукавах пиджака, у него нет пальцев, будто их обглодал сам дьявол.

Сценографический образ финальной сцены спектакля щетинится экспрессионистическими острыми углами, напоминает шпиль города или тень лезвия ножа, занесенного над жертвой в фильме «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине. С другой стороны, знаменитые композиции Виткация

начала 1920-х годов — некоторые из них украшают квартиру Мозговичей в постановке Тщиньского, рассыпаются такими же осколками зеркальной поверхности, будто вселенную разорвал на куски взбесившийся демон.

Толпа в постановке деперсонифицирована и поистине ужасна, синхронные движения Рабочих превращают людей в крыс, способных только стоять у станка, экспрессионистская толпа на авансцене подчеркивалась такой же синхронной массовой по эту сторону заводской стены, где солдаты-механизмы оцетинились клинками ружей. Изогнутые скрюченные пальцы, выпученные в жуткой муке глаза, люди — лишь комья земли и грязи. Важный для экспрессионизма образ толпы используется Тщиньским не для того, чтобы выразить идею «мирового хаоса», а чтобы проявить иной, более важный для режиссера мотив драмы. Доминантой в мизансценическом решении финальной сцены становится фигура Дочери. Она, прижатая всем телом к серому полотну декорации, в черном поминальном платье, становится главной героиней всего спектакля. Сын миллиардера (Карол Адвентович), с болезненно высоким лбом, с глубоко посаженными потускневшими глазами, с уверенно упертой в бок рукой как две капли воды напоминает Тумора Мозговича, решившего, что он способен повелевать миром и изменить ход времен, но сын миллиардера является лишь «еще не рожденным» ребенком своей овдовевшей дочери. И финальная фраза пьесы Кайзера, которую произносит Дочь: «Он родится. И я буду его матерью», будто эхом отзывается во всхлипываниях отца, лежащего у нее на коленях, как маленький ребенок.

Хаосу реальности и хаосу истории в трактовке Тщиньского противостоит счастье «выродившихся бывших людей на фоне механизмирующейся жизни». Тщиньски, глубоко воспринявший сюрреалистическую проблематику через тексты Виткация, выводит на первый план в «Газе» отношения Сына миллиардера и его Дочери, трактуя их во фрейдистском ключе: взрыв завода и крики рабочих — лишь декорации для страстей, пожирающих сердца маленьких людей этого жестокого мира. Это не конфликт духа и плоти, живого и механистического — такой важный для экспрессионистских пьес Кайзера, это «эротико-метафизическая ненасытность»<sup>2</sup> плюс политический пафос, свойственные злым и таким актуально точным драматическим экспериментам Виткация.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Виткевич С.И. Тумор Мозгович // Виткевич С.И. Безымянное деяние и остальные сферические трагедии. М., 2005. С. 129.
- <sup>2</sup> Базилевский А. Театральные диверсии Виткевича // Виткевич С.И. Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы. М., 1999. С. 10.

## Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния

Немецкая драматургия с трудом пробивалась на американскую сцену. На рубеже XIX и XX веков бродвейские продюсеры иногда выбирали для постановки отдельные пьесы Германа Зудермана, Пауля Хейзе, Артура Шницлера. Однако шедшие в плохих переводах и вне какого-либо режиссерского замысла, они сходили со сцены незамеченными: не спасало даже участие таких актеров-«звезд», как Минни-Мадден Фиске или Джона Барримора. Типичной реакцией на постановки были газетные упоминания об их аморальности. С началом Первой мировой войны Бродвей и вовсе объявил негласный бойкот немецкой культуре. Однако в театре США зрели перемены, подготовленные европейскими гастролерами, образовательными поездками молодых американцев за рубеж (и в Германию прежде всего), появлением новых книг по искусству и художественными выставками. Среди них — спектакль «Сумурун» Макса Рейнхардта, с большим успехом показанный в Нью-Йорке в 1911 г., в том же году опубликованная в США книга Гордона Крэга «Искусство театра», прочитанные Уильямом Батлером Йейтсом лекции о режиссерском методе Крэга, выставка новой европейской сценографии. На этой плодотворной почве выросло мощное движение независимых «малых» театров, давшее развитие и новой американской драматургии, и режиссуре. В конце 1910- начале 1920-х годов влияние немецкой культуры на становление молодого американского театра оказалось уже не просто ощутимым, но решающим.

Ведущая роль здесь, несомненно, принадлежала экспрессионизму<sup>1</sup> с его пафосом обновления, интенсивностью выражения, обобщенностью характеристик, эпатазирующим разрушением эстетических канонов. Все формы жизнеподобного отображения действительности к 10-м годам XX века в США ассоциировались исключительно с бродвейским коммерческим искусством, а потому принесший деструкцию нормативности, декларативно субъективный экспрессионизм немедленно стал излюбленной формой творчества молодых бунтарей. «Деталь была фетишем Америки двадцать лет — отвратительная, раздражающая деталь, созданная для людей, лишенных воображения»<sup>2</sup> — писал режиссер-экспрессионист Артур Хопкинс.

Обрело отклик в США и трагическое экспрессионистское мироощущение. Герой американской экспрессионистской драматургии чаще всего оказывался беспомощным винтиком экономических процессов. Недаром

расцвет направления в США приходится на время, когда в Германии его актуальность оказывается уже исчерпанной: 1920-е годы, вошедшие в историю как эпоха «Просперити» («Процветание»). Для людей театра, как и для писателей Ф. С. Фицджеральда, Э. Синклера, Т. Драйзера, Э. Хемингуэя, Д. Дос Пассоса, это десятилетие стало временем развенчания иллюзий. С одной стороны, разочарование закономерно было вызвано войной. С другой стороны, всеамериканское следование пуританской доктрине, столь способствовавшей развитию капитализма, продемонстрировало, что расплатой за подчинение жизни экономическим ценностям является духовная пустота и нивелировка человеческой личности.

Повальное увлечение формальными новациями экспрессионизма в США во многом было спровоцировано прошедшим в 1921 г. в широком прокате фильмом Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» — первой кинокартиной, показавшей внутренний мир героя через изображение деформированной реальности. «Я видел „Калигари“, и это открыло мне глаза на замечательные возможности, о которых я и не мечтал раньше»<sup>3</sup> — писал Юджин О'Нил. В том же году драматург приступил к созданию пьесы «Косматая обезьяна», где реальность предстала чередой гротескных видений кочегара Янка, находящегося в тщетных поисках собственной идентичности. Драматург прибегал к экспрессионистской технике, но не лишал героя индивидуализированной речи, — ее особенностью была анти-интеллектуальность, — а придавал этой индивидуализации метафизическое значение. Премьерный спектакль в режиссуре молодого Джеймса Лайта был построен как восемь ярких вспышек, каждая из которых погружала зрителей в атмосферу столь страшную, что трагический конец казался единственно возможным выходом. Это были вспышки раненого сознания кочегара, проекция кошмаров. Например, подчеркнуто зловещи были прихожане в пятой сцене: носившие одинаковые, лишенные выражения маски, они были подобны механическим манекенам, автоматически вышагивающим по сцене вперед и назад. Однако Янк не обращал внимания на их странность, как будто бы они были сновидениями<sup>4</sup>.

Впрочем, экспрессионистской являлась уже пьеса О'Нила «Император Джонс», с успехом поставленная театром «Провинстаун плейерс» в 1920 году. Бегство Брутуса Джонса от погони было не чем иным, как погружением в собственное бессознательное, а потом и в коллективную память своей расы. Утверждения ряда исследователей о влиянии пьес Георга Кайзера на творчество Юджина О'Нила и, в частности, пьесы «С утра до полуночи» на замысел «Императора Джонса» и «Косматая обезьяна» вполне правомерны<sup>5</sup>, но сам драматург это влияние отрицал, несмотря на то, что немецким языком он владел и с немецкой драматургией, очевидно, был знаком.

Премьеры «Косматой обезьяны» О'Нила в театре «Провинстаун плейерс» и «С утра до полуночи» Кайзера в театре «Гилд» состоялись в марте 1922 года с разницей в две недели. Пьесу Кайзера в Нью-Йорке поставил выходец из Фольксбюне Франк Райхер, он же исполнил роль Кассира. Важно, что, в отличие от хаотичных опытов с немецкими пьесами иных эстетических направлений, экспрессионистская драматургия в США — немецкая и спровоцированная ею национальная — всегда возникала в рамках режиссерской концепции и сопровождалась и подчеркнутым вниманием к актерской пластике, и визуальными открытиями. Сценографию для постановки Райхера создал постоянный художник театра Ли Саймонсон. Сцена была погружена во тьму, из которой свет лишь частично выхватывал те или предметы, указывавшие на место действия в каждой из семи сцен. Благодаря использованию кинопроекций в спектакле достигалась молниеносная смена мест действия. Особенно же эффектной смена проекций была в сцене с деревом, которое оборачивалось скелетом.

Спустя год — в 1923-м — на сцене того же театра «Гилд» в постановке Филипа Мёллера состоялась премьера пьесы наиболее последовательного американского драматурга-экспрессиониста Элмера Райса «Счетная машина». Герой — тоже счетовод, красноречиво обозначенный как Мистер Зеро. Пунктирный ритм диалогов, лишённые индивидуальных характеристик персонажи, атмосфера тревожного ожидания, разрешающаяся катастрофой, наконец, главное — подчеркнутая субъективность происходящего — немецкое влияние на драматурга не вызывает сомнений.

Симптоматично, что постановка «Счетной машины» стала настоящим театральным событием, затмившим негромкий успех спектакля «С утра до полуночи». Сценография постановки пьесы Райса тоже была выполнена Ли Саймонсоном. В одном из действий большую часть пространства сцены занимала огромная модель счетной машины: передвигавшийся по ней актер казался нелепым и беспомощным. В другом действии и парапет в зале суда, за которым выступал герой, и гиперболизированно вытянутые окна были скошены под разными углами по отношению к плоскости пола, подчеркивая деформацию сознания. Критики выделяли в спектакле сцену убийства, в которой подмостки с актерами и мебелью вращались все сильнее, в то время как белая стена наполнялась проекциями цифр, символизируя помутненный рассудок мистера Зеро. После этого в сильнейшем шуме «все стиралось двумя кровавыми пятнами»<sup>6</sup>.

Спустя еще год — в 1924 году — получивший образование в Германии сценограф Саймонсон уже единолично осуществил постановку пьесы «Человек-масса» Эрнста Толлера. В отличие от виденного Саймонсоном спектакля, поставленного Юргеном Фелингом в немецком Штадт-театре

в 1921 году, где массовые сцены были решены традиционно — горизонтально, американский сценограф выстроил лестницу, на каждой — от первой до последней — ступеньке которой стояли актеры с вытянутыми вверх руками. Рабочие протягивали руки к Безымянному коммунисту, а на платформе слева стояла испуганная Женщина, тоже вытягивавшая в его сторону руки. Голосующие руки закрывали, заменяли лица, превращая людскую массу в многорукий механизм, — мизансцена, несомненно, созданная не без влияния «Царя Эдипа» Макса Рейнхардта. Спектакль Саймонсона был встречен критикой доброжелательно, но сдержанно, а зрительского успеха так и не последовало. Подобная реакция критики и публики была весьма характерной: работа с немецким материалом в этот период становилась прежде всего важным учебным опытом для самих создателей спектаклей.

В дальнейшем собственно немецкая экспрессионистская драматургия появлялась на американской сцене редко и без особенного резонанса. Но обязанный ей своим возникновением национальный американский экспрессионизм дал впечатляющие всходы. Это и ряд пьес 1920-х гг. Юджина О'Нила, и во многом определившее театральную картину эпохи «Просперити» творчество Элмера Райса, Софи Тредуэлл, Джона Говарда Лоусона. О влиянии немецкой режиссуры — прежде всего Макса Рейнхардта и Леопольда Йесснера — и сценографии говорить и вовсе не приходится<sup>7</sup>.

Важно отметить социальную заостренность американского варианта экспрессионизма. Неудивительно, что многие приемы перешли в следующие десятилетия — «грозовые тридцатые» — монтаж эпизодов, гротеск, обобщенная типажность персонажей, свободное соотношение реального и фантастического планов, прошлого и настоящего, пафос протеста. Подобные приемы можно обнаружить в таких знаковых для тридцатых годов пьесах, как «Похороните мертвых» Ирвина Шоу, «В ожидании Лефти» Клиффорда Одетса, «Колыбель будет качаться» Марка Блицштейна и многих других<sup>8</sup>.

«Красные тридцатые» в США — это не только «Великая депрессия» с массовой безработицей и забастовками рабочих. Для истории театра — это эпоха «Груп», масштабного Федерального театрального проекта и эпатажных постановок Орсона Уэллса. Американские историки любят саркастически подчеркивать, что впервые (и пока что это беспрецедентный случай) в истории США «дядя Сэм стал театральным продюсером»<sup>9</sup>.

Синтезируя опыт, приобретенный в начале 1930-х гг. в поездках в СССР и в Германию, в середине 1930-х драматург Элмер Райс инициировал внутри Федерального театрального проекта особое направление, получившее название «Живые газеты». Во многом оно стало наследником

деятельности «Синих блуз» и новаций Эрвина Пискатора. Выдвинутый Пискатором в начале 1920-х годов тезис о новом назначении театра оказался в США претворен в жизнь без прямого участия автора<sup>10</sup>: «Не искусство или репортаж, а искусство на основе фактических материалов, благодаря которым искусство достигает наивысшего воздействия <...> Театр должен был способствовать не только подъему, воодушевлению и увлечению, но и просвещению и воспитанию масс»<sup>11</sup>. Такие спектакли, как «Вспаханный закон» (1936, тема — необходимость сплачивания фермеров против недобросовестных дилеров), «Мощность» (1937, тема — призыв к экономии электроэнергии), «Одна треть нации» (1938, тема — требование решения жилищной проблемы и борьбы с коррупцией) и многие другие облекали публицистическое содержание в образную форму. В этих и других постановках «Живых газет» широко использовались гиперболизированные тени, проекции, неожиданный монтаж эпизодов, нетривиальные звуковые эффекты: агитпроп США 1930-х стал настоящим произведением искусства. Содержание подсказало время, но форма демонстрировала преемственность с освоенным американской сценой десятилетием ранее экспрессионизмом (преемственность, очевидная, впрочем, и в творчестве Пискатора, и в творчестве Брехта).

Разумеется, в США не могла не появиться драматургия Бертольта Брехта. Кажется, что и молодая, но уже вполне значительная американская театральная традиция, и сама атмосфера «Великой депрессии» должны были создать все условия для адекватного прочтения Брехта и широкой популярности его пьес. Кроме того, драматург приезжал в Нью-Йорк в 1935 г., а потом работал над пьесами и киносценариями в Калифорнии с 1941 по 1947 г. Однако в США его драматургия обрела подлинное признание только во второй половине двадцатого века.

На протяжении «грозовых тридцатых» пьесы Брехта были поставлены на Бродвее лишь дважды: «Трехгрошовая опера» с треском провалилась в 1933-м, «Мать» — в 1935-м. В 1933 году Сэнфорд Мейснер из театра «Груп» поставил дидактическую оперу Б. Брехта и К. Вайля «Сказавший „да“» в нью-йоркской Музыкальной школе благотворительного общества на улице Генри, но постановка прошла незамеченной.

В 1933 г. «Трехгрошовая опера» сошла со сцены после двенадцати показов, и лишь один критик увидел в ней нечто большее, чем искаженную версию пьесы Д. Гея.<sup>12</sup> Поставленная в следующий раз в 1954 г. в сценической версии композитора и драматурга Марка Блицштейна «Трехгрошовая опера» была сыграна 2611 раз и стала самой успешной немецкой пьесой за всю историю американского театра.

История первой и последней постановки пьесы «Мать» в США оказалась историей противостояния театра и автора.

Крупнейший нью-йоркский театр левого толка «Тизтр Юнион» («Театральный союз») был скорее заинтересован в сюжете романа Максима Горького, чем собственно в брехтовской пьесе. Полагая, что слишком «эпическая» пьеса не найдет понимания среди неискушенной рабочей аудитории, руководство театра поручило ее переработку драматургу и журналисту Полу Петерсу, который адаптировал текст под американские реалии. Из пьесы оказались вымараны все упоминания о большевизме, а также выпады против религии. Монтаж эпизодов (переводчик считал его драматургической слабостью пьесы) был заменен привычной трехактной композицией, финал был переписан. Роль Пелагеи Власовой оказалась значительно мелодраматизирована, акцентировалась ее любовь к сыну: эпически обобщенный образ последовательно приземлялся, а возвышенная патетика брехтовской пьесы заменялась разговорной речью. И в переводе Пола Петерса, и в режиссуре молодого, но амбициозного Виктора Вольфсона вместо эпической отстраненности возникала столь чуждая Брехту сентиментальность.

Узнав об изменениях, которые претерпела его пьеса, драматург отказался признавать ее авторство и для предотвращения скандала был приглашен в Нью-Йорк на репетиции. Бертольт Брехт попытался, насколько это было возможно, вернуть переводу пьесы изначально присущие ей стиливые и композиционные особенности, а также учесть их в репетиционном процессе. Несмотря на то, что некоторые актеры играли по нескольким ролям, отчуждения не получалось, получалась небрежность, раздражавшая драматурга. Брехт заставил сценографа Мордека Горелика (впрочем, уроки Брехта Горелик — к тому моменту уже постоянный сценограф театра «Груп» — вспоминал потом с благодарностью) изменить жизнеподобную сценографию на подчеркнуто условную: убрать лишний реквизит, поставить на сцену два рояля, оснастить ее экраном, одним словом, приблизить к берлинской премьере 1932 г. в сценографии Каспара Неера. Однако световая партитура (к ней Горелик не имел отношения) была выстроена натуралистически, на сцене все еще оставалось немало бытовых предметов, а, главное, актеры стремились к созданию психологически объемных образов, что противоречило и стилистике пьесы, и попытке использования экрана с титрами. Пытаясь донести свою мысль до одного из руководителей театра, Брехт тряс перед его лицом фотографией, на которой были запечатлены восторженные зрители. «Они отравлены. Это отвратительно. Как вы сможете их чему-нибудь научить?»<sup>13</sup>, на что тот отвечал, что о такой реакции можно только мечтать. Музыкальные аранжировки Джерома Моросса (оригинальная музыка была создана Хансом Эйслером) Брехт назвал грязными, на что тот заявил, что ему приходится «извлекать музыку из грязи». Репетиции протекали в атмосфере

взаимной неприязни между Брехтом и театром. Брехт назвал все, что он видит в «Тизэтр Юнион», «Das ist Scheisse» и вместе с Эйслером навсегда его покинул, отказавшись даже приходить на премьеру. Спектакль сошел после тридцати шести показов, большинство критиков называли его примитивным в своей дидактике (имея в виду, прежде всего, пьесу) и недостаточно наполненным эмоциями, что может означать, что во многом Брехту удалось настоять на своем, но спектакль был лишен концептуального единства. Замысел Брехта оказался не просто не понят: спектакль превратился в причудливую смесь стилей. Критики ругали постановку именно за то, что Брехту удалось добиться (например, за те моменты, когда Хелен Хенри — Власова докладывала зрительному залу свою роль), и хвалили то, что было для него неприемлемо (эпизоды, в которых актриса правдоподобно проявляла нежность к сыну). Вскоре спектакль «Мать» даже стал объектом пародии в сатирическом кабаре 1930-х «Покальвание». По справедливому замечанию исследовательницы, руководство театра оказалось глухо к экспериментам Брехта, а Брехт проявил излишний нонконформизм в то время, как его пьеса неизбежно нуждалась в адаптации при постановке в США<sup>14</sup>. Лишь один критик — знаменитый Брукс Аткинсон — в целом довольно холодно отозвавшийся о спектакле, оказался чуток к принципиальному новаторству Брехта: «Стиль спектакля интереснее, чем драматическое содержание <...> Обнажение механики сцены обладает освежающей искренностью. Между актерами и зрителями нет преград»<sup>15</sup>.

Понадобилось двенадцать лет, чтобы драматургия Брехта еще раз достигла американской сцены. Однако даже исполнение Чарльзом Лоутоном — голливудской «звездой» — заглавной роли в спектакле 1947 года «Галилео Галилей» не сделало из него сколько-нибудь заметного события: премьеры удостоилась лишь шести показов.

В чем причина столь долгой глухоты к творчеству Брехта в США? «Америка, очевидно, еще не была готова к Брехту»<sup>16</sup>, — резюмирует исследователь постановок немецкого драматурга в США 1930-х. Вероятно, причины крылись в непривычном соединении фарсового и трагического, в чуждости культурно-политического контекста, в сложности литературных реминисценций, к которым не были готовы даже американские интеллектуалы. Кроме того, немедленной саморефлексии требовала сама эпоха «Великой депрессии»: зрители хотели, чтобы театр либо развлекал их, заставляя забыть о страшных буднях, либо рассказывал правду о тех стремительных изменениях, которые происходили в стране. Понадобилась публицистическая и переводческая деятельность Марка Блишштейна и Эрика Бентли и успешная работа Драматической мастерской Эрвина Пискатора для того, чтобы пьесы Брехта заняли в американском репертуаре

подобающее им место. Однако, по справедливому замечанию Бентли, как и в случае с «ибсенизмом» (можно добавить, что и с немецким экспрессионизмом тоже), «брехтианство» на много лет затмило творчество самого Брехта<sup>17</sup>. Его идеи, поначалу воспринятые столь враждебно, проросли в национальной традиции, и их отголоски в пьесах американских авторов оказались чрезвычайно значительными. Так, в «Стеклянном зверинце» (1944) — пьесе, содержащей элементы остранения благодаря фигуре рассказчика — Тома — и прописанным в ремарках экранам — Теннесси Уильямс отдает должное Брехту, которого он ценил не менее высоко, чем Чехова: „Чайку“ я считаю величайшей современной пьесой, может быть, единственное исключение — „Мамаша Кураж“ Брехта»<sup>18</sup>. Непосредственному воздействию идей Э. Пискатора и Б. Брехта обязан своим возникновением в 1947 году театр «Ливинг».

Но еще раньше, в 1937 году, на американской сцене возникла посвященная «Берту Брехту»<sup>19</sup> абсолютно брехтианская по духу и в то же время совершенно самостоятельная музыкальная драма Марка Блицштейна «Колыбель будет качаться». Пьеса выступившего в двойном качестве — композитора и драматурга — Марка Блицштейна построена из десяти стремительно сменяющих друг друга эпизодов, в которых объект сатиры — продажные буржуа — дискредитируют сами себя. Завязкой пьесы является судебная ошибка: члены созданного олигархом г. Стилтауна («Город стали») Мистером Мистером Комитета свободы для борьбы со свободным волеизъявлением рабочих (излюбленный Блицштейном оксюморон) сами оказываются на скамье подсудимых. Каждый эпизод оказывается трагикомическим обвинительным актом, ретроспективно показывающим, как Мистеру удалось обрести еще одного коррупционера, заставив его выступать в защиту сомнительных интересов «отца города». Вереницей проходят представители самых разных профессий: средний класс в миниатюре представлен проповедником, доктором, профессорами университета, художником, скрипачом, редактором газеты, фармацевтом (образ фармацевта, из-за малодушия которого гибнет его единственный сын, предвосхищает образ Мамашы Кураж). Речитативы перемежаются куплетами, прозаическая речь переходит в стихотворную. По контрасту с пародийно обрисованными буржуа возникают два лирических образа: несчастная проститутка Молл (ее вынужденная продажность меркнет на фоне продажности членов Комитета свободы) и решительный предводитель рабочих Ларри Форман (Foreman — «прораб»), наделенные зонгами, которые контрапунктом неоднократно возникают на протяжении действия, очевидным образом отсылая к «Трехгрошовой опере». Название пьесы — многократно повторяемая в зонге Формана строчка, означающая угрозу разрушить сладкое благоденствие продажной власти, олицетворенной

Комитетом свободы (Liberty Committee). В то же время очевидна аллюзия с расхожим понятием «Cradle of Liberty» («Колыбель свободы») — мифом Соединенных Штатов о самих себе.

Шаржированным изображением персонажей автор добивался эпического эффекта остранения, но, в отличие от вдохновлявшей Блишштейна музыки Курта Вайля, в партитуре «Колыбели» очевидно стремление уйти от номерной структуры, попытка придать произведению целостность музыкальной драматургии (неслучайно пьеса возникла в эпоху становления жанра мюзикла), что требовало и особой актерской техники. Наиболее значительно новаторство Блишштейна сказалось в предшествующей финалу кульминационной сцене, где Ларри отказывается от каких-либо компромиссов с Мистером Мистером, фармацевт его поддерживает, состоящий из членов Комитета свободы хор его порицает, а проститутка Молл тихонько напевает свой зонг «Пятицентовик под башмаком»<sup>20</sup>. Создание подобной полифонической композиции требовало не только большой творческой смелости, но и значительной музыкальной эрудиции, которой автор, безусловно, обладал. Утверждая в посвященной своей пьесе статье необходимость возникновения новых форм музыкального театра в США, Блишштейн видел его будущее в неразрывной связи музыки и драматического действия. «Я использовал все формы, которые были под рукой. В пьесе есть речитативы, арии, репризы из ревю, чечетка, сюиты, хоралы, глупые симфонии, колыбельные — я все это соединил. Здесь есть еще музыкально звучащая тишина и почти неслышная музыка»<sup>21</sup> — писал композитор и драматург о своем произведении. Джон Хаусман — продюсер поставленного в 1937 году Орсоном Уэллсом премьерного спектакля — вспоминал, что трехмесячные репетиции были в основном посвящены музыкальной стороне постановки, в которой должны были соединиться «реализм, водевиль, оратория: стиль пения варьировался от Sprechstimme [речитатива. — Ю. К.] до арий, от реприз до блюза»<sup>22</sup>.

Запланированная в рамках Федерального театрального проекта (группа Уэллса носила название «Проект № 891») постановка стала самым знаменитым театральным событием «Великой депрессии»: в один миг новости о спектакле переместились из колонок культуры на первые полосы ведущих нью-йоркских газет. Случилось это после того, как Уэллс и Хаусман отказались выполнить требование властей о переносе премьеры. Требование отложить премьерные показы всех проектов, субсидируемых государством, было вызвано скорее финансовыми причинами и не было направлено именно против спектакля «Колыбель будет качаться». Однако, следуя известному американскому принципу «не бывает плохой рекламы», Уэллс и Хаусман дождались толпы у опечатанного здания (похороненными заживо оказались и костюмы, и декорации, и световое оборудование

спектакля), пока у закрытого театра не собралась ничего не ведающая толпа зрителей, после чего Уэллс произнес полемическую речь, а Уилл Джир — исполнитель роли Мистера Мистера — спел две композиции<sup>23</sup>. Таким образом, зрителям было заявлено, что, несмотря на противодействие властей (Уэллс педалировал политические мотивы запрета, которых, на самом деле не было), спектакль состоится.

Показ начался в десять часов вечера в здании театра «Венис», которое Хаусману удалось спешно арендовать, отправившись на поиски в грузовике с роялем. Рояль стал единственным участвующим в спектакле музыкальным инструментом: Марку Блицштейну пришлось заменить оркестр из 23 музыкантов — участвовать в опальной постановке им запретил музыкальный профсоюз. Немногим лучше дело обстояло с актерами, чья работа тоже попадала под юрисдикцию соответствующего профсоюза: им было запрещено выходить на сцену. Поэтому в тот момент, когда Марк Блицштейн начал играть в переполненном театральном зале, у него не было никакой уверенности в том, что хотя бы кто-то из огромного состава исполнителей (в одних только хоровых партиях было занято тридцать два человека) его поддержит. Несмотря на то, что большинство актеров и хористов отказалось участвовать в несанкционированной властями постановке, ряд артистов (среди них Уилл Джир — Мистер Мистер и Ховард да Сильва — Ларри Форман) исполняли свои партии, а зачастую и партии своих более робких коллег, поднимаясь с мест в зрительном зале, пользуясь тем, что формально ограничение профсоюза касалось только собственно сценической площадки. Лишенный мизансцен, сценографии, костюмов, профессионального освещения и оркестра, спектакль «Колыбель будет качаться» стал настоящей театральной и политической сенсацией. То, что грозило стать непреодолимым препятствием, стало творческим достижением Марка Блицштейна и Орсона Уэллса. От его имени Джон Хаусман заявил журналистам, что творческая группа с самого начала задавалась вопросом о том, как «поставить рабочую пьесу, чтобы зрители почувствовали, что являются частью спектакля. Примененная нами техника, кажется, решила эту проблему, и для этой пьесы она является абсолютно верной. Кроме того, благодаря ей, спектакль будет возможно играть в абсолютно любом зрительном зале»<sup>24</sup>.

Так в «красные тридцатые» появился, возможно, самый «брехтианский» за всю театральную историю США спектакль: волею случая целиком построенный на «открытом приеме», с неизбежно возникшей дистанцией между исполнявшими по несколько ролей артистами и персонажами, спектакль — акция. И то, что в его основу легла именно национальная драматургия, видится явлением для американского театра сколь парадоксальным, столь и закономерным.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Waincott R.H. The Emergence of the Modern American Theatre. 1914–1925. New Haven and London: Yale University press, 1997. P. 92.
- <sup>2</sup> Hopkins A. Capturing the Audience // Directors on Directing. A Source Book of the Modern theatre / Ed. by T. Cole and H. K. Chinoy Indianapolis; New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc, 1963. P. 212.
- <sup>3</sup> O'Neill E. To Ralph Block // O'Neill E. Selected letters of E.O'Neill/Ed / by T. Bogard, J.B. Bryer. New Haven; London: Yale university press, 1982. P. 156.
- <sup>4</sup> См.: Eaton W.P. The Hairy Ape // The Freeman. 1922. April 26.
- <sup>5</sup> См.: Bouland P. The Hooded Eagle: Modern German drama on the New York stage. Syracuse: Syracuse University Press, 1968. P. 74, 91, 93; Цимбал И. Трагедия отчуждения // Наука о театре. Л.: ЛГИТМиК, 1975. С. 263.
- <sup>6</sup> Цит. по: Leiter S.L. The Encyclopedia of the New York stage. 1920–1930. Westport; London, 1985. P. 7.
- <sup>7</sup> См.: Macgowan K., Jones R.E. Continental Stagecraft. N.Y.: Harcourt, Brace and company, 1922. 233 p.
- <sup>8</sup> См.: Goldstein M. The popular front in the theater of the far left. 1935–1942 // Goldstein M. The political stage: American drama and theater of the Great Depression. New York: Oxford University Press, 1974. P. 151–217.
- <sup>9</sup> Hughes G. A history of the American theatre. 1700–1950. N.Y.: Samuel French, 1951. P. 423.
- <sup>10</sup> В 1936 г. «Групп» поставил написанную Пискатором пьесу «Дело Клайда Гриффитса» – инсценировку романа «Американская трагедия» Т. Драйзера, а сам Пискатор прибыл в Америку только в 1939 г.
- <sup>11</sup> Пискатор Э. Политический театр. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 52–53.
- <sup>12</sup> См.: Bouland P. The Hooded Eagle: Modern German drama on the New York stage. P. 129–130.
- <sup>13</sup> Цит. по: Bradley L. Brecht and Political Theatre: *The Mother* on stage. Oxford: Clarendon Press, 2006. P. 151.
- <sup>14</sup> Fletcher A. The Theatre Union's 1935. Production of Brecht's *The Mother*: Renegade on Broadway // Brecht, Broadway and United States Theater / Ed. by C. Westgade. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 19.
- <sup>15</sup> Atkinson B. «Mother» Learns and Teaches the Facts of Life at the Theatre Union in Fourteenth Street // New York Times. 1935. November 20.
- <sup>16</sup> Goldstein M. The political stage: American drama and theater of the Great Depression. P. 222.
- <sup>17</sup> См.: Bouland P. The Hooded Eagle: Modern German drama on the New York stage. P. 124.
- <sup>18</sup> Уильямс Т. Мемуары. М.: Авантитул, Олма-пресс, 2001. С. 67.
- <sup>19</sup> Blitzstein M. The Cradle will rock // The best short plays of the social theatre / Ed. by W. Kozlenko. N.Y.: Random house, 1939. P. 115.

- <sup>20</sup> Blitzstein M. The Cradle will rock. P. 162–165.  
<sup>21</sup> Blitzstein M. Lines on «The Cradle» // New York Times. 1938. January 2.  
<sup>22</sup> Houseman J. Run-through. New York: Simon and Schuster, 1972. P. 248–249.  
<sup>23</sup> Steel strike opera is put off by WPA // New York Times. 1937. June 17.  
<sup>24</sup> «Cradle will rock» will continue run // New York Times. 1937. June 20.

КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ УЧИТЕЛЬ

## «Новости дня» Пауля Хиндемита–Марцеллюса Шиффера. Судьба ленинградского спектакля и русское либретто<sup>1</sup>

В 1927 году, в период многочисленных контактов западноевропейских музыкантов и деятелей театра с советскими мастерами, в Ленинград приехал один из крупнейших немецких композиторов своего времени Пауль Хиндемит. Он прибыл в декабре на гастроли со струнным квартетом Амара, в котором выступал как альтист<sup>2</sup>.

Хиндемит с женой и коллегами посетил концерты и спектакли. В интервью журналу «Рабочий и театр», данном вскоре после приезда в Ленинград, он сказал: «Поездка в советскую Россию представляет большой интерес для всякого европейского музыканта. От нее мы ждем многого, и в справедливости наших ожиданий нас убеждают советские достижения в смежной с музыкой области — в области театра. Лучшее из того, что мы видели в Берлине, работы Эрвина Пискатора, сделаны под влиянием Мейерхольда, особенно „Распутин“. Русскую музыку я хорошо знаю и слежу за ней, так что много нового здесь на месте я не рассчитывал найти, но с чрезвычайным интересом знакомлюсь с постановкой у вас музыкального образования. Здесь есть чему поучиться.

Мы еще немного видели здесь, но ради одного „Прыжка через тень“ в Малом оперном театре стоило бы приехать из Германии. Это — изумительная, ошеломляющая постановка и притом безукоризненно сделанная в музыкальном отношении. Много удовольствия мы также имели, слушая в Академической Филармонии „Песни Гурре“ Шенберга. Исполнение подобных произведений — лучший показатель высокого уровня музыкальной культуры в Ленинграде.

Сам я ничего не пишу, но просмотревши „Прыжок через тень“, возмел желание написать оперу для этого театра»<sup>3</sup>.

В том же номере журнала раздел хроники извещал ленинградцев: «Композитор Пауль Хиндемит выразил согласие написать оперу специально для Малегата. Выбор либретто для будущей оперы предоставлен на обсуждение художественного совета театра»<sup>4</sup>. В конце зимы 1928 года композитор начал работать над партитурой оперы, либретто для которой он попросил написать М. Шиффера — автора сатирических ревью, пользующихся в это время, прежде всего в Берлине, широкой популярностью.

Фигура Марцеллюса (или Марцелла — артистическое имя, в действительности Отто) Шиффера (1892–1932) достойна отдельного рассказа, выходящего за рамки этой статьи<sup>5</sup>. Он начинал как книжный график, однако в начале 1920-х стал известен как поэт-песенник, автор блестящих текстов для кабаре. Сотрудничал с композиторами Мишей Шполянским и Фридрихом Холлендером. Тексты Шиффера для эстрадных представлений отличались особой сатирической остротой и актуальностью. «Новости дня» были вторым опытом сотрудничества Хиндемита с Шиффером, на либретто которого в 1927 году Хиндемит написал одноактный скетч «Туда и обратно», вскоре представленный на Баденском фестивале новой музыки<sup>6</sup>. Именно в этих сочинениях наиболее отчетливо воплотились черты «новой предметности», появившиеся в инструментальной музыке «механика эмоций» (Б.В. Асафьев) Хиндемита еще в начале 1920-х.

Выбор автора ревью и кабарежных представлений в качестве либреттиста был осуществлен композитором в духе времени. Ведь 1920-е годы — период, когда многие крупные европейские композиторы (помимо Э. Кшенека и П. Хиндемита, это еще и Л. Яначек, А. Шенберг, К. Вайль, Д. Мийо) тяготели к фарсовой природе оперного сюжета, это время многочисленных попыток создания опер на основе современной проблематики, появилась «злободневная опера» (Zeitoper). Неприятие буржуазного образа жизни, буржуазной морали, конфронтация с обществом отражались и на гротескно-ироническом тоне сочинений, и на выборе элементов музыкального языка (шумовые эффекты, джазовые ритмы), и на эксцентричной манере сценического поведения актеров. Вместе с тем европейские авторы, словно следуя афористически-вызывающей сентенции Кокто: «Кафешантан иногда бывает чистым; театр всегда испорчен»<sup>7</sup>, все чаще использовали в работе над партитурой средства выразительности сценических искусств, ориентированных на широкую публику, в частности, мюзик-холла и кабаре. Подобные тенденции характерны и для советского искусства, с той разницей, что уже на рубеже десятилетий художественный радикализм стал для советских авторов официально признанным недостатком, а мишенью сатиры в 1930-х годах становятся прежде всего нравы «загнивающего Запада» либо «царской России».

Сюжет либретто «Новостей дня», не чуждый психологического схематизма, в то же время достаточно оригинален и замысловат<sup>8</sup>. Русский перевод либретто был сделан Евгением Геркеном (1886–1962). Поэт круга М.А. Кузмина, переводчик, драматург, критик, Геркен много работал как либреттист до ареста в 1932 году (из лагерей освобожден лишь в 1954-м). Его текст хранится в Санкт-Петербургской театральной библиотеке, и мы приведем несколько цитат из этой талантливой работы.

В 1 картине молодая семейная пара из высшего света беседует за завтраком.

Лаура. Дурень.

Эдуард. Дура.

Лаура. Каналья.

Эдуард. Стерва.

Лаура. Тиран.

Эдуард. Ведьма. Баба.

Лаура. Толстый обжора.

Эдуард. Ну и дрянь...

Лаура (*бросает чашку*). Я смирна как овечка.

Эдуард (*бросает стакан*). Тише.

Лаура. Очень изящно. (*бросает вторую чашку*).

Эдуард. Жест маркизы. (*бросает посуду*)...

Мой чудесный сервиз...

Супруги решают развестись, но, оказывается, это невозможно без достаточных оснований. Знакомые рекомендуют им некое бюро, помогающее организовать публичные инциденты. Здесь (3 карт.) им предоставляют восхваляемого восторженными «пиш-барышнями» (машинистками) специального агента, «прекрасного господина Германа».

Герман. Всех конкурентов я от дел отвадил, мне чертовски повезло. Рынком владею я. Все клиенты мной всегда довольны. К делу я отношусь страстно.

Место действия 4 картины — музей. Лаура встречается здесь с Германо. Эдуард (его следовало бы называть Эдвардом, но мы следуем переводу Геркена) должен стать свидетелем их свидания — это и есть публичный инцидент, который будет поводом для развода.

Герман. Вы должны меня обнять.

Лаура. Нельзя ли обойтись.

Герман. Вошло в расчет по договору. ...Над этой пышной розой порхаю я как мотылек.

Лаура. Весь этот вздор мы должны болтать.  
Герман. Он договором предусмотрен.

Видя пошлейшие заигрывания наемного любовника, Эдуард в порыве ревности бросает в агента скульптуру Венеры и разбивает ее.

5-я картина открывается арией Лауры, которую актриса исполняет в ванной комнате роскошного отеля:

Лаура. Право, несомненна польза пароводяного отопления, и кипяток всегда, днем, ночью, в пять минут готова ванна, не пахнет газ, не боишься взрыва, не опасно ничуть. Прочь, прочь неудобства газовых печей.

Является Герман, затем госпожа М., влюбленная в него, утверждает, что ванну заказала она. Появляется директор, две дамы с мужчиной в ванной комнате вызывают шумный скандал.

Тем временем за порчу скульптуры Эдуард приговорен к огромному денежному штрафу, все имущество семьи арестовано, нет денег и на бракоразводный процесс.

Неожиданно Эдуарда спасает появление шести менеджеров, продюсеров театра, варьете, кабаре, кино, цирка и луна-парка. Эдуарду предлагают выгодные контракты — он и его супруга должны сыграть сенсационную историю их бракоразводного процесса.

В 9-й картине зритель переносится в фойе театра:

Хор. Все проданы места. Достать билеты очень трудно. Тот самый странный тип, что бюст разбил Венеры, и дама, что сидела в ванне, — здесь. Оба выступают в пьесе они, обоих мы увидим здесь воочью. Какое счастье, за три ничтожных марки видеть их, столь знаменитых людей.

Прокат шоу наконец завершен. Эдуард выплачивает все долги. Сплоченные неурядицами, молодые люди решают остаться вместе, но теперь им мешает невероятная известность.

Лаура. Мы вернуться можем опять к былой жизни.

Хор. Полно, вы объект рекламы. Бесплотны вы. Вы всемирный экспонат.

Лаура. Мы символ, мы химера.

Хор. Вы новость дня, экстракт сенсаций.

В финальной, 12-й картине хор — голос «общественного мнения», Лаура и Эдуард сливаются в карусели абсурдных газетных сообщений, напоминающих дадаистские тексты. Геркен, в целом опираясь на оригинал,

попытался местами смело, местами неуклюже, адаптировать либретто к условиям советского театра.

*Все читают газеты. Во время чтения газет появляются плакаты с последними новостями буржуазных газет. Новости будут даны злободневные. Примерно: Гонение на религию в СССР. В качестве протеста верующие в Москве организовали ударные бригады и взорвали Кузнецкий мост. Положение большевиков угрожающее, так как отсутствие моста прервало сообщение между Москвой и Ленинградом.*

Х о р. Новости света: Бернард Шоу проглочен был акулой третьего дня. Подробности пока нам неизвестны. Новости дня. <...>

Новости света: Первый приз в Кале вчера взят по бегу в мешках беременной дамой. В Сахаре выпал очень сильный град. Шаляпин будет петь в оперетте. Дуче Муссолини строит дом: приют для самых бедных нумизматов Милана.

Новости моды — только шляпы цвета бэж.

Новая книга, третье издание, сенсационно, тайны разврата, принц открыл публичный дом. Моды в Париже.

Вот они новости дня.

Кем-то был вчера разбит в куски бюст Венеры, лучший в мире бюст.

Лаура в ванне, о позор, назначает randevu. Чета из высшего круга, кто же не был с ней знаком, Эдуард и Лаура.

Л а у р а. Все ждут развода, все ждут развода. Новости света, новости света.

*Fine*

Хиндемит определил жанр сочинения как «веселую оперу». Генетически сочинение во многом восходит к традициям оперы-буффа. Вместе с тем элементы стилизации, свойственные многим произведениям Хиндемита 1920-х годов, и урбанистическое начало здесь сочетаются с едкой пародией. Предметом пародирования становятся и буржуазный образ жизни, и современные авторам средства массовых коммуникаций, и традиционные оперные формы. В блестящей увертюре с ироническим оттенком излагаются как по-моцартовски оживленная первая тема, так и лирическая тема, воплощающая интонационную банальность. Пародийно-эксцентрический характер носят арии Лауры. Хор становится в опере голосом и обывателя, и средств массовой информации — газет, радио; ему поручены и полные сладостного идиотизма рекламные слоганы, и лживые сенсационные новости. Композитор изобретает и новые эффекты в духе музыки шумов и урбанистических

инноваций — в сцене в бюро в звучание оркестра вторгается стук пишущих машинок.

Музыка Хиндемита, порой слишком серьезная, связанная с академическими жанровыми прообразами, содержит и элементы парадоксальной эксцентрики. И злободневный сюжет пьесы она дополняет мотивом ностальгической устремленности к старомодным идеалам прошлого, XIX века. «Лаура и Эдуард, ставшие жертвой цинизма современной цивилизации, попавшие в сети глобальной системы массовой коммуникации, незаслуженно познавшие всю тяжесть мировой популярности, хотят вернуться к исходному моменту всего происшедшего, но исходный момент, во-первых, невозвратим, во-вторых, он относится к разряду „устаревших моделей“, их можно найти теперь лишь в романтической опере, которая существует в качестве исторической реликвии, музейного экспоната»<sup>9</sup>, — замечают авторы фундаментальной русской монографии о Хиндемите.

«Несоответствие между странностью общей ситуации и „обычностью“ поведения внутри ее, обманчивая логика поступков — вот подтекст этого своеобразного гротескного сочинения. Светский фарс уснащен едкой сатирой, грубоватым юмором, отличается известной фривольностью содержания. В нем все словно вывернуто наизнанку, представлено в малоприятном облике, близком художественной провокации»<sup>10</sup>, — отмечает Л. Г. Данько.

Симптоматично, что сразу после «Новостей дня» Хиндемит обращается к драматургии центрального персонажа немецкой театральной и музыкальной жизни 1920-х годов — Бертольта Брехта. Он пишет музыку к его «Поучительной пьесе» и радиопьесе «Полет Линдберга». Однако родство эстетических платформ композитора и драматурга ощущается в сфере самодеятельного театра, для которого предназначена «Поучительная пьеса», и в музыке для любителей, а не в профессиональном оперном театре. В отличие от сочинений, написанных в духе брехтовской теории музыки в эпическом театре, например, от «Расцвета и падения города Махагони» Вайля, где столь отчетливо разделены такие компоненты, как слово, музыка и сценография, «целиком погруженная в стихию обыденного, опера Хиндемита остается именно оперой и не переступает ту черту жанра, которую так легко и без сожаления преодолел Курт Вайль, идя навстречу новому типу музыкального спектакля»<sup>11</sup>.

«Новости дня», однако, стали мишенью критических стрел Брехта. Говоря о современной опере и характеризуя оперное искусство как искусство в высшей степени «кулинарного» толка, услаждающее буржуазную публику, драматург замечает, что такие нововведения, появляющиеся в оперных спектаклях, как «паровозы, заводские цеха, аэропланы, ванны комнаты и т. д., служат для увеселения публики. Наиболее последовательные

<авторы> отрицают всякое содержание вообще и излагают — или, вернее, разлагают — его по латыни. Такие новшества свидетельствуют лишь об отставании»<sup>12</sup>. Разумеется, неназванные объекты критики угадываются — это «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, «Новости дня» П. Хиндемита и «Царь Эдип» И. Стравинского.

Работа над оперой была завершена непосредственно перед следующими гастрольными выступлениями Амар-квартета в Ленинграде<sup>13</sup>. На этот раз концерты в Большом зале филармонии состоялись в декабре-январе 1928–1929 гг. В ноябре 1928 года у Хиндемита в гостях был Асафьев<sup>14</sup>. А в декабре 1928 года немецкий композитор в Ленинграде встречался с Самосудом и вел с ним переговоры о постановке «Новостей дня» в Малом оперном театре<sup>15</sup>. Затем музыканты отправились в Москву. Это был последний приезд Хиндемита в СССР, но его музыка продолжала звучать в Ленинграде, исключая, однако, период с 1941 до 1957 года.

20 января 1929 года журнал «Рабочий и театр» опубликовал под названием «Новости дня» краткое интервью с композитором:

«Малый Оперный театр еще в прошлом году показался мне наиболее интересным. „Джонни“ я нахожу блестящим спектаклем, последний же акт производит ошеломляющее впечатление. <...> Я привез с собой первый акт моей последней оперы „Новости дня“, предназначенной мной для Малого Оперного театра. Отдавая ее в руки Смолича и Самосуда, я вполне спокоен за нее. Художником мне бы хотелось видеть Лебедева. Я очень увлекаюсь его рисунками к детским книжкам»<sup>16</sup>.

Мировая премьера оперы, однако, состоялась 8 июня 1929 года не в России, а в Берлине, в Театре на площади Республики (Кроль-опера). Дирижировал спектаклем Отто Клемперер. Берлинская премьера «Новостей дня» носила сенсационный характер и вызвала живую реакцию публики и разноречивые отзывы критиков, инспирировавшие даже ответные эскапады автора в печати<sup>17</sup>.

Особый интерес представляет то обстоятельство, что хотя премьеры предыдущих и последующих опер Хиндемита не связаны с «Кроль-оперой», но именно этот театр в конце 1920-х — начале 1930-х годов ориентировался на создание оперных спектаклей по современным произведениям. Художественная идеология и стиль работы Кроль-оперы были наиболее близки Малому оперному в этот период развития европейской оперы. Это был театр прежде всего современного музыкального репертуара, театр, возглавляемый необычайно талантливым дирижером О. Клемперером, репертуар которого наряду с огромным объемом немецкой и мировой классики включал в более чем значительном количестве новейшие сочинения европейских композиторов. В 1931 году этот, один из наиболее посещаемых и художественно совершенных театров Германии,

был лишен государственных субсидий и вскоре закрылся, несмотря на протесты ведущих деятелей мировой культуры — Томаса Манна, Игоря Стравинского, Вильгельма Фуртвенглера и многих других<sup>18</sup>.

Возвращаясь к «Новостям дня», отметим важный для этой истории штрих. Вскоре после прихода нацистов к власти Хиндемит и его творчество подвергаются обструкции. Эта травля, заступничество В. Фуртвенглера и Рих. Штрауса, пользующихся известным авторитетом у нацистов, и другие подробности взаимоотношений композитора с фашистским режимом выходят далеко за рамки исследования, но одна весьма красноречивая деталь, связанная с предметом повествования, «всплывает» именно здесь: «По некоторым обоснованным предположениям, — пишет О. Т. Лонтьева, — в кампании травли Хиндемита решающую роль сыграло мнение самого Гитлера, который вдруг вспомнил, что слушал когда-то оперу „Новости дня“, где голая женщина пела арию сидя в ванне, и это фюрером было сочтено безнравственным и „декадентским“. Кроме того, во всех газетах дискутировался вопрос о связях Хиндемита с „еврейскими космополитическими кругами“»<sup>19</sup>.

Присутствие Гитлера на «Новостях дня» придает сюжету новый объем. Прекращение государственного субсидирования театра на площади Республики производилось, естественно, при активном воздействии на городские власти нацистов и ультраправых. Удивительно, но именно «Новости дня», опера композитора вполне арийского происхождения (впрочем, либреттист был евреем), стала поводом для такого давления.

Первое упоминание об опере «Новости дня» на заседании худполитсовета МАЛЕГОТА относится к февралю 1930 года. Руководство театра в это время предполагает начать репетиционный процесс в сезоне 1930/31 годов<sup>20</sup>.

20 марта 1930 года в протоколе заседания ХПС (худполитсовета) является следующее решение: «В отношении оперы „Новости дня“ <...> необходимо добиваться ее разрешения, ибо она была написана специально для этого театра и как экспериментальный он может претендовать на эту постановку с новым текстом»<sup>21</sup>.

Самосуд не смог предоставить автору никаких гарантий постановки в театре, которому партитура была адресована. И дело не только в том, что требовалось получить цензурное разрешение. Прежде всего дирижера, владеющего немецким языком и, надо полагать, с известным нетерпением познакомившегося с партитурой; смущало либретто, во многих отношениях почти недоступное советскому зрителю 1930 года<sup>22</sup>.

И действительно, многие элементы карикатурно пародируемого западного образа жизни категорически не могли быть понятны советской публике и приняты ею. Возможен ли на советской сцене фривольный эпизод

в ванной пятизвездного отеля? И главное — в основе интриги оперы разнужданный цинизм средств массовых коммуникаций, являющийся обратной стороной свободы слова и свободы печати, борьба с которыми в СССР к тому времени была, увы, «успешно» завершена...

Даже в виде сатиры, подобной «Золотому веку» Шостаковича, Запад с его «роскошной жизнью» уже все труднее было изобразить на сцене оперно-балетного театра. С другой стороны, мотив абсурдности бюрократии, почти ильфовско-петровский мир циркуляров и штампов мог вызвать нежелательные ассоциации с советским чиновным бытом.

«Новости дня» присутствуют в производственном плане на сезон 1930/31 годов (сформированном в апреле 1930 года)<sup>23</sup>. 4 июня 1930 года Самосуд сообщает худполитсовету о том, что «Новости дня» частично выучены оркестром. Тогда же намечается дата премьеры — ноябрь-март, и предлагается предложить постановку Н.В. Смоличу<sup>24</sup>. Однако вскоре объявляется, что режиссером постановки станет сам В.Э. Мейерхольд.

Информация о предстоящей постановке появляется уже в работе Б.В. Алперса «Театр социальной маски». В книге, недвусмысленно-жестко подводя итог исканиям режиссера, Алперс писал, что мейерхольдовский метод условной стилизации более пригоден для оперы и оперетты, а музыкальный театр с его условностью ближе Мейерхольду, нежели драматический. На этом «наиболее отсталом и неразработанном участке современного театра система Мейерхольда завершит свой цельный и своеобразный путь. <...> Есть сведения, что на будущий год Мейерхольд намеревается поставить одну из опер Хиндемита»<sup>25</sup>. С точки зрения Алперса, «Новости дня» представляли собой некий рубеж, знаменующий отход Мейерхольда от драмы к опере.

15 ноября 1931 года на заседании производственно-репертуарного сектора худполитсовета Малого оперного театра была заслушана информация председателя худполитсовета Фомичева о постановке оперы «Новости дня»:

«Пьеса „Новости дня“, обладая прекрасной музыкой, страдает совершенно никудышним содержанием. Поэтому постановщик этой пьесы Мейерхольд, предполагавший было первоначально заняться переделкой содержания, пришел к выводу, что это все же будет бесполезной работой и решил поставить эту вещь в абсолютно ином, по сравнению с обычным театральным трафаретом, плане. Суть этого плана вкратце заключается в следующем:

Сцена будет представлять собой перспективно сцену немецкого театра, которая расположена в глубине. Одновременно будет существовать авансцена. На сцене, расположенной в глубине, пойдет пьеса «Новости дня», вокальная ее часть и музыка, причем на немецком языке, а на авансцене

будут даны аттракционы на „злобу дня“. Весь центр внимания у зрителя будет сосредоточен, таким образом, на авансцене. Плюс ко всему изложенному выше для синтеза этих двух разнородных частей постановки будут представлены две ложи: одна с советскими корреспондентами прессы, другая с иностранными, которые и будут комментировать все происходящее на сцене. Спектакль будет насыщен занимательными трюками и радиофицирован. По выражению самого постановщика Мейерхольда, это будет первая постановка не просто оперы, а „оперы-газеты“.

ПОСТАНОВИЛИ: Признать принципиально правильным отказ постановщика от содержания пьесы „Новости дня“. Просить президиум поставить доклад тов. Мейерхольда на расширенном пленуме ХПС и заслушать особо на секторе отдельные аттракционы (Вишневого), намеченные в опере»<sup>26</sup>.

Через месяц, 15 декабря, худполитсовет в полном составе знакомится с предварительной информацией о мейерхольдовском плане постановки<sup>27</sup>. А 28 декабря на расширенном заседании худполитсовета сам Мейерхольд выступает с докладом о планируемом спектакле «Новости дня». Текст доклада в деле отсутствует, протокол очень кратко зафиксировал его содержание:

Интенсивные, конфликтные обсуждения будущей постановки шли в МАЛЕГОТе с осени 1931 до весны 1932 года. Они подробно описаны в указанной статье<sup>28</sup>. Отметим иное: музыканты к моменту этих бесконечных собраний уже в значительной степени освоили материал оперы, режиссер же только составил план постановки, о котором, к тому же, можно судить лишь по косвенным источникам. Однако в данном случае даже обрывки проекта, созданного столь значительной фигурой, как Мейерхольд, производят сильное впечатление.

«Новости дня» должны были стать своеобразной кульминацией, символически значимой постановкой, свидетельствующей о всеевропейском ранге Малого оперного («У Самосуда все имело символ и смысл»<sup>29</sup>, — скажет в воспоминаниях Б.А. Покровский), а оказались завершающим явлением не слишком протяженного, но необычайно плодотворного «современнического» этапа развития театра, ограниченного датами 1927–1932 гг.

В процессе изучения режиссерских интенций привлекает внимание то обстоятельство, что Мейерхольд в своем режиссерском плане решительно делает тот шаг, в несовершении которого Брехт винит, наряду с другими современными авторами, и Хиндемита. По-брехтовски разделяя компоненты — средства художественной выразительности оперного спектакля (сам Брехт появится в списке приглашенных участников творческих бригад Малого оперного в 1932 году), он пересоздает не только

«Новости дня», но собственно каноны оперы как вида искусства. Нечто подобное, только на ином материале, он сделал в 1918-м в «Соловье» Стравинского в Мариинском театре, когда статичный певец и мим-танцовщик создавали одну роль.

В работе Л. С. Овэс приводится фрагмент одного из интервью Хиндемита и описывается набросок постановочного плана Мейерхольтца. Овэс проводит интересную аналогию пространственного решения «Новостей дня» с более ранней постановкой «Похищения из сераля», осуществленной режиссерами Евреиновым и Раппапортом<sup>30</sup>.

Разумеется, была непосредственная связь между Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и событиями в МАЛЕГОТе. Множественность творческих организаций, отражающая некоторое многоголосие художественных течений, сменилась едиными творческими союзами, которые должны были воспитывать художников и контролировать общность их устремлений к социалистическому реализму. Однако еще и в 1935 году, председательствуя на заседании в Союзе композиторов, Д. Д. Шостакович говорит: «К сожалению, не состоялась постановка оперы Хиндемита...»<sup>31</sup>. Сожаление по поводу неосуществленных «Новостей дня» выглядит довольно вызывающе. Шостакович явно не собирался «перековыряться».

Разгром «современнического» композиторского движения в конце 1920-х — начале 1930-х ознаменовал лишь начало поворота от революционного новаторства к традиционализму. Этот поворот будет вполне официально осуществлен в 1936 году, что найдет наиболее последовательное отражение в уже упоминавшейся статье «Сумбур вместо музыки».

Однако вектор развития советской культурной политики был задан уже на рубеже десятилетий, когда схлынул паводок революционного художественного авангарда, лидеры которого полагали, что высокая степень политической ангажированности позволяет художнику рассчитывать на высокую степень творческой свободы, прежде всего свободы, связанной с поиском новых форм. И здесь авангардисты совершили серьезнейшую стратегическую ошибку: большевики, вступившие с ними в союз на стадии разрушения старого мира, на реконструктивном этапе, на стадии стабильного государственного строительства в союзниках уже не нуждались.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Этот сюжет уже рассматривался автором, в частности, в статье: Учитель К.А. «Новости дня»: МАЛЕГОТ и Хиндемит – несостоявшееся сотрудничество // Музыкальная акаде-

- мия. 2008. № 2. С. 38–50. В работе над ней автор воспользовался ценными советами профессора Г.В. Титовой. Однако в предлагаемой статье при использовании фрагментов указанной статьи более подробно рассматривается русский текст либретто М. Шиффера в эквиритмичном переводе Е.Г. Геркена, текст которого хранится в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке. Работникам этого замечательного учреждения, пользуясь случаем, автор хочет высказать слова искренней симпатии и благодарности за сотрудничество.
- <sup>2</sup> Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 371.
  - <sup>3</sup> Пауль Хиндемит / Наши беседы // Рабочий и театр. 1927. № 51. С. 14.
  - <sup>4</sup> Хроника // Рабочий и театр. 1927. № 51. С. 15.
  - <sup>5</sup> См.: Шиффер М. Сегодня или никогда. Дневники, рассказы, стихи, рисунки / Ред. Виктор Роттлер. Вейдле; Бонн, 2003.
  - <sup>6</sup> См.: Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 63.
  - <sup>7</sup> Кокто Ж. Петух и Арлекин. / Пер. И. Некрасовой // От авангарда до наших дней: Сб. статей. СПб., 1995. С. 22.
  - <sup>8</sup> См.: Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 65.  
В 1953 году Хиндемит возвратился к «Новостям дня». Автор создал вторую редакцию оперы, отказавшись и от новой версии пьесы, написанной по его заказу Хансом Вайгелем и самостоятельно внося в либретто ряд изменений. Это во многом было обусловлено необычайной злободневностью текста первой редакции. Либретто второй редакции оперы 1954 года см.: Оперные либретто / Ред. – сост. М.Д. Сабинаина, Г.М. Цыпин. 4-е изд. М., Музыка, 1985. Т. 2. С. 241–243.
  - <sup>9</sup> Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 165, 171–172.
  - <sup>10</sup> Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке. Очерки. 2-е изд. Л.: Советский композитор, 1986. С. 32.
  - <sup>11</sup> Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 162.
  - <sup>12</sup> Брехт Б. Примечания к «Махагони» // Брехт Б. Театр. М.: Искусство, 1965. Т. 5/1. С. 305.
  - <sup>13</sup> Paul Hindemith: Zeugnis in Bildern. 2-te Aufl. Mainz; Schott, 1961. S. 112.
  - <sup>14</sup> Асафьев Б.В. Из писем к жене. 1928 год / Публ. М.Г. Козловой // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Сов. композитор, 1982. С. 21.
  - <sup>15</sup> См.: Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 70.
  - <sup>16</sup> «Новости дня» // Рабочий и театр. 1929. № 4. С. 15.
  - <sup>17</sup> Т.Н. Левая и О.Т. Леонтьева приводят интереснейшее свидетельство зрителя – фрагмент из дневника немецкого дипломата, писателя и мецената Гарри фон Кеслера: «8 июня 1929 года, Берлин. Вечером премьеры „Новостей дня“ Хиндемита... В опере Кролля, дирижирует Клемперер: Опера *bußissima*. Забавно, музыка для такого совершенно гротескного и легкого либретто излишне тяжела и „умственная“, но все же в целом очень весело. Бурный успех. Фигура „прекрасного господина Германа“ – наглядного основания для развода – подана блестяще. В режиссуре соприкосновение с *Commedia dell'Arte*» (Melos. 1962. № 5. С.140. Цит. по: Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. С. 66).

- <sup>18</sup> См.: Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варунц. М., 1988. С. 325.
- <sup>19</sup> Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит — критик времени // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М., 1979. С. 26.
- <sup>20</sup> Протокол заседания худполитсовета МАЛЕГОТа 24 февраля 1930 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290 Оп. 1. Д. 1. Л. 10.
- <sup>21</sup> Протокол заседания худполитсовета МАЛЕГОТа 20 марта 1930 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 1. Л. 11.
- <sup>22</sup> «Новости дня». Либретто М. Шиффера / Рус. пер. Е.Г. Геркена. СПб Гос. театральная библиотека.
- <sup>23</sup> В действительности, как уже говорилось, «Желтая кофта» будет снята с репертуара только в 1936 году.
- <sup>24</sup> Протокол заседания худполитсовета МАЛЕГОТа 4 апреля 1930 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп.1. Д. 4. Л. 15.
- <sup>25</sup> Алперс Б.В. Театр социальной маски. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1931. С. 111, 129.
- <sup>26</sup> Протокол заседания производственно-репертуарного сектора худполитсовета МАЛЕГОТа 15ноября 1931 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 4. Л. 60.
- <sup>27</sup> Протокол заседания худполитсовета МАЛЕГОТа 15 декабря 1931 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 4. Л. 62.
- <sup>28</sup> Учитель К.А. «Новости дня»: МАЛЕГОТ и Хиндемит — несостоявшееся сотрудничество.
- <sup>29</sup> Покровский Б.А. Моя жизнь — опера. М., 1999. С. 178.
- <sup>30</sup> Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 19.
- <sup>31</sup> Стенограмма заседания правления ЛССК 17 дек. 1935 года. ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп.1. Д. 22. Л. 8.

АЛЕКСЕЙ ЛЬВОВИЧ ВОЛЬСКИЙ

## «Антигона» Бертольта Брехта: образы и идея

Перед возвращением в Берлин, где должна была состояться премьера драмы «Мамаша Кураж и ее дети», Брехт поставил в 1948 г. в театре города Хур (Швейцария) «Антигону» Софокла в собственной обработке, главную роль в которой сыграла Елена Вайгель. Полное название пьесы «Антигона Софокла. Сценическая обработка по переводу Гёльдерлина». Три года спустя этот спектакль был сыгран сначала в ГДР, а затем в ФРГ. В 1949 г. Брехт опубликовал текст, названный «Модель Антигоны», который помимо текста самой трагедии включал вступление, авторские ремарки, фотографии, сделанные Рут Берлау, а также эскизы декоратора и со-режиссера Каспара Неера.

Данная обработка не является уникальным явлением в творчестве Брехта. Помимо «Антигоны» Софокла Брехт обработал трагедию К. Марло «Эдуард Второй», «Гувернера» Я. Г.М. Ленца, «Дон Жуана» Мольера, «Суд над Жанной Д'Арк в Руане в 1431 г.» Анны Зегерс и др. Обработывая трагедию К. Марло, Брехт (или его соавтор Л. Фейхтвангер) в шутивных стихах прокомментировал этот род литературного творчества:

«...Я делаю из старого материала новую пьесу и проставляю... перед именем мертвого писателя словечко „по“. Тогда одни критики пишут, что я отнесся к нему с чрезвычайным пиететом, другие — что без малейшего, и то, что не получилось у мертвого писателя, все это валят они на меня, а то, что у меня хорошо получилось, приписывают они мертвому писателю... о котором никто толком не знает, был ли он в свою очередь „оригинальным поэтом“ или, может быть, обработчиком»<sup>1</sup>.

Обработки произведений мировой литературы раскрывают не только отношение Брехта к предшествующей литературе, но и к проблеме художественной оригинальности как таковой. Всякий поэт для Брехта так или иначе является обработчиком внеисторического мифа, вкладывающим в него новое содержание. Уместно вспомнить еще и о том, что многие

оригинальные пьесы самого Брехта обрабатывали старинные сюжеты, притчи, мифы («Трехгрошовая опера», «Мать», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сезуана», «Кавказский меловой круг» и т. д.)<sup>2</sup>.

Обработка предшествующего текста не является, таким образом, случайным явлением для творчества Брехта. Но он отгалкивается от старой литературы, чтобы создавать новую, — таков метод его работы. Слушать не только свой голос, а уметь прислушиваться к голосу прошлого, не страшиться прослыть подражателем — это, по Брехту, требует подлинной смелости. В истории из календаря, повествуемой философствующим героем, господином Койнером, выражено отношение Брехта к оригинальности:

— Нынче, — сетовал господин К., — бесконечно многие люди открыто похваляются тем, что якобы могут без чьей-либо помощи создавать большие книги. И это повсюду одобряется. Китайский философ Дзун Дзе в зрелом возрасте создал книгу в сто тысяч слов, которая на девять десятых состояла из цитат. Такие книги в наше время уже не будут написаны, для этого нам не хватает смелости. Теперь мысли могут изготавливаться только в собственной мастерской, и ленивым прослывет тот, кто не успеет произвести их в должном количестве. И при этом не останется ни одной мысли, которую можно присвоить, и ни одной формулировки, которую можно было бы процитировать. Сколь немногое нужно для этой деятельности! Перо и стопка бумаги — то единственное, что они могут предъявить! И безо всякой помощи, лишь этим жалким инструментом, который умещается в руках, они возводят свои постройки. И большие здания уже не кажутся им такими большими, если некто построил их один без всякой помощи<sup>3</sup>.

Новая пьеса Брехта развивается как бы изнутри старой, классической, используя ее сюжет, слог и образную систему. Не отрицая ее радикально, она тем не менее настолько меняет таковую, что создает собственный художественный мир, ведет свою собственную сюжетную и смысловую линию: два голоса — древний и современный звучат то последовательно, то параллельно, образуя полифонический строй. Эту полифонию можно интерпретировать и как элемент брехтовской поэтики очуждения, ибо старое и новое, привычное и непривычное, взаимодействуя друг с другом, призваны разрушить автоматизм восприятия, подстерегающий читателя классической пьесы. Потому можно говорить о том, что подражание есть внешняя форма, а оригинальная поэзия — внутренняя форма как обработок, так и собственного творчества Брехта.

Подвиг любви царевны Антигоны, ответившей на обвинения своего дяди, фиванского тирана Креонта: «Делить любовь — удел мой, но не вражду» — жил в веках и был воспет во многих литературных обработках этого предания от Расина (1664 г.) до наших дней. В драматургии 20 века к этому сюжету обращались В. Хазенклевер, Ж. Кокто, Ж. Ануй, а также

многие другие, менее именитые авторы, служил предметом философских дискуссий, особенно в немецкой классической философии.

Классическая немецкая философия видела в трагедии не просто жанр литературы, а форму метафизики. Трагический конфликт воплощал в литературной форме фундаментальный разлад в бытии. Создатели современной немецкой литературы и философии — Гёте, Шиллер, Шеллинг, Гегель, Гёльдерлин — видели в трагедии столкновение человека и судьбы, свободы и необходимости, субъективного и объективного начал. Поэтому Германия — это родина философии трагедии. Трагическое начало (das Tragische) как понятие философское немцы абстрагировали от трагедии как формы литературы<sup>4</sup>.

Долгое время рецепция «Антигоны» находилась в плену авторитета Гегеля, который в конфликте между Антигоной и Креонтом усматривал противоречие между личностью и государством, а точнее семейным правом и правом государственным. Согласно Гегелю, истина трагедии состоит в единстве частного и общественного права, поэтому и Креонт и Антигона для него в равной степени виновны и невиновны. Креонт виновен в отрицании права человека на частную жизнь, однако он прав как государственное лицо, охраняющее общие законы — государственные. Антигона же, справедливо отстаивая свое личное право, право своей семьи, тем не менее впадает в односторонность, доходя в отрицании права государства до абсурда, ибо такое поведение есть опасный бунт<sup>5</sup>.

Толкователем «Антигоны» был и Ф. Гёльдерлин, перевод которого использовал Брехт.

Гёльдерлин в отличие от своего товарища Гегеля видит в конфликте главных героев столкновение не двух принципов права, а двух принципов государства — монархического и анархического, из столкновения, а затем и синтеза которых рождается новая, разумная форма правления — республика. Одновременно Антигона — это новый нравственный и свободный человек, республиканка, бросающая вызов тирании<sup>6</sup>.

Гёльдерлин был близок Брехту не только потому, что говорил на родном для Брехта швабском диалекте, но еще и потому, что был близок ему по своему, как представлялось Брехту, революционному духу<sup>7</sup>.

Перевод Гёльдерлина является и выдающимся событием немецкой словесности. В истории немецкой духовной культуры только немногие переводы могут соперничать с Гёльдерлином по языковой мощи. Таков, например, перевод Библии Лютера или перевод Шекспира А. В. Шлегеля. Гёльдерлин в своем переводе преследовал цель синтезировать выразительные возможности греческого и немецкого языков.

Сохраняя общий стиль гёльдерлиновского перевода, его «жесткий слог» (harte Fügung) и воспроизводя многие пассажи дословно (ок. 20%),

Брехт усиливает эффект очуждения посредством хоровых партий, которые современной драме добавляют эпичности:

«Эллинская драматургия пытается некоторыми приемами очуждения, особенно хоровыми вставками, спасти известную свободу размышления, которую никак не удастся обезопасить Шиллеру»<sup>8</sup>.

Однако Шиллер это сам видел и писал Гёте 26 декабря 1797 г.: «Действие драматическое движется передо мной, перед эпическим движусь я сам. Из этого видно, что в драматическом действии субъект пассивен, ему не нужно воображать или задумываться, в то время как в эпическом он должен полнее задействовать свою субъективность»<sup>9</sup>. При этом хор не только прерывает драматические перипетии, но и задает важнейшие философские темы драмы, в свете которых протекает ее действие, хотя по сравнению с Софоклом мифологический и метафизический план у Брехта редуцирован, выдвигая на первый план политическую проблематику.

Освоение чужого и очуждение своего как драматургические приемы эпического театра распространяются не только на язык и композицию, но, разумеется, на фабулу, трактовку образов и идеи. Перечислим основные изменения, которые предпринял Брехт.

Во-первых, в первой редакции драмы он предпослал действию пролог, действие которого происходит в Берлине в апреле 1945 года. Две сестры, возвратившиеся из бомбоубежища, слышат на улице крик брата о помощи, который, как они понимают, является дезертиром. Одна сестра хочет броситься ему на помощь, но вторая благоразумно останавливает ее. Вскоре они слышат второй крик брата. Появляется эсэовец, сообщающий о казни дезертира. После краткого «немецкого» пролога действие переносится в греческие Фивы.

Во-вторых, сюжет и концепция драмы изменены Брехтом. У Брехта идет не гражданская, а захватническая война. Креонт, за которым мы видим Гитлера (сторож обращается к нему: «Мой фюрер!»), двинул войско на Аргос под началом своего сына Мегарея, чтобы захватить месторождения железной руды. Осознав бессмысленность войны, Полиник дезертирует из армии. Креонт казнит его за измену и запрещает хоронить тело. Антигона нарушает запрет и погибает. В разгар вакханалии, устроенной Креонтом, чтобы скрыть военные неудачи, приходит весть о гибели Мегарея и всего фиванского войска. На охваченные победной вакханалией Фивы надвигаются враги. Война проиграна, катастрофа неизбежна.

Однако главной целью Брехта, ради которой задуманы все преобразования, стало, как он сам объяснял в «Модели к Антигоне», «изображение роли насилия при распаде правящей верхушки» (*Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze*). Тема насилия и разрушения, которую оно с собой несет, выражена в первом хоре фиванских старейшин: «Много

чудес на свете./ Но нет большего чуда, чем человек»<sup>10</sup>. Мы хотим ограничить наш анализ рамками этого отрывка, ибо в нем отчетливо проявляется художественный метод Брехта, о котором шла речь выше. Этот хор, фактически дословно заимствованный из Софокла в переводе Гёльдерлина, говорит о двойственности человека — о могуществе человека, благодаря которому он подчиняет себе все сущее, и о немощи его, ибо смерть подстерегающая сводит на нет все его усилия. Стремление человека к творчеству и власти есть свидетельство его экзистенциальной бездомности и неприкаянности<sup>11</sup>. Заимствуя эти идеи, Брехт дополняет их собственными, соответствующими общей концепции его драмы. Он дополняет текст Софокла следующим пассажем:

Тот, кто врагов не находит себе, собственным  
Делается врагом. Словно быку,  
Он своему собрату шею согнет, а собрат  
Выпустит из него потроха. Ступая, он  
Топчет себе подобных. Желудок  
Он не в силах наполнить себе один, а стеной  
Ограждает свое добро, но эту стену  
Непреренно разрушат и крышу  
Сорвут под ливнем! Человек ни во что  
Человека не ставит, и страшней, чем он сам,  
Нет для него чудовищ<sup>12</sup>. (Брехт, Обработки. С.126)

Итак, с одной стороны, сила человека не знает границ, он подчиняет себе весь мир, природу, зверей, но это насилие, нарастая и не находя себе предела, когда-то обращается на него самого, и человек, как пишет Брехт, «сам себе делается врагом». В водоворот насилия попадают и Полиник, и Антигона, и Тересий, и Гемон, и в итоге сам Креонт — как субъект насилия неминуемо станет и его последней жертвой.

Хор рисует путь человека от чудесного к чудовищному, от созидания к разрушению и саморазрушению.

В заключение назовем самые значимые постановки «Антигоны» Брехта после смерти драматурга.

Здесь следует учитывать еще один аспект: безумие Антигоны соответствует безумию самого Гёльдерлина. Антигона для Гёльдерлина — фигура самоидентификации. Значимо, что перевод «Антигоны» 1804 г. был последней крупной работой Гёльдерлина перед башней. Безумие Гёльдерлина, которое в 1970-е годы было истолковано как форма социального протеста, отказничества, было созвучно настроениям европейской и прежде всего левой французской молодежи. Знаменитый исследователь Гёльдерлина

Пьер Берто высказал гипотезу, что Гёльдерлина сделало сумасшедшим мясницкое окружение. Его безумие было попыткой психологической защиты от окружавшей его бездуховности. Буржуазное общество по сути своей репрессивно: оно изолирует тех, кто придерживается других взглядов, диссидентов. Поэтому в 70-е гг. во Франции Гёльдерлин и его перевод «Антигоны» стал популярен. Знаменита постановка 1978 г. в здании заброшенного завода. Гёльдерлина изображал бормочущий артист, который во время спектакля ходил по залу (зала как такового не было), по цеху, лазал по пожарным лестницам, бубнил невнятно, и т. д.

Следует назвать постановку в г. Хуре 1986 г., т. е. спустя более чем сорок лет после премьеры спектакля. Роль посланника играл актер Ганс Гауглер, который в первой постановке сыграл Креонта, а впоследствии стал интендантом театра в Тюбингене. Теперь ему было 76. На занавесе было изображение сцены, какой она была в первой постановке. На сцене высились стеклянная башня типа Вавилонской, а края сцены были усеяны черепами. Хор был одет в офицерские шинели с орденами.

Большую популярность Антигона Брехта снискала в последние годы существования ГДР, где она с 85-го по 89 гг. ставилась 7 раз (например, в Дессау, 1987). Эмоциональность этих постановок превосходила предписания эпического театра. Театр г. Хур представил эту пьесу 9 октября 1989 г. в «Немецком театре» в Берлине во время празднования сорокалетия ГДР. Слова Тересия о том, что «город полон скрытого недовольства», зрители встречали оглушительными аплодисментами, на Креонта шикали.

Но особенно яркой была постановка Анджея Вайды и краковского театра 1984 г. Там важен контраст между античным и новым: черными платками и одеждами Антигоны и Исмены и хором. Хор в каждом акте трагедии представлен у Вайды разными социальными группами и соответственно одет по-разному: сначала — это солдаты с автоматами, потом — чиновники с дипломатами, потом — протестующие студенты в джинсах, несущие транспаранты с портретами Антигоны, а в последней сцене рабочие «Солидарности». На заднем плане мелькают агенты спецслужб Креонта. Партийная газета «Трибуна люду» попыталась все замять и даже утверждала, что агенты на заднем плане — это агенты американских спецслужб.

В 1992 г. на экраны вышла совместная франко-немецкая экранизация драмы Брехта (режиссеры Даниель Юе и Жан-Мари Штрауб). Роль Антигоны в этом фильме сыграла Астрид Офнер.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Фрадкин И. Обработки Бертольда Брехта // Брехт Б. Обработки. М.: Искусство, 1967. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

- <sup>3</sup> Брехт Б. Избранное: Сборник. М.: Радуга, 1987. С. 56.
- <sup>4</sup> Szondi P. Versuch über das Tragische. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961. S. 7.
- <sup>5</sup> Korff H.A. Geist der Goethezeit. Versuch einer idellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Registerbund für alle vier Bände. Leipzig: Verlag Roehler & Amelang, 1960. Bd. IV. S. 736–739.
- <sup>6</sup> Если позволить себе краткое отступление, то сюжет «Антигоны» в России не был столь популярен, как в Германии. Симптоматично, что, например, одна из немногих Антигон русской литературы — «Антигона» И. Бунина — характерный пример как раз пародийной трактовки этого образа. Образ «бросающей вызов женщины» — константа русской культуры. Однако он был воспринят через *иную* традицию, восходящую не к греческой античности, а к Новому Завету — женам мироносицам и особенно Марии Магдалине, вызвавшей к жизни такие образы, как булгаковская Маргарита и Лара из «Доктора Живаго». С образом Антигоны, похоронившей брата, созвучен образ оплакивающей близящуюся смерть Христа Магдалины: Когда Твои стопы, Иисус, / Оперши о свои колени, / Я, может, обнимать учусь / Креста четырехгранный брус / И, чувств лишаясь, к телу рвусь, / Тебя готовя к погребенью./
- <sup>7</sup> Как известно, против Гёльдерлина было начато следствие по обвинению в якобинстве, которое было остановлено на основании медицинского заключения о его душевной болезни.
- <sup>8</sup> Брехт Б. Антигона (по Софоклу). Обработка для сцены по гёльдерлиновскому переводу / В соавторстве с К. Неером / Пер. С. Апта // Брехт Б. Обработки. С. 160.
- <sup>9</sup> Брехт Б. Обработки. С. 160–161.
- <sup>10</sup> Этот хор был переведен Гёльдерлином дважды. Классический и окончательный его перевод начинается так: Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer als der Mensch. / Много чудес на свете. Но ничего / нет чудовищней, чем человек. Интересно, что ранее Гёльдерлин переводил этот же текст иначе: Vieles Gewaltige gibt's. / Doch nichts ist gewaltiger als der Mensch. / Насилие многообразно. / Но ничто не превзошло насиле-ем человека. Если сравнить два перевода, то окажется, что более ранний перевод есть как бы толкование более позднего, ибо выявляет его сущность.
- <sup>11</sup> См. знаменитый анализ этого хора, сделанный М. Хайдеггером в «Введении в метафизику» // Хайдеггер М. Введение в метафизику / Пер. Н.О. Гучинской. СПб.: Изд-во Высшей философской школы, 1998. С. 223–237.
- <sup>12</sup> Брехт Б. Обработки. С. 126.

## Немецкоязычная драматургия в постановке Курта Хиршфельда на сцене Шаушпильхауз (Цюрих) и влияние Всеволода Мейерхольда

*(Перевод с немецкого М.Б. Румянцевой)*

В Цюрихе перед Второй мировой войной было только два театра: драматический и оперный. Оперный театр размещался в здании бывшего Штадтеатра, Городского театра, который с начала XX века постепенно переходил на оперный репертуар. Драматический театр Цюриха, Шаушпильхауз, возник как дополнительная сцена Городского театра. В 1926 году эта сценическая площадка была приобретена предпринимателем и любителем театра Фердинандом Ризером. Это был частный театр и финансировался из собственных средств Ризера. Будучи женатым на сестре Франца Верфеля, Ризер являлся большим поклонником театра, но не имел театрального образования. Репертуар его театра базировался в большей степени на развлекательных постановках, труппа театра была постоянной<sup>1</sup>. Это был один из множества частных немецкоязычных провинциальных театров. После прихода в 1933 году к власти Гитлера многие деятели театра в Германии потеряли работу — сначала те, чья деятельность вызвала недовольство национал-социалистов, а следом те, чье происхождение не было арийским. Шаушпильхауз Цюриха получил возможность приглашать именитых режиссеров и актеров, для которых Швейцария оказалась единственной возможностью остаться в профессии<sup>2</sup>.

### 1933–1935

Хиршфельд вынужден был оставить Германию сразу же после прихода Гитлера к власти. Его притеснения были вызваны не столь его еврейским происхождением, сколько политической позицией Ландестеатра Дармштадта, в котором он был заведующим литературной частью. Дармштадским театром руководил Густав Хартунг, назвавший Геббельса «убийцей». Хартунг и Хиршфельд покинули Германию и оказались в Цюрихе. До 1935 года Хиршфельд был ответственен за репертуар Шаушпильхауза, а также занимался реформированием труппы. Антифашистскую позицию дармштадского театра Хиршфельд сохранил и в Цюрихе. Однако

сотрудничество с театром Ризера продлилось только два года, после чего Хиршфельд был по невыясненным причинам уволен.

С одной стороны, взаимоотношения Хиршфельда и Ризера нельзя назвать безоблачными, поскольку Хиршфельд, вероятно, защищал интересы труппы, а не директора, и сопротивлялся увольнению в театре<sup>3</sup>. С другой стороны, Хиршфельд оказался под давлением национального самосознания швейцарцев, не считавших полемику с немецкой политикой задачей Цюрихского театра и тосковавших по постановкам национальной драматургии. Инсценировки таких злободневных пьес, направленных против национал-социализма, как «Расы» Фердинанда Брукнера (1933) и «Профессор Мамлок» (1934) Фридриха Вольфа, вызвали критику как внутри Швейцарии, так и за ее пределами. *Neue Zürcher Zeitung* даже выступила с заявлением, что право свободы слова «не должно кем-либо и когда-либо использоваться в абсолютной степени». Имя Хиршфельда в статье не было названо, но импульс для подобного заявления прессы был очевиден. Помимо этого звучали антисемитские голоса и протесты профсоюзов, выступавших против работающих в театрах эмигрантов из Германии. Возможно, Ризер, будучи, как и Хиршфельд, еврейского происхождения, уволил завлиту своего театра, чтобы успокоить критику<sup>4</sup>.

### После 1935

После увольнения Хиршфельд отправился в Москву, где, по его мнению, был самый лучший современный театр. Существуют свидетельства, которым я, к сожалению, не нашел документального подтверждения, что он был ассистентом обожаемого им Мейерхоolda вплоть до закрытия его театра в 1938 году. В этом же году в Цюрихе произошло изменение, дававшее Хиршфельду новый шанс: директор Ризер после аншлюса Австрии эмигрировал в США, передав Шаушпильхаус издателю Эмилю Опрехту и его единомышленникам. Опрехту удалось обеспечить финансирование театра из городского бюджета. И он пригласил Хиршфельда обратно. Так Хиршфельд стал двигателем обновления и переустройства театра в послевоенное время.

Еще Лессинг видел функцию завлиту не только в разработке — совместно с главным режиссером — репертуарного плана, но и в содействии драматургам в написании пьесы, и в ассистировании режиссерам при инсценировке. Именно таким завлитом был Курт Хиршфельд: его роль при выборе пьес и актеров, а также в репетиционном процессе была огромной. Он не писал своих пьес, но занимался режиссурой. Например, он поставил «Господина Пунтилу и его слугу Матти» (1948)<sup>5</sup>, «В дебрях городов» (1960) Брехта и «Андорру» (1961) Макса Фриша.

Наиболее известны его постановки Брехта в Шаушильхаузе Цюриха, прежде всего постановка 1941 года «Мамаши Кураж» с Терезой Гизе в главной роли, а также постановки 1943 года «Доброго человека из Сезуана» и «Жизнь Галилея». В знак признания его заслуг и даже несмотря на многочисленную критику, Хиршфельда избрали в 1961 году директором театра. Это случилось за два года до его смерти. В швейцарском театральном лексиконе его деятельность отражена таким образом: «Репертуарная политика Хиршфельда была открытой по отношению к современной мировой драматургии и явилась моделью для немецкоязычных театров послевоенного времени».

### **Направление деятельности после 1938 года**

Хиршфельд сделал выводы из той полемики, которая возникла в обществе в 1935 году и привела к его увольнению. Теперь он избегал политических и теоретических высказываний, ограничиваясь публицистической деятельностью: его тексты для театральных программ, выступления и статьи не содержали того, что могло бы резонировать с общественным мнением. Но выбираемый им репертуар и специфика спектаклей говорят об однозначном предпочтении политического театра<sup>6</sup>. Его восхищение советским театром после прихода к власти Сталина, однако, заметно сократилось.

В 1930-е годы критика деятельности Хиршфельда была направлена: во-первых, на то, что в Цюрихе развивается пропагандистский театр, не имеющий ничего общего со Швейцарией, во-вторых, на то, что нет новых постановок швейцарских драматургов, и в-третьих, на то, что режиссер крайне редко обращается к классической драматургии. Хиршфельд постарался избежать повторения конфронтации. Номинальное руководство театром перенял швейцарец по происхождению Оскар Вэлтерлин. Также совершенно неслучайно, что в репертуарном плане ставка была сделана на швейцарских драматургов, не имевших еврейских корней — Максе Фрише и Фридрихе Дюрренматте. Он поставил пьесы Фриша «Бидерман и поджигатели» и «Andorra», а также пьесы Дюрренматта «Визит старой дамы» (1956) и «Физики» (1962). Упреки критики в недостаточном внимании к классике Хиршфельду удалось преодолеть, придав новое политическое звучание классическим произведениям, имевшим особый швейцарский контекст: в 1939 году им была осуществлена легендарная постановка «Вильгельма Телля» по пьесе Шиллера, как раз в тот год, когда в Цюрихе проходила знаменитая выставка, прославлявшая консолидацию Швейцарии и способствовавшая мифологизации национального героя Телля. Постановка в Шаушильхаузе привела к тому, что Гитлер в 1941 году запретил инсценировки этой пьесы Шиллера на остальной немецкоязычной территории.

Главными фигурами швейцарской постановки были Генрих Гретлер, исполнитель главной роли, и Оскар Вэлтерлин, режиссер, оба швейцарского происхождения без еврейских корней. Таким образом, Хиршфельд смог избежать упреков по национальному вопросу. В дальнейшем он активно обращался к произведениям классической и национальной драматургии, а также к пьесам политического содержания, не имевшим антигерманской или антинационалистической направленности, но освещавшим проблемы Швейцарии. Подобная установка имела успех и привела к тому, что Шаушпильхауз Цюриха стал главным драматическим театром немецкой части Швейцарии<sup>7</sup>.

### **Влияние русского театра**

Успеху в Цюрихе предшествовало время, проведенное Хиршфельдом в Москве. Какое влияние имел русский театр на него? О его оценке современного русского театра можно прочитать в сообщении о московской театральной олимпиаде в сентябре 1934 года, сохранившемся в машинописном варианте в его наследии<sup>8</sup> и опубликованном с небольшими изменениями в Ной Цюрхнер Цайтунг. Оценки Хиршфельда граничат с экзальтацией: по его словам, «советский театр обладает такими свойствами, которые и сейчас, и во все времена можно назвать величайшими из возможных»<sup>9</sup>. Весомы его суждения о развитии московского театра начиная с 1920 г. Он констатировал, что было бы «напрасным искать неудержимый порыв в театральных постановках в годы военного коммунизма — в большей степени неумолимой борьбы против искусства». По его мнению, явная пропаганда в постановках этого времени встречается не столь часто, при этом большинство спектаклей обнаруживают тенденцию к классической форме и углубленному психологизму. В работе Мейерхольтда он тоже видит изменения. Приемы биомеханики уже не используются, искажения и отрывистость его раннего экспериментального периода также отошли в прошлое. Как формулирует Хиршфельд, у Станиславского на сцене пытел самовар и актеры пили настоящий чай, у Мейерхольтда же, напротив, чашки пусты, но разницы этой в спектакле не замечаешь. Далее, продолжает Хиршфельд, Мейерхольтд освободил сцену от натурализма декораций, поместив в центр внимания актера и ритм, пронизывающий все действие, но без танцевальных элементов. И, подытоживая Хиршфельд, политическая ориентация сохраняется и ей подчинено все остальное.

### **«Андорра»**

В 1962 году Хиршфельд сделал телевизионную инсценировку «Андорры» Макса Фриша. Благодаря этому у нас есть возможность увидеть

образец его режиссуры. Хиршфельд выступил не только как режиссер, но и как со-автор, Фриш с благодарностью вспоминал, что режиссер в процессе работы вносил изменения в текст пьесы<sup>10</sup>. В результате и в тексте и в режиссуре чувствуются отголоски морализаторских пьес Брехта, однако существует ряд отличий: не используется прием очуждения, нет богатой библейской метафоричности и брехтовского юмора, сквозящего в самых серьезных эпизодах. Очевидно, все-таки Брехт не был ориентиром при создании этой постановки.

Карликовое государство Андорра у Фриша символизирует Швейцарию, в которой проблем не меньше, чем в соседней Германии. Речь идет о юноше, который оказался изгоем в своем окружении. В финале его убивают — ибо считают евреем. В пьесе скрупулезно изображен механизм эскалации нетерпимости. Хиршфельд избегает натуралистических декораций, использует лишь отдельные предметы реквизита на сцене. В финале сцена остается практически пустой. Жители деревни похожи один на другого, социальная дифференциация отсутствует, среди актеров тоже не было каких-то звезд. Создается особый психологический театр: персонажи лишены характеристик, которые выходили бы за границы функций, данных действующим лицам в пьесе. Подобные черты сделали бы жителей деревни более живыми, выразительными, но для дидактических целей пьесы они избыточны. Все это заставляет вспомнить рассуждения Хиршфельда о русском театре 1930-х годов и о достижениях позднего Мейерхольда, столь важных для немецкого режиссера.

В рамках этого доклада я могу лишь предложить подобное сопоставление как идею для более глубокого исследования: пути распространения традиции часто непредсказуемы. В Швейцарии заявление о том, что Хиршфельд сохранил и пронес через сталинизм и национал-социализм элементы раннего советского театра, чтобы другие немецкие театры могли ими воспользоваться в послевоенное время, было бы весьма провокационным. И даже швейцарские драматурги Фриш и Дюрренматт были инструментами подобного межкультурного трансфера. Это, конечно, очень упрощенная, краткая формулировка. Однако в любом случае было бы весьма интересным узнать, что представляла собой работа Хиршфельда в театре Мейерхольда и как его стиль повлиял на постановки знаменитого Цюрихского театра в тот период, когда его возглавлял Хиршфельд. Я не нашел материала о его московском периоде. Однако его дочь не считает историю о сотрудничестве Хиршфельда в Москве придуманной. Я буду рад передать эстафету исследования русским коллегам, если кто-то заинтересуется этим материалом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Exinger P. Die Narretei eines Idealisten oder: schillernd, böse, großartig – Ferdinand Rieszler und das Schauspielhaus Zürich, Diss. Univ. Wien, 1996.
- <sup>2</sup> См. об этом: Amrein U. Avantgarde und Antimoderne. Spielarten des Politischen im Theater der Geistigen Landesverteidigung // Elio Pellin, Ulrich Weber (Hrsg.). Wir stehen da als gefesselte Beobachter. Theater und Gesellschaft. Göttingen; Wallstein / Zürich: Chronos, 2010. S. 39–68.
- <sup>3</sup> Rieß G. Sein oder Nichtsein – der Roman eines Theaters. Zürich: Ex Libris, 1963. S. 162.
- <sup>4</sup> Kulturpolitik und Geistige Landesverteidigung – das Schauspielhaus Zürich // Weigel S., Erdle B. (Hrsg.). Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich, 1996. S. 281–301.
- <sup>5</sup> Томас Блубахер указывает, что Хиршфельд был назначен главным режиссером постановки, поскольку у Брехта не было разрешения на работу. (Blubacher T. Kurt Hirschfeld // Andreas Kotte (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz. Zürich: Chronos. 2005. Bd. 2. S. 846–847.
- <sup>6</sup> Урсула Амрайн определяет позицию Цюрихского театра после Второй мировой войны как «эстетику дистанции». См.: Amrein U. Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950. Zürich: Chronos, 2007. S. 149–166.
- <sup>7</sup> Giehse T. u. a., Theater. Meinungen und Erfahrungen. Affoltern: Aehren Verlag, 1945. S. 11–16.
- <sup>8</sup> Наследие Хиршфельда находится в собрании института Лео Бека в Нью Йорке: Kurt Hirschfeld Collection, 1910–1966. AR 7066 / MF 608.
- <sup>9</sup> Hirschfeld Kurt. Neue Wege des Sowjettheaters, Nachlass X., Typoskript. S. 6.
- <sup>10</sup> Frisch Max. Notizen zu den Proben der Zürcher Aufführung von Andorra // Theater-Wahheit und Wirklichkeit. Freundesgabe zum 60. Geburtstag von Kurt Hirschfeld. Zürich: Oprecht, 1962, S. 79–89.

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА ДРОБЫШЕВА

### Версии пьес Бертольта Брехта на сцене современных театральных фестивалей БИТЕФ и «Дубровницкие летние игры»

Сегодня на карте мира Балканского региона появились новые государства, среди которых — Сербия и Хорватия. Театральное искусство продолжает быть и оставаться одним из осязаемых проявлений духовной культуры балканских стран. Каждый год там во многих городах проходят традиционные театральные фестивали как больших, так и малых форм. Среди

наиболее авторитетных ежегодных фестивалей, подобных Авиньонскому во Франции и Эдинбургскому в Великобритании, на Балканах считается БИТЕФ в Сербии, «Дубровницкие летние игры» — в Хорватии, а также «Охридское лето» в Македонии. БИТЕФ — Белградский интернациональный театральный фестиваль — возник в Белграде в 1967 году и стал одним из популярных международных смотров современного сценического искусства. Победителями Белградского фестиваля были Питер Брук и Анатолий Эфрос, Георгий Товстоногов, Лука Ронкони, Ариана Мнушкина, Эймунтас Някрошюс, Юрий Любимов, Ингмар Бергман, Роберт Стурра, Иван Поповски, Бранко Плеша, Роберто Чулли, Любиша Ристич, Деян Миич. Среди номинантов были студенты 1946 года ЛГИТМиКа Мирослав Бегович и Стево Жигон, поставившие на сцене БДТ такие спектакли, как «Дундо Марое» Марина Држича (1980) и «Скорбящие родственники» Бранислова Нушича (1986). Спектакль «Гамлет» в постановке Стево Жигона вызвал неоднозначную реакцию как у критиков БИТЕФа (1971), так и у зрителей. Спектакль воспринимался как политический, он был подобен реквиему тех иллюзий, надежд, идеалов 1950-х годов, которые безвозвратно ушли в вечность. Позже Любиша Ристич в своей постановке «Гамлета» (1980) использовал также брехтовскую полемическую интонацию.

В программу БИТЕФа входят спектакли разных стран мира, наиболее ярко отражающие современный театральный процесс. По мнению театрального критика Владимира Стаменковича, белградской газеты «НИН», «самое значимое в нашем театре состоялось благодаря школе БИТЕФа, который каждый раз в сентябре представлял подлинное составляющее современного театра, и поэтому наше присутствие в современной и мировой культуре было ощутимо»<sup>1</sup>.

Драматургия Бертольта Брехта начинает осваиваться в Сербии и Хорватии в 50-е годы XX века. Среди постановок были такие пьесы, как «Кавказский меловой круг» (1957), в Национальных театрах Белграда и Загреба постановку которых осуществил Боян Ступица. Затем он же обратился к пьесе «Трехгрошовая опера» (1959).

Особое внимание югославянских режиссеров привлекла пьеса «Мамаша Кураж и ее дети». В 1957 году режиссер Миня Дедич поставил ее в Белградском драматическом театре, а в 1960-м он вновь обратился к тексту пьесы, но уже на сцене «Современного театра».

В 1971 году «Мамаша Кураж и ее дети» («Majka Hrabrost i njena deca») была показана зрителям Национального театра Белграда. Сербские режиссеры обратились также к пьесам «Добрый человек из Сычуани» (1954) в Белградском драматическом театре (режиссер Соя Йованович) и «Жизнь Галилея» (1968) в Национальном театре Белграда (режиссер Бора Григорович).

На белградском БИТЕФе на протяжении возникновения фестиваля можно было посетить спектакли по драмам Б. Брехта зарубежных и отечественных режиссеров, которые стремились передать проблемы современного общества, одна из которых — война и человек, активно выступающий против насилия и устоявшихся порядков. Драматургия Бертольта Брехта — новое слово в театральной культуре XX века, яркий опыт политического эпического театра, который актуален и сегодня в нашем изменчивом и противоречивом мире.

На первом БИТЕФе в 1967 году был показан спектакль Нью-Йоркского «Ливинг-театра» «Антигона» Софокла. Режиссерами стали Джудит Малина и Джулиан Бек. Спектакль был поставлен в версии Бертольта Брехта. Постановка была создана по законам эпического театра Брехта и мифологии одновременно, в котором поднимались актуальные политические проблемы. Владимир Стаменкович отмечал, что «драматическая поэтика спектакля в равной мере впитала как опыт древнего мифа, так и марксистский взгляд на мир... Картина человеческой цивилизации, которую нам показывают ливинговцы, одновременно и политически ясна, и окутана тайной, которая сопровождает любое существование»<sup>2</sup>.

На VII БИТЕФе 1973 года спектакль западноберлинского театра «Шашпильхаус» «Лир» Эдварда Бонда в режиссерском прочтении Ганса Литцау был наполнен брехтовской поэтикой. Это был своеобразный поединок Арто и Брехта, в котором одерживает победу эстетика великого немецкого драматурга, как отмечал критик Виктор Комиссаржевский<sup>3</sup>.

На VIII БИТЕФе был представлен спектакль «Освобождение» по Станиславу Выспяньскому режиссера Конрада Свинарского, в котором использовался метод агитационного театра Б. Брехта. Тема публицистики в театре была для режиссера важной, так как Свинарский был учеником и ассистентом Брехта в 50-е годы. Концепция этой постановки была понятна и близка своими тенденциями белградскому зрителю начала 80-х. Главными устремлениями режиссера было воссоздать в спектакле истинную театральность, а не риторику народно-освободительной публицистики. Свинарский, как отмечает Н.М. Вагапова, не только усвоил уроки публицистического театра Брехта, но и сумел перевести их в новое качество, используя прием «отрицания отрицания»<sup>4</sup>.

Значителен был финал спектакля благодаря яркой зрелищности и исполнителю роли Конрада. «Герой-поэт, ослепленный и окровавленный, бессильно размахивая бутафорской саблей, вторгается в круг — уже не сцены, а жизни... Его безумие и отчаяние разрываются на пограничье театрального и жизненного действия, на стыке двойственного пространства и времени... Гибель героя среди зрителей кладет предел театральному действию, но одновременно и размыкает его пределы в жизнь»<sup>5</sup>.

В период войны между Сербией и Хорватией 1992 года на XII фестивале театр «Уйвидеки синхаз» из города Нови Сад показал спектакль «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта (режиссер Лайош Шолтиш).

На XXVII БИТЕФе 1993 года на премию номинировался спектакль «Трехгрошовая опера» Б. Брехта Ивана Вуича, в котором взгляд режиссера обращен на поиск счастья, к мечтаниям о будущем. На БИТЕФе 1993 года также была представлена видеопрограмма. Роберто Чулли познакомил зрителей фестиваля с видеозаписью двух своих спектаклей: первый — «На дне» М. Горького, а второй — по пьесе Б. Брехта «Исключение и правило». Как отмечает пресса, «оба сюжета разыгрывались параллельно на сцене, разделенной стеклянной стеной, которая, по мысли режиссера, разделяет разные слои общества»<sup>6</sup>.

XXXVII БИТЕФ 2003 года имел девиз, возникший благодаря изречению Брехта: «Будущее театра — в философии». На эту тему был проведен двухдневный симпозиум, на котором был поставлен вопрос: «Может ли современный театр выражать философские идеи в зрелищной форме?» Подтверждением тому, что театр и философия неразделимы, стали спектакли-победители: «Уничтожение» по философско-психологическому роману Томаса Бернхардта (режиссер Кристиан Люпа), «Нора» по пьесе Хенрика Ибсена (режиссер Томас Остермайер), «Рабочий цирк» по мотивам бюхнеровского «Войцека» (режиссер Арпад Шиллинг), «Деньги убивают» Ристо Крле (режиссер Люпчо Георгиевский, хорошо известный петербуржцам). Сложная противоречивость взаимоотношений театра и философии не отменяет того, что эти взаимоотношения плодотворны и неизбежны.

Фестиваль «Дубровницкие летние игры» впервые прошел в 1950 году в Дубровнике. Летом Дубровник превращается в уникальное театральное-концертное пространство. Идея фестиваля заключалась в том, чтобы режиссеры могли познакомить с постановками пьес Марина Држича в новом прочтении различных театральных коллективов, а также продемонстрировать новые веяния в современном искусстве.

С XVI века Дубровник был центром европейской славянской цивилизации. Именно в нем рождается уникальная цивилизационная культура, литература и драматургия Марина Држича, одного из самых выдающихся и загадочных идеоконцанепонятыхпредставителей Далматинско-Дубровницкого возрождения. Со времен Марина Држича в Дубровнике в праздники и на пирах разыгрывались представления, выступали бродячие артисты.

М. Држич, как и многие его современники, свободно играл на лютне, флейте, виоле, контрабасе, кларнете и клавикордах. На улицах Дубровника всегда можно встретить танцующих и музицирующих горожан. Музыка была важной составляющей городской среды. Поэтому сегодня фестиваль приобрел иные черты, он стал не только драматическим, но и музыкаль-

ным. Сегодня, как и 500 лет назад, на улицах и площадях, среди лоджий, в Атриуме Княжеского дворца, на террасах неприступных стен фортеций ставятся спектакли, можно увидеть фольклорные ансамбли, представляющие песни и танцы всех областей Далмации и Хорватии, а также звучат симфонические оркестры, выступают вокалисты и инструменталисты.

Одно из отличий Дубровницкого фестиваля — то, что в пространстве города-крепости в его природном ландшафте ставятся спектакли.

На 64-х (2013) Дубровницких летних играх зрители побывали на трагедии Еврипида «Медея». Постановку осуществил словенский режиссер Томаз Пандур силами артистов «Фестивального драматического театра» (его постановка «Гамлета» известна и петербуржцам.). Режиссер для постановки «Медеи» избирает пространство дубровницкой башни Ловренац, в которой воссоздается атмосфера былого, и оно служит декорацией. Спектакль дышит морем, бурями Далматинского региона. Образ Медеи создала Алма Прица. Ее героиня вершит казнь не только над мужем, но и над государством, а главное — над собой. За эту роль актриса была удостоена высшей актерской награды Хорватии.

Другой настоящий народный спектакль создал Дарио Харячек, обратившись к комедии XVIII века Влахо Стулли «Кате-Командирша» («Kate Kapuralica»). Пьеса написана в жанре фарса. Это своеобразный взгляд на современный Дубровник, который стал предметом музейной экспозиции. Когда создавалась пьеса, город был купеческим центром, который всегда стремился встать на защиту свободы и своей независимости. Сегодня город превратился в оазис туризма, торгующий своей свободой, обычная жизнь постепенно уходит из Дубровника. Кате (ее играет Елена Михолевич) — жена капрала — сдает комнаты отдыхающим туристам, ее протест направлен в адрес современного состояния общества, в нем она видит зависимость, компрометирующую идею свободы, когда все выставляется на продажу. Действие разыгрывается в одном из типичных дубровницких дворов, где на двери висит табличка с объявлением «rent» («сдается»).

На Дубровницком фестивале 64 особый интерес вызвал спектакль «Буря равноденствия» («Эквиноццио», «Ekvinocijо», «Equinox») по драме Иво Войновича, который был поставлен на острове Локрум вблизи Дубровника. Туда зрители добираются на катере, а среди локрумских скал и утесов, где Адриатическое море становится фоном, начинается спектакль, поставленный режиссером Ёшко Юваничем и талантливым художником Марином Гоцце. Именно там открывалась тайна равноденственной бури, величественная поэзия борьбы между жизнью и смертью в природе и измученной душе. Это настроение сумели передать артисты «Фестивального драматического ансамбля». В основу конфликта драмы положена борьба Елы — бедной дубровчанки (ее играет Дорис Шарич-Кукулица) — за

счастье своего сына Иво (Никша Кишель), мастера верфи. Образ американского дельца Нико Мариновича, вербующего своих земляков на каторжные работы на селитряных копях, создал Маро Мартинович.

Режиссеры «Дубровницких летних игр» постоянно ищут новую оригинальную форму для своих постановок. Таким стал спектакль «Отец Храбрость» или «Папаша Кураж» автора и режиссера Бориса Бакала, навеянный мотивами пьесы Брехта (2013).

Спектакль «Папаша Кураж» («Отац Храброст») построен на главных философских обобщениях критической мысли Брехта, его предчувствии надвигающейся катастрофы, стремлении глазами Брехта трезво посмотреть на современную жизнь. Спектакль напоминал диалог автора-героя-актера со зрителем<sup>7</sup>.

Основная тема, которая волнует режиссера Бориса Бакала, — это современное состояние хорватского общества.

Публика становится главным действующим лицом в его спектакле, вступая в диалог с ведущим, который на протяжении всего действия задает вопрос: «Испытывали ли вы чувство храбрости, необходимое как зрителям, так и актерам?». Речь здесь идет о совести, морали каждого, о том, что значит «добрый человек — злой человек» и что общество должно быть так организовано, чтобы полезное одному было полезно всем. Современное государство подавляет человеческие права и свободу. Может ли героизм быть повседневной нормой жизни миллионов людей? Ведущий (его играет Лия Биондич) задает вопросы зрителям и ждет ответа на них. Что значит «быть добродетельным, смелым в своих поступках» — ведь именно добродетель является источником гибели, причиной уязвимости и незащищенности человека в обществе.

Вспомним: именно храбрость была причиной смерти Эйлифа, сына Мамаши Кураж. Добро присуще человеческой природе, но добро и губительно. Актер ведет зрителей по городу и одновременно беседует с ними. В этом спектакле режиссер говорит о парадоксальности существования. Спектакль состоит из пяти представлений, которые происходят одновременно на территории города-крепости Дубровник.

Действующие лица спектакля — это Папаша Кураж и его команда, состоящая из молодых артистов и зрителей. Они все — его дети, с которыми он пройдет длинный путь по Дубровнику. Это спектакль-игра, как процесс обучения. Для зрителей он становится уроком преодоления смущения. Главное, к чему стремится Папаша Кураж, — чтобы зрители осознали, были ли они когда-либо храбрыми в своей жизни.

В финале спектакля звучит мысль Брехта о том, что «следует одновременно признать: добро человеческо, оно присуще человеческой природе, и если оно губит человека, то дело не в нем, а в тех обстоятельствах жизни,

которые превращают его из блага в орудие гибели». Такова диалектика художественной мысли драматурга, которую попытались донести до зрителя хорватские артисты.

Не каждый может выдержать на ногах спектакль-путешествие, который длится три часа, — зрители идут по городским улицам, то поднимаясь, то спускаясь к городским стенам. Могут даже оказаться за школьной партой одной из гимназий. В конце спектакля им даже предлагается отдохнуть на походных кроватях в одной из террас дворца Спонзы, устремив свои взоры к небу, где им открывается звездная панорама, где звучит высокое поэтическое слово немецкого драматурга. Уставших зрителей ведут к крепостным стенам, где рассказывают на каменные скамьи и угощают ракией и местными закусками.

Театр Хорватии, а особенно спектакли Дубровницкого фестиваля полны новых поисков смелых решений, не всегда уместных и сценически оправданных.

Идеи драматургии Бертольта Брехта, поэта, прозаика, режиссера и теоретика театра, продолжают волновать, будоражить сознание, становятся почвой для исканий современного театрального процесса в Сербии и Хорватии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Stamenković V. Kraljevstvo eksperimenta: Dvadeset godina BITF Fa. Београд, 1987. С. 224.
- <sup>2</sup> Ibid. С. 16–17.
- <sup>3</sup> Комиссаржевский В. Пространство, которое не может оставаться пустым // Иностранная литература. 1974. № 5. С. 250–255.
- <sup>4</sup> Svinarski K. Posle probe // BITEF 74. Katalog. Београд, 1974. С. 150.
- <sup>5</sup> Башинджагян Н. Режиссер-актер-зритель: поиски новых связей. Проблемы современной польской режиссуры // Актуальные проблемы социалистического искусства. М., 1978. С. 160.
- <sup>6</sup> Вагапова Н.М. Международные театральные сезоны в Белграде. М.: ГИТИС, 2011. С. 89.
- <sup>7</sup> Wallas of Stone. Heart of Art. 64 Dubrovacke ljetne igre. 2013. С. 1–10.

ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА ШЕВЧЕНКО

## Брехт на российской провинциальной сцене (из опыта казанских театров)

Б. Брехт, совершивший подлинную революцию в драматургии и театре XX века, по-прежнему принадлежит к числу авторов, пьесы которых не

сходят с афиш театров мира. Теоретическое и драматургическое наследие Брехта со временем не утратило своей значимости и не перестает быть предметом научного осмысления и сценического воплощения. В Германии, на родине драматурга, диалог с Брехтом ведется особенно интенсивно. Имеет место не только следование принципам эпического театра, но и полемика с ними, и даже их откровенное пародирование.

В России вспышка интереса к эстетике Брехта связана, прежде всего, с Театром на Таганке, которому оказался как нельзя более близок остро-социальный, агитационный характер и активная, открытая форма брехтовского театра. С тех пор вряд ли найдется серьезный российский театр, который рано или поздно не обратился бы к наследию великого драматурга в стремлении открыть своего Брехта.

В постперестроечный период казанские театры трижды включали пьесы Брехта в свою афишу:

— Казанский молодежный театр «Добрый человек из Сычуани» (реж. Б. Цейтлин, 1992);

— Татарский государственный театр драмы и комедии им. К. Тинчурина «Мамаша Кураж и ее дети» (реж. Р. Загидуллин, 2001);

— Казанский Академический русский большой драматический театр им. Качалова «Трехгрошовая опера» (реж. А. Славутский, 2000–2001).

Казанский молодежный театр сформулировал свое кредо следующим образом:

— во-первых, Бертольт Брехт для нас не драматург «социальных проблем», не автор, «бичующий капиталистическое общество», не убежденный коммунист, лауреат Ленинской премии;

— во-вторых, эстетика «очуждения» и другие теории Брехта театр мало интересуют;

— в-третьих, даже глобальный вопрос о том, можно ли выжить в этом мире, оставаясь добрым, не преступая при этом ни одну из десяти заповедей, не представляет для театра интереса. Театр и так знает, что нельзя;

— Для театра Брехт прежде всего великий поэт и тонкий лирик.

Это кредо Казанского молодежного театра определило концепцию спектакля. «Добрый человек из Сычуани» в постановке Бориса Цейтлина (к тому времени заслуженного деятеля искусств Республики Татарстан, в будущем обладателя «золотой маски» за спектакль «Буря» по пьесе Шекспира, поставленный в Казанском молодежном театре), стал сказкой о любви, рассказанной великим поэтом и тонким лириком, прятавшим свои чувства за социальной маской. Театр срывает эту маску, и зритель погружается в поток нежности и грусти. Превращения доброй ШЕН ДЕ в жестокого ШОЙ ДА (Елена Крайняя) — лишь часть высокой и трагической истории любви в мире, где ей нет места, любви вне закона и вне рассудка. Нищета

и богатство, красота и убожество сосуществуют на сцене в нерасторжимом единстве. Кружатся в затейливом танце китайские драконы и веера, японские кимоно и маски, представляя Восток нашего воображения (декорации и костюмы Марии Рыбасовой). Рядом с ними отвратительные, бесстыжие нищие, точно сошедшие с брейгелевских картин. Они жмутся друг к другу, пытаются укрыться от дождя, жемчужинами льющегося из рук маленьких смеющихся китайчат (Л. Замятина, Е. Крутовских). Безобразные, беззубые маски, они вызывают смешанное чувство омерзения и жалости. Куда катится мир, где любовь так одинока? Этого не знают даже боги (В. Бобров, В. Глушков, В. Фейгин) — такова главная мысль спектакля, с пронзительным лиризмом воплощенная на сцене.

Пьеса, написанная европейцем, немцем, действие которой происходит в условном Китае, разыгранная русскими артистами, — вот три эстетических нити, из которых сплетается полотно спектакля. Брейгель причудливо сочетается с масками восточного театра и восточной архитектурой. Легкая, будто танцующая речь актеров накладывается на изящную стилизацию китайской музыки (Станислав Вахов), перебиваемой современными ритмами или неожиданно взрывающейся русской песней — не то стоном, не то плачем (обработка Евгении Смольяниновой). В пьесе Брехта авторы спектакля увидели прежде всего великую магию театра и мастерски воплотили ее на сцене.

Судьба спектакля «Добрый человек из Сычуани» в Казани была одновременно и счастливой и трагической. Он стал лучшей постановкой Молодежного театра, сильнейшим театральным переживанием для многочисленных зрителей и в ночь на 31 января 1995 года исчез в огне пожара, уничтожившего здание театра и на шесть лет оставившего его труппу без собственной сцены. Так и остался он в памяти зрителей ароматом воспоминания о щемяще-грустной, красивой любви, зыбким видением танцующих масок и застывших кукольных улыбок маленьких китайчат.

Принципиально иным получился спектакль Татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурин по пьесе Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», поставленный главным режиссером театра, заслуженным деятелем искусств Республики Татарстан, Рашидом Загидуллин. В отличие от Бориса Цейтлина, он явно не игнорирует принципы эпического театра Брехта, и его главный инструмент — «эффект очуждения». Как известно, история маркитантки Анны Фирлинг, живущей в эпоху Тридцатилетней войны в Германии, стала одной из самых впечатляющих и значительных притч о войне как таковой. Режиссер подчеркивает заложенный в пьесе универсализм, вводя в спектакль документальные кадры времен Второй мировой войны, проецируемые на задник сцены, а также символическую фигуру смерти. Солдаты Тридцатилетней войны оказываются оснащенными автоматами и выступают в камуфляже, напоминая не

то современных террористов, не то чеченских боевиков, не то бойцов спецназа. Прием этот далеко не нов. Тем не менее сопряжение различных временных пластов, соединение картин трех кровопролитных войн в единый смертоносный образ войны выполнено совершенно в духе параболы Брехта. История словно «рассказана» не героями из далекого прошлого, а нашими современниками, знакомыми с кровавым опытом человечества последних столетий, то есть содержит изрядную долю «очуждения».

В остальном же спектакль выдержан в лучших традициях национальной татарской бытовой драмы. По признанию Рашида Загидуллина, он хотел объединить в своей постановке «немецкую страсть к порядку и татарскую эмоциональность». Если о первом еще можно поспорить, то второе режиссеру удалось блестяще. Татарский национальный театр существенно отличается от русского и европейского, он гораздо в большей мере опирается на традицию народного театра с присущей тому повышенной экспрессивностью, открытой эмоциональностью и тесным контактом со зрителем. Рашид Загидуллин своего зрителя знает прекрасно и умеет пробудить в нем сочувствие или негодование, рассмешить или заставить бурно сопереживать героям. Благодаря замечательной игре актеров, в первую очередь исполнительницы главной роли, заслуженной артистки Республики Татарстан Исламии Махмутовой, порой исчезала историческая и ментальная дистанция и казалось, что действие происходит не в далекой Германии XVII века, а в какой-нибудь татарской деревне близ Казани. Журналист Раиль Гатауллин в своей статье, посвященной 60-летию актрисы, сказал об этом так: «По Брехту, Кураж — женщина холодная, сухая, не высказывающая своих эмоций, меркантильная. Конечно, Махмутова — татарская актриса с иным национальным менталитетом — не похожа, скажем, на известную немецкую актрису Е. Вайгель, игравшую эту роль в театре „Берлинер Ансамбль“. Мамаша Кураж у Махмутовой — женщина живая, привлекательная, равнодушно реагирующая на происходящие события. Ее сердце обливается кровью при известии о потере детей. Она горячо проклинает войну и, тем не менее, постаревшая, изможденная, продолжает ей служить. В этом противоречии человеческого характера кроется трагедия Кураж»<sup>1</sup>. Мы видим иное, чем у Брехта, прочтение образа, которое имеет больше общего с национальной татарской традицией, чем с эпическим остранением, декларируемым Брехтом.

Однако это никоим образом не сказалось на качестве спектакля, который стал поистине удачным примером рецепции зарубежной драматургии национальным театром, когда при стремлении сохранить верность оригиналу учитывается и специфика национальной эстетики, и особенности зрительского восприятия. Мнения по поводу постановки были, правда, не однозначны. Некоторые продвинутые зрители выражали со-

мнение в правомерности вольного обращения с принципами брехтовского эпического театра. Кому-то слишком откровенными и прямолинейными показались аналогии с современностью.

Но, как справедливо отметил преподаватель филфака Казанского университета Марсель Ибрагимов, «почти все сошлись в одном: постановка тинчуринцев затрагивает проблему привыкания человека к нивелированию общечеловеческих ценностей: мира, материнства, любви. Это делает понятными и аналогии с современной российской историей (большинство из нас уже давно не удивляется трагедиям людей на чеченской войне), и кадры кинохроники <...>, которыми периодически сопровождается действие на сцене. «Мамаша Кураж» в трактовке Рашида Загидуллина апеллирует прежде всего к сознанию зрителя, заставляет задуматься о современности, соотнося ее с историческим прошлым (не в этом ли важнейшая цель Брехта?! — *Е. Ш.*). При этом режиссер достаточно бережно обращается с самой пьесой, и после спектакля не возникает сомнения: «А был ли Брехт?»<sup>2</sup>.

В октябре 2000 года на сцене Казанского Академического русского большого драматического театра имени В.И. Качалова состоялась премьера еще одной пьесы Брехта — «Трехгрошовой оперы». Спектакль, поставленный народным артистом России, лауреатом Государственной премии им. Г. Тукая Александром Славутским, до сих пор идет на казанской сцене. Будучи одним из самых обаятельных творений Брехта, «Трехгрошковая опера» почти обречена на успех. Яркий гротеск характеров, блистательный юмор, комизм ситуаций в сочетании с острохарактерным мелодизмом музыки К. Вайля вот уже много лет обеспечивают пьесе популярность и любовь зрителей. Красочность, эффектные музыкальные номера, оригинальные костюмы, выразительная сценография — вот что в первую очередь привлекает зрителя в постановке Качаловского театра. Газета «Прованс» (Марсель), помимо великолепных костюмов, отметила стройную хореографию, действенные мизансцены и сильных исполнителей: «Без единой фальшивой ноты они с блеском ведут эту популярную пьесу, соединяющую текст Б. Брехта и музыку К. Вайля, в которой органично сочетаются джаз, кабаре, народные песни»<sup>3</sup>.

Еще более восторженные отзывы публикует газета «Либерасьон» (Марсель, 2001): «Актеры и певцы укрощают огонь, в котором анархическая непринужденность текста и ядовитое очарование музыки создают взрывную смесь из нитроглицерина и драгоценного металла. Ничто не стоит на месте, все в движении, от нежной гримасы до дьявольского восхищения!»<sup>4</sup>. Выбор пьесы, наконец, «легитимировал» ставшую притчей во языцех страсть качаловцев к танцам и пению, идет ли речь о постановках Гоголя, Булгакова, Дюрренматта или Пушкина. Сам по себе этот прием возражений не вызывает, настораживает, правда, тот факт, что русские

аристократы («Пиковая дама»), продавшие свои души жители города Гюллена («Визит старой дамы») и обитатели лондонского дна («Трехгрошовая опера») выделяются одни и те же па, ставшие, по всей видимости, визитной карточкой балетмейстера Сергея Сентябова.

Сценография Александра Патракова полностью соответствует требованиям Брехта, предъявляемым к эпическому театру: никакой иллюзии, никакого погружения в «атмосферу». На сцене только конструкции из металла и развешанные плакаты из арсенала мистера Пичема: «Дающему воздастся!», «Не будь глух к чужой беде!» и т. д. Первые музыкальные такты задают тональность спектакля. Правда, сама сцена в заведении Джонатана Джереми Пичема, где «несчастнейшие из несчастных могли бы приобрести внешность, способную тронуть все более и более ожесточающиеся сердца»<sup>5</sup>, несколько аморфна. Попрошайки всех видов и мастей, с блестящей иронией и изобретательностью выписанные Брехтом, здесь приобретают вид довольно бесцветной, бесхарактерной массы. Только мистер Пичем (Михаил Галицкий) выгодно выделяется на этом фоне своим inferнальным шармом, вызывая в памяти зловещих диккенсовских стариков. Госпожа Пичем (Светлана Романова) при этом напоминает застывшую, хотя и безусловно яркую маску. Наиболее удачные фрагменты — ряд сцен с Мэкинном, столкновение Пичема и Брауна, шефа лондонской полиции, — вытягивают провисающий порой темп спектакля. Финальная же сцена становится подлинным апофеозом, погружая зрителя в динамичную игровую стихию брехтовской пьесы. При всей заложенной в ней социальной критике, спектакль, однако, остается скорее в рамках развлекательного театра.

Три казанских спектакля по пьесам Брехта представляют собой три разных возможности его прочтения. Можно долго говорить о том, какой опыт оказался наиболее успешен. Но сам по себе факт непреходящего интереса к драматургии великого реформатора сцены и множественность подходов к его художественному наследию говорит о том, что Брехт, к счастью, не стал музейным экспонатом истории мирового театра, а продолжает провоцировать художников и зрителей на столь любимый им полемический диалог.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гатауллин Р. Исламие Махмутовой — 60 лет // Вечерняя Казань. 2003. 11 декабря. С. 2.

<sup>2</sup> Ибрагимов М. Мы перетасили культпоход в театр из старых времен // Казанский университет. 2001. Март. № 3–4. С. 2.

<sup>3</sup> Брехт Б. Трехгрошовая опера. М.: Олма-Пресс, 2000. С. 1.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 9.

## Брехт и современная российская драма

Как известно, немецкий реформатор интеллектуализировал театр, показав, что возможности сцены несоразмерно больше, чем рассказ увлекательной истории: «Брехт лишил меня всякого интереса к несовершенному театру и приблизительно с этого момента (гастроли театра Берлинер Ансамбль в Париже) я в театр больше не хожу», — так отреагировал на гастроли Берлинер ансамбля в Париже в 1954 году Ролан Барт<sup>1</sup>. По мнению Петера Шонди, Брехт повинен в радикальном повороте в технике драматурга, когда в драму добавляется «субъект эпической формы»<sup>2</sup>, мне же представляется продуктивным рассмотреть некоторые постулаты брехтианства с точки зрения *границы*.

Отрицая артистический катарсис и поглощение зрителя сюжетом пьесы, Брехт создает т. н. зоны *очуждения*, дополнительные границы по ходу действия спектакля. В пьесе «Трехгрошовая опера», например, проститутка Дженни-Малина, только что сдавшая полиции своего друга — бандита Мэкки-ножа, внезапно поет *зонг* «О Соломоне Мудром»: царя Соломона сгубила мудрость, Цезаря — смелость, Брехта — правдивость, а ее друга-бандита — чувственность. Очевидно, что подобная эрудиция и готовность рассуждать о человеческом идеализме с исторических позиций выходит за границы опыта персонажа. Но кто же тогда адресует зрителю *зонг* о «Соломоне Мудром»? Субъект повествования? Актриса, играющая Дженни? Сам Бертольд Брехт?

В тонком и остроумном анализе «Трехгрошовой оперы» Борис Зингерман отмечает: «Разрушение органической непрерывности действия усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (*зонгом*), совершенно не обязательным для развития сюжета... <...> *Зонг* разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию»<sup>3</sup>. Однако, признавая разрыв границ иллюзорного, Зингерман весьма осторожно говорит о «выходе актера из роли»: «В *зонге* дают себя знать неизвестные нам нравственные качества героя и его скрытые душевные резервы; им не дано проявиться в узких рамках существующих житейских отношений — в предустановленных границах драматического сюжета»<sup>4</sup>. Возможно, в этом утверждении Зингерман опирается на самого Брехта: «Совсем недостаточно разработать образ лишь настолько, насколько это необходимо по ходу действия данной пьесы. В нем должно быть еще что-то конкретное, неповторимое, позволяющее догадываться, что в определенных социальных условиях это лицо может действовать и по-другому»<sup>5</sup>.

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

Анализируя истоки брехтианства, западные исследователи справедливо связывают его с практиками советского авангардного театра, но проходят мимо опытов инсценизации прозы, предпринимаемых на сценах традиционных театров, хотя эта страница истории отечественной сцены имеет к теории эпического театра, как мне кажется, самое непосредственное отношение. Принято считать, что именно в стенах МХТ появились очертания сценического *повествования* — свободной формы «спектакля-романа», а «Братья Карамазовы» в постановке В.И. Немировича-Данченко (1910) стали попыткой осмысления *границы* между повествованием и иллюзией. Едва ли не «первым опытом „инсценированного романа“, не побывавшего в лапах у „передельвателей“»<sup>6</sup>, назвал спектакль «Братья Карамазовы» МХТ критик-современник Юрий Беляев. Радикализм Немировича-Данченко сказан именно в том, что он откровенно признавался зрителю, что переносит на сцену роман, прямо в афише жанр спектакля был обозначен как «отрывки из романа Достоевского». Еще во время репетиций режиссер описывал замысел и его воплощение: «Играли в 2 вечера. Если бы цензура разрешила старца Зосиму — играли бы в три вечера. Там присутствовал т. н. чтец, образованный читатель, филолог, современник зрителей. Чтец будет Званцев. Ему много надо читать, очень тонко, в тон вступать.<...> Чтец иногда выступает среди действия. Кажется, это выйдет эффектно»<sup>7</sup>. После первого вечера «Братьев Карамазовых» другой театральный рецензент — Сергей Яблоновский — начал статью в газете «Русское слово» с описания самого необычного элемента этого спектакля — границы между иллюзорным пространством и пространством Чтеца. «Сцена в этот вечер представляла собой большие отклонения от известной картины: большой передний занавес отсутствовал; сама сцена была укорочена: от нее отнята приблизительно четвертая часть в длину. Эта четвертая часть отделена колоннами.<...> На возвышении — задрапированная кафедра; на ней — лампа; за кафедрой г. Званцев и читает своим богатейшим басом... Остающиеся для действующих лиц три четверти сцены также необычны: сцена уменьшена...»<sup>8</sup>. Критик подчеркивает, что эта — доколе нигде не виданная — форма спектакля просто ошарашила публику.

Далее он подробно описывает, что партия Чтеца — Званцева и начинала спектакль: «Он сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима и затем он раз пять прерывал действие вставками...»<sup>9</sup>.

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

Это была радость режиссера-литературоцентриста, именно литературоцентризм и подвел умнейшего Владимира Ивановича: сделав лишь первый шаг по пути эпизации театрального пространства и персонажей, Немирович решил — вот оно! Увы, неуспех следующего опыта постановки прозы — спектакль «Ставрогин» (1913) — заставил его разочароваться в своем открытии и надолго о нем забыть.

Только через двадцать лет Немирович-Данченко рискнул вновь обратиться к постановке «большого романа» уже в другую экономическую, социальную и культурную эпоху. Его «Воскресение» по книге Л. Н. Толстого — стало еще одним интереснейшим опытом «эпизации» на отечественной сцене. В книге «Проза и сцена» видевший постановку Константин Рудницкий писал: «Замысел его спектакля „Воскресение“ развивал идею, некогда столь удачно реализованную в „Братьях Карамазовых“: форму спектакля-романа и здесь скрепляла сквозная роль чтеца, выступавшего от имени автора. Но если в „Братьях Карамазовых“ чтец сопровождал действие спектакля, то в „Воскресении“ „лицо от автора“ активно вело за собой весь спектакль, иногда приостанавливало его ход, затем вновь приводило в движение и непринужденно связывало между собою пространство сцены с пространством зрительного зала, персонажей толстовского романа — со зрителями 30-х годов»<sup>10</sup>. Таким образом — если граница между

повествованием и иллюзией в спектакле 1910 года была твердой, определялась пространством и закреплялась сценографически, то в 1930 году эта граница стала «прозрачной» и определялась особым положением Лица от автора, роль которого с блеском исполнял В. Качалов.

Если вернуться к «Трехгрошовой опере», то побудительные мотивы создания эпического театра можно представить так: в 1928 году Брехт говорит публике: вот вам трехгрошова история с пыльной полки истории английского театра, а вот какие мысли вызывает она у нас — сегодня — с точки зрения нашего марксизма. Но приблизительно те же задачи решает и режиссер «Воскресения», оставив за скобками постановки богоискательства героев «дореволюционного» Толстого, он с помощью Лица от автора доносит до зрителей интерпретацию «старого романа» как отрицание буржуазных отношений и институтов и утверждение гуманизма.

Содержательные параллели напрашиваются сами собой — уже и в советское время прием выведения на сцену «лица от автора» и придания ему особых функций и полномочий казался некоторым исследователям предтечей эпического театра Б. Брехта. «В этом спектакле [«Воскресенье». — Н. С.], в особенности в его драматургическом материале, были реализованы многие из закономерностей, которые впоследствии найдут место в созданной Брехтом теории эпического театра»<sup>11</sup>.

Здесь уместно процитировать Брехта: «Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»<sup>12</sup>. Эта фраза с очевидностью делится на две части, первая из которых имеет отношение к природе театра, к проблеме «сценических границ» между иллюзорным и повествовательным, вторая же — к идеологическим «подпоркам» этого открытия. Закладывая в свои пьесы пропагандистский пафос левых, Брехт, по мнению Барта, преодолевал формализм. Понятно, что левый пропагандистский пафос Брехта уже в 1950–60-х мог радовать лишь французских интеллектуалов да инструкторов по культуре ЦК КПСС, милостиво допустивших пьесы ниспровергателя Аристотеля на советскую сцену, его теории — в напечатанный на русском языке пятитомник (1965), а его театр — на гастроли в СССР (1957), однако дальнейшие годы показали, что проблематика брехтовских пьес шире, чем марксистские убеждения автора. И более того, Фридрих Дюрренматт считал, например, что своей идеологией Брехт как ножом резал живую материю своей поэзии, эта идея стала общим местом западноевропейских штудий брехтианства.

Однако теория Брехта существует сегодня в некотором отрыве от его драматургических практик, поскольку его лучшие и наиболее известные драмы оказались слишком хорошими историями, и притом историями,

прочно стоящими на традиции: в «Мамаше Кураж...», например, отчетливо проглядывает Медea нового времени, а «Добрый человек из Сычуани» вовсю эксплуатирует древнюю сценическую метаморфозу — переодевание сестры в брата. Сами пьесы как будто сопротивляются теоретическим установкам их автора: вот уже полвека зритель взволновано следит за действиями Мамашы Кураж и ее немой дочери Катрин, Груше из «Кавказского мелового круга», Шен Те из «Доброго человека из Сычуани» и других первоклассно написанных героев. Увы. Для создателя эпического театра Брехт сочинял слишком традиционные, волнующие душу столкновениями и перипетиями фабулы, иными словами, Брехт-драматург не слишком прислушивался к Брехту-теоретику. Именно поэтому его тексты были так быстро и охотно приняты в репертуар традиционного «буржуазного» театра, а поскольку заложенная там игра с границей «сцена-зал», «персонаж-субъект повествования» внедрена в материю драмы не слишком радикально, брехтианские зонги адаптировались к традиции без особого ущерба для пьес. Из «Мамашы Кураж...», к примеру, можно вообще выбросить всю философию, весь эпический театр, а зонги петь, как в мюзикле, чем не преминул воспользоваться Бродвей, да что там Бродвей — сплошь и рядом наши драматические театры приспособливают Брехта и к иллюзорному театру, и к психологическому способу существования актера. Не выглядит нонсенсом на нашей отечественной почве и Брехт, поставленный по Станиславскому. Таким образом — если не знать теории эпического театра — брехтианские «границы» можно попросту отменить, а зонги посчитать стилистическими особенностями его пьес — и не более.

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

Иван Вырыпаев вошел в историю современного театра пьесой «Кислород» (1999), круто замешанной на брехтианских принципах: «Актеры тоже перевоплощались не полностью — они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу»<sup>15</sup>. Граница между эпическим

и иллюзорным резко сдвинута в пьесе в сторону последнего, герои рассказанной истории не появляются в конкретике своих черт вплоть до финала пьесы. Все же прочее время на просторах текста господствуют субъекты повествования — Автор и Исполнительница. Здесь уж никак нельзя вычеркнуть или «подсократить» эпическое, поскольку не сама история, а кто, как и кому ее рассказывают становится предметом текста. Сам субъект повествования — Автор, возмнивший себя богоборцем эпохи «рэп», — преподносит нам — как когда-то Брехт — трехгрошовую, трэшевую историю о том, как браток из Серпухова полюбил тусовщицу из Москвы, а потому убил свою жену лопатой и закопал в огороде. Здесь просто невозможно выделить историю из повествования, мясом драматургии становится то, как она преподносится публике: тенденциозно и одновременно провокативно, субъекты повествования постоянно манипулируют отношением публики к персонажам и их поступкам, Автор порой открыто смеется над зрителем, а Исполнительница — над Автором. Эпатажность подачи сказывается еще и в том, что «трехгрошовая» история про Сашу и Сашу преподносится как проповедь: в десяти концертных номерах Автор и Исполнительница показывают публике, что десять христианских заповедей «не работают» в современном мире, поскольку не дают молодежи «дышать кислородом», в частности, спокойно любить друг друга и курить анашу. Софистический прием позаимствован прямо из Нового завета: «сказано в Писании... — а я говорю вам...».

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

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

О н. А когда увидел, он ее, курившую марихуану с фольги, то подумал: что хотя жизнь у них и разная, но цель одна. Как одна цель у летчика, направляющего самолет в здание Торгового центра, и у пожарного, задыхающегося в дыму от гигантского взрыва. Потому что и тот и другой ищут своими легкими

кислород, один, чтобы не задохнуться от дыма, а другой, чтобы не задохнуться от несправедливости, правящей миром.

Антиномия «кислород — совесть» работает на всем пространстве пьесы. «Трехгрошовая фабула» Саши и Саши (вот она приехала к нему в Серпухов, вот ее рвет от водки и пельменей, за этим следует драка влюбленных и — перипетия — разоблачение убийства и суд) разворачивается (рассказывается) как доказательство очередного богоборческого тезиса Автора, сам Автор и Исполнительница ловко нанизывают на нить своего тезиса разнородные примеры — от закладывающего украшения своей жены Достоевского до священнослужителей-педофилов, от блохастого серпуховского пса до прекрасной девушки, уснувшей «вечным психотропным сном», зритель же, вылавливая «мемы» текущего момента, находится в состоянии возбуждения — он бы и готов поспорить, но его реплики не предусмотрены. И это находится в полном согласии с тезисом Брехта: «...показывая, что персонаж действует так, а не иначе, актер должен дать понять, что именно это действие может быть совершено людьми совсем другими, не похожими на данное конкретное лицо, то есть он добивается, чтобы можно было сказать: вообще-то так действуют совсем другие люди»<sup>14</sup>. Брехтианское очуждение доводится в «Кислороде» до абсурда: каждый вновь предложенный тезис разоблачается и выворачивается наизнанку, в том числе и пафос Автора-богоборца: в нужный момент Исполнительница ошпыливает перья с его павлиньего оперения:

«Проблема ведь не в том, что несчастные арабы загнаны в безвыходную ситуацию и что еврейские дети в этом не виноваты.<...> А проблема в том... Настоящая твоя проблема в том, что ты не можешь любить людей.<...> Ложь в том, что ты в жизни не общался с саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут, и кого они там убивают, но ты будешь со слезами на глазах рассказывать историю чужой для тебя жизни. Будешь страдать над проблемой, которой для тебя просто нет. Потому что после таких выступлений ты идешь в „Пропаганду“, а Санек, о котором ты рассказывал, наверное, идет в жопу, или куда подальше. В этом проблема».

Но и это разоблачение не является смыслообразующим, оно не мешает Автору к финалу легко — как будто воды в рот, набрать энергии, чтобы выдать последний — разложенный на два голоса — богоборческий монолог: «Значит, у меня плохой, очень плохой Бог. Если я плод дерева, и по мне будут судить о нем». И эффект от пьесы совершенно брехтианский, поскольку зритель уходит не одухотворенный и успокоенный, а взбудораженный интеллектуально, его оставляют наедине с мыслью о том, что Новый завет сделался Ветхим и мешает молодежи спокойно курить анашу, а потому необходим Новый-новый завет и вот новый пророк Иван Вырыпаев

уже вот-вот даст его людям. Здесь интересен не только формальный принцип, преподносящий нам как на блюде «драматургию эпического», но и принцип Брехта-пропагандиста, прекрасно усвоенный Вырыпаевым: «Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить»<sup>15</sup>.

«Мы собираемся в одном месте для того, чтобы испытать нечто, что в повседневной жизни нам редко удается испытать, потому что мы все время чем-то заняты. Приходим на спектакль, чтобы чуть-чуть остановить время, чуть-чуть прикоснуться к настоящему, к некоей реальности, скрытой за художественным образом»<sup>16</sup> — в «проекте» постмодерниста Вырыпаева, в отличие от «проекта» модерниста Брехта, нет конкретной раз и навсегда закрепленной риторики, но там всегда есть место для той или иной риторики, какой — зависит от случая.

«Танец „Дели“» — пьеса 2009 года, столь же принципиальная в плане осмысления границы, что и написанный десятью годами ранее «Кислород». Пафос этой пьесы связан с идеей танца «Дели»: «Это танец — который говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только красота танца. Что все есть танец». Цикл из семи коротких пьес (принципиально, что в финале каждой актеры выходят на авансцену и раскланиваются перед зрителем) последовательно представляет семь вариантов трехгрошовой сериальной истории. Мать, дочь, любовник дочери, его жена, подруга матери и медсестра встречаются в больнице и общаются по поводу смерти кого-то из участников истории, причем в каждой серии умирает новый персонаж, а тот, кто умер ранее, оживает. Вариативность смертей и воскрешений наводит на мысль, что в плане драматизма разбирать тут нечего: все ситуации и все чувства или их отсутствие проговариваются в словах, здесь нет подтекста и скрытых смыслов, здесь нет ничего, стоящего за текстом или как-то этот текст опрокидывающего. К концу второго цикла становится ясно, что герои говорят одними и теми же словесными блоками, часто повторяют одно и то же, никаких речевых особенностей у персонажей нет, и молоденькая медсестра разговаривает совершенно так же, как пожилой балетный критик. Кажется, что все эти Катя, Андрей, Оля, мать Кати, подруга матери выходят на сцену не для того, чтобы пережить чувство утраты, счастья или боли, но чтобы подискутировать о танце, отрицающем страдания, и о страданиях, которые не желают укладываться в прекрасный танец.

Самый сложный вопрос в этой пьесе — вопрос о природе чувств персонажей — они одинаково функциональны и взаимозаменяемы, и здесь возникает предположение, что герои пьесы — это не люди истории, и они не говорят, а обмениваются «мантрами», по тону очень похожими

на брехтовские зонги — о боли, о пользе или вреде страдания, о чувстве вины и о сострадании, о понимании того, что человек смертен, об Освенциме. Не персонажи истории, но заблудившиеся хоревты: персоны какого-то сложно устроенного хора, которых подняли на сцену, причем в каждой части пьесы один из хоревтов превращается в корифея, чтобы снова рассказать историю о танце: «На его огненном лотке на красных углях лежал кусок раскаленного железа, наверное, это была кочерга, чтобы мешать угли, но Катя называет это просто куском железа. Так вот, сама не понимая, что делает, она схватила кусок этого железа и прислонила его к своему сердцу. Она сожгла свою грудь, сделав невероятный по силе ожог. Потом она потеряла сознание. Ее отвезли в больницу. Долгое время лечили, приводили в чувство. У нее ведь было сильнейшее нервное потрясение, да плюс еще ожог. Она ушла из театра. Долго лечилась. И вот однажды ночью, почти уже под утро, ей приснился танец. Ей приснился кто-то, кто танцует этот танец. И потом она поняла, что этот кто-то и сам танец — это все одно и то же».

В каждой новелле рассказ о танце становится центром, а рассказчик — главным действующим лицом. Прочие же только создают ему мало-мальски драматические условия, чтобы подвести к основному номеру. И все напряжение пьесы строится не на движении сюжета, — нам интересно, как персонажи выйдут на танец «Дели», как этот танец будет раскрыт, кто и как про него расскажет, эта «номерная» структура драмы открыта, конечно, не Вырыпаевым, но осмыслена им совершенно по-новому. Персонажи не конфликтуют друг с другом, напротив, они помогают «корифею» выйти на основную тему. В системе постдраматического театра это называется «монологизацией диалога», когда «взаимоскладывающийся, аддитивный язык создает впечатление хора, — отмечает Леман, подчеркивая, что «хоры переживают сейчас новое рождение в постдраматическом театре»<sup>17</sup>. Однако Леман никак не связывает это второе рождение с эпическим театром, поскольку его проект все же называется «постдраматический», а не «постбрехтианский».

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

«Сцена стала повествовать»<sup>18</sup>, но вопрос об обустройстве *границы* иллюзорного и повествовательного, похоже, перестал быть вопросом

пространства — он превратился в вопрос о природе существования повествователя или хоревта, надевшего на себя костюм персонажа истории. И сегодня театр по-моему не слишком хорошо понимает, как играть людей хора, которых как-то втянули в историю, в конкретные обстоятельства. Пока что постановки текстов Ивана Вырыпаева, которые я видела, напоминают читки, театр вообще не может ничего прибавить ни к «Кислороду», ни к «Иллюзии», ни к «Танцу „Дели“», кроме интонации, мне кажется, эти пьесы — вызов для сцены и этот вызов — ею принят. Таким образом, влияние немецкого реформатора на российскую сцену происходит в том числе и через новейшую отечественную драматургию.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Барт Р. Работы о театре. М.: ООО «Ад маргинем пресс», 2014. С. 10.
- <sup>2</sup> См.: Шонди П. Теория современной драмы 1880–1950-е годы (Szondi Peter. Theorie des modernen Dramas: 1880–1950. 18 Fufl. Frankfurt am Main, 1987).
- <sup>3</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.,: Наука, 1979. С. 224–225.
- <sup>4</sup> Там же. С. 255.
- <sup>5</sup> Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 121..
- <sup>6</sup> Беляев Ю.Д. Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 313.
- <sup>7</sup> Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера. М.: Искусство, 1984. С. 72.
- <sup>8</sup> МХТ в русской театральной критике: 1907–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 279.
- <sup>9</sup> Там же. С. 280.
- <sup>10</sup> Рудницкий К.Л. Проза и сцена. М.: Искусство, 1981. С. 35.
- <sup>11</sup> См.: Халип В. Строка, прочтенная театром. Минск, 1973. С. 153–155.
- <sup>12</sup> Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 81.
- <sup>13</sup> Там же. С. 67.
- <sup>14</sup> Там же. С. 121.
- <sup>15</sup> Там же. С. 67.
- <sup>16</sup> Вырыпаев И.А. О театре // Вырыпаев И.А. Кислород. Июль. Танец «Дели». М.: Проспект, 2011. С. 5.
- <sup>17</sup> Леман Г.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. С. 211.
- <sup>18</sup> Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 67.

## IV

АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ САЛТЫКОВ

### Театральное прочтение «Марии Стюарт» Шиллера сегодня (о постановке БДТ им. Г. А. Товстоногова)

Драматургия Фридриха Шиллера (1759–1805) широко представлена на Петербургской сцене. Так было, так есть и так, вероятнее всего, будет. Историческая драма в ряду талантливых сочинений немецкого поэта всегда была особенно востребована и любима российским зрителем, о чем свидетельствует бесчисленное множество ее воплощений на самых различных — столичных и провинциальных — отечественных подмостках.

Так, например, трагедия «Мария Стюарт» (1800–1801) ставилась в России в совокупности более 30 раз. Заметим, что примерно столько же раз за свою чуть более чем двухвековую историю она была поставлена за пределами России. Таким образом, «Мария Стюарт» нигде не была представлена более масштабно, чем на отечественных подмостках. Германия уверенно занимает второе место.

В докладе мы рассмотрим некоторые черты постановки этой трагедии, предпринятой Темуром Нодаровичем Чхеидзе в Большом драматическом театре им. Г.А. Товстоногова. Премьера состоялась без малого десять лет назад — 31 декабря 2005 года. Спектр накопившихся за эти годы критических отзывов крайне широк — от дифирамбов до обвинений в косности.

Наша работа не ставит своей целью выносить какой-либо вердикт этому в достаточной мере консервативному воплощению шиллеровской трагедии. Основное наше внимание будет сосредоточено на особенностях театрального прочтения перевода Бориса Пастернака, то есть на проблеме соотношения исходного текста и текста постановки. Кроме того, мы

попытаемся проследить в отдельных фрагментах, каким образом это прочтение связано с раскрытием некоторых образов трагедии.

Материалом исследования послужили текст перевода трагедии Бориса Пастернака<sup>1</sup> и спектакль, прошедший на сцене БДТ 18 марта 2015 г., а также телевизионная запись этой постановки<sup>2</sup>.

Поскольку ни в одной стране мира «Мария Стюарт» не имеет такой богатой театральной традиции, как в России, то, разумеется, и рефлексия ее новых постановок, с одной стороны, опирается здесь на более прочный фундамент театральной традиции, чем где бы то ни было. С другой стороны, эта рефлексия, очевидно, делает и режиссера, и актеров, и декораторов в некоторой мере ее заложниками.

На протяжении второй половины двадцатого века и в наше время идет постоянная и, увы, крайне редко удачная работа по преодолению традиции на сцене. Иногда эти попытки связывают с постмодернистским вектором в культуре в целом. Герои из далеких эпох переносятся в современность или даже в будущее и т. п.

Не секрет, что зачастую такое преодоление традиции влечет за собою и деструктивное прочтение пьесы, которая в итоге вместо того, чтобы обрести новую жизнь, просто рассыпается на части — умирает, оставляя в недоумении как создателей спектакля, так и зрителя.

Особенно актуален этот тезис для так называемого классического материала, коим, несомненно, является избранный нами шиллеровский текст.

Мы полагаем, что, несмотря на некоторую условность костюмов героев и декорирования сцены, авторам этой постановки в целом удается воссоздать атмосферу времени. Как молчание не является ложью, так и декоративная скупость оформления хоть и не в полной мере передает антураж эпохи, но, что важно, не привносит дополнительных и чуждых эпохе ложных коннотаций — и, таким образом, позволяет пьесе жить.

Сложнее, на наш взгляд, обстоит дело с прочтением текста трагедии. Причем в самом прямом смысле слова «прочтение».

Странно было бы отрицать, что в реалиях сегодняшнего театра прочитать шиллеровский драматический текст в некупированном виде со сцены если и возможно, то, наверное, только в виде эксперимента.

Текст «Марии Стюарт» не исключение. Едва ли можно представить себе, что его произносят со сцены слово в слово. Именно это понимание лежит в основе так называемой театральной редакции, которая согласуется с режиссерским видением материала и его сценическими задачами.

Таким образом, вмешательство в авторский текст, с одной стороны, необходимо, с другой — оно неизбежно влечет за собой его «искривление» и «вымывание» целого ряда смыслов. Некоторыми из них, вероятно, действительно можно пренебречь, но вычеркивание отдельных значимых

элементов влияет на понимание художественного произведения и, как следствие, сказывается на его театральном прочтении, раскрытии образов героев и зрительском впечатлении от пьесы.

Давайте рассмотрим некоторые случаи трансформаций, которые, как нам представляется, привели к смысловым или стилистическим изменениям текста трагедии. Они могут быть условно разделены на три группы, о каждой из которых мы сейчас и поговорим.

Первая группа — вычеркнутые смыслы, без которых образы героев не могут быть раскрыты в полной мере в соответствии с замыслом автора.

Так, уже в первом явлении первого действия (далее — 1 д., 1 явл.) выпускается на первый взгляд малозначительная фраза лорда Паулета, который проводит обыск у Марии и конфискует «Венец с узором из французских лилий, / В камнях весь».

Подготовленный зритель, возможно, знает о том, что Мария жила при французском дворе с пяти лет, где благодаря симпатии Генриха Второго получила прекрасное образование, а в 1559 году, будучи женой Франциска Второго, стала королевой Франции. Такому зрителю наверняка известно, что в Шотландию Мария была вынуждена вернуться из-за внезапной смерти мужа в 1560 году. То есть эта фраза становится кодом, который зритель не сможет прочесть, поскольку в спектакле этот код, к сожалению, отсутствует.

Венец в данном контексте становится также значимым символом королевской власти, а его изъятие может быть прочитано как аллюзия на безвозвратную утрату королевского статуса. Немаловажно, что утрата венца в первом действии также намекает зрителю на трагический финал пьесы. Таким образом, именно эта на первый взгляд малозначительная строфа преподносит нам целый ряд коннотаций, необходимых для раскрытия образа Марии. И это не единственная смысловая потеря.

Например, подобная ремарка опущена среди прочего и в сцене встречи двух королей в Фотерингее:

Ввиду чужих свидетелей, щадите  
Тюдоров кровь, текущую во мне.

Это упоминание также значимо. Ведь именно «Тюдоров кровь» позволяет Марии законно претендовать на английский престол. Именно эти претензии становятся причиной ее смерти.

Вторая группа текстовых изменений — самая многочисленная. Это так называемое стилевое изменение текста.

Целый ряд новшеств, внесенных в текст пьесы, поставили нас в тупик. Явных причин для их появления мы не смогли определить. Иногда они напоминают упрощения, а порой выдают простую небрежность в подготовке текста.

Так, реплика Анны Кеннеди «Прочь, негодный!» превратилась в «Стой, негодный!». «Разночинка» стала «горожанкой». «Темное дело» стало «преступлением». «Подкупные палаты ваши обе» превращаются в «продажные». «Означенные письма» — в «предъявленные». «Заранее обдуманная проделка» становится «заранее продуманным расчетом».

И таких неточностей почти в любом явлении можно найти изрядное количество. Подчеркнем, что эти изменения в конечном итоге не приводят к существенному искажению смысла.

Вместе с тем, слушая со сцены чтение, например «Евгения Онегина», мы вряд ли спокойно приняли бы изменение в тексте «Летя в пыли на почтовых»: замену «почтовых» на, скажем, «вороных», или «всевышней волею Зевеса» — на «по повеленью Геркулеса».

Нет сомнений, что подобные вольности не исказили бы содержательную сторону и пушкинского произведения, однако их допустимость оказалась бы под серьезным сомнением, поскольку изменение авторского стиля, тем более, если мы говорим о переводе Шиллера, вероятно, должно произрастать из острой необходимости, но никак не из небрежности.

Третий вид текстуальных трансформаций, на наш взгляд, наименее допустимый, заслуживает отдельного рассмотрения. Это произнесение реплик одних героев другими и нарушение текстовой последовательности, которое несколько раз встречается в спектакле.

Так, например, текст из 3 д. 7 явл. по не вполне понятным причинам переносится в Д4Я1. Подчеркнем, что в данной связи нарушение текстовой последовательности выглядит не столь значительным отступлением.

Даже такие изменения явно блекнут на фоне того, что в этом же фрагменте реплики Окелли и Мортимера вкладываются в уста посла Обепина и графа Кента. А иногда заодно и Лестера привлекают к произнесению отдельных фраз Окелли из предыдущего явления.

#### 4 действие 1 явление

Обепин (за Мортимера).  
Что произошло? Это правда?

Кент (за Окелли).  
Да! Правда! Да! *Спасайтесь поскорей!*  
[Здесь и далее курсив выпущен. — А. С.]

Обепин (за Мортимера).  
Она убита?! *Трон займет Мария!*

Теперь Лестер (за Окелли).  
Убита? Кто сказал вам это?

О пять Кент (за Окелли).  
Кинжал запутался в плаще.  
Удар пришелся мимо, и убийцу  
Обезоружил Тальбот.

То есть и Обепин, и Кент, и Лестер вынуждены произносить и свои собственные реплики из 4 д. 1 явл., и реплики Мортимера и Окелли. Таким образом, текст из 3 д. 7 явл. постепенно перетекает в 4 д. 1 явл., но потом к нему добавляются реплики из 4 д. 1 явл. и 2 явл. При таком подходе, вероятно, излишне говорить об изменении образа представленных героев.

Иногда герои в рамках одного и того же явления произносят реплики, принадлежащие другим героям. Так, Обепин в 4 д. 2 явл., произнося реплику Лестера и Кента «Что слышим мы?» как «Что слышу я?», добавляет к ней и свою фразу «Одумайтесь, милорд!».

В данной связи мы сталкиваемся с двумя проблемами. Первая (наименьшая): допустимо ли внутри художественного произведения менять ход действия по своему усмотрению. Вторая: возможно ли произнесение текста одних героев другими.

Со своей стороны мы вынуждены констатировать, что в обоих случаях положительное решение маловероятно. Особенно, принимая во внимание свойство материала. Поэтический текст сам по себе выдвигает множество требований к его произнесению со сцены, так как он обладает, как минимум, ритмом, а зачастую — как в данном случае — и рифмой.

Не следует забывать и о том, что «Мария Стюарт» давно занимает почетное место в сокровищнице мирового литературного и театрального наследия. Причем это место занимает как текст оригинала, так и текст перевода, ибо мы просто не имеем права не учитывать в данном случае личность переводчика.

Есть еще одно наблюдение, которому стоит уделить несколько слов. В каждой пьесе классического репертуара есть так называемые узловые моменты. В «Марии Стюарт», в частности, к таковым можно отнести сцену встречи двух королей в Фотерингее и последнее причастие Марии. Эмоциональное напряжение здесь, как правило, доводится до максимума. Эти фрагменты пьесы, вероятно, стоит сокращать только в случае острой необходимости.

По нашим наблюдениям, из сцены в Фотерингее выпало только несколько важных реплик. А вот общение Марии и Мельвиля в финале трагедии оказалось неожиданно коротким. Речь в этом фрагменте идет о Боге

и об уходе Марии из этого мира. На наш взгляд, это не самые малозначительные темы для раскрытия центрального образа в финале. Кроме того, образ Мельвиля в данной связи становится довольно схематичным и малозначительным для произведения. В целом нивелируется смысл его появления в финале.

Подводя итоги, еще раз отметим, что прочтение поэтического текста классического материала — в целом задача непростая, таящая в себе целый ряд не всегда очевидных трудностей. С некоторыми из них, на наш взгляд, столкнулись и создатели спектакля «Мария Стюарт».

Вместе с тем нельзя не отметить и сильных сторон этой постановки. А их, на самом деле, не так уж и мало. Это и талантливое актерское исполнение, и замечательная работа художников и декораторов, и оригинальный режиссерский подход, благодаря которому трагедия Шиллера получила на отечественной сцене новое звучание.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М.: Terra, 2004. Т. 4.

<sup>2</sup> См.: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/31520](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/31520)

СУСАННА АНДРЕЕВНА ФИЛИППОВА

## Шиллеровские спектакли Темура Чхеидзе на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова

Говоря о немецкой драме на петербургской сцене, нельзя оставить без внимания опыт работы Темура Чхеидзе с трагедиями Фридриха Шиллера на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова. В 1919 году театр открылся «Доном Карлосом», и с тех пор драматургия Шиллера ждала в БДТ своего режиссера, которого обрела в конце XX века. Теперь, когда Санкт-Петербург, к сожалению, окончательно уступил режиссера родному для него Тбилиси и есть возможность более отстраненно взглянуть на его творчество, можно без преувеличения сказать, что это была целая эпоха в истории БДТ. На протяжении последних 25 лет в репертуаре театра неизменно присутствуют драмы Шиллера в постановке Чхеидзе.

Начал режиссер свою деятельность в БДТ со знаменитого спектакля «Коварство и любовь», который не просто держался в репертуаре, а был во

многим лицом посттостовоноговского БДТ и игрался 15 лет, продолжая собирать полный зал. В 2005 году зрители увидели «Марию Стюарт», в 2009 — «Дона Карлоса». Путь последнего спектакля был короток в силу многих обстоятельств. В то же время «Мария Стюарт» на афише уже почти 10 лет, спектакль неизменно идет при аншлаге и не теряет своего стержня, поэтому особый интерес вызывает именно эта постановка. Без спектаклей «Коварство и любовь» и «Мария Стюарт» невозможно представить театральный Петербург рубежа XX–XXI веков. В поэтике художественного текста у Чхеидзе и Шиллера обнаружилось явное родство.

Спектакли Чхеидзе известны своей мрачной красотой, что чрезвычайно созвучно Шиллеру с его притягательной безысходностью. Трагедии Шиллера — о свободе, о власти, о праве выбора. Чхеидзе волнуют именно эти темы. Его режиссерский метод таков, что конфликт считается мгновенно и продолжает держать в напряжении в течение всего спектакля, оставляя возможность для размышления и после него. Режиссер неоднократно говорил в интервью, что ни в коем случае не ставит спектакли-ответы<sup>1</sup>, только спектакли-вопросы, продолжая традицию Товстоногова.

Пьесы Шиллера полны действия, сконцентрированы на логике внутренних событий, и это позволяет удерживать внимание читателя даже при наличии длинных монологов. Так же удерживает внимание зрителей и Чхеидзе. Он может отвести речи на второй план, как это было в «Коварстве и любви», где пластический рисунок гораздо важнее слов, или оставить классический перевод текста Шиллера практически без изменений, как в «Марии Стюарт», или заказать отдельный прозаический перевод для «Дона Карлоса». В любом случае это будет выверенная конструкция с четкой сменой вычерченных мизансцен, наполненных драматизмом высшей степени. Можно процитировать самого режиссера: «Не обреченность предполагает трагедия, но повышенный градус чувств, экстремальные обстоятельства. <...> Все в театре должно быть предельно эмоционально...»<sup>2</sup> Актеры у Чхеидзе создают образы мощные, яркие, — как Президент Кирилла Лаврова в «Коварстве и любви», Елизавета Марины Игнатовой в «Марии Стюарт» или Филипп II Валерия Ивченко в «Доне Карлосе». Именно эти трое обрекают других на смерть, номинально правом выбора обладают только они, но зависит ли от них на самом деле хоть что-нибудь? Таким вопросом задается режиссер.

В полупустом пространстве, где нет лишних движений, лишних возгласов и лишних предметов, каждый жест, каждый взгляд становится более эмоциональным, более важным не за счет усиления эмоциональной составляющей игры актеров, а за счет контраста с окружающим пространством. Чертить шиллеровские и не только шиллеровские спектакли режиссеру неизменно помогает его соратник — художник Георгий

Алекси-Месхишвили. Вместе они из раза в раз создают мир пугающей пустоты, делающий пространство сцены еще более огромным, а герои в этом мире тщетно пытаются решить важнейшие для человечества вопросы. Для «Коварства и любви» был придуман ход с белыми полупрозрачными занавесами, показывающими всю иллюзорность чувственного мира на фоне мира власти с вращающимся в правом углу тяжелым металлическим колесом. Пресса о спектакле писала, что это колесо времени, символ смены эпох, возможно и так, но главное, что оно непоколебимо, а занавесы колыхаются от малейшего шага. Они как символ зыбкости всего в этом мире.

Для двух других спектаклей были созданы декорации дворца, в случае «Марии Стюарт» это черные зигзагообразные ширмы с высокими окнами с читающимся в одной из стен крестом. И дворец и темница — по сути разницы нет. Для Марии темница стала дворцом, возвеличив ее на века, для Елизаветы дворец стал темницей. Обе королевы попали в ловушку, и обе будут беспощадно раздавлены машиной власти. Остановить ее движение не в силах ни Елизавета, ни тем более Мария, обе лишь приближают свой конец. Только одна часть этого механизма в образе рамы-гильотины с ослепляющими фонарями просто выбросит Марию за свои пределы, а другая деталь, трон, остановится вместе с опустошенной Елизаветой.

Когда смотришь из зала на черные стены-декорации, невольно возникает ассоциация с картинами, на однотонном фоне которых написаны четкие образы героев, рисованные точно, до мельчайших деталей.

Картина 1. Вот подданные ждут Елизавету, все как один замерли.

Картина 2. Вот она вбегает с другой стороны, все с недоумением обобщиваются.

Картина 3. Идет совет: с двух сторон от Елизаветы Тальбот (А.Ю. Толубеев, Г.П. Богачев) и Берли (В.М. Ивченко) пытаются склонить ее каждый к своему решению относительно казни Стюарт, королева беспомощно смотрит то на одного, то на другого.

И такие картины возникают на протяжении всего спектакля. Вследствие такого построения каждый образ, каждая сцена выглядят емкими, понятными и выстроенными — можно сказать, вычерченными.

Для постановок Чхеидзе характерен минимализм в использовании цвета, главный цвет для него черный, который в сочетании преимущественно с серым, красным и белым позволяет наиболее четко обозначить структуру спектаклей. Чхеидзе любит костюмные постановки; для того чтобы спектакль звучал современно, ему не нужно одевать героев в современные костюмы, наоборот, из раза в раз его шиллеровские герои предстают все в более изысканных нарядах, соответствующих времени действия. Избранный режиссером стиль переходит из спектакля в спектакль, но язык спектакля меняется.

Многие критики сравнивали «Коварство и любовь» в БДТ с балетом<sup>3</sup>. Действительно, слова здесь практически не нужны. Пластического рисунка достаточно для понимания сюжета. Тема пылкой любви Луизы и Фердинанда снимается и тем, как они располагаются на сцене — на двух стульях у порталов, неизменно идут навстречу друг другу и неминуемо проходят мимо, и самой манерой речи героев, голоса которых звучат глухо, как у призраков. Для режиссера здесь гораздо важнее тема власти, причем власти не столько и не только политической, сколько власти одного человека над другим. Фердинанд хочет властвовать над Луизой, леди Мильфорд над Фердинандом и над Луизой, Президент над сыном и подданными, Вурм над Луизой и Фердинандом.

Явно продолжает эту тему «Мария Стюарт». Дело не только во власти Елизаветы как королевы, но и в ее власти над соперницей, ее мнимой власти над Лестером. К этому сложному набору добавляется и мотив неминуемого выбора — казнить или не казнить. Успех «Марии Стюарт» Чхеидзе во многом обусловлен двойничеством, заложенным в саму пьесу Шиллером и характерным для многих произведений немецкой литературы в принципе и переведенным Чхеидзе на язык сцены. Мария и Елизавета — двойники, и это неоднократно подчеркивается режиссером. Не случайно режиссер сталкивает обеих королев во время казни Стюарт: облаченные в красивые платья, они проходят мимо друг друга, словно отражаясь в зеркале.

Еще один способ выразить театральность Шиллера с его неизменными подложными, перепутанными и попавшими в чужие руки письмами, заговорами, убеждениями — отражающиеся друг в друге мизансцены, которые характерны в большей степени для «Марии Стюарт». В момент, когда Елизавета хладнокровно приказывает Мортимеру убить Марию, они стоят по центру сцены. Впереди Мортимер, сзади королева, луч света выхватывает их из темноты. Елизавета обнимает юношу за плечи, шепчет ему на ухо слова убеждения, она буквально подавляет его, он опускается на колени, королева же, глядя его по голове и по спине, продолжает свои увещания. Спустя несколько минут происходит встреча Елизаветы и Лестера. Елизавета сидит, граф становится за ее спиной. Он уверяет королеву в необходимости встречи со Стюарт в парке. Эта мизансцена переключается с разговором Елизаветы и Мортимера, только теперь в роли подавляющего, шепчущего слова убеждения человека выступает Лестер. Финал спектакля — тоже своеобразное искажение мизансцены с появлением Елизаветы в первом акте, когда ее ждет толпа верных слуг. К концу спектакля она остается одна, не только никто ее не ждет, но даже если позвать, никто не придет. Только лицо Стюарт замирает в качестве портрета на стене и смотрит на Елизавету сверху вниз, возвращая долг за оскорбление,

нанесенное Марии при личной встрече, когда она на коленях стояла перед Елизаветой. На таких параллелях построен весь спектакль.

Спектакли Чхеидзе можно назвать интровертными в том смысле, что драматизм фиксируется на сцене и не покидает ее пределов. Это видно в «Коварстве и любви», где завесы создают многослойность пространства, позволяя героям присутствовать на сцене, даже если в этот момент они не принимают участия в действии. Фердинанд и Луиза двигаются по линии параллельно сцене, отделяя себя от пространства зала. Н. П. Хмелева, говоря о творческом почерке Алекси-Месхишвили, настаивает на той же, связывающей его с режиссером, интровертности: «оторванность сценического пространства от окружающего мира постоянна и неизменна»<sup>4</sup>. Еще более явно это прослеживается в «Марии Стюарт», в которой Мария в сцене двух королей идет по красной линии авансцены будто по краю пропасти. Трагедия этих людей разворачивается в замкнутом пространстве несвободы, недоверия и еще множества «не». Трагическое у Шиллера в прочтении Чхеидзе звучит современно и по-шиллеровски пронзительно даже без слов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См.: Чхеидзе Т.Н. Я не революционер, я ничего не разрушаю до основания [Текст]: интервью / Т.Н. Чхеидзе; беседу вел А. Морозов // Новые известия. 2011. 6 сент.
- <sup>2</sup> Мария Стюарт: [трагедия в 5 д. Ф. Шиллера: буклет]. СПб., 2007. С. 1.
- <sup>3</sup> Дмитревская М. Вы снова здесь, изменчивые тени... // Театр. 1991. № 6. С. 43; Егошина О. Ледяной глоток любви // Театр. 1993. № 3. С. 79.
- <sup>4</sup> Хмелева Н.П. Пространственная сценография 1990-х годов // Художники БДТ, 1919–2006. СПб., 2006. С. 240.

ЕЛЕНА ИОСИФОВНА ГОРФУНКЕЛЬ

## Немецкий уклон. Юрий Бутусов

Постепенно, словно привыкая и примыкая к другой земле, Юрий Бутусов набирал в свой театр немецкий репертуар. Сначала это был романтический «Войцек» Георга Бюхнера; потом — неожиданно — «Человек есть человек» Бертольта Брехта; следом — и это походило на начало привязанности — еще один Брехт, «Добрый человек из Сезуана»; затем отступление к преромантическому Шиллеру и его «Разбойникам»; и снова Брехт — теперь уже как герой композиции под названием «Кабаре. Брехт». Зная режиссерский

почерк Бутусова, легко слить все эти немецкие вкрапления с постановками Шекспира и других авторов: как будто все та же фрагментарность, восполняемая бессловесными интермедиями; все те же музыкальные подтексты; все те же круговые мизансцены, все то же эмоциональное напряжение, настраивающее актеров на исполнительскую агрессию.

Нужно вспомнить, что немецкая драматургия 1990–2000 годов на нашей сцене была не частым явлением, а Брехт, казалось, совсем забыт. Ведь он был коммунистом, лидером театра, находящегося в Восточном Берлине, а в эпоху крушения коммунистических империй не могло быть большей компрометации для художника. И дело не только в партийности (весьма условной) Бертольта Брехта. Программа эпического театра выглядела архаической в эпоху радикальнейших перестроек европейского театра вовсе не по политическим причинам. Театр переставал играть роль указующего перста и все более освобождался от дидактических целей (так закончился социальный, документальный театры). Оставалась еще уникальная брехтовская театральность, метафоричность, философичность, которые если и привлекали режиссеров, то старшего поколения, знавших, что такое сценические возможности театра Брехта.

Юрий Бутусов одним из первых почувствовал возвращение Брехта у нас. Это тем более ценно, что публицистическим темпераментом он не бравировает; сатиру в ее русской традиции обходит стороной. Однако как раз в связи с немецким репертуаром некоторые особенности режиссуры Бутусова выявились в полной мере. То, что в театре абсурда, в драматургии Шекспира, когда к ним обращался режиссер, было неким режиссерским произволом, личным выбором, концепцией и мировоззрением Бутусова, — изначально присуще немецкой драматургии, входит в нее наследственными свойствами и темами, наследственным пафосом. И Шиллер в XVIII веке, и Бюхнер в XIX, и Брехт в XX выбирали в герои изгоев. Они — вытесненные из жизни, униженные и бунтующие одиночки. У Брехта истории единичных катастроф всегда вливаются в катастрофы всеобщие. И наоборот: большие беды обязательно отражаются в каждой «биографии». Бедность или нищета, несправедливость, изъяды физические и моральные, душевные кризисы, обусловленные обидами, притеснениями, — все это почва немецкого театра, немецкой драматургии. Все это терзания немецкого духа.

В сопоставлении с этими качествами социально-детерминированного немецкого театра театр Бутусова получает объяснение и в своей поэтике, и в своем тяготении к зрелищному примитиву, поднятому им на уровень современной трагедии. Отчего действие «Калигулы», «Смерти Тарелкина», «Ричарда III», «Короля Лира», «Макбета. Кино» происходит среди развалин, в убогой обстановке и плебейской среде? Бутусов не обращает

внимания на указания в ремарках. Он сразу же, с первых шагов на сцене, уходит сам и уводит своих персонажей из мира театрального благополучия в мир театрального дна. Оно должно было получить равноправие со всем тем, что царило в прямом и переносном смысле на сцене. Конечно, давно мировой театр не выстраивает на подмостках королевские дворцы и царские палаты, но и такой вызывающе бедный театр, узнаваемый и идентичный всякому реальному социальному низу, особенно никого из современных театральных художников не увлекал. Бутусов обозначил его впервые в спектакле «В ожидание Годо», что вовсе не обязательно совпало с замыслом С. Беккета. А затем подчеркивание определенных социальных обстоятельств в каждом спектакле стало приметой бутусовской поэтики.

Есть три линии, связывающие режиссуру Бутусова и немецкий театр: романтизм, природа, музыка. Романтизм — как настроение, атмосфера, с его немецкими признаками, прежде всего, экспрессией, что органично и для исторического романтизма, и для XX века. Ведь экспрессионизм — это все тот же романтизм, ибо так называемые направления в искусстве, формальные и устаревшие, все же не устарели как внеисторические установки той или иной национальной культуры. Для французов — классицизм, для немцев — романтизм. Фрагментарное мышление, эмоциональная отзывчивость, антибуржуазность, свободные полеты над бытом, катастрофические разрывы с реальностью, трагические экстазы, фантазмы и фатализм, наконец, хаос — как представление о форме, спутанность воспринимающего сознания — это немецкий романтизм, он же экспрессионизм. Природа — как акцентированная тема. Музыка — один из важнейших приемов воплощения. В значительной степени эти свойства находим в театре Юрия Бутусова, но важно, что они, эти свойства, наращивались постепенно, как бы открывались. Так, «Макбет. Кино» — итоговый пример фрагментарной структуры, имеющей огромное внутреннее напряжение, внешний динамизм и спиралевидное развитие. Это вершина усовершенствованной в романтическом плане композиции. Бег по кругу — индивидуальный романтический троп Бутусова. В спектакле «В ожидании Годо» он буквален, там дуэт простаков-клоунов обегал арену в течение спектакля десятки раз. Это была метафора бесконечности духовных исканий. Далее маршруты кругового движения усложнялись.

Усложнение началось с немецкого материала. «Войцек» — первая встреча с немецким автором. Пьеса Бюхнера — сама по себе некий изгой романтизма. В ней все не завершено — с точки зрения XIX века, и все напропачено — с точки зрения века XX-го. Пьеса вплоть до начала XX века считалась «незаконченной», зато потом получила признание как шедевр драматургии. Кинематографический, сценарный текст, непривычный лаконизм

языка, построение — в неравномерных по объему сценах; глубокая, отнюдь не «потешная» комедийность; и бедность, убогость, несправедливость, подавленность в характере заглавного героя.

Бутусов в «Войцке» 1997 года убирает все признаки «красивости». Даже возможные тяготения к ней. Это и бедный мир, и «бедное» зрелище; его убогость — не нехватка финансирования спектакля, а свойство поэтики. При этом в персонажах намечены аналогии с художественными образами мифологии и литературы. Мария — и Богородица, и Магдалена. Она из арсенала Гете, этакая Гретхен с похожим комплексом вины и веры, или героиня гениальной «Маргариты за прялкой» Ф. Шуберта — с ее мучительными и однообразными под звук прялки беспокойством и тоской. Войцек — мечтатель в специфическом, немецком качестве, или на манер мечтателей Достоевского, которые живут на грани с экстазом или преступлением. Михаил Трухин (Войцек) не случайно планировался на роль Мышкина в раннем замысле «Идиота». В Войцке бутусовского спектакля немецкая и русская мечтательность перекликаются. Капитан (Михаил Пореченков) игрался в манере гротескной маски из Гофмана. Тамбурмажор (персонаж без имени, в исполнении Георгия Траугота) — оркестрант с жезлом, который (жезл) определяет сквозной ритм спектакля — правильные, механические содрогания тела. Тамбурмажор — тоже своего рода гротескная маска, дирижер парада, массового танца и полового акта.

Музыка — постоянный фон театра Бутусова. Связь между выбранными инструментальными и вокальными композициями и сюжетом — эмоциональная. Чаще всего это иноязычные сочинения, что только подтверждает эмоциональную природу контакта действия и музыки: это бессловесный контакт. Но если это, скажем, группа Кино и песня Виктора Цоя, то выбирается одна-две реплики, стихотворные строки, отвечающие содержанию. В иноязычных композициях есть слова, идентичные сюжету и состояниям-переживаниям героев, в сущности это замаскированное содержание. Общее настроение или выделенный ритм, «сентиментальный романтизм» или рок-экспрессия, мелодия или музыкальные шумы — все это баланс наиболее выразительного, по мнению романтиков, искусства. В «Войцке» Бюхнером уже намечена обильная музыкальная канва: танцуют в кабачке, поют колыбельные и народные песни, водят хороводы и т. д. Режиссер сократил малые музыкальные темы и ввел большие. Они не дополняют и не иллюстрируют, они не «задник» спектакля, а его важнейшая составная часть: содержательная, ритмическая. В спектакле было много фарсовых эпизодов, развернутых в сценах с Доктором (М. Вассербаум) и Капитаном (М. Пореченков). Своя миссия у дурачка Карла (К. Хабенский), который составлен из бюхнеровских дурачка Карла и Андреса и получил совершенно особую роль ведущего, конферансье, исповедника

во вспомогательном составе. Эти фарсовые и гротесковые сцены идут без музыки, в них и так есть «звучание» смеха, безобразия, ужаса и прочее. В них пантомима — музыка пластики. Главное звучащее содержание спектакля организовано через танго и исступленный вокал Франчески Ганон. Танго оказывается вполне маршевой, строевой музыкой, в ней есть какой-то строжайший ритмический порядок, наряду с наполнением страстью и сексом. И вот из этого порядка выбит, причем, буквально — его вышвыривают и отшвыривают во время общего танца с топотом каблуков — Войцек. Эта регламентированная музыка — зачин, который естественным образом напоминает о себе в эпизодах кабачка. Танго исполняет «живое» трио аккордеонистов. Выбор инструмента не случаен: аккордеон и народный, и немецкий инструмент, родня губной гармонике. Аккордеон звуком напоминает голос, а паузами мехов — человеческое дыхание. Это инструмент танго и дыхания. Финал спектакля замечен в одном из многочисленных дипломов (Марии Вольхиной) о театре Бутусова как последние вздохи уходящего сознания главного героя, эти вздохи исполняет аккордеон.

Вторая тема «Войцека» — отчаяние, отвержение, унижение. Она выражена музыкально кричащим, хриплым, трагическим голосом певицы, и это вырывающаяся на свободу тоска и боль Войцека. Как действующее лицо он тих и зажат, но в душе его — об этом знает лишь дурачок Карл — творится буря. Так внутреннее становится озвученным, внешним, доступным.

В «Войцеке» впервые прозвучала песня (а сначала в театре Бутусова речь шла о простых музыкальных формах — песня, танец, интермедия) «Иди, малыш» в исполнении Франчески Ганон, песня Помпонины из спектакля Цирка дю Солей «Куклы».

И что знаменательно: дурачок Карл — не дурачок, а алтер эго главного героя, друг и исповедник. Его нет у Бюхнера. Сны — романтическая сфера Войцека, подсказанная драмой. Эти видения и рассказы о снах и видениях — второе существование героя. Оно в трагическом напутствии «Иди, малыш» — «Мальчик, увидишь, что за улыбкой прячется боль. Иди — и увидишь людское безумие». Безумие это и помрачение рассудка Войцека, и пошлость мира, и рефлексия Дурачка Карла, этакого лировского Шута. Он рассказчик, свидетель, информатор, младенец. Песня, так страстно и лирически открытая для себя режиссером в «Войцеке», потом не раз звучала в других его спектаклях.

Музыкальная тема спектакля особенным образом выделена режиссером в эпизод со Стариком (М. Девяткин). Этой фигуры тоже нет у Бюхнера. У него Сказку рассказывает Старуха. В спектакле выходил Старик с белоснежной головой и «печальными» белыми усами. Вообще-то Девяткин был характерным и комедийным актером, но в «Войцеке» он сказитель, мудрец. Эта изумительная по трагизму вставка — об обманах существования,

и приложение к этой сказке — притча о матери, которая бросает под ноги сыну свое сердце, да еще спрашивает: «Не больно ли тебе, сынок?» — высочайшая музыка отчаяния. Это, конечно, чувственный подрыв основ мироздания, это квази-пессимизм. И здесь музыку «играют» слова.

В спектакле есть еще одна сцена, придуманная режиссером, ее нет в пьесе, но в спектакле она ключевая: Войцек бреет Тамбурмажора. Вся сцена построена на музыкальном подтексте. В руках Войцека острая бритва, и манипуляции с нею, с салфеткой, с помазком, усиления и понижения аффекта — все отражается в звуках аккомпанемента. Даже беззвучные точки, когда все, в том числе Тамбурмажор, ждут, как Войцек режет ему по горлу. Эта сцена помещена между двумя репликами: первая — дурачок Карл докладывает Войцеку, как Тамбурмажор отозвался о Марии: «смачная бабенка», и вторая фраза из краткого монолога Тамбурмажора: «Я настоящий мужчина». В пьесе после этих слов следует драка Войцека с соперником. В спектакле драки нет, но поединок состоялся. Поведение Тамбурмажора, садящегося под нож цирюльника, подтверждает, что он «настоящий мужчина». Это испытание — как себя, так Войцека, готового к убийству. И как раз далее новый персонаж, Старик (у Бюхнера — Старуха) в исполнении М. Девяткина рассказывает страшную сказку об обмане мира, в нем месяц — головешка, солнце — вялый подсолнух, а земля — перевернутый горшок. Эта сказка — онтологическое оправдание мизантропии, депрессии, пессимизма Войцека и его почти бессознательного стремления убить и быть убитым. Двойное устремление — убить и умереть — показано, когда в смертоносном объятии сливаются Войцек и Мария. Раскаяние тоже двойное — и Марии, и Войцека. Мария по пьесе то и дело возвращается к Библии. В спектакле прямых отсылок нет. Подразумевается библейский цикл миротворения, но неисправимо сбитый.

Возвращения в кабачок (по пьесе), где становится известно об убийстве Марии, в спектакле нет. Вместо него танго снова командует на сцене, чтобы восстановить «нарушенную гармонию» вселенной, откуда опять, на этот раз без возврата, навсегда изгнан Войцек. В спектакле возвращение к регламенту танго имеет трагически-иронический смысл.

Но «временное нарушение гармонии» — это Шиллер, его объяснение природы трагического конфликта. Соединение космогонии и души в одно — преромантический посыл шиллеровской драмы. И когда Бутусов — вдруг — берется за «Разбойников» в необычном облике и образе, то он исходит из такого временного нарушения — нарушения как разрушения. Может быть, не временно, а вечно. Форма, исполнители и сценический язык неузнаваемы. Но только на первый взгляд. Потому что конфликта с литературой у Бутусова не бывает — он режиссер-переводчик, для которого важнее всего найти театральный эквивалент поэзии, или,

в данном случае, поэтической прозы. Истоки режиссерского перевода — в индивидуальном восприятии, в лирике прочтения.

Музыка выростала из музыкального оформления в режиссуру. Музыка должна была говорить то, для чего не хватает или вообще нет слов. В «Клопе» две музыки. Одна, Свиридова, «Время, вперед!», обозначает моторное движение, причем на одном месте: на крышке рояля. Она исполняется с энтузиазмом стайеров, строителей коммунизма. Другая сквозная музыка — мещанская мечта Присыпкина-Скрипкина: романс «Был день осенний» в исполнении Петра Лещенко, с его теноровым обаянием; и «Серенада» Ф. Шуберта, которая звучит в сценах «красной свадьбы». И как поразительно предельная мелодическая красота песни Шуберта здесь ощущается как предельная пошлость! В ней оказывается избыток «сладости», пресыщения, которое ищет невежда, наивный и хитрый Присыпкин (М. Пореченков). В «Макбет. Кино» возникает в немалых дозах Майкл Джексон — возникает как аналог вибратора. Это нападение на свободные ритмы жизни и дыхания. С Майклом Джексонем любая свобода потеряна, тело — именно оно — подчинено бешеному ритму вибрации, и под влиянием этой встряски душа отступает, молчит. Остается только безумие, энергия заведенной машины, робота. Они измучивают человека, они эксплуатируют его сознание. Стадии этого рабства, патологической зависимости от того, что называется «Майкл Джексон», то есть высшей точки поп-музыки, в спектакле по «Макбету» показаны и в прижизненной истории леди Макбет, и в ее мистической истерии с убитым Дунканом, и в посмертном наказании. Наконец, общий майклджексоновский танцевальный припадок, в который включаются и зрители, — это авторское высказывание в форме архидоступной музыки.

Правильно отмечено одной зрительницей, что, посмотрев спектакли Бутусова, хочется распознать, из чего состоят музыкальные коллажи. Что конкретно он использует? Почему? Потому, повторяю, что это не оформление, это уже ставший обязательным парарежиссерский язык. Бутусов практически ничего общего не имеет с нашим общим театральным прошлым. Он как бы разбирает руины; в этом свой романтизм, как в пейзаже с руинами античности в романтической живописи. И все же именно эти «руины» работают как ссылки: в «Человек есть человек» Александра Большакова, играющая несколько ролей, вдруг напоминает о «Добром человеке» у Любимова. А уникальные коллекции мелоса были у Анатолия Эфроса: в «На дне» (1984, один из последних спектаклей на Таганке), прежде чем в финале зазвучала обязательная «Солнце всходит и заходит», режиссер перебрал все самые прекрасные мелодии звукового пространства мира: там был и Штраус, и «Норма», и Шалапин, и прочее. (Вспомним, кстати, что земное и космическое для Стенли Кубрика в его гениальной

«Одиссее-2001 года» воплотилось в вальсе Штрауса.) И вся эта немыслимая музыкальная красота, разбросанная по всему «На дне», вдруг сократилась до простой, как мычание, песни. Что случилось? Какое-то трансцендентное оскудение, одичание, опрощение человечества. В этом, или как-то близко к этому, была мысль режиссера, нашедшая свое полное выражение в музыке.

Роль распорядителя музыкальной стороны спектакля у Бутусова долгое время играли сотоварищи — сначала Владимир Бычковский, потом — Иван Благодер. Уже в этой последовательности есть логика: от музыкального консультанта к профессионалу. Затем Бутусов становится организатором сценической музыки сам. Это подтверждают афиши. И в том, как построено звучание (например, в «Макбет. Кино»), каждый раз ощущается общая воля. Вспоминается важное для искусства режиссуры высказывание Карла Иммермана: если пьеса рождается в одной голове, то и спектакль тоже должен рождаться в одной голове. Целиком: музыка составная часть режиссерского текста. Тогда же, когда композиция (включая аранжировки) поручается профессионалу, воля главного автора спектакля проявляется активно. Так, в «Человек=человек» Благодер держался военизированного состава оркестрика и звучания: трубы, барабаны, тарелки держат на себе все интермедии. Изменив название, обобщив его до желаемого Брехтом социально насмешливого тезиса, Бутусов сохраняет сюжет с солдатским лагерем, военной формой и другими признаками непрерывно текущей войны. Поэтому музыка спектакля пронизана духовыми и трубными звучаниями. Играются военный сбор, отбивки между сценами, ритм общего движения. Рэп на слова Брехта сопровождается аккомпанементом ударных. Увертюра специально придумана как музыкальный хаос, какофония настройки перед началом действия. Музыка — хаос и какофония — повторится в «Короле Лире»: там три пианино, стоящие в глубине сцены, нужны, чтобы руки, головы и тела персонажей падали на клавиатуру. Весь финал построен на безнадежных попытках короля-отца оживить трех умерших дочерей, его метаниях от одного пианино к другому, от одной дисгармонии к другой и к третьей. Вкрапления фортепьяно и виолончели в «Человек=человек» аккуратны и кратки. Только для лирических эпизодов-ремарок, в которых на первом плане — Ведущая, Лицо от автора и сразу несколько женских персонажей (Александра Большакова). Но в самом начале гимнастический парад Гели Гэя, жонглирование гирей, положены на цирковой марш (звукозапись), и это — цирк и все, что с ним связано, — обязательный мотив всей режиссуры Бутусова. Ведь в «Короле Лире» самая страшная сцена — выкальвание глаз Глостеру идет под цирковой марш Исаака Дунаевского. Цирк возникает и в костюме Эдгара — плоеный воротник, котелок на голове, свободный покрой клоунского

костюма и одновременно смиренная рубашка с распущенными завязками на рукавах. В «Короле Лире» арену образует то красное, то белое тяжелое покрытие — им застилают пол, его мнут и превращают в ложе, в скалу и прочее. (Вспомним, как в «Смерти Тарелкина» тканый, грубый, рогожный настил арены до поры до времени скрыт и его вытягивают на стропях, оформляют в последней части «гнусной» комедии. Или полотнище в «Клопе» — белый, льющийся шелк.) В «Человек=человек» арена поручена свету (Денис Солнцев). Свет ложится круглым пятном на квадрат площадки, воздвигнутой поверх сценического пола. Затем малый круг света расширяется до большого, обозначаемого бегом Гели Гэя по окружности на собственных похоронах. И снова цирк — круг, арена, антре, клоуны, марш (или танго) — символизируют в этом театре бравурное, грубое, площадное (а не цивильное, красивое в духе дю Солей) зрелище, равное самой жизни, если ее «перевести» на язык театра. Цирк-театр это профанация реальности, приравнивание ее к зверской забаве, до которой охочется всякий человек, человечество. Театр-цирк — это открытие закулисной стороны действительности. Не случайно поэтому не столько нищенское, сколько грязное, не столько бедность, сколько обноски, безвкусица, игнорирование общественных вкусов, привычек, случайность костюмирования. Случается Регане выйти на сцену в стильном костюме, который почти сразу же превращается в платье похотливой бабы. Это театральность закулисы — коробки, свалки реквизита (в «Калигуле» свалка имперских регалий и остатков величия), тряпки, в «Войцехе» мундиры, разрисованные (или расшитые), словно они случайно измазаны краской, буднично-жалкий наряд короля Лира, артистическое щегольство Гели Гэя, сменяющееся исподним; зверские шубы полководцев в «Макбете. Кино» сочетаются с изысканными нарядами леди Макбет и придворных. Красота здесь граница с пороком и безобразием. Эстетизм с социальными метафорами.

В «Кабаре. Брехт» режиссерский вектор меняется так резко, что всякие предположения теряют смысл. Финальный номер с телевизионными «Вестями», на который уже настроены зрители тремя предыдущими, откровенно политическими («мы воюем без объявления войны» и т. д.), вдруг обнаруживает свою глубоко лирическую подоплеку: мы готовы еще раз удовлетвориться карикатурой на средства современной массовой информации в современной странной стране, а вместо этого та же актриса поет а капелла трогательную, отчаянную, глубоко лирическую песню. Сбой композиции проходит через весь спектакль, так что в итоге непонятно: это политическое обозрение или попури любовной музыки? Сердце Брехта, громко стучащее в начале и в конце (пульс в микрофон за кулисами), было полно тем и другим. Таково было устройство этого нетерпеливого таланта. Отсюда образ главного героя — демократа-богемы в потертой

кожанке, в укороченных брюках, с вечной сигарой во рту или в руках. Отсюда его речевая скорость — бег по собственным словам. Отсюда содержание кабарежного представления: в нем есть все эстрадные жанры. Песни о любви и о войне, публицистические монологи и пантомима, пародия и парные концерны, политречевки и танцы (эксцентрические и мелодраматические), спиритические сеансы и литературное чтение. Музыка Курта Вайля с кое-какими добавками других авторов также разностильна, разножанрова. Оркестр скомбинирован из музыкантов и актеров, владеющих музыкальными инструментами. Оркестр находится на сцене, где в такт событиям трещат пишущие машинки — «древний» инструмент писателя и журналиста, а хор машинисток в прозодежде (черно-белый дресскод) исполняет свои танцы коллективизма. Благодаря Брехту, режиссура Бутусова выдвигает вперед новые качества: непосредственность связей театра и жизни, актуализацию неких общих тезисов, заложенных в тексты, статьи, стихи, пьесы более полувека назад. Как Брехт позволял себе иронию в адрес архаического, аристотелевского театра, так и режиссер рубежа XX и XXI века шутит над эпическим театром — потому что для него, для мастера театра наших дней, всякая система в прошлом. Он продолжает движение по пути, проложенному Брехтом. Он ищет свой закон. Поиски сопровождаются отторжением (очуждением) от традиций. «Не идет ли театр к гибели?» — спрашивал себя Брехт, и спрашивает себя Бутусов, имея к этому не меньше оснований, чем писатель середины XX века.

Сюжет «Кабаре Брехта» строится вокруг нескольких линий биографии ББ: любовь, гитлеровская Германия, театр, теория эпического театра, публицистика и творческое наследие. Гражданские приоритеты обозначены ясно ББ и к ним присоединяется молодая труппа Бутусова — они, актеры, выступают и от себя тоже, называют свои имена, то есть подписываются. Им нравится эта политическая дерзость, совпадение того, что Брехт видел, наблюдал, запечатлел в 30–50-е годы, и того, что видят, слышат и понимают они. «Я просто молодой актер призывного возраста», — говорит сценический Б.Б. Сергей Волков. В согласии с автором современное кабаре, устроенное по его принципам (все вместе — любовь и политика, мораль и сладострастие, война и смерть, песня и скетч), показывает, что фашизм, социальное неустройство, заблуждения умов и сердец, насилие, пошлость, страх правят миром. И театр, который с таким миром имеет дело, не успевает налаживать хотя бы видимость гармонии человека и окружающей среды — этой новорожденной природы.

Театр (бедный, голый, слабый) поэтому один из субъектов насмешки. Вот производная эпического театра от китайской эстетики; вот мхатовские психологические издержки; вот сам эпический театр, представленный в карикатурных цитатах из «Винтовок Терезы Каррар» и «Матери» по

М. Горькому. Этой пьесе досталось сильнее всего: серьезные авторские комментарии Брехта к этой инсценировке и спектаклям по ней толкуются с немалым «отчуждением» в иронию. Схоластика, антиправда, некая идейная тупость Пелагеи Власовой не могут устроить коллектив «Кабаре». Для них важен один из ключевых зонгов Вайля — вы учите нас не воровать и т. д. — он звучит, правда, не слишком правдоподобно, поскольку поесть современнику есть что, а вот не воровать — примеров очень мало.

Как реализована природа, эта вторая муза романтического духа, в режиссуре Бутусова и особенно в его немецком уклоне? В «Войцек» она определена вполне ясно: Войцек слышит землю, припадает к ней, чтобы понять ее зовы. Оттуда он слышит: «Зарежь!» У Бюхнера, казалось бы, есть еще более убедительные эпизоды с природой: загород, куда убегает Войцек, чтобы остаться наедине с собой и своим несчастным сознанием. Бутусов от этих указателей отказывается. У него задействована земля и то, что под землей; у него некоторые сцены разворачиваются на крыше — вот наивысшая точка обзора для Войцека и Карла. Отсюда земля, то есть мир, как на ладони. И природа здесь не лужайки и перелески, а стихия. Неправляемый поток, в котором человек неотделим от внешних, высших сил. Страсть, которую символизирует танго, танец эротический по происхождению и музыкальному наполнению, в «Войцек» и есть природная стихия. Слияние души с бурей, закатом, восходом, морем, пустыней — это природа в «Войцек», да и во многих и многих спектаклях бутусовского театра. Стихия эта порой имеет неожиданный сценический облик: например, в «Короле Лире» буря, ее признаки, ее глобальные последствия совмещены с... газетами. Так романтизм являет себя в актуальном театре. Газеты — символ неконтролируемой информации и лжи. В «Гамлете» стихия обозначена бескрайними пространствами за пределами Эльсинора — какой-то Гренландией. Там властвует северный, холодный простор, заставляющий Гамлета кутаться в тулуп, брать в руки рогатину, заставляющий трепетать линии проводов в вышине и играть просветами в ажурках дальних планов.

Земля — слишком быстро и опасно вращающаяся под ногами, неустойчивая, с пизанскими башнями реквизита, особенно креста размером с полтора человека в центре спектакля «Человек-человек» — Александр Шишкин и Юрий Бутусов таким образом, через помост на сцене и сценический круг обустроили ритм существования Гели Гэя — это спешка, пожизненная торопливость, желание убежать и избежать. В «Клопе» стихия прогресса изображена шелковым полотнищем: оно как бы не посланное покрытие арены. Шелк, белый, а после пожара черный, становится подвижным реквизитом увертюры и финала. Под музыку Г. Свиридова («Время, вперед!») на сцене колышется, вздымается ввысь, рисует вершины

и пики, падает ниц до тех пор (4 минуты), пока из недр этой искусственной стихии не выпрастываются человеческие фигуры. И далее полотноще то отступает, открывая пустую сцену с роялем («рояль был весь раскрыт»), то вновь сметает все подряд, эпизод за эпизодом, таким образом обозначая смену картин и выполняя роль занавеса между ними. Полотноще, поднятое над роялем, продолжает колыхаться и в руках актеров имитирует непрерывное движение жизни. Что касается рояля, то инструмент на чисто лишен прямого назначения (за исключением сцены с Олегом Баяном, дающим уроки хорошего тона Присыпкину с одним «показательным» аккордом), зато его поверхность эксплуатируется чрезвычайно активно: по очереди становится шатром, танцплощадкой, «мотором», операционным столом, и так далее. Ненужность рояля, странное использование столь тонкой вещи в утилитарных целях (по ремарке Маяковского, рояль только и нужен, чтобы картошку хранить) наглядно демонстрирует (без всякой картошки) фундаментальный разрыв между обществом культуры и обществом новых варваров. Шелк в «Клопе» — материализованная стихия всей человеческой динамики.

В «LIEBE.Schiller» («Разбойниках») природа отождествлена с душевными преобразованиями персонажей: души как бы раскрылись и вывернуты наружу; они в танцах страданий старого Моора, они в пластике женской изменчивости (как будто это Амалия и женщина вообще, образ изменчивой природы); они во внешних трансформациях и внутренних интонациях; они в гендерном маскараде. Они в истолковании бытия как перемен и пути к инобытию (как у старого графа, который имеет посмертное воплощение). Они в актрисах-девочках, рисующих сложную, загадочную композицию спектакля «по мотивам» шиллеровских «Разбойников».

На первый взгляд, природа труднее всего обнаруживает себя в Брехте, в спектаклях по Брехту. Но это ошибка. Уж не говоря о том, что ранний Брехт вышел из экспрессионизма, то есть немецкого романтизма XX века. Природа в этом течении, в этом миропонимании навсегда трагически слилась с урбанизмом. У Бутусова везде и всегда узнается этот горький брак по расчету, а не по любви: город, цивилизация, катаклизмы — и человек. Будь это римская империя на задворках в «Калигуле» (она выглядела как форумы с коллекциями осколков в современном Риме), буддийский уголок братьев из «Сторожа» (ненадежная связь жизненного дна с философией вечного покоя); или некий условно китайский Сезуан. Цивилизация, город, погубленные прогрессом, это одна из трагических тем немецкой культуры, немецкого театра и драматургии. Это одна из тем фаталиста Франка Ведекинда. Вот почему сближение с театром этого гения рубежа XIX и XX веков мне кажется вполне возможным в театре Юрия Бутусова. В «Человеке» режиссер не делает ударения на солдатской версии и названия,

и содержания («Что тот солдат, что этот»), хотя, казалось бы, события и время давали основания как раз на таком, политическом, акценте. Да и историки говорят, что Брехт этой пьесой возражал Р. Кипплингу и героизации войны в его балладе «Молодой британский солдат».

Природа человеческой души и человеческого сознания — это микроскоп для романтика, имеющего под рукой обязательно телескоп. В «Человеке» признаки цивилизации доведены до неоновых линий синего цвета, прорезающих небо, пространство, космос. Но возрождение Гели Гэя, превращение его из цирковой куклы и солдата с нарисованной бородой в человека самого по себе, возвращение к природному началу, никем и никогда не побежденному, происходит тогда, когда все, принадлежащее цивилизации, уходит и остается голый человек на голой земле. Ну, в данном случае почти голый и на почти голой земле. Мне кажется, что разоблачительный пафос, обычно сопутствующий постановкам Брехта вообще и этой пьесы в частности, в спектакле Александринского театра преобразен в пафос автономии личности. Гели Гэй защищен тем, что он сохранился, несмотря на убожество и мучительство коллизий, выпавших на его долю, и свою индивидуальность донес до расстрельной стенки — не проявляя никакого особенного героизма, но следуя природе, ее неповторимости в каждом создании.

Социум в брехтовских спектаклях Бутусова становится оболочкой природы. В «Ричарде III» исследована природа болезни на социальной почве — болезни ребенка, отвергнутого матерью, лишенного детства. Последствия оборачиваются катастрофой для страны, для нормального хода вещей. В спектакле по шекспировскому «Макбету» снова болезнь — сланная природой кара. На этот раз она обрушилась на род Банко, а ведь ему предназначено стать прародителем целой череды шотландских королей. Что же станет с властью, если и сам Банко, и особенно его сын Флиенс, — тяжело больны, и физически и душевно? И не насмешка ли в таком случае предсказание ведьм?

В «Макбет. Кино» стихия захватывает инициативу — она, набор природных сил (ветер, буря, затмение, дожди, снега, море, горы), подчиняет себе человека, делает его исполнителем своей воли, своего произвола. Она наполняет умы и души фантомами и призраками, обманывает, смеется над смертными. Нечто похожее и в «Короле Лире», где громы, молнии, удары стихии — роковые напоминания природы о себе, но уже здесь есть отчужденные формы природы: снова цирк, во-первых, а, во-вторых, буря в виде порывов летающих по воздуху газет — этот информационный источник страшнее воздушных завихрений и столкновений, происходящих в облачной высоте. Это новая, искусственная природа — как нейлон или робот, клон или компьютер.

В «Человеке» и «Добром человеке» герои имеют дело с такой же отчужденной от себя природой, перенесенной в общежитие. Чувства, эмоции, страсти, волнения — и есть та среда, в которой человеку приходится испытать трагический стресс. И высшие силы не находят ничего лучшего, чем послать, как они посылают Шен Те, деньги, тысячу долларов, для победы добра над злом. Или предложить иной паллиатив — предсказание, трон и прочее. Так называемые высшие силы — та же природа, «океан» из «Соляриса» Станислава Лема, враждебный для землянина интеллект. Умысел «плохого коллективизма», как его называл Брехт, говоря о теме пьесы «Что тот солдат, что этот», тоже социально уплотненная природа, впитавшая в себя миазмы исторического и нравственного зла с куда большим эффектом, чем уроки добра. Если в «Гамлете» нужно было Гамлету-старшего ввести в состав судейской коллегии, которая чинит справедливость над Клавдием, если в «Макбете. Кино» окровавленные мертвецы и легкомысленные ведьмы до смерти пугают, то в «Человеке» колдовской дурман состоит из наркотиков, алкоголя, гвалта и суеты повседневности. В «Добром человеке» боги молчат совсем. Природа в театре Бутусова из области обозрения переместилась в область экологии — защиты человека и его ареала.

АНАИТ СУРЕНОВНА ГРИГОРЯН

## «Глазами клоуна» Генриха Бёлля в постановке Дениса Хусниярова

На меня смотрело лицо самоубийцы, а когда я начал накладывать грим, мое лицо стало лицом мертвеца.

*Генрих Бёлль «Глазами клоуна»*

Сценическая интерпретация романа Генриха Бёлля «Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns», 1963) Дениса Хусниярова — не первая на российской сцене: еще в 1968 году в театре имени Моссовета актером и режиссером Геннадием Бортниковым был поставлен спектакль «Глазами клоуна», в котором сам Бортников сыграл главную роль. Спектакль шел на сцене 20 лет и стал настоящей театральной легендой. Сегодня режиссеры

также периодически обращаются к этому тексту: в 2014 году в Театре балета Алексея Рыбникова текст Бёлля был переведен на язык хореографии, также балет по мотивам романа был поставлен в пермском Театре балета Евгения Панфилова хореографом Алексеем Расторгуевым. В своей постановке Денис Хусниязов превращает «Глазами клоуна» — антивоенное, социально-критическое и, по мнению большинства критиков, наиболее жизнеутверждающее из произведений писателя, в историю отчуждения, абсолютного одиночества и экзистенциальной заброшенности человека в мире.

Хусниязов делает лейтмотивом своего спектакля цитату из романа в классическом переводе Риты Райт-Ковалёвой: «в этом мире все друг другу посторонние». В оригинальном тексте сказано несколько иначе: «...jeder auf dieser Welt steht außerhalb jedes anderen», то есть дословно, «...каждый в этом мире занимает стороннюю позицию по отношению ко всем остальным», «каждый смотрит на других со стороны». Писатель не заостряет внимание на этой короткой фразе: она присутствует в тексте как бы между прочим, как малозначащая оговорка в цепи рассуждений персонажа, и не несет значительной смысловой нагрузки, утверждая очевидное: действительно, каждый человек в мире смотрит на других людей и на вещи со стороны. В немецком «человек со стороны» (у Бёлля «jemand, der außen steht») и «посторонний» («fremd», буквально — «чужой») этимологически не связаны. В русском же эти понятия сливаются практически в одно, и высказывание, оброненное невзначай, наполняется в переводе, а затем и в спектакле новым смыслом: «человек со стороны» становится буквально «посторонним», его дело — сторона, он отстраняется, устранивается, отказывается или органически не способен вникнуть в чужую жизнь, чужие проблемы и чужие переживания.

Обратимся к сюжету романа: двадцатисемилетний комический актер Ганс Шнир (имя персонажа выбрано не случайно: в немецком «der dumme Hans' — то же самое, что русский «Иванушка-дурачок»), потерявший любимую работу и любимую девушку, перессорившийся с окружающими на почве политических и религиозных разногласий, возвращается в свой родной город Бонн и предается воспоминаниям. Он составляет список телефонных номеров родственников, бывших друзей и знакомых и последовательно всех обзванивает. «Внешняя» причина — поиск средств к существованию (у Ганса в кармане осталась одна-единственная марка), причина «внутренняя» — поиск понимающего и сочувствующего собеседника.

В романе Шнир находится в бедной квартире, где, однако, есть признаки домашнего уюта, что автор специально подчеркивает: подруга Ганса Моника Зильвс оставляет для него в столовой цветы, продукты в холодильнике, молотый кофе на кухне и прочее. В спектакле герой оказывается

один в абсолютно пустом, выбеленном пространстве, вызывающем ассоциации одновременно с основой клоунского грима, с храмом и даже со склепом, а также с опустошенным, «выбеленным» сознанием, «чистым листом». Под самым потолком — рядами развешанные белые абажуры как символ недостижимого, навсегда утраченного тепла домашнего очага. Один из абажуров — черный, под ним в течение всего спектакля, наигрывающая мазурку Шопена, сидит погибшая сестра Ганса Генриетта (Лилия Гильмутдинова), которую родители в патриотическом порыве отправили служить в войска ПВО, — это и стало основной причиной разрыва Ганса с семьей.

У Бёлля положение центрального персонажа трагично, но не безнадежно, и периодически на другом конце телефонного провода ему отвечают живые человеческие голоса, иногда даже сочувствующие. Клоун Дениса Хусниярова (в этой роли заняты два актера: Андрей Феськов и Булат Шамсутдинов) изначально обречен, его внутренний монолог похож на поток воспоминаний умирающего: кому он звонит, с кем беседует? Создается впечатление, что он обращается не к живым людям, а к мертвецам или к бесплотным призракам. Лица его посетителей скрыты белым гримом, превращены в бездушные маски. Единственная любовь Ганса — Мари Деркум — в романе мягкая, человеческая и отзывчивая, — в спектакле, в исполнении актрисы Натальи Корольской, — отстраненная, с точно выверенными и как будто неживыми движениями, отрывистыми, перенятыми у других фразами. Корольской удается передать тонкую грань между «родной душой» и «посторонней»: мгновение непонимания, которое создает между людьми непреодолимую пропасть. Отец персонажа в исполнении Артёма Цыпина — его единственный реальный посетитель, но и с ним у Ганса не складывается диалог: кажется, вот-вот родится взаимопонимание и отец, который искренне любит сына, протянет ему наконец руку помощи, спасет от неминуемой гибели, но едва появляется эта зыбкая надежда, как Ганс невольно обижает отца и едва сдерживается, чтобы не обвинить его в гибели Генриетты: Шнир-старший просит подать ему пальто и уходит.

В одном из своих интервью режиссер замечает: «Клоун — это человек, который жонглирует жизнью, начинает ее высмеивать, над ней издеваться, получая в ответ издевательства над собой и превращая все это в яркую, острую сценическую форму. Искусство клоунады — это своего рода рефлексия, способ изживать душевные травмы через издевательскую подачу жизненных, социальных, личностных ситуаций. Это очень редкая, штучная профессия, поскольку сложно в такой острой форме рассказывать о себе и смеяться над собой». Таким образом, клоун становится в спектакле метафорой человека страдающего и рефлексизирующего. Однако

в «шутовской век», как его называет сам Бёльль, клоунада не работает: невозможно представить в гротескной форме то, что само по себе уже является гротеском, и невозможно привнести смыслы в мир, в котором все смыслы искажены и «сломаны».

В спектакле единственным персонажем, который говорит с Гансом Шниром по-человечески, оказывается Штрюдер (Михаил Николаев) — незнакомец, отвечающий ему по телефону католической школы, где учится брат Ганса Лео (с братом впоследствии удастся поговорить — примерно с тем же успехом, что и с остальными родственниками, то есть без всякого успеха). На мгновение в двухчасовом действе, движущемся к неизбежной и очевидной развязке, появляется проблеск оптимизма, но и этот проблеск угасает: зритель узнает, что Штрюдер — тоже своего рода шут, которого «никто не принимает всерьез».

В романе Ганс Шнир находит путь примирения с действительностью: нанеся на лицо клоунский грим и взяв в руки гитару, он отправляется на улицу: «Я пристроил подушку на третьей ступеньке снизу, снял шляпу, положил туда сигарету — не посредине, а немного с краю, будто ее мне сбросили откуда-то сверху — и затянул песенку... <...> Я перепугался, когда первая монетка — десять пфеннигов — упала в мою шляпу, она попала в сигарету и сдвинула ее на самый край. Я ее поправил и снова запел». Некоторые критики, правда, говорили не о «примирении» с действительностью, но о ее «принятии» персонажем, то есть трактовали финал романа как поражение бунта Ганса Шнира, как его подчинение репрессивной внешней ситуации, но, очевидно, это несколько натянутая трактовка и писатель просто дает своему герою надежду на жизнь, на помощь и понимание со стороны внешнего мира. В финале спектакля Дениса Хуснирова клоун не поет: наоборот, его реальные и воображаемые собеседники выходят на сцену и поют ему прощальный хорал, то есть персонаж погибает и его одинокий бунт остается не понятым и не услышанным. На вопрос «Может ли человек существовать в бесчеловечном мире?» режиссер дает совершенно однозначный ответ: «Нет, не может». Все, что ему остается, — умереть, а перед смертью он в лучшем случае успеет горько пошутить. Таким образом, обращаясь не к политической или религиозной, но к психологической трактовке текста, режиссер как бы «изымает текст из времени», обращается к вечным, вневременным проблемам.

# V

ТАТЬЯНА ФЕДОРОВНА СЕМЬЯН

## Визуальная презентация текста в немецкой драматургии XX–XXI вв.

В данной статье исследуется литературоведческая проблема визуально-графического облика текста, которая актуализирована современной литературой и, как следствие, современной наукой. Предметом изучения является внешняя форма, то есть визуально-графические качества текста в немецкой драматургии XX–XXI вв., которые представляют собой концептуально важные специфические особенности, прежде всего потому, что современная драматургия уходит от визуальных канонов классической драмы, что является выражением глубинных процессов трансформации этого рода литературы.

Исследование визуальных особенностей пьес современных французских драматургов — Жоэля Помра, Жоржа Перека, английских — Кэрил Черчил, Марка Равенхилла, отечественных — Ивана Вырыпаева, Оли Мухиной — демонстрирует общеевропейскую тенденцию нарушения канонического облика текста.

Мнение о том, что современная драма активно видоизменяется, трансформируются классические каноны, высказано много раз: изменился герой, конфликт, лексика, стратегия работы со зрителем при театральной постановке, уходит нарративность.

Эти процессы развивались постепенно и частично были описаны еще в середине XX века в известной работе «Теория современной драмы. 1880–1950», где ее автор Петер Шонди писал о кризисе драмы по аристотелевскому канону, которую принято называть классической, в которой соблюдаются «три единства», время течет линейно, все построено на психологических отношениях между персонажами и зрителю отводится роль наблюдателя. В конце XX века отечественные исследователи

(например, В. Головчинер) увидели в этих особенностях феномен эпиза-ции драмы.

Новейшая драма живет по принципиально другим законам. В эпохальной работе Ханса Лемана «Постдраматический театр» говорится о появлении нового этапа в развитии театра, о том, что в современном театре исчезают принципы нарративности, происходит смещение акцентов с текста пьесы на текст спектакля.

Наталья Исаева, переводчик книги и автор предисловия к ней, комментируя книгу Лемана, замечает, что современный театр становится все более «визуальным», акцент зрительского интереса и восприятия переносится с чтения и понимания на видение, на восприятие непосредственно театрального события, которое происходит «здесь и сейчас».

Все более визуальным становится не только современный театр, зрительно ярким становится и текст пьес, изобилующий различными особенностями расположения материала на пространстве страницы, общей конструирующей характеристикой которой становится дискретность.

Эти качества можно обнаружить в текстах пьес второй половины XX века, например, в пьесе немецкого драматурга Фолькера Брауна «Смерть Ленина», которая начинается с части, выделенной названием «Железная машина», функционально и стилистически построенной как пролог в античном театре. Персонаж произносит риторически-пафосную речь от первого лица: это монолог Ленина, который видит себя за рулем железной машины, символизирующей революционное движение, тяжелую и страстную борьбу за новые идеи. Патетический монолог от первого лица, открывая пьесу Брауна, с одной стороны, отсылает к истокам античного действия, с другой стороны, занимая объем в три страницы, определяет новые визуальные стандарты, формирующиеся в слиянии родов литературы, в данном случае драматического и эпического. Пьеса Брауна, написанная еще в 1970 году, поражает неожиданными визуальными приемами и демонстрирует интерес одного из ключевых литературных родов к радикальным изменениям эстетических законов.

В семнадцатой части драматург располагает текст в два столбца, разбивает действие на два, происходящие параллельно, но в разных пространствах, об этом говорит и ремарка, которая тоже разделена на два столбика.

17

Крошечная темная комната.  
Ленин в постели, бодрствует.

Политбюро. Зиновьев, Каменев, Сталин –  
у окна.

Браун воспроизводит напряженную ситуацию истории советского государства, когда втайне от смертельно больного Ленина обсуждается политический переворот в среде соратников вождя:

Л е н и н (*кричит*). Газеты!

Смех.

Фотиева приносит газету, садится рядом.  
Ленин берет у нее из рук газету.

К а м е н е в. Он найдет нас  
в полном единстве. Лучше  
больше, да лучше...  
С т а л и н. Ворошилов. Пожалуй,  
еще..

Такое расположение текста очевидно имеет перформативные функции, параллельность действия усиливает трагизм и напряженность ситуации.

О перформативности современной драмы высказывались неоднократно, в том числе такие авторитетные исследователи, как Марк Липовецкий. После того как Ю. Хабермас перенес принцип перформативности с отдельного высказывания на текст в целом, исследователи определяют перформативный текст как тип текста, «актуализирующийся в ситуации коммуникации, который является в первую очередь действием: во-первых, коммуникативным действием, а во-вторых, действием саморепрезентации, репрезентации себя через актуализированные способы мысли и деятельности»<sup>1</sup>.

Описывая особенности постдраматического театра, Ханс Леман указывал, что драматурги стали создавать тексты, в которых язык выступает не как речь между персонажами (если еще остаются фигуры, которые можно определить как персонажи), но как некая автономная театральность. Практика откладывания смысла меняет привычный режим зрительского восприятия, которое становится открытым, фрагментированным и обретает сходство с психоаналитической техникой свободных ассоциаций.

В пьесах немецких драматургов Э. Штаубера, У. Зиа, А. Хиллинг, Ф. Катера в полной мере обнаруживаются черты поэтики постдраматического театра, авторы XXI века продолжают эксперименты не только на макроуровнях произведения, но и усложняют, предлагают новые визуальные текстовые формы.

Эрих Штаубер сокращает имена своих персонажей до одной буквы или аббревиатуры, как в пьесах «Грифы» и «Условный заяц, или Мутанты». Очевидна визуальная странность, необычность таких знаков, эти буквенные обозначения приобретают черты иероглифичности (УЗ – Условный Заяц, П – Пепельница), что выражает общие принципы поэтики пьесы, в которой нарративные лакуны помогает восполнить игровая поэтика – игра с читателем, построенная на сюрреалистических загадках, абсурдных повторях действия (пьесы этого драматурга имеют генетическую

связь с абсурдистской драмой), эффекте неоправданного ожидания, что в свою очередь создает комический, гротесковый эффект.

Сегодня много написано о трансформации внесюжетных элементов драматургических текстов, в частности, об изменившихся функциях ремарок, об изменении их объема и задач. Существуют две магистральные стратегии работы с ремарками — одна, где ремарки становятся объемными, приобретая черты эпического текста, как, например, у отечественного драматурга Михаила Угарова («Газета „Русский Инвалидъ“ за 18 июля...») или в упоминавшейся выше пьесе Фолькера Брауна, вторая стратегия проявляется в редуцировании ремарок.

Но свобода современных драматургов безгранична, поэтому существуют и другие необычные варианты ремарок. Например, как в пьесе Ульрике Зиа «За рулем», где текст третьей части, по сути, является ремарочным, но только он и составляет весь объем этой части произведения:

Без всякого перехода она опять прячет пистолет под плащ. Кошмар начался или закончился?

Она прячет пистолет — что дальше? Кажется, я бледен, как никогда, я смотрю на женщину, слежу за взмахом ее ресниц. Потом иду в туалет — блевать.

Двое болгар зевают.

Щелкают зажигалками.

Запах жженого пластика.

Это мысли, впечатления и наблюдения главного персонажа пьесы, которые чаще всего и составляют ремарочный текст в этом произведении, что позволяет говорить о совмещении авторской и персонажной зоны.

*Быть в ярости — значит совершать обгон справа на автомагистрали перед самым перекрестком.*

Х у г о. Лоренц наверняка тоже там. Он приходит к 17:00 с двумя бутылками водки. <...>

*Странным образом есть еще места, где кредитные карточки не в ходу.*

М а р т а. Я же говорю, что не знаю, почему. Он просто взял автомобиль на прокат. Потому что презирает «Кар-шэринг». Считает неприемлемым. По духу.

Общая тенденция европейской драмы, и отечественной тоже (например, в пьесах В. Сигарева), — актуализация личностного начала: в пьесах появляется персонаж, участвующий и в действии, и проявляющийся

в ремарочном тексте через использование личного местоимения. Так, например, в пьесе Ани Хиллинг «Звезды» — это героиня Сюзанна: «Я высовываю язык. Антон пальцем кладет на него звездочку и целует меня в лоб. Передает звездочку Яне. Та сама кладет ее себе на язык. Антон отдает конверт мне. Я достаю звездочку и кладу на язык ему. Он снова берет конверт и отдает его Калле». Героиня погибает в первом действии, падая с дерева, поэтому во втором эта личная интонация исчезает.

Современные драматурги предпочитают только цифровое обозначение частей пьесы. Классическая терминология, например, «Действие первое явление третье» сегодня не используется, авторы просто нумеруют очередную часть произведения. Объем части также зависит от их авторской воли и может быть неравномерен, одна часть значительно меньше других, как например, в пьесе Фолькера Брауна «Смерть Ленина» шестнадцатая часть имеет объем одиннадцать строк.

В пьесе Ульрике Зиа «За рулем» есть часть-главка, состоящая из одной реплики:

М а р т а. Да, так, примерно так он себе это и представляет. С той лишь разницей, что больше боится каких-нибудь экономических монополий, чем ФБР. По-моему, ФБР волнует его не так сильно.

Вообще к второстепенным классическим элементам драматургического текста современные авторы, как кажется, относятся без излишнего пиетета, свободно и переносят усилия и акценты на развитие внутренней логики действия, характера, создание эмоционального напряжения.

Интересный пример нетрадиционного облика текста в пьесе Фритца Катера «МЫЭТОКАМЕРА / ясонматериал», где отсутствуют полностью знаки пунктуации:

**мирко**

папа сидит в лодке мама кричит ты идиот прекрати прекрати наконец-то с папиных рук капает кровь больше и больше рыболовная леска впилась в его руку прекрати же ты идиот перережь ее наконец то ты слышишь у мамы течет косметика соня вся бледная какой-то мужчина подъехал к нашей лодке и спросил надо ли нам помочь могу ли я вам чем-нибудь помочь нет большое спасибо с улыбкой ответил мой отец  
на дне лодки прыгает большой карп соню тошнит прямо в шармиютцельское озеро <...>

В этой пьесе Фритца Катера нет ремарок. Кроме текста реплик, которые расположены вертикально и это расположение собственно маркирует

конец фразы, заменяет пунктуационный знак, скорее всего точку, есть еще очень лаконичный текст, указывающий время и место действия. Список действующих лиц также лаконичен, в нем присутствует указание только на возраст персонажей, и лишь одному персонажу дана характеристика его деятельности. Кроме того, этот персонаж, очевидно, американец, поскольку его реплики даны на английском языке, что тоже является ярким визуальным акцентом, работающим по принципу остранения текста, деавтоматизации его восприятия. Так выглядит начало пьесы (полужирный шрифт — авторский):

*«МЫЭТОКАМЕРА/ ясонматериал*  
*WEARECAMERA/jasonmaterial*

**(мамапапафинляндия)**

**1969**

**эртст 38**

**паула 25**

**мирко 5**

**соня 3**

**джон 29 супермэн/ скинхед/ многосторонняя личность**

**лето 1972**

*back to life back to reality*

*назад к жизни назад в реальность*

**31 декабря 1969, 4 часа 30 минут**

**пограничный пункт ноль»**

Расположение текста на странице является ярким визуальным определителем литературного рода — коротко говоря, вертикальное расположение одинаковых по числу слогов строчек (фраз, синтаксических фрагментов) с увеличением левого и правого поля страницы характеризует визуальный облик стихотворного текста, плотно заполненное пространство страницы с линейным расположением текста обозначает эпические жанры. Акцентированно-сегментированный визуальный облик отличает драматические тексты: традиционными элементами здесь являются — название, список действующих лиц, маркировка действий, явлений, картин, обозначение ремарок и реплик. Можно также отметить, что визуальный облик драмы в целом характеризуется вертикальной доминантой, которая является генетической отсылкой к первоначальному периоду, когда драма имела стихотворную форму.

В пьесе Ани Хиллинг «Звезды» вертикальный вектор оформления текста логично и закономерно сочетается с рифменными созвучиями (выделенными нами полужирным шрифтом для наглядности):

А н т о н. Тихое местечко.  
Я н а. И ночь тихая.  
А н т о н. Где **Калле**?  
С ю з а н н а. Дерево орошает.  
К а л л е. Вот и **нет**.  
Я н а. Был **ответ**. Антон.  
А н т о н. Тишина.

К а л л е. Я – пас.  
Я н а. Ты – **пас**.  
В самый **раз**.  
Ты – **пас**.

Я н а. Внизу-то **тяжко**.  
А тут – не спеша. Спиной на травке.  
Слушать тошно о грязном **белье**.  
Я хочу услышать что-нибудь о **тебе**.

Пространство страницы современных текстов представляется очень дробным, сегментированным, «наполненным воздухом». Это относится к текстам и прозаическим, и драматургическим. Хотя тексты пьес изначально имеют более сегментированный вид, современные драматурги еще более дробят его, разбивая реплики одного персонажа и перенося на другую строку, руководствуясь не традиционными законами синтаксиса, а стремясь проиллюстрировать интонацию эмоций персонажа. Так, в пьесе Ани Хиллинг «Звезды»:

С ю з а н н а. Когда накатывает.  
Звезда.  
Обычно.

С ю з а н н а. Все равно бы земля у нас ушла.  
Из-под ног.

Такие особенности текстов современных пьес также восполняют нарушенную нарративность, перенося действие на другой уровень осознания произведения, из сферы сюжетно-фабульной, так сказать, информативной

в сферу эмоциональную, где значительную роль играет интонационно-ритмический рисунок текста.

Ханс Леман писал о том, что сам текст становится перформансом, двигаясь от репрезентативности к презентации.

Визуальные особенности текстов современной драмы делают драматургический текст в контексте современной культуры и в контексте визуального мышления современности своего рода арт-объектом.

В современном искусстве, культуре и науке арт-объект рассматривается как сообщение особого рода, в коем помимо традиционного вектора коммуникации «автор — произведение — зритель» инициировано интерактивное взаимодействие зрителя с объектом. Это взаимодействие происходит не только в процессе постановки пьесы в театре, но и во время чтения текста, визуальные особенности которого, являясь эстетическими и семиотическими знаками, требуют от читателя дешифровки, включения в предложенную автором игру распознавания смыслов визуальных сигналов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Грязнова Ю.Б. Перформативные тексты в методологии науки: Автореф. дисс. ...канд. философ. наук. М., 1998. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://discollection.ru/article/05042006\\_grjaznova\\_julija\\_borisovna\\_98808](http://discollection.ru/article/05042006_grjaznova_julija_borisovna_98808)

ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВНА ДЖУРОВА

## «Открытая» композиция в современной немецкой драме и кино

В современной немецкой драматургии принцип композиционной организации материала напоминает кинематографический монтаж. Поэпизодное построение, монологи или диалоги чередуются короткими блоками (так называемая технология short cut), частый перенос мест действия, соотнесенность эпизодов по ассоциации, развернутая ремарка на правах «действующего лица». Однако якобы монтажные приемы этих пьес серьезно отличаются от той классической функции монтажа, который в революционные 1920-е «позволял производить манипуляции с фрагментами неорганизованной реальности, из которой с его помощью извлекался смысл»<sup>1</sup>.

Монтаж Дзиги Вертова обнаруживал «бессмысленность автора», кинонаблюдатель «внимательно следил за обстановкой и людьми, которые его окружали, и старался связать между собой отдельные разрозненные явления

по общим и характерным признакам»<sup>2</sup>. Жизненному материалу отводилась приоритетная роль по сравнению с оформленным «художественным видением». Художник больше не преподносил зрителю/потребителю готовые вещи, переставал быть посредником между жизнью и искусством. Зритель становился тем, кто организует материал, устанавливает неочевидные связи между его элементами.

Признаки «монтажной» композиции сегодня обнаруживаются в пьесах Деи Лоэр, Лукаса Бэрфуса, Роланда Шиммельпфеннига и других немецких драматургов.

Многофигурным пьесам Р. Шиммельпфеннига свойственна определенная панорамность. Герои, объединенные «говорящим» местом действия, как то многоквартирный дом («Арабская ночь»), здание крупной промышленной корпорации («Push up 1–3»), китайский ресторан («Золотой дракон»), отель («До/после»).

Композицию пьес Шиммельпфеннига принято называть «калейдоскопической» или мозаичной. При этом большинству его пьес свойственна строгая организация материала. В «Арабской ночи» мы наблюдаем параллельный монтаж событий (герои, разделенные пространственно, каждый в одно и то же время переживает состояния безвыходности — освобождения — преследования). Пространство многоквартирного дома, где блуждают действующие лица, которые никак не могут встретиться, найти друг друга, выбраться, подобно сну, лабиринту подсознания.

Строго симметричный «Push up 1–3» выстроен как серия поединков между героями — сотрудниками фирмы, соперниками и любовниками, в то время как их внутренние монологи обнаруживают их полную идентичность, совпадение личных пространств, привычек, и главное — целей, а, значит, и иллюзорность противоречий.

В «Золотом драконе» все со всеми связаны массой неочевидных связей, как ингредиенты сложносочиненных китайских блюд, названия и компоненты которых постоянно выкрикиваются обслуживающим персоналом. Кухня, где умирает «маленький китаец», подсобка магазина, где истязают его сестру, — невидимая сторона мира, на минуту обнаруживающего себя в зубе, попавшем в тарелку клиентки ресторана.

В отличие от этих пьес, в «До/после» присутствует иллюзия неорганизованного, данного в своей непосредственности жизненного материала, тенденция к размыканию, ослаблению внутренних связей. Список действующих лиц насчитывает 39 персонажей, появляющихся в 51 эпизоде. Но их могло быть и больше, и, читая пьесу, трудно предсказать, какой из эпизодов станет финальным.

Большинство персонажей (Мужчина под лампочкой, Мужчина в картине, Постоянно меняющаяся женщина, Охотник) анонимны, не имеют

имен. Некоторые, возникнув в одном из эпизодов, не появляются больше. Другие, заявленные как пара (дуэт), взаимодействуют между собой и никогда не пересекаются с другими. Соприсутствуют реальные и фантастические персонажи, такие, например, как Организм из космоса, в конце концов уничтожающий себя сам. Или Мужчина, уходящий в очаровавшую его картину, но разрушающий ее изнутри. Одним дана прямая речь, другие возникают только во всегда нейтральном описании. Описание может быть «дистанцированным». А может — с максимально приближенными планами. Описание пары танцоров в гостиничном номере по завершении утомительного турне дано как общий план. Короткий монолог старой женщины в ванной, отказывающейся включать свет и коротко характеризующей свое тело как «мерзость», — как крупный, подчеркнуто физиологичный.

Но этот как бы эпический авторский взгляд не подвергает эпизод или «картину» осмыслению, оценке извне, ограничивается констатацией.

Присутствует игра ракурсами — одно и то же событие может быть показано глазами мужчины, женщины и случайных наблюдателей их знакомства.

Важна временная организация этих «картин». Персонажей, связанных местом, но не временем, мы застаем в начале или конце некоего «этапа»; накануне принятия решения или в стадии иссякания жизни, отношений.

Шиммельпфенниг играет объемами катастроф, как то — лопнувшая лампочка или переставшие греть батареи — с одной стороны, расставание или смерть — с другой.

Вне времени оказывается только одна из немногих «проименованных» пар, чье неустанно обращенное друг на друга раздражение и мелкие, повторяющиеся конфликты приобретают в общем контексте абсурдистский оттенок, ничем не разрешаются и не чреватые прорывом в какую-то новую стадию отношений.

Главное действующее лицо пьесы — разрушительное воздействие времени. Распад как главное событие пьесы транслируется самой «распавшейся» формой. Несмотря на то, что первый и последний эпизоды полностью идентичны, мы имеем дело с открытой динамической композицией (неслучайно режиссеры, ставящие эту пьесу, варьируют количество эпизодов и персонажей), организованной «путем накопления свободного ассоциативного материала» (С. Эйзенштейн. Монтаж). Отдельные эпизоды и персонажи связаны не столько системой лейтмотивов, сколько меланхолическим настроением энтропии и распада.

Схожий тип организации материала можно увидеть на другом примере из другого вида художественного творчества.

Игровая картина немецкого режиссера-документалиста Филиппа Грёнинга «Жена полицейского» вышла в 2014 году и принимала участие в Венецианском фестивале.

«Жена полицейского» состоит из 59 пронумерованных главок, следующих друг за другом через затемнения. Некоторые из эпизодов (статичные планы) длятся 15–20 секунд, некоторые довольно продолжительны.

По словам З. Абдуллаевой, игровая «Жена полицейского» унаследовала от документального «Великого безмолвия», предыдущей картины Грёнинга, «одно из главных свойств режиссера и оператора Грёнинга: обращение к повседневности (неважно, монастырской или ординарного семейства), которая становится прозрачной и как бы «сама себя показывает»<sup>3</sup>.

Если пьесе «До/после» присуща известная панорамность и даже космизм (критики называли пьесу панорамой жизни современного немецкого общества), то «Жена полицейского» — камерные фрагменты жизни маленькой семьи — полицейского, его жены и их 3-х-летней дочери.

Хронология фрагментов нарушена, «картины» чередуются в вольном порядке. Полицейский возвращается с ночного дежурства, пикник в весеннем лесу, крупный план лица спящего ребенка, жена и дочь сажают растения в маленьком дворике, пустые улицы города с рядами молчаливых, одинаково кирпично-красных домов, ночь — ветер гудит в трубах, стучит распахнутая сквозняком дверь, семья в камеру поет детскую песенку про «Спящую красавицу», страшная автокатастрофа, на месте которой оказывается герой, и мы видим растерзанные тела женщины и ребенка...

Жизнь эта, как поначалу кажется, окрашенная в тона любви и нежности, подана «крупным планом», в самых интимных своих деталях. С другой стороны, кажется странно герметичной: «камера Грёнинга ведет себя как эпический актер, настроенный на эффект отчуждения... удостоверяет идиллическую (матери с дочкой), дистанцированную (полицейского) и обыденную реальность по ту сторону причинно-следственных связей»<sup>4</sup>.

Каждый фрагмент этой жизни не имеет начала и конца, пресекается внезапно, вырван из контекста. Зияния, разрывы между «главками» констатируют алогизм, иррациональность жизни. Логическая несведенность случайных моментов жизни служит подспудному накоплению напряженности, тревоги. Но не сами сцены внезапной агрессии мужа, а их непредсказуемость и необъясненность служит нагнетанию саспенса.

Зритель повергается в крайне неустойчивое лиминальное состояние. Спрятанное в кухонном шкафу табельное оружие может «выстрелить» в любой момент. Каждый следующий (неведомый) эпизод чреват катастрофой.

Режиссер, кажется, расставляет подсказки, готовые увести «подготовленного» зрителя по нахоженной тропе Ларса фон Триера или жанрового кино. Но в действительности это «уловки», которые подсказывает опыт зрителя, переносящий на материал готовые культурные коды и клише...

«Постструктура» фильма провоцирует зрителя к активному соавторству, открыта для всевозможных вариаций. Мы или домысливаем связи,

причины семейного насилия. Или отказываемся от толкования, принимая затемнения между эпизодами как иррациональную сферу человеческого бытия, где плещется бессознательное, что-то, что невидимо глазу и не формулируемо.

Отказ от повествовательности, иллюзионизма, понимания искусства как «второй реальности» характерны как для пьесы Шimmelпфеннига, так и для фильма Грëнинга.

Как композиция пьесы, так и композиция фильма являют собой пример открытой драматической формы. Произведения как чего-то, что «ускользает от любых попыток зафиксировать его как оформленное целое»<sup>5</sup> (Э. Фишер-Лихте). Вместо жесткого монтажа, работающего на смыслообразование, — хаотичность, ослабленность связей между отдельными элементами. Вместо формулирования смыслов или «авторской идеи» — нагнетание состояния (в «До/после» меланхолии, распада и смерти как таковой; в «Жене полицейского» — экзистенциальной тревоги, ужаса, невозможности проникнуть под оболочку мира и события).

Свободная поэпизодная компоновка сцен-эпизодов не отменяет нарастания драматического напряжения, которое достигается не прочерчиванием лейтмотивов или ассоциативным монтажом, а накоплением материала. В такого рода композициях «процесс смыслообразования в отношениях создатели-зрители открывается для вариаций (отдается на откуп зрителю-читателю), стремление к постижению авторской идеи воспринимается иронически»<sup>6</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ямпольский М. Смысл приходит в мир (Заметки о семантике Дзиги Вертова) // Ямпольский М. Сквозь тусклое стекло. М., 2010. С. 268.
- <sup>2</sup> Вертов Дзига. Кино-глаз // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления. М., 2008. Т. 2. С. 76.
- <sup>3</sup> Абдуллаева З. Присутствие // <http://kinoart.ru/archive/2013/10/prisutstvie>
- <sup>4</sup> <http://kinoart.ru/archive/2013/10/prisutstvie>
- <sup>5</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 212.
- <sup>6</sup> Песочинский Н.В. Режиссура спектакля // Семинар по театральной критике: Учебное пособие. СПб., 2013. С. 159.

## Современная немецкая драматургия: «стресс бытия» или специфическая форма поэзии?

Свою активную жизнь новая немецкая драматургия начала по следам успехов британского течения new writing в 1990-х гг. — пьес талантливейших поэтов своего времени Марка Равенхилла, Сары Кейн, Энды Уолш и других. Тогда же сформировалась практика совместной работы режиссера и драматурга — как это случилось с тандемом Томас Остермайер — Мариус фон Майенбург в театре «Шaubюне» и продолжается в современном немецком театре (Деа Лоэр, Армин Петрас и другие авторы ангажированы конкретными театрами), а энтузиастами среди молодых авторов были созданы театры, призванные дать возможность новым текстам быть услышанными. В немецком Висбадене два десятилетия подряд, с 1992 года, проходила крупнейшая в мире биеннале «Новая пьеса из Европы» под патронатом драматурга Танк्रेда Дорста — смотр лучших спектаклей Европы и России по новым текстам и семинар по драматургическому мастерству, который вели известные авторы, от Биляны Срблянович до Мариуса Ивашкявичюса. Бум на новую драму — и немецкая как один из ее форпостов — случился в тот момент, когда театр переживал кризис не только в своих формах и языке, но — как следствие — в коммуникации со зрителем. «Новая драма появилась как нельзя вовремя и стала своего рода связующим звеном между театром и молодым поколением»<sup>1</sup>, — пишет немецкий театровед Карола Дюрр в предисловии к сборнику «ШАГ-2», инициированным Культурным центром им. Гете для того, чтобы познакомить русскоговорящее театральное сообщество с новыми немецкими, швейцарскими и австрийскими текстами.

Часто британские авторы генерации in-уег-фасе воспринимались исключительно сквозь призму тематики, сказывавшейся во «внимании к социальным маргиналам, депрессивно-мрачном тоне, стремлении шокировать зрителя натуралистическими деталями»<sup>2</sup>, а не поэтики. Это наложило отпечаток наукообразного клише и на последующие волны «новой драмы». Заметим, вслед за Николаем Песочинским, что авторы «новой драмы» не изображают реальность, а скорее пересоздают ее с метафизической целью — чтоб перенести зрителя на другой уровень существования<sup>3</sup>.

Сами немецкоязычные авторы иронизируют по поводу «маргинальности» современной драматургии; вот разговор молодого автора с худруком театра из пьесы Ниса-Момме Штокманна «Корабль не придет»:

«Напишите что-нибудь масштабное.

Но большие темы как раз и находят отражение в судьбах отдельных семей, в повседневной жизни. Возьмите хотя бы Ибсена.

Именно что возьмите хотя бы Ибсена. Пример с него возьмите. Веч-но у вас только кровь да сперма. Двое молодых людей, в идеале еще и братья, лежат у озера, раздевшись догола, и вот-вот поцелуются. И говорят такими обрывками, но их репликами дополняют друг друга, а в конце оба прижимают пальцы к губам. Занавес»<sup>4</sup>.

Если и есть то общее, что роднит драматургов «новодраматической» плеяды, чрезвычайно разнящихся между собой в стилистике, способе высказывания и тематике, то это, во-первых, стремление «сформировать идентичность здесь и теперь либо путем анализа четко очерченных социальных групп, либо путем перформативной коммуникации между сценой и залом»<sup>5</sup>. Причем первостепенным представляется все же не обращение к представителям социальных групп (пес о наркоманах, бомжах и заключенных — не так много в общем потоке), а именно взрыв, слом привычной коммуникации с залом и призыв к эмпатии. И, во-вторых, отсутствие желания обслужить сцену стационарного театра, сделать так называемую «хорошо сделанную пьесу» или ее подобие в разных вариантах. С этим были связаны упреки в несценичности новых текстов, но в поле интересов сегодняшних художников оказываются самые разные, выпадающие из любых канонов и правил тексты. В немецком варианте кажущаяся не-театральность текстов, часто записанных как потоки отрывистой прозы или поэзии без знаков препинания, или коротких флэшей, фиксирующих конкретные участки сознания героев, связана не только с протестом против «поколения отцов», но и, как пишет Карола Дюрр, с традицией немецкой драматургии последних десятилетий: «Современные авторы приняли эстафету у Хайнера Мюллера, Томаса Бернхарда, Эльфриды Элинек, Франца Ксавера Кретца, Бото Штрауса и двигаются дальше. Время от времени между строк слышны голоса Бюхнера, Хорвата, Ласкера-Шюлера и Брехта»<sup>6</sup>.

Итак, находясь в общем пространстве европейской «новой драмы», немецкая драматургия, естественно, имеет свою специфику, укорененную как в локальных культурных кодах, литературных и театральных традициях, так и в языке, отображающем антропологию здесь и сейчас живущего человека. При этом важно помнить, что нынешнее пространство немецкоговорящих стран чрезвычайно неоднородно: существенную долю населения больших городов, таких, как Берлин, составляют иммигранты турецкого и арабского происхождения. Театр Максима Горького возглавляет сегодня турчанка по происхождению Шермин Лангхофф, ангажировавшая в труппу актеров с самыми разными корнями и проводящая политику мультикультурного искусства.

Необходимость отображать сложные социальные процессы авторы новых пьес часто воспринимают как важнейшую часть ответственности художника. Немаловажным в этом смысле является исторически сложившееся в немецкоязычном театре внимание к тексту, благодаря которому драматург получает высокий статус соавтора, имеющего право и считающего порой своим долгом (как Деа Лоэр) следить за тем, насколько точно соблюдены смыслы пьесы и особенности ее языка при переносе на сцену.

К специфическим чертам новой немецкой драматургии конца 1990-х — 2000-х относится способность фиксировать фрустрации современного человека, как правило, жителя большого города, находящегося под властью постоянно растущих требований «общества благополучия» к отдельной личности. «Утрата чувства реальности, межличностные отношения, отчуждение и одиночество, страх оказаться несостоятельным, победители и проигравшие, садизм и агрессия на дорогах, норма и безумие. <...> Право личности на самоопределение входит в противоречие с законами интеграции в современные производственные процессы, завоеванная предыдущими поколениями свобода, кажущаяся безграничной, ведет к разобщению и изоляции, к одиночеству в личной жизни и судорожным попыткам найти партнера»<sup>7</sup>. Целый ряд пьес написан о представителях офисного класса и о так называемом поколении «гольф», успешном, зарабатывающем, часто аполитичном и часто не любимом обществом. Герои подобных пьес показаны через личностную травму — у Рональда Шиммельпфеннига в «Под давлением 1–3», у Майенбурга в «Уроде» и у Ингрид Лаузунд в «Бесхребетности»:

«Шмитт. Я сломана и не хочу, чтобы меня чинили. Я не хочу больше функционировать. Я хочу быть тем, что есть, — грудой осколков»<sup>8</sup>.

Умение вскрывать и показывать прорывающееся сквозь ровное, внешне здоровое течение жизни напряжение в высшей степени характерно для австрийского кинорежиссера Ульриха Зайдля. В своих одах современной «одноэтажной» Австрии он раскрывает глубочайшие трагические и комические разрывы между кажущимся и реально существующим. Похожие попытки — в разных стилистиках и жанровых структурах — предпринимают и авторы новой немецкой драмы — Мариус фон Майенбург в раннем «Огнеликом», герой которой заживо сжигает своих родителей — за их мещанство; Катарина Шлендер в пьесе «Вермут», где друзья, жена и дети забили отца железными прутьями; Лукас Бэрфус в «Сексуальных неврозах наших родителей», главная героиня которой является одновременно жертвой своей семьи и ее наказанием; Деа Лоэр в «Ворах», где муж и жена прячутся от мира в специально построенной выгородке; Фолькер Шмидт в «Экстремалах», где две соседние семьи ведут тайную жизнь, перемешавшись друг с другом в самых разных сочетаниях. «В современной

Германии нет постоянной атмосферы страха. Но менее заметные формы насилия постоянно есть. Отказ от многих норм в ходе истории эмансипации общества не только одаряет человека все большим правом на самореализацию, он же в связи с постоянной необходимостью принимать решения под личную ответственность угнетает человека, вызывает у него страх и ведет к эскалации насилия. И это — тема современной драматургии, которая, являясь общественной формой проявления личного мироощущения, принимает на себя бремя ответственности в данном обществе. От внутреннего напряжения к подлинной разнузданной жестокости. Шокирующий прорыв границ как указание на скрытое очерствение или отчаяние и как выражение базисного насилия, поначалу незримого. Эта душевная боль не может выразить себя иначе, как через разрушение других или самого себя»<sup>9</sup>. Вообще экспрессионистское стремление отразить в тексте только вопль возмущенного, уставшего сознания, использовать «боль как метафору интенсивно проживаемой встречи»<sup>10</sup> проросло красивыми причудливыми цветами в сознании и методах современных авторов немецкоязычного пространства. Так, в пьесе Ани Хиллинг «Protection» описан опыт добровольно принимаемой боли в сексе и страх сближения между двумя мужчинами:

М а р к о. Он хромает  
Идет прямо к выходу  
Медленно, по прямой  
Не оборачиваясь  
Может, у него какая-то травма, колено повреждено  
Мне по фигу  
Я хочу только, чтобы он обернулся  
Мудак  
Мысленно догоняю его  
Ставлю ему сзади подножку  
Мы смеемся  
Катаемся по полу  
И целуемся в двух метрах от выхода  
Осколок на полу проложил себе дорогу<sup>11</sup>.

Фриц Картер в пьесе «Время любить — время умирать» живописует экстремальные опыты влюбленных друг в друга людей, которым обстоятельства не дают жить счастливо в своей любви: «Он сказал ей: порежь меня. Она резанула осколком ему по спине. Она смеялась, а снег падал. В зеркале он увидел у себя на спине растекающуюся звезду с четырьмя лучами на североюговостокозапад»<sup>12</sup>.

Мрачная и витальная поэзия города, бомжатского рая, свободы от моральных клише, идея культурного и религиозного разнообразия наследуют традиции и еще одной из главных идей экспрессионистов, считавших цивилизацию злом и тем, что приближает к смерти. Болезненные отношения родителей и детей, чрезмерная с точки зрения общепринятой морали близость братьев и сестер, ненависть друг к другу обитателей маленьких комьюнити, нетерпимость к чужим и жестокость чужих — к «местным», суицидальные наклонности и, наконец, вообще желание не родиться — вот круг тем, присутствующих в драматургии Мариуса фон Майенбурга (сюжет пьесы «Огнееликий» перекликается с «Сыном» Вальтера Хазенклевера), Деа Лоэр. На вечеринке, описанной в пьесе Констанции Денниг «Extasy Rave», стариков отправляют на тот свет, чтоб спасти страну от перенаселения. В «Путешествии Алисы в Швейцарию» Лукаса Бэрфуса доктор Штром, осуществляющий услугу под названием «эвтаназия» приехавшим к нему пациентам, манифестирует эту идею так:

Г у с т а в. Всякий новый шаг прогресса — это всего лишь шаг навстречу концу. Точно так же и наше тело. <...> Нужен тот, кто повернет выключатель. Когда лампочка давно перегорела и свет погас. Тот, кто принесет им тьму.

Эсхатология в ее маньеристских проявлениях присутствует в настроении героя-дизайнера и его способе выразиться в пьесе Ульрихи Сиха «За рулем в Германии»:

«Пару лет назад один знакомый прочел мне лекцию. О водных городах. Городах будущего. Городах вертолетов.

Болгарин, кажется, и хозяин пивной.

О том, как обрываешь все связи с внешним миром, прячась под куполами из матового стекла. Когда наконец приходишь к своей цели. Небо тогда в считанные секунды может стать красным, бледно-красным, говорил он, очень слабого оттенка, издали. Закат. Закат из искусственной крови, который тебя уже не трогает.

Искусственная кровь, стекающая по молочно-белым стенам, когда пулеметы давно погребены на дне Тихого океана, и все дела наконец завершены»<sup>13</sup>.

Эсхатологии не чужд никто в мире большого города — ни успешный дизайнер, ни двое бродяг из «Властелинов» Хельмута Крауссера:

К р и в о й. Музыка полна умершими. Кажется, что пережил большинство из них, но вместе с музыкой они прокрадываются тебе в мозг и возвращаются. Как же много их там умещается — ужас.

Т р у б к а. Они все там.

К р и в о й. Это прекрасно, правда?  
Т р у б к а. Потрясающе<sup>14</sup>.

Отчаяние от состояния мира совпадает с жадной «духовного оправдания современного человека и фактической невозможности его получить»<sup>15</sup>, как пишет критик Павел Руднев. При этом вся печаль драматургов по поводу сегодняшнего мира и нашего общего будущего не становится поводом по-брехтовски «вздыбить» зрительный зал, активизировать его в политических целях. Политика, как и социальное, врастают прочно в ткань жизни, они неотделимы и являются частью экзистенции. Авторы, как правило, никого не судят, но предоставляют читателю и зрителю возможность увидеть вещи в их истинном свете. Так, в полудокументальной пьесе Андрес Файеля, Гезине Шмидт «Удар», где в деревне Потцлов трое парней при молчаливом согласии нечаянных свидетелей забили насмерть своего товарища, использована ситуация суда, как в «Дознании» Петера Вайса, когда у жертв и у убийц есть одинаковый шанс выговориться. Сухой постскрипtum пьесы, где сказано, какое наказание понесли виновные за содеянное и как в день суда умерла от онкологии мать 16-летнего Маринуса, не расставляет все по местам, но ставит нас перед фактом свершившегося как перед ужасом, который, быть может, стоит предотвратить в следующий раз.

Героиня пьесы Бэрфуса «Сексуальные неврозы наших родителей», девушка-подросток Дора, своей откровенной плотоядностью проверяющая на прочность уровень толерантности в обществе — да что там, хотя бы в своей семье. Никакого суда, но изъян существующего порядка вещей, отсутствие доверия становятся очевидными.

Социальный прицел новой немецкой драмы прекрасно вяжется с вниманием к персональному миру человека — не случайно во всех болезненных пьесах этих авторов неприятие другого уравнивается желанием близкого контакта с другим человеком. Жена героя у Фалька Рихтера в пьесе «В чрезвычайном положении» говорит сама себе:

Ж е н а. Ты просыпаешься на долю секунды и смотришь на меня, мельком, как сейчас... в панике... как если бы ты хотел сбежать... Я лежу без сна... по ночам... и смотрю на тебя, как ты спишь, лежу и слушаю твое дыхание... дыхание твое становится все громче и громче у меня в ушах... Я так близка тебе... куда же ты хочешь сбежать?<sup>16</sup>

В современной немецкоязычной (и не только в ней, но именно здесь у этого приема — мощная традиция) драматургии это не провокация, а стремление уравнивать в правах легальное и нелегальное, увидеть красоту

езде, в том числе и в мусорных баках, возле которых коротают свои дни бездомные, создать определенную художественную реальность. В искусстве современный автор предпочитает видеть истинные вещи и не проходить мимо них, как не проходят другие искусства<sup>17</sup>.

Своеобразие языка, который «то предельно точен по отношению к „среде обитания“, то откровенно абсурден»<sup>18</sup>, присуще Паулю Бродовски в пьесе «Дождь в Нойкельне»:

К а р л - Х а й н ц. Туркопчелка, как я их называю: расфуфырена незнамо как,  
а выкатишь зенки — ужалит. Елки-палки, самая шикарная туркопчелка из  
всех, прям газенапам своим не верю<sup>19</sup>.

Сочетание документального наблюдения и умения видеть в реальном мире, в самых его ужасных проявлениях, поэзию — это не совсем то, что имеют в виду часто критики, говоря о «вертикальном» искусстве и горизонтальном. Авторы самых разных новых немецких пьес не пользуются той реальностью, что под ногами, для выстраивания вертикали и перевода документалистики в художественное; нет, они видят реальность как художественную и пересоздают ее на бумаге в виде текста для театра во всем многообразии, исключая тот факт, что бытовое может быть скучным или низким. Бытовое и антропология, социальное и экзистенциальное, документальное и вымышленное неразделимы.

Являясь своеобразными фильмами, сквозь которые проходит реальность, новые немецкие драматурги одновременно улавливают настроения времени, описывают антропологию современного человека и при этом сохраняют — у каждого свой — «цвет» фильтра. Рамки традиционной пьесы в таком случае неизбежно расширяются и размываются, в том числе на уровне превращения диалогической формы в многоголосие монологов, инкорпорацию монологов. Драматург становится поэтом, продолжая в этом смысле традицию Бюхнера, Мюллера и других. Он, по сути, работает не только с ситуациями-эпизодами и сценическими конструкциями, но и со словами. Ему важно не только показать, но и сказать — именно так, и не иначе. Диалоги молодых людей, столкнувшихся с невосполнимостью утраты перед лицом смерти своей подруги, у Ани Хиллинг в «Звездах» построены как рифмованные строчки:

А н т о н. Расскажи  
Как ты справилась со сроком  
Как все прошло  
Я н а. Прошел срок  
А н т о н. Расскажи же

Я н а. Вчера  
А н т о н. Тяжко было  
Я н а. Нести продукты домой  
А н т о н. Что  
Я н а. Вместо аборта<sup>20</sup>.

Эта языковая специфика связана с тем, прежде всего, что в самой окружающей их реальности драматурги способны распознать поэзию, ритмы и звуки. Филипп Леле в пьесе «По имени Господин» описывает поход героя в супермаркет так:

Продвигаясь дальше по проходам, уже почти без разбора грузит в свою тележку что попало. Кислую капусту, красную капусту, муку, кукурузные хлопья... Затем она долго-долго пропускает содержимое его тележки через считывающее устройство, оно пищит. Пытаясь распознать в пищании ритм, Господин провозит свою тележку к другому концу ленты кассы и начинает складывать все обратно<sup>21</sup>.

Катарина Шлендер в «Вермуте» (у пьесы подзаголовок — трагическая уличная песня на основе реальных событий) рифмует обычные разговорные строчки в стихотворение:

Пару дней назад еще самоубийство  
А теперь уже кто-то убил  
Давно бы уже разрушили его  
А то так много прыгают  
Теперь еще и сталкивают  
Слишком высоко мост построили  
Как специально для этого<sup>22</sup>.

Так же поступает и Шimmelъpfенниг в «Золотом драконе», пьесе о дурных отношениях внутри общества, вынужденного быть мультикультурным, но не справляющегося с агрессией по отношению к чужому.

Ж е н щ и н а з а б о. На кухне тайско-китайско-вьетнамского рестораника «Золотой дракон». Короткая пауза.  
М а л ы ш б е л, как снег.  
М у ж ч и н а. Бел, как линия.  
М о л о д о й м у ж ч и н а. Бел, как цвет вишни.  
М у ж ч и н а з а б о. Он мертв.  
Ж е н щ и н а з а б о. Истек кровью. Ах, Малыш, ах, Малыш<sup>25</sup>.

В этом смысле «материал из жизни» часто дарит богатства познания внутренних механизмов жизни и человеческих тайн, иррациональных и неочевидных. И способ репрезентации реальности становится важнейшим пунктом исканий новой драмы наравне с признанием невозможности что-либо репрезентировать в театре и в искусстве вообще. Раздвоенные реальности пьес и героев, которые говорят одно, а внутренние их голоса — другое, как у Ингрид Лаузунд в «Бесхребетности», или когда опосредована коммуникация героев и они говорят о себе в третьем лице, как в «Арабской ночи» Роланда Шиммельпфеннига. Или — как крайний случай озабоченности языком — его же пьеса «До/после», герои которой постоянно оценивают язык других:

Георг. Они постоянно говорили «смачно».

«Смачно», хоть речь шла не о закуске.

Изабель. Смачная закуска.

Георг. Вот-вот, но они-то говорили о картинах, об искусстве. Ужасно.

Изабель. Смачное искусство.

Георг. Искусство и «сознание». Сознание всплывало постоянно. <...> Мне казалось, что, если этот тип еще раз скажет «сознание», я умру. Или просто вышибу ему зубы<sup>24</sup>.

Развернутость вовне, в мир, который при этом автор-наблюдатель видит через частную оптику своего взгляда, в современной немецкой драматургии парадоксальным образом сочетается с постоянной попыткой рефлексии. Герой «Корабль не придет» Ниса-Момме Штокмана — альтер-эго автора — пытается написать документальную пьесу о падении Берлинской стены:

Я мотаю вперед.

— А ты знаешь, что это значит, «подсобрать материал»? Ты потрошишь чужие судьбы. Которые тебя вообще не волнуют. А ты потрошишь — бесцеремонно и совершенно равнодушно!

— Напиши, наконец, о чем-то, что действительно интересует!

— Тебе не стоит писать пьесы. С твоими-то претензиями. Да еще если ты так боишься повседневности.

— И людей ты просто используешь, ты оскверняешь трупы и людские судьбы. Иногда мне кажется, что я внутри пуст.

И движет мной именно пустота. И я вообще не знаю, как отличить, где быть, а где — мои выдумки.

Я знаю, что из зрительного зала заметна любая фальшь в изображении чувств. Именно по этому — по реакции — я и пойму, что же я такое есть...

Стена рухнула в ноябре 1989 года.  
Пьесы о ней я не написал.  
Несколько секунд я горжусь этим.

И теперь я смотрю на себя, как я стою здесь.  
Как я дышу и думаю о своей жизни.  
Я вижу свою историю, свое гигантское серое прошлое.  
Диктофон в моей сумке все еще включен.  
Я вижу себя.  
А кроме этого я ничего не вижу»<sup>25</sup>.

Драматургия сегодня является способом говорить о себе через разговор о других. Насколько важен в мире, где все давно перепуталось, тот факт, что автор при этом является немцем, швейцарцем или австрийцем? Вот подходящий ответ поэта Ханса Магнуса Энценсбергера: «Хотя я и немец, — мне никогда не придет в голову это отрицать или утверждать, что я не имею к немцам никакого отношения, — но простите, разве это меня характеризует? Я, к примеру, вырос в католической семье, родом я из Южной Германии, потом я мужчина — тоже ведь дефиниция, ну и всякие другие вещи. Мне, например, столько-то лет. Вот что меня характеризует на самом деле»<sup>26</sup>. Стремление опознать себя в других, постичь другого как отличного от тебя, описать локальное место и время, в котором ты и твои герои живут, — вот увлекательный внутренний сюжет сегодняшней драматургии. В немецком «случае» — обладающей сильным и не похожим ни на какой другой голосом, встроенной в контекст своей традиции и развернутой лицом к быстро меняющимся реалиям теперь уже многонациональной, не гомогенной Европы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Дюрр К. Новые театральные тексты / ШАГ-2. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. С. 6.
- <sup>2</sup> Боймерс Б., Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: НЛО, 2012. С. 15.
- <sup>3</sup> См.: Песочинский Н. Театрализация реальности: как это было: Беседу ведут С. Козич, О. Кушляева, Н. Стоева // Петербургский театальный журнал. № 69. <http://ptj.spb.ru/archive/69/theatre-and-reality-69/teatralizaciya-realnosti-kak-eto-bylo/>
- <sup>4</sup> Штокманн Н.-М. Корабль не придет // ШАГ-4. Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2011. С. 434.
- <sup>5</sup> Боймерс Б., Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты... С. 17.
- <sup>6</sup> Дюрр К. Новые театральные тексты. С. 11.

- <sup>7</sup> Там же. С. 6–7.
- <sup>8</sup> Лаузунд И. Бесхребетность // ШАГ-2. С. 246.
- <sup>9</sup> Бриглеб Т. Власть насилия // ШАГ-3. Новая немецкоязычная драматургия. Москва: Немецкий культурный центр им. Гете, 2008. С. 5–6.
- <sup>10</sup> Там же. С. 10.
- <sup>11</sup> Хиллинг А. Protection // ШАГ-3. С. 266.
- <sup>12</sup> Картер Ф. Время любить – время умирать // ШАГ-2. С. 166.
- <sup>13</sup> Сиха У. За рулем в Германии // ШАГ-2. С. 277.
- <sup>14</sup> Крауссер Х. Властелины // ШАГ-2. С. 199.
- <sup>15</sup> См.: Руднев П. О пьесе Лукаса Бэрфуса «Автобус» // <http://snob.ru/selected/entry/67011>
- <sup>16</sup> Рихтер Ф. В чрезвычайном положении // ШАГ-4. С. 257.
- <sup>17</sup> См.: Масловска Д. Деньги – главная тема, вокруг которой крутится мир: Интервью К. Матвиенко // Время новостей. 2010. 11 июня.
- <sup>18</sup> Иро В. Диссоциации // ШАГ 4: Сборник немецкоязычных пьес. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2011. С. 11.
- <sup>19</sup> Бродовски П. Дождь в Нойкельне // ШАГ-4. С. 23.
- <sup>20</sup> Хиллинг А. Звезды // ШАГ-2. С. 347.
- <sup>21</sup> Леле Ф. По имени Господин // ШАГ-4. С. 104.
- <sup>22</sup> Шлендер К. Вермут // ШАГ-2. С. 416.
- <sup>23</sup> Шиммельпфенниг Р. Золотой дракон // ШАГ-4. С. 372.
- <sup>24</sup> Шиммельпфенниг Р. До / после // ШАГ-2. С. 387–388.
- <sup>25</sup> Штокманн Н.-М. Корабль не придет // ШАГ-4. С. 471, 474.
- <sup>26</sup> Энциенсбергер Х.-М. Моя читательская аудитория – не обязательно немцы: Запись беседы и перевод Н. Васильевой // <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/9/ec8.html>

ТОМАС ИРМЕР

## Пьеса Мариуса фон Майенбурга «Холодное дитя» в контексте новой немецкой драмы<sup>1</sup>

*(Перевод с немецкого М.Б. Румянцевой)*

### 1. Введение

Благодаря пьесе «Огнееликий» Мариус фон Майенбург (родился в 1972 году в Мюнхене) завоевал известность не только в Германии, но практически сразу и на международном уровне. Премьера пьесы состоялась

в 1998 году. Эта семейная драма, в которой бунт рано повзрослевших детей обеспеченных родителей приводит всю семью к катастрофе, была переведена на более чем 20 языков и поставлена во многих странах мира. Успех пьесы поставил ее автора в один ряд с наиболее востребованными европейскими драматургами, такими как Сара Кейн и Марк Равенхилл. Пьеса «Огнеликий» состоит из стремительно меняющихся сцен и напоминает по структуре музыкальный клип. Благодаря актуальной проблематике и своеобразной драматической форме рождается новый театральный язык, востребованный именно молодыми режиссерами, ищущими новые выразительные возможности для отображения современности.

Удивительно то, что в пьесе, созданной спустя почти 10 лет после воссоединения Германии, автор обращается не к глобальной общеполитической тематике, а пристально изучает катаклизмы внутри мельчайшей общественной единицы — семьи. Но, взглядываясь глубже, все становится на свои места. Несмотря на значительные общественные изменения (воссоединение Германии и последовавшие за этим социальные изменения, а также заметно ускорившийся капитализм, практически не встречающий на своем пути никакого сопротивления), с появлением нового поколения драматургов не произошло радикального обновления драматургии.

Авторы более старшего поколения, такие как Хайнер Мюллер, Рольф Хохшу, Петер Хандке и Бото Штраус, хотя и обращаются на уровне тематики к актуальным проблемам, но на уровне формы остаются верны тем приемам, которые обеспечили им дорогу на немецкую сцену. Произведения молодых авторов оказывались невостребованными крупными театрами, в лучшем случае их пьесы попадали на экспериментальные или учебные площадки, где лишь сотня зрителей могла увидеть постановки этих театральных аутсайдеров.

1990-е годы можно назвать инкубационным периодом для нового поколения драматургов, таких как Майенбург, Деа Лоер и других. Творческий путь этих авторов начался с участия в специальных образовательных программах и семинарах, посвященных созданию драмы и предлагающих условия для постановки новых пьес. Помимо изучения обычной программы берлинской Высшей школы искусств Майенбург посещал курс «Драматургия» в том же университете; сначала он обучался у «театрального гуру» Танкреда Дорста, а позднее у Оливера Буковски, который и сам принадлежит к поколению драматургов 1990-х гг. Начиная в те годы свой творческий путь режиссер Томас Остермайер искал интересных авторов своего поколения и «открыл» Майенбурга, что стало решающим событием для карьеры драматурга. Именно Остермайер создает захватывающую постановку «Огнеликого», сначала в Гамбурге, а затем в берлинском

Шаубюне. С этого момента Майенбург принадлежит к числу авторов, с именем которых связана новая волна европейской драматургии. Ключевым моментом драматургии Майенбурга было создание особого социального контекста и радикально новой художественной концепции. Пьесы Майенбурга отличаются особым бескомпромиссным стилем, который в Польше, например, получил обозначение «nowy brutalisty». Как в пьесе Сары Кейн «Подорванные» («Blasted») в совершенно обычный номер в отеле в Англии врывается югославская война, так и в «Огнеликом» тотальное разрушение семьи начинается с пустяка, игры. В каждой стране конфликт поколений может быть интерпретирован по-своему, и это делает эти пьесы уникальными. «Огнеликий» стал прекрасным примером из множества «семейных пьес» молодых немецких драматургов того времени, чье творчество изначально вызывало ряд вопросов, прежде всего, такого плана — разве семейная ситуация может быть достаточным контекстом для изображения актуальной общественной проблематики? Но постепенно за такими сюжетами был признан весомый политический потенциал: в них, по мнению драматургов молодого поколения, выражается одна из насущных проблем современности — если не прорабатывать деструктивные начала, имеющиеся в каждом социуме, как в крупном, так и в мелком масштабе, стабильность даже весьма благополучного общества условна. «Минималистический реализм» Майенбурга, имеет, таким образом, точки пересечения с множеством социокультурных ситуаций и выводит пьесу за рамки того узкого восприятия, которое сопровождало ее изначально: доминировала точка зрения, что пьеса направлена против состоятельного класса, сложившегося из представителей бунтарского поколения, называемого в Германии «поколением 1968-го». Представители этого класса с трудом признают наличие каких-либо своих недостатков и еще труднее воспринимают какую-либо критику в свой адрес — тем явственнее становится та гипербола, представленная Майенбургом в пьесе «Огнеликий». Режиссера Томаса Остермайера заинтересовал, прежде всего, этот аспект социальной критики.

## **2. «Холодное дитя» — гротескный образ современного сплина**

Если пьеса «Огнеликий» обладала свойствами современной трагедии, то категории, характеризующие пьесу «Холодное дитя», несколько иные. Эту пьесу можно обозначить как социальный гротеск с элементами скрытого юмора, но, как и прежде, Майенбург сохраняет интерес к взаимоотношению поколений. Три связанные между собою сцены обращаются к трем типичным топосам современной драматургии, однако в весьма своеобразной интерпретации: семейный ужин, свадьба и смерть отца

семейства. Семейные взаимоотношения снова поставлены под вопрос, и в совокупности рождается еще одна глубокая семейная драма.

В первой сцене студентка-египтолог Лена приглашает своих родителей и сестру Тину в популярный ресторан в том городе, где она учится. Отец не понимает и не принимает того, что его дочь хочет от жизни. Здесь представлен весьма распространенный современный топос в литературе и киноискусстве: старшее поколение не может понять ни жизненных планов молодого поколения, ни их бессмысленных метаний. Во всех трех сценах — вплоть до собственной смерти — состоятельный «папочка» играет роль патриарха, не являясь им по сути и в глубине души не желающий им быть. Так рождается одно из интересных противоречий в пьесе. Экспозиция построена на том, что девушка из благополучной семьи изучает нечто совершенно непостижимое для своих родителей; и вот сейчас вся семья собирается вместе, чтобы в очередной раз обсудить семейные трудности, при этом местом встречи становится, как это ни странно уже само себе, дорогой ресторан. Впоследствии семейная тема получает дополнительные смысловые оттенки в столкновении с другими персонажами. Например, с Хеннингом, эксгибиционистом, который, в конце концов, начинает совершенно нормальные отношения с Тиной. Или с Йоханном, опытным сердеедом, который оказывается членом этой семьи после пышного и нелепого бракосочетания с Леной. Это и Вернер с Сильке, уставшие от собственных отношений и лишь изводящие друг друга; они неизменно присутствуют на сцене с детской коляской, в которой лежит «ребенок» — либо плод их воображения, либо холодный труп настоящего дитя. (Безусловно, тут можно вспомнить Эдварда Олби и его «Кто боится Вирджинию Вульф?»).

Персонажами «Огнеликого» становится целый паноптикум своеобразных личностей, порождающих гротескную мелкобуржуазную драму. По сути, все отношения, изначально пребывавшие в условной стабильности, доводятся до абсурда. Отец не может больше поддерживать сложившийся порядок, да и он сам после отпуска в Сингапуре прибывает домой в виде урны с прахом. Лена и появившийся на ее жизненном пути Йоханн решают: мы идем в спальню. Смерть отца семейства, таким образом, не финал истории — мы чувствуем ее ироничное продолжение.

### **3. Премьера в Шаубюне. Режиссер Люк Персеваль**

Бельгийский режиссер Люк Персеваль поставил пьесу 7 декабря 2002 года в берлинском театре Шаубюне. Персеваль был на тот момент одним из наиболее востребованных режиссеров этого театра. Вместе с театральным художником Аннетой Курц он создал особое игровое простран-

ство, представлявшее определенный риск для восьми актеров. Местом действия являлась специально сконструированная на сцене платформа, примерно 2x5 метра, частично окруженная зеркалами; внизу для подстраховки были сложены картонные коробки, наподобие тех, какие в Германии используются для транспортировки вещей при переезде. Режиссер специально создал ситуацию, в которой актеры постоянно пребывали бы в осознании возможного падения с высоты, чтобы в их игре присутствовало реально ощутимое внутренне напряжение. Одновременно эта условная конструкция на сцене означала потенциальный жизненный крах персонажей, пронизанных страхами и неврозами. Привычное сценическое пространство не могло бы дать подобного эффекта. «Черная семейная комедия» была транспонирована в ситуацию возможного падения, причем имеющиеся в пьесе комические акценты воспринимались особенно ярко в нейтральной, обезличенной атмосфере. Исполнительница роли матери говорила на юго-западном диалекте немецкого языка, который ассоциируется с речью необразованных слоев общества. Персеваль исключил сексуальный подтекст во взаимоотношениях персонажей; именно так была представлена фигура сентиментального эксгибициониста Хеннинга, который смог построить отношения с Тиной, как с наиболее адекватным женским персонажем. Другая пара, Сильке и Вернер, демонстрировали не только взаимное унижение, но и душевную черствость в обращении с собственным ребенком — куклой из детской коляски. Таким образом, абстрактная сценическая конструкция и манера актерской игры усиливали гротескную направленность этой черной комедии. Инсценировка Шаубюне оказалась в ряду многих других немецких, и в особенности берлинских спектаклей, проблематикой которых являются внутренние кризисы, страхи и неврозы современного среднего класса. Наиболее известными в этой связи можно считать поставленные Остермайером пьесы Ибсена «Нора» и «Гедда Габлер» (обе в переводе Майенбурга); эти постановки имели международный успех и открыли новую веху современного восприятия Ибсена. Постановка Персевалем «Холодного дитя» обозначила появление новой театральной стилистики, хотя реакцию критики нельзя было назвать однозначно положительной.

#### **4. Новая драматургия в немецком театре**

Творческий путь Майенбурга как драматурга указывает на некоторые характерные особенности авторов его поколения. После изучения древнегерманской филологии он поступил на только что открывшееся отделение «Драматургия» в берлинской Высшей школе искусств. С 1994 по 1998 год он учился у драматурга Оливера Буковски, стремившегося передать

своим ученикам, прежде всего, понимание социальных изменений в новой объединенной Германии. Незадолго до окончания учебы Майенбург присоединился к группе молодых режиссеров и актеров студии «Барак» при Немецком театре. Под началом Томаса Остермайера они разрабатывали новые выразительные возможности театрального искусства. С тех пор Майенбург входит в команду Остермайера и выполняет на данный момент функции драматурга, заведующего литературной частью и иногда даже режиссера театра Шаубюне. Майенбурга можно отнести к первому поколению немецких авторов, нашедших себя благодаря специально созданному университетскому направлению «Драматургия». Это направление развивается и сегодня, и благодаря ему театральный мир приобрел множество новых авторов. Даже учитывая скептическое отношение немцев, привыкших считать, что «написание текстов — это талант, которому невозможно обучить(ся)», эти достижения позволяют считать созданную модель успешным образовательным проектом.

В Германии существует целый ряд учреждений для развития драматического искусства. Наиболее важным и старейшим (с 1976 года) является Мюльхаймский фестиваль «Пьесы», во время которого публике представляют 7 отобранных жюри и поставленных специально для этого конкурса пьес. Одна из них затем получает главный приз. Также существуют награды для новых пьес (так, например, «Огнеликий» Майенбурга получил специальную премию имени Клейста), стипендии для драматургов и ряд других фестивалей, как например, Гейдельбергская творческая ярмарка, где проводятся читки современной драмы. В сезон ставится около ста новых пьес, большинство из которых, конечно, так и остаются в формате единственного показа. В контексте широко дискутируемой проблемы — как в дальнейшем будет развиваться канон современной драматургии — наибольшую трудность представляет именно этот аспект: дошедшие до премьерного показа спектакли не попадают в репертуарный план театров, так как в Германии очень высока конкуренция в театральном мире. Добившись успеха пьесой «Огнеликий», Майенбург смог избежать подобной опасности и на сегодняшний день принадлежит к числу авторов, чьи новые пьесы сразу же попадают в репертуарный план театров.

## **5. Творчество Мариуса фон Майенбурга после «Холодного дитя»**

После успешной постановки «Холодного дитя» Майенбург, специально для Люка Персеваля и Шаубюне, создает пьесу «Туристы» (2005), действие которой собирает в одном месте — на площадке для кемпинга — немцев, голландцев и фламандцев. В пьесе «Урод», существенно отличающейся от других, ранее им написанных, Майенбург обращается к актуальной

в современном мире теме красоты и пластической хирургии. Созданная в 2007 году пьеса была многократно поставлена в разных странах. Следует также назвать пьесу 2012 года «Мученик», в которой затронуты проблемы религиозного фундаментализма в среде молодого поколения. Таким образом, Майенбург существенно расширил тематику своих произведений и ориентируется на самые актуальные проблемы современности. В пьесе «Камень» (2008) через историю одной семьи представлена насыщенная немецкая история XX века; тем самым привычная для Майенбурга тема семьи получает еще одно новое преломление. Можно сказать, что автор, отправной точкой творчества которого была «микropolitика», проблемные взаимоотношения внутри семьи, постепенно обратился к более широкой проблематике. Пьеса «Холодное дитя» обозначила как раз переломный момент творческой эволюции одного из самых успешных немецких драматургов, чьи тексты дают важные импульсы для развития современного театра, в том числе и в международном масштабе, как продемонстрировала сейчас постановка в Санкт-Петербурге.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Thomas Irmer. Vielleicht ein produktives Missverständnis. Die neuen Stücke aus Großbritannien zwischen Hype und Hoffnung, auch für das deutsche Theater // Sprache im technischen Zeitalter. 1999. April. Nr. 148. S. 50–58.

ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА ЗАГОРСКАЯ

### К вопросу о восприятии современной немецкой пьесы в российском культурном контексте (Гвидо Костер «Отголосок», Мариус фон Майенбург «Огнеликий»)

Знакомство российского зрителя с немецкой драматургией 1990-х имеет свою предысторию. Оно явилось продолжением процесса обмена театральными и драматургическими идеями между российской и немецкой культурами, ставшего с середины 90-х годов особенно интенсивным. Достаточно вспомнить проекты, инициированные при знаменитом **Дойчес театр (Deutsches Theater)**, где функционировала театр-студия «Барак» —

лабораторная площадка, на которой, в числе прочих, русские и немецкие режиссеры ставили пьесы молодых немецких и российских драматургов. «Барак» стал одной из самых посещаемых берлинских сцен. В конце 1990-х годов Томас Остермайер показал здесь свои первые постановки (1997 — «Ножи в курах» Д. Харроуэра; 1998 — «Сузуки 1» и «Сузуки 2» А. Шипенко, «Shopping & Fucking» М. Равенхилла).

В 1999 году Александринскому театру немецкой стороной был предложен уникальный проект — перевод и читки пьес современных немецких драматургов. Целью мероприятия, развернувшегося в фестиваль «Современная немецкая драма в Александринке» и завершившегося выходом в свет книги «Современные немецкие пьесы», было знакомство российских зрителей с молодыми немецкими драматургами и их творчеством, попытка расширения границ репертуарного поиска и, можно даже сказать, открытие еще одного окна в театральную Европу. В свою очередь, для немецкой стороны это была не только возможность расширить зрительскую и читательскую аудиторию, но и попытка приобрести свежий опыт сценического прочтения пьес, с которыми российский зритель еще не был знаком. Подобный опыт был тем более необходим, ибо 1990-е годы ознаменовались в Германии небывалым всплеском обращения молодых авторов именно к этому роду литературы. Если, по словам Эрики Фишер-Лихте, «в 1980-е годы в немецком театре и театральной критике бытовало мнение, что в Германии нет молодого поколения драматургов», то в 90-е годы, когда «многие еще ожидали „юного гения“, об отсутствии новых имен уже едва ли могла идти речь»<sup>1</sup>: в Германии стало ежегодно выходить до 3000 пьес. Эрика Фишер-Лихте отметила, что многие авторы, обратившие на себя внимание новыми пьесами, родились в 60-е годы — после возведения Берлинской стены, а «драматургический бум» произошел после падения берлинской стены и был связан с началом воссоединения Германии. Очевидно, падение стены вызвало особое стремление к диалогу, к возможности высказаться о наболевших социальных и политических проблемах, и драматургический жанр как нельзя лучше предоставлял такую возможность. Сцена стала своеобразной кафедрой, трибуной, а театр — тем форумом, с которого громко, настойчиво, а порой и довольно жестко зазвучали болезненные вопросы времени. При этом, как ни парадоксально, главной темой обращений явилась не сама политическая ситуация, в значительной степени и породившая столь мощный литературный всплеск, а то, что подспудно на протяжении десятилетий вызревало внутри и за пределами политических коллизий, послуживших лишь толчком к этому бурному прорыву.

Для российско-немецкого проекта из мощного драматургического потока нужно было выбрать наиболее показательные пьесы, те, которые

могли представить особый интерес для зрителя. Тогда еще совсем молодой режиссер Штефан Шмидке, выпускник ГИТИСа, выполнявший роль куратора с немецкой стороны, предложил остановиться на пьесах, удостоенных различных премий в Германии и идущих на сценах немецких театров. Было отобрано девять пьес молодых авторов, представителей того самого поколения драматургов, которого так долго ждали в Германии. Оливер Буковски, Деа Лоэр, Симоне Шнейдер, Йенс Розельт, Гвидо Костер, Томас Йонигк, Мариус фон Майенбург, Керстин Шпехт и Даниэль Калль заявили о себе довольно громко и смело. Используя хорошо известные жанровые формы, такие как мещанская трагедия или семейная драма, обращаясь к трагикомедии, фарсу или народной пьесе, они сформировали новое направление в немецкой драматургии, которое отличалось от всех предшествующих. Соблюдая некоторую преемственность в использовании традиционных драматургических конструкций, они вывели их за привычные рамки, создав свой особый язык — язык общения между героями пьес и язык общения со зрителем.

Именно *особенности языка* отобранных пьес (в прямом, а не в переносном смысле этого слова) заставили организаторов проекта искать для перевода не профессионалов-филологов, а «людей театра», владеющих немецким и способных передать те особенности речи персонажей и способы ведения ими диалога, которые совсем не привычны литературному, филологическому слуху, с тем чтобы затем на читках пьес проверить их звучание и понять, как монологи и диалоги героев будут услышаны зрителями.

Работа носила изыскательский характер. Порой необходимо было буквально «пробиваться» к тексту, к его затаенному или, напротив, слишком обнаженному смыслу, улавливать оттенки и мелодику речи или, наоборот, передавать ту отрывочность и «рубленость» фраз, которая отличала действующих лиц.

Остановлюсь на двух примерах, на пьесах, которые мне довелось перевести.

Первая — «Отголосок» («Nachklang») Гвидо Костера. Костер — уроженец Трира. В Трире, Люксембурге и во Франции изучал романистику и историю, в Мюнхене и Гейдельберге — культурологию (историю кино) и музыковедение. У Рудольфа Вальтера получал уроки органа и композиции. Ничто не прошло бесследно. Обретенные знания пригодились Костеру в его театральных опытах (режиссера в «Штеттише Бюне» в Трире и помощника режиссера в «Вюртембюргише штаатстеатер» в Штутгарте) и, безусловно, проявились в его пьесе со странным, на первый взгляд, подзаголовком «Deutsche Farzetten». Слова Farzetten в немецком языке нет. Оно изобретено автором и по созвучию было переведено как «Фарсетки». Действительно, истории, рассказанные героями пьесы — странными

персонажами Вецой, Лионом, Розанной и Огневым, оказавшимися вместе на полуразрушенном вокзале в ожидании поезда, который помчит их в новую, светлую, счастливую жизнь, — это маленькие фарсы, отблески и сколки прошедшей жизни, трогательные, подчас жутковатые истории, в которых от смешного до трагического один шаг, а может быть и меньше... Диалоги героев Костера насыщены историческими аллюзиями и реминисценциями. Они полны то грустной иронии, то угасающего пафоса в тщетной попытке вытащить себя, подобно барону Мюнхгаузену, за кошечку из тягучей топи бытия к вершинам юношеской мечты или несостоявшейся любви. Рассказы персонажей Костера — отголосок их прошлой жизни, с которой одни стремятся расстаться, и отголосок этот звучит диссонансными аккордами, требующими, но не находящими разрешения, другие, напротив, хотят вернуться к тем минутам счастья, которые случились когда-то в их жизни и продолжают греть душу. Но поезда проходят мимо, и заброшенный вокзал, который вот-вот пойдет с молотка, по-прежнему пуст...

Совсем по-иному звучит речь героев Мариуса фон Майенбурга на момент проекта самого молодого драматурга. Ему еще не было тридцати, когда он стал лауреатом Премии имени Генриха Клейста (1997) за пьесу «Огнеликий» («Feuergesicht») и Премии Фонда авторов в рамках Гейдельбергской творческой ярмарки (1998).

Если «Отголосок» Костера — пьеса о поколении «отцов», в широком понимании этого слова, о поколении, помнящем залпы «Авроры» и прекрасные дворцы Алькасара, о поколении, потрепанном в исторических и социальных коллизиях, растратившем свои силы в житейских передерягах и тем не менее еще надеющемся на чудо, то «Огнеликий» — о другом. О проблеме отцов и детей, о глубочайшем конфликте между ними, о непреодолимой пропасти непонимания. Впрочем, дети не понимают самих себя, не понимают друг друга... Затюканные, забытые, словно дикие зверьки, брат и сестра Курт и Ольга чувствуют себя изгоями и в своей семье, и в окружающем их мире. Они ищут и не находят утешения в объятиях друг друга. Они не принимают окружающий их мир. Будучи абсолютно враждебными по отношению к нему, они не в состоянии создать и свой собственный мир, ограниченный для них четырьмя стенами комнаты, в которой они сидят словно в клетке и лишь ночью выходят «на охоту», совершая поджоги. Они способны только уничтожать, разрушая и без того уже подгнившие устои. За резко очерченной темой инцеста, за бытовой, полной физиологических подробностей семейной драмой (при этом важно отметить, что Майенбург не смакует и не утрирует их, а дает намеком, эскизным мазком), кроется глубинная, доведенная почти до мифологемы, проблема бытия. Разрушить, уничтожить, сжечь все вокруг себя, включая собственных родителей, закончив самосожжением!.. Такой выход находит для себя

главный герой — огнеликий — мальчик с обожженным лицом. В этом бессмысленно бунтующем персонаже языческое поклонение огню соединилось с фанатизмом сектанта. Но стал ли от этого мир другим? Очистился ли он?

Работа над переводом «Огнеликого» носила иной характер, чем работа над «Отголоском». В фарсетках из многообразных вариантов приходилось тщательно выбирать как можно более точные слова для характеристики того или иного персонажа, которые могли бы подчеркнуть нюансы и оттенки, характерные именно для этого героя, нужно было додумывать смысловую парадигму прерванных на полуслове фраз, подыскивая наиболее адекватное соответствие в русском языке. Структура диалогов «Огнеликого» иная. Они построены на коротких рубленых фразах и практически лишены сложносочиненных предложений. Если попытаться последовательно, от эпизода к эпизоду проследить реплики каждого из действующих лиц, то создается впечатление, что они могут существовать параллельно друг другу, образуя самостоятельные, логически связанные монологи. Каждый из героев словно и не нуждается в ответах. Перед нами не привычный диалог-общение, а диалог-разобщение, подчеркивающий одиночество персонажей и их неспособность услышать друг друга. Обрывочность фраз, звучащих порой словно собачий лай, — есть отражение того звериного, что задавило в подростках Курте (Павел Рябенков) и Ольге (Юлия Соколова) все человеческое. Ни ограниченная добропорядочная мамаша (Мария Кузнецова), стремящаяся в заботе о сыне сдать его в полицию, чтобы защитить его от него самого, ни отец (Владимир Лисецкий), фанатичный любитель газетного чтения, так и не могут понять, что же произошло с их детьми.

В процессе прочтения текста «Огнеликого» пришлось преодолевать не столько проблемы перевода, сколько полемицировать с редакторами. Филологическое восприятие не было готово к такому языку, стремилось вывести его к привычным литературным канонам. На свои места все поставили читки пьес. Застольный период, в течение которого выверялось звучание только что переведенных монологов и диалогов, уточнялись отдельные фразы и слова, позволил проникнуть в ткань текста, в его смысловое содержание и эмоциональную наполненность и в конечном итоге привел не только к сценическим читкам, но и к началу рождения спектаклей.

Новый, неожиданный материал не оставил зрителя равнодушным. Проблемы, выплеснувшиеся наружу в непривычных для российского зрителя формах, были восприняты и приняты им с пониманием и сочувствием. Близкая по ряду исторических параллелей и ассоциаций пьеса «Отголосок» вызвала ощущение сопричастности происходящему. Быстро сменяющиеся на сцене эпизоды-кадры «Огнеликого», частое появление на сцене, как на экране, крупного плана, стремительность, с какой разворачивалось действие, держали зрителя в напряжении и тоже не оставили его равнодушным.

Пьеса Гвидо Костера «Отголосок» наглядно продемонстрировала развитие и продолжение хорошо известного жанра — фарса, в его, если можно так выразиться, «уменьшительно-ласкательном» значении, а своеобразной формообразующей семейной драмы Мариуса фон Майенбурга «Огнеликий» стала кинематографичность, подчеркивающая одиночество и отчужденность персонажей.

В «Отголоске» мы сталкиваемся со своеобразной свалкой мировых социальных идей, за которые пытаются зацепиться герои пьесы, выходцы из разных стран, оказавшиеся вместе на заброшенном вокзале. В их монологах и репликах различимы обрывки исторических клише, устаревшие фразеологические конструкции и социально-бытовая лексика ушедшей эпохи. Они цепляются за свое прошлое и не способны пробиться к реальности, которая изменилась на их глазах, но они словно и не заметили этого. Именно потому им не суждено вскочить в несущийся мимо поезд жизни.

Характерно, что в лексике героев перемешаны семантические реалии, как западного, так и восточного мира. Стена, разделявшая две социальные системы, рухнула, но оба мира, опровергнувшие или растерявшие свои прежние идеалы, оказались непригодными к жизни. А потому драма оставленных на забытом полустанке героев стала актуальной и понятной для российского зрителя не в меньшей степени, чем для немцев.

Для молодого режиссера Игоря Селина, который организовал читку, а затем поставил спектакль на малой сцене Александринского театра, важную роль играло ироническое остранение, заявленное в пьесе. Режиссер предельно заострил фарсовое начало, стремился довести его почти до буфонной, клоунской окраски, обнажая гротескность фигур и абсурдность ситуации, в которую попали персонажи, утратившие привычную систему жизненного уклада и не сумевшие обрести нового смысла в жизни. Актеры Сергей Паршин (Огнев) и Юлия Рудина (Розанна) существовали на грани между органичной, жизненной достоверностью и почти цирковым антре. В результате такого решения ролей реплики героев лишались своего семантического смысла, превращались скорее в звуки различной тональности, вплетающиеся в голоса ритмизованной какофонии, которую исполнял сценический оркестр, состоявший из ударных, контрабаса, духовых и ручной сирены. При этом спектакль не оставлял по себе гнетущего впечатления. В нем существовало что-то от своеобразного кабаре, чуть испорченного, искаженного, но все же смеющегося над попавшими в ловушку абсурда инвалидами. Здесь чувствовалась связь с традициями брехтовской и даже постбрехтовской иронии.

Но если пьеса Гвидо Костера фиксировала в поведении героев утрату идейных ориентиров, то драма Майенбурга раскрывала подлинную трагедию души мятущейся и страстно желающей пробиться хоть к какому-нибудь

смыслу. Обретение смысла бытия через отрицание мира, желание испытать экзистенциальные основы жизни через уничтожение самой жизни — вот путь, который проделывает совсем юный персонаж, Курт, не задумывающийся о том, что идет на преступление, поджигая все вокруг. По его словам, он стремится «отделиться от других, вырваться из цепи соединений и все сделать непроницаемым, все — непроницаемым и плотно упакованным»<sup>2</sup>. Его, как и его сестру Ольгу, гнетет сам факт его рождения, которое он отчетливо помнит и воспринимает как что-то жуткое, грязное и унижительное.

Режиссер Борис Горлов, работавший над читкой «Огнеликого», очень чутко отнесся к тексту пьесы. Не делая уступок натурализму, пронизывающему содержание драмы, он почувствовал ее литературно-конструктивный характер. Режиссер выстроил действие как условную театральную игру, намеренно не акцентируя внимания на жестких жизненных реалиях — на невозможности обрести точку опоры, на безысходности одиночества. Действующие лица почти бесстрастно произносили свои монологи, но именно за этой бесстрашностью выростала подлинная трагедия нового поколения людей постидеологического общества.

При всей разнице творческих подходов, и в пьесе Костера, и в драме Майенбурга прозвучали общие проблемы, обнажившиеся на рубеже тысячелетий как в немецком, так и в российском обществе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Фишер-Лихте Э. Немецкая драматургия девяностых годов. Современные немецкие пьесы. СПб.: Стройиздат, 2000. С. 11.
- <sup>2</sup> Мариус фон Майенбург. Огнеликий. Современные немецкие пьесы. СПб.: Стройиздат, 2000. С. 198.

МАТТИАС ВАРШТАТ

## Драматургия (пост) мигрантского театра в Германии

*(Перевод с немецкого А. М. Варениковой)*

В Германии истоки драматургии охотно отыскивают в одном единственном труде, написанном Готтхольдом Эфраимом Лессингом в 1767–1769 годах во время его работы в Немецком национальном театре в Гамбурге

и известном в наше время под названием «Гамбургская драматургия». Труд этот представляет собой сборник критических статей на пьесы, которые в те годы можно было видеть в содержавшемся на деньги горожан гамбургском театре. Многие в «Гамбургской драматургии» стало определяющим для драматургического дискурса в Германии. С одной стороны, это многообразие тем и проблем, которые охватывает труд Лессинга. В «Гамбургской драматургии» речь идет не только о драме и ее структуре, но и о вопросах постановочной практики. Как должны быть поставлены и сыграны новые пьесы, о которых говорил Лессинг? Какие актерские средства идеальны для достижения того сострадания, которого Лессинг ожидал со стороны зрителей? В чем вообще смысл пьесы? Какую пользу может извлечь из нее отдельный человек и общество? Таким образом, драматургия в понимании Лессинга всегда занимается в том числе и общими вопросами театра и актерской игры. С другой стороны, «Гамбургская драматургия» представляет собой в первую очередь размышления о теории драмы, современное прочтение аристотелевской теории катарсиса.

Очевидной и важной для моей нынешней темы является связь драматургии Лессинга с размышлениями о национальном театре. Идея национального театра, поддерживаемая представителями образованной буржуазии во второй половине XVIII века, была направлена против засилья на немецкой сцене итальянской оперы и французской драмы. Вырос спрос на немецкоязычные пьесы немецких авторов — в надежде, что немецкий театр для немецкой публики сможет дать своего рода культурное единение политически раздробленной страны.

Как немецкая драматургия должна выглядеть *сегодня*, какие языки, темы и сюжеты должны быть приняты во внимание, сказать нелегко: Германия сильно изменилась и стала гораздо более многообразной. В наше время в Германии живет более 8 миллионов иностранцев и еще 8,6 миллиона людей, имеющих немецкое гражданство, но являющихся непосредственными иммигрантами. Таким образом, в прошлом каждого пятого жителя Германии — переселение, в возрастной группе до 5 лет — каждого третьего. Во многих крупных городах процент переселенцев существенно выше. В целом, с 1991 по 2013 гг. из заграницы в Германию переехало более 21 миллиона человек. Тем не менее в немецком театре реалии общества, полного иммигрантов, отображаются слабо, хотя с позиций драматургии театр и миграция тесно связаны между собой.

Уже античные трагедии регулярно показывали зрителю нечто, что появляется с чужбины. Будь то пятьдесят дочерей Даная, принужденных к браку с двоюродными братьями, из «Просительниц» Эсхила, вражеские войска царя Ксеркса в «Персах» или загадочные изречения оракула из божественных сфер, которыми окутан «Эдип» Софокла. Так называемые

«чужаки» — нередко и в виде лубочной проекции — основная тема европейского театра со времен античности. Помимо этой *тематической* близости не стоит упускать из вида мигрантский или, как минимум, кочевой способ работы театра на протяжении столетий. До XVIII века включительно в европейском театре преобладали так называемые *бродячие труппы*. Под руководством частного предпринимателя, хозяина, группы из десяти-двадцати актеров перемещались, нередко в радиусе сотен километров, по малонаселенным европейским регионам и играли в городах и при дворах. До того как в ходе амбивалентных реформ все больше и больше актеров стало вести оседлый образ жизни, все они являлись публике как чужестранцы и принадлежали к гонимой и ущемленной в гражданских правах группе населения, к т. н. «бродячему люду».

Уже с этой исторической точки зрения очевидно, что связь между театром и миграцией является многослойной. Ее нельзя сузить до художественных аспектов подхода драматургов к проблемам бегства и пристанища. Вопросы взаимосвязи театра и миграции в стране, принимающей переселенцев, затрагивают всю полноту отношений театра и общества. Насколько реальность общества, в котором мигранты составляют порядка пятой части населения, находит отражение в театральном ландшафте? Удастся ли городским и государственным театрам привлечь, например, турецко-немецкую, русско-немецкую или афро-немецкую аудиторию? Где в Германии можно ознакомиться с театральными формами и традициями стран, приток мигрантов из которых наиболее высок: Турция, Россия, Польша, Италия, Сербия и Черногория, Косово, Казахстан? Хотят ли люди, попавшие из этих стран в Германию, посещать театр, в котором играют на их родном языке, или хотя бы видеть пьесы с родины? Если да, имеют ли они такую возможность? Каковы в Германии профессиональные шансы иммигрантов, которые хотели бы стать актерами или режиссерами, драматургами или сценографами? Что за общество показывает нам театр? Кому из нас позволено найти себя на этой картине, а кто остается в тени? Подобные вопросы всегда подливают масла в огонь дискуссий и внутри, и вне театра, поскольку они отражают сложную комбинацию из политических, художественных, социальных и исторических тем.

Хорошая новость заключается в том, что сегодня в Германии имеет место многообразие мигрантских театральных форм. Но и тут не все гладко: множество вполне заинтересованных в театре людей получает от этой благодатной темы довольно мало пользы. Мигрантский театр существует на границе общественного восприятия, его нелегко охватить во всей полноте, в представлении средств массовой информации он оказывается неудобным, начиная с блокирующего восприятие понятия «мигрантский театр», которое сразу же хочется взять в кавычки. В чем именно заключаются

проблемы общественного восприятия такого театра, можно ясно увидеть, рассмотрев два полюса, определяющих диапазон театра переселенцев различных поколений в наши дни. Я имею в виду часто обсуждаемый в последние годы «постмигрантский театр» с одной стороны и мигрантский любительский театр — например, то, что уже десятилетиями делают немецко-турецкие объединения, с другой.

Постмигрантский театр — это театр, создаваемый мигрантами во втором или третьем поколении, которые хотят, чтобы их определяло не столько происхождение, сколько многообразие моделей идентификации («лоскутная» идентичность или идентичность «через дефис»). Автором этого понятия может считаться художественное руководство берлинского театра Бальхаус Наунинштрассэ в Кройцберге\*, развившее эту концепцию в 2008–2013 гг., в период работы интендантом Шермин Лангхофф, и выпустившее ряд значительных постановок, известных по всей стране. Целая команда драматургов из семей, живущих в Германии далеко не с незапамятных времен, посредством интересного и актуального театра вдохнула жизнь в ярлык «постмигрантский». Среди этих людей Нуркан Эрпулат, Нурат Давид Калис, Неко Целик, Идил Юнер, Дениц Утлу и другие.

Сама Шермин Лангхофф в интервью, данном ею Федеральному центру политического образования, сформулировала тематический профиль театра следующим образом. Речь идет об «истории и перспективах тех, кто не является непосредственно переселенцами, но имеет мигрантское происхождение, оказывающееся и личным знанием, и коллективным воспоминанием». «Кроме того, — говорит она далее, — понятие „постмигрантский“ используется в нашей глобализированной, прежде всего, городской, жизни для всего пространства многообразия по ту сторону происхождения». Многие постановки являются ироничными, деконструирующими и критикующими определенные клише, которые в ходу у мигрантов: агрессивная немецко-турецкая молодежь в спортивных костюмах, стеснительные марокканские девушки в хиджабах, шовинистские настроения в турецких мужских кафе — все эти карикатуры, характерные для общественного дискурса, разбираются через сатиру и фарс и превращаются в нечто комическое.

Постановки Бальхаус Наунинштрассэ воспринимались и продолжают восприниматься как инновационные не только в отношении тематики, но и в отношении эстетики. При взгляде на репертуар последних лет обращает на себя внимание формальное многообразие с ярко выраженной склонностью к различным областям поп-культуры: бульварной, пародийной, заимствованной у телевидения, к поп-музыке, рэпу, художественной

---

\* Турецкий район в Берлине. — *Прим. пер.*

декламации. С учетом этих заимствований постмигрантский театр не создает отдельного тренда, а является частью тенденции, наблюдающейся во многих областях профессионального театра. Чего в постмигрантском театре найти практически невозможно, так это явного ориентирования на театральные традиции определенных этнических культур (чего можно было бы ожидать при недолгом раздумии на эту тему), чего-то, к примеру, из богатого наследия турецких театральных форм: от теневого и кукольного театра до издавна сложившихся в Турции мощных традиций театра политического.

С позиций самосознания постмигрантского театра оставить национальные культуры в тени — значит быть последовательным. Театр воспринимает и обозначает себя как «новый немецкий театр», акцентируется вездесущая в Германии «лоскутная» идентификация, т. е. опора на мигрантскую идентичность, не является самоцелью, поэтому нет и серьезных отсылок к культурному коду какой-либо «страны происхождения». Постмигрантский театр является, как правило, высокопрофессиональным и эстетически продвинутым и не особенно опирается на такие темы, как миграция, переселение или даже проблемы беженцев и получение ими убежища.

Наряду с этим относительно молодым феноменом в Германии с 1950-х годов в рамках объединений, поддерживающих различные традиции, существуют и театры переселенцев, которые культивируют традиционные национальные театральные формы и ориентируют свои постановки на представителей определенных сообществ: немецко-русских, немецко-польских или немецко-турецких. Постановок таких групп множество, нередко на русском, польском, турецком и других языках. История этих давно прижившихся в Германии театров, у которых есть и свои фестивали, практически не проработана. Это же относится и к другим формам любительского театра. В случае с мигрантскими театральными группами это означает, однако, что те театральные формы, которые можно однозначно соотнести с определенными группами переселенцев, мало воспринимаются широкой общественностью. В Великобритании, например, дела обстоят совершенно иначе. Здесь «Черный британский театр» или «Азиатский британский театр» уже десятилетия являются само собой разумеющейся частью лондонской театральной жизни.

Какие же выводы можно сделать касательно театра и миграции в Германии в наши дни? Заметные театральные учреждения страны, такие как городские и государственные театры, пока не отображают реалии общества переселенцев адекватно, прежде всего, это касается труппы, тех, кто выходит на сцену. Однако точное отображение общества, в особенности его социально-культурного аспекта, вовсе не должно быть задачей театра. Соотношение между театром и миграцией должно, на самом деле,

считываться не только с того, насколько смешан актерский ансамбль в этническом, религиозном или языковом отношении. Тем не менее было бы желательно, чтобы актерские ансамбли в ближайшие годы стали бы многообразнее и в этом отношении, как это уже давно имеет место в танцевальном и музыкальном театре. На это и надеется постмигрантский театр, передавая, однако, и другое, возможно, более важное послание: хотелось бы, чтобы в театре люди с определенным цветом кожи, родным языком или религиозными убеждениями не стилизовались бы под чужаков, в то время как они уже на протяжении десятилетий являются частью немецкого общества и участвуют в его построении в той же мере, как и любая другая группа населения. Наряду с беженцами театр должен непременно обращать внимание и на тех, кто уже долгие годы, возможно, с самого рождения, является немцами. Тех, кто всегда жил в этой стране, однако, по сей день считаются мигрантами, чужаками, как будто бы для них до сих пор не было найдено прочного места в той картине, которую рисует для себя общество с его культурными организациями.

КАТАРИНА ТИВАЛЬД

## «Святой Сталина». Генезис драмы

Моя пьеса под названием «Святой Сталина» (окончательное название придумал мой издатель) была показана в венском Театре Драхенгассе в мае прошлого года (2014). Это история о том, как жертва становится обвиняемым, а преступник жертвой. И еще это исследование о том, как работает психология допроса и как на речевом уровне выражает себя сила и власть.

В 2012 году я случайно познакомилась с молодым режиссером Александром Медемом, который был поражен тем, что я занимаюсь русским языком. Как он мне объяснил, его прадед — святой русской православной церкви.

Александр искал повод показать историю прадеда, которого тоже звали Александр Медем, в драматической форме и показал мне собственные попытки театрального текста, которыми он был недоволен. В этих фрагментах была представлена исторически правдоподобная личность в исторически достоверном месте — в тюрьме.

Режиссер передал мне обширный интересный материал о прадеде, в том числе подборку его писем сыну, бежавшему в Германию во время революции. Эти письма свидетельствуют не только о страшных обстоятельствах этих лет, но и об очень активной и энергичной деятельности Медема. Его

биография, возможно, не была уникальной в эти годы: бывший дворянин, помещик, у которого забрали имение, был арестован 13 раз, начиная с 1917 года до последнего ареста в 1931-м. Он умер от тифа в тюремной больнице в городе Сызрань 1 апреля, как будто смерть — первоапрельская шутка. Есть нечто толстовское в этой истории, так и мерцает тень Левина из «Анны Каренины». Но Медем отнюдь не критический мыслитель, как Толстой, а до конца своей жизни глубоко верующий человек, верный остаткам православной церкви.

Отдельные отрывки из протоколов его допросов показывают, что он не сдался.

В 2000 году Александр Медем был причислен к лику святых новомучеников и исповедников российских на юбилейном архиерейском соборе русской православной церкви, вместе с членами царской семьи. Этот акт имел, на мой взгляд, не только религиозный оттенок, но являлся одновременно огромной PR-акцией церкви, неким умыванием рук и сигналом русским «патриотам».

В то время, когда я вчитывалась в историю Александра Медема, я читала и книгу философа Михаила Рыклина «Свастика, крест, звезда». В ней речь шла о выставке под названием «Осторожно, религия!», которая открылась в январе 2003 года в московском музее имени Сахарова. Через 4 дня после открытия маленькая группа, связанная с храмом святителя Николая в Пыжах, разгромила выставочный зал, уничтожив при этом часть экспонатов. Двое из группы были задержаны на месте происшествия. Они объявили, что рассматривают в большинстве работ выставки глумление над их верой и были обвинены в хулиганстве. Изначально было ясно, кто здесь поступил, мягко говоря, неправильно. А потом случилось что-то непостижимое. 12 февраля того же года Госдума попросила генеральную прокуратуру возбудить уголовное дело против организаторов выставки по статье «разжигание национальной и религиозной розни». Так и случилось. А подсудимые из православной группы, которые были сначала выпущены под залог, получили оправдательный приговор. В конце концов, каждый из организаторов выставки был приговорен к штрафу в сто тысяч рублей. Жена Рыклина, поэт и художница Анна Альчук, была среди обвиняемых. После процесса Рыклин с Альчук переехали в Берлин, где Анна Альчук в 2008 году не вернулась с прогулки. Через несколько дней ее тело нашли в реке Шпрее.

Что объединяет эти две истории? Их объединяет чувство абсурда. Анна Альчук в своей хронике описывает происшедшее как неправдоподобный, нелепый комизм, который рождается из чувства абсолютной безысходности, невозможности выйти из закрытой системы. В ходе процесса Альчук с коллегами были окружены православными фанатиками, которые грозили подсудимым убийством, в то время как на суде обсуждалось

мнимое кощунство со стороны художников, которые, как писала одна из экспертов, нанесли удар верующим христианам.

То же самое чувство страшного абсурда мы находим в маленьком отрывке из протокола допроса Александра Медема 1923 года: следователь спросил Медема, как бы он организовал животноводческое хозяйство. Медем подробно рассказал; следователь с интересом выслушал его и воскликнул: «Люблю таких людей! Только, конечно, никакого хозяйства мы вам вести не дадим».

Понятие системы включает в себя определенных людей, которые вносят в ситуацию свою собственную гордость, пошлость и выученные методы обхождения с допрашиваемыми людьми — для драматурга это почти классическая ситуация. Может быть, даже слишком классическая — я вам потом расскажу, каким образом я прорвала этот классицизм.

В начале моей пьесы среди разрушителей выставки молодой человек, сын эссеиста, предпочитающего жить за рубежом, в Вене. Молодой человек является вялым посетителем демонстраций, на которые его временами приглашают друзья. Он участвовал в акции против выставки не из-за религиозных чувств, а только из-за личной обиды, потому что один из экспонатов был посвящен его прадеду Александру Медему. В начале пьесы мы видим молодого человека в комнате для допросов.

По мере действия пьесы становится ясно, что системе, представленной фигурой следователя, нужно, чтобы именно этот молодой человек подключился к волне протестов против художников и подписал вместе с другими публичными лицами открытое письмо, в котором речь идет об оскорблении национальной святыни, Православия, русской нации и самой России. Молодой человек отказывается. Дальше завязывается диалог, в котором двое мужчин говорят о вере, о святом Александре Медеме, о патриотизме. И следователь начинает медленно подкручивать гайки, так как он совершенно точно знает, кто перед ним сидит. Представитель власти оказывается как будто режиссером событий: если бы правнук новомученика, яркого русского патриота, притом сын живущего за границей интеллигента, выступил в пользу церкви, это было бы знаковым событием.

Чтобы понять происходящее в подобном процессе, я занималась теорией допроса, насколько она доступна в современном и в историческом плане. Я столкнулась с концепцией самокритики при коммунизме, то есть с идеалом подчиненного идеологической системе человека, который осознает, что от него ждут исповеди. Как католичка я достаточно хорошо знаю подобные психологические механизмы. Но в этом случае исповеди ждет не священник, а государство.

Абсурд состоит и в том, что почти никто не ставит систему под сомнение. Когда Сталин приглашал кого-либо к себе на дачу, то, по словам

Хрущева, мудрый человек танцевал. Самые высокопоставленные лица советского государства следили за тем, чтобы заранее не слишком много есть, и старались выспаться «про запас». Ключ к этому, конечно, власть и ее всевозможные извращенные формы.

Все фамилии, которые заканчиваются на -вили, на слух немца напоминают сокращенный вариант имени Вильгельм — Вилли. К паре на сцене, состоящей из молодого человека и следователя, присоединяется другая пара, которая действует на некотором метауровне: Джугаш Вилли и Джугаш Вилхельмина, которые ведут свои собственные разговоры, рассказывают грубые анекдоты и обращаются прямо к аудитории. Извращение, которое отражено в этой симуляции межличностного разговора, смешивается с допросом, достигающим постепенно угрожающего уровня.

Почему же, вы спросите, австрийка занимается такой тематикой? Я с улыбкой вспоминаю время, когда мы с режиссером пытались продать «нашу» пьесу венским театрам. Мы целый час провели с группой заведующих репертуаром в театре Рабенхоф, выпивая вино и слушая, как грампластинку, одни и те же вопросы: кто же в Вене захочет смотреть эту пьесу? Что в этом материале интересного для нашей аудитории? Лично для меня русская литература, наверно, ближе, чем немецкая. Но кроме того я верю в общезначимые ценности, помимо байки о менталитетах. Наша аудитория, как доказала серия спектаклей в Театре Драхенгассе, вполне открыта для такой тематики, и вся семья Медем приняла постановку с восторгом. Корни этой семьи — немецкие, и сейчас они вернулись в страну, из которой когда-то приехали в Россию, но они никогда не забывают о своем русском периоде. Мир уже не разделен на части. Кроме того, такие сложные многозначные ситуации, как допрос, даже если действие пьесы происходит в России, могут служить зеркалом для австрийской аудитории. Перед нами в Австрии сейчас достаточно остро стоит вопрос о связи между государством и религией (учитывая приток мусульман). А также есть немало людей, которые жаждут видеть у власти сильного лидера, можно сказать, даже вождя, несмотря на весь исторический опыт.

НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА БАКШИ

## Театр в классной комнате: теория и практика

Театр в классной комнате — новый и почти неизвестный в нашей стране театральный жанр. В рамках своего доклада я постараюсь обозначить

главные вопросы и проблемы, с ним связанные: зачем театр в классной комнате? В чем заключается театр при отсутствии сцены и света? В чем заключается специфика места, его основные элементы, структура? Как влияет горизонт ожидания, связанный с классной комнатой, то есть тот факт, что театр устраивают в определенном для этого пространстве, но отнюдь не в классной комнате. В чем особенность игровых форм: близости и одновременно дистанции по отношению к зрителю, непосредственности и ролевой игрой? Каковы требования, предъявляемые жанром к актеру, драматургии и режиссеру? Что это: монодрама или сторителлинг? Какие сюжеты относятся и не относятся к театру в классной комнате? Каковы тенденции молодого жанра, темы и формы театра в классной комнате? Что выигрывает от этого театр? Что выигрывает от этого школа? Насколько внедрение театра в школьную повседневность дает новые возможности для рефлексии в игровой форме, новую перспективу между учителем и учеником, приносит ли это пользу учебному процессу или рождает конфронтацию?

Обратимся к истории зарождения театра. С начала XXI века в Германии возник новый жанр в театре для детей и юношества — так называемый театр в классной комнате. И хотя еще до начала XXI века в театральных планах иногда попадались подобные спектакли, они еще не успели образовать определенного жанра с устоявшимся набором жанровых критериев. Так, одной из первых пьес стала пьеса Ад де Бонта «Остолоп и растяпа» («Dussel und Schussel», 1984), возникшая в нидерландской традиции, поскольку в Голландии у театров в большинстве своем нет отдельного помещения и они ездят по стране и играют где придется, в том числе и в гимнастических залах и классных комнатах.

В других европейских странах театр в классной комнате возник раньше, чем в Германии. Причиной этому стала институционализация ТЮЗов. В Нидерландах, Дании, Швеции театры, как правило, организованные как свободные труппы, разъезжали по всей стране и выступали в школах и спортзалах.

Театр в классной комнате — то есть неожиданное включение в пространство, не являющееся общественным и к тому же строго регламентированное, со своими законами и своей иерархией, — эта социальная театральная форма была бы невозможна без опыта агитационного театра на фабриках и близких ему форм.

Первые формы театра в школе возникли вокруг социально ориентированного театра в Англии. Первые пьесы появились в голландском театре для детей и юношества и на датской сцене, которая утвердила театр в школе. В Дании было политически поддержано утверждение театра как одного из образовательных циклов для детей и подростков.

Театр в классной комнате является закрытой эстетической формой. Он должен подстраиваться под существующие в школе правила, например, под длительность урока. Поскольку актеру отведена довольно небольшая площадь для передвижений, актерский состав, как правило, минимален, то есть максимально два человека. Целевая аудитория — школьники. Их опыт и окружающее их повседневное пространство — основные компоненты эстетической концепции. Такое подстраивание под целевую аудиторию роднит его с давними театральными традициями комедии дель арте или же с более современной традицией 70-х гг. XX века, когда театр выходил в общественное пространство — на фабрики, заводы и проч. В новом пространстве театр хотел обрести не только новую эстетику, но найти и воспитать нового зрителя. Целью было привлечение далеких от театра социальных групп, как, например, школьников. Первая пьеса Берлинского молодежного театра ГРИПС «У тебя голова от этого лопнет» («Das hältste ja im Kopf nicht aus», 1975) должна была заинтересовать подростков и показать им театр как место осмысления себя и своих проблем. Таким образом, театр для определенной целевой аудитории и театр в классной комнате тесно связаны друг с другом.

Театр в классной комнате имеет еще одну особенность — это театральная педагогика. В 70-х гг. прошлого века она являлась дополнением драматургии, а затем постепенно превратилась в отдельную инстанцию, ставшую посредницей между театром и школой. Именно благодаря театральным педагогам становится зачастую возможно привести театр в школы, именно они, как правило, устраивают после спектакля дополнительное обсуждение с учениками, обсуждая проблемы, поднятые в пьесе, и их связь с повседневностью самих учеников. И тем не менее было бы несправедливо утверждать, что театр в классной комнате является жанром театральной педагогики.

Непосредственность, с которой начинается игра в классной комнате, заостряет вопрос о том, насколько аутентичен и реалистичен представляемый персонаж. Актер приходит к публике как бы без театра, или по крайней мере без того, что обычно подразумевается под театром: пространство, сцена, отделенная от зрительного зала, свет, декорация. Здесь отсутствует и фойе, то есть та переходная зона, которая подготавливает нас к спектаклю, которая отделяет мир работы, школы, профессии, улицы от театрального пространства. Театр здесь редуцирован до актера. Костюм и реквизит, пожалуй, единственное, что помогает актеру.

И все-таки у классной комнаты есть некое подобие сцены. Есть зритель — это ученики и учителя. Перед ними происходит нечто подобное церковному действу или же действу в зале суда. Есть определенные черты места: доска, пульт. Окна, как правило, слева, а дверь соответственно

справа. Иногда еще есть умывальник, реже зеркало и кое-какой реквизит: пульт для карт, корзинка для бумаг и т. д. Актер может занять место между пультом и доской, пультом и партами, справа или слева, у двери, у окна или же посреди класса. Эти позиции ограничены и тем не менее напоминают позиции на классической сцене.

В 2002 и 2005 годах в Дрездене прошли два фестиваля театра в классной комнате, организованные Театром «Юнге Генерацион», Дрезденским государственным драматическим театром и Государственным театром Саксонии. При этом было установлено, что за три года между первым и вторым фестивалем жанр успел сильно развиваться: постановки стали более сложными, акцент перешел с определенных тем на сам сторителлинг. И кроме того, изменились взаимоотношения театральной педагогики и постановки, театральная педагогика отодвинулась на второй план, перестав быть обязательной частью театра в классной комнате. По результатам этих двух фестивалей был издан сборник материалов<sup>1</sup>, в котором опубликованы среди прочего интервью со всеми, кто непосредственно задействован в театре в классной комнате, их ощущения и размышления о новом для них виде работы. Театральные педагоги замечают, что такой вид театра вызывает среди школьников повышенное внимание, поскольку происходит что-то совершенно неожиданное в привычных условиях. При этом ученики не просто получают определенную информацию, которую до них необходимо донести, но, что намного важнее, включаются в происходящее эмоционально.

Актеры говорят о том, что боялись выйти к ученикам и играть в такой непосредственной близости, поскольку этот вид работы не дает возможности использовать привычные клише, чтобы расслабиться, тот отработанный способ, который вполне возможен на большой сцене. Но они также отмечают, что игра в школах открыла им настоящую реальность с настоящими проблемами. Они стали лучше понимать, с какими проблемами сталкиваются школьники, ощутили их намного ближе. Вывод — это настоящий шанс для актера восстановить прерванную связь со зрителем. Именно в классной комнате, отмечают актеры, становится очевидно, что установка большинства театров на развлечение подростков в корне неверна. Они готовы к серьезным темам, открыты для них. Для режиссеров этот жанр тоже совершенно особенный, поскольку при кажущемся минимуме режиссерской работы она тем не менее огромна. Чтобы многие вещи выглядели импровизацией, их необходимо заранее проработать до мельчайших подробностей.

Авторы пьес для классных комнат делятся своим опытом: во-первых, автор подобной пьесы должен сразу понимать, что он не является единственным автором текста. Такие пьесы пишут не ради денег и не ради

славы, поскольку этот жанр не предполагает ни того ни другого, по словам драматурга Мануэля Шёбеля. И все же в нем есть совершенно особенное притяжение. Прежде всего это суггестивная близость к зрителю, возможность донести свое слово непосредственно до зрителя. Автор говорит своими текстами фактически напрямую с учениками, поскольку режиссеры ведут себя по отношению к классным пьесам довольно сдержанно. И наконец, в этих пьесах необходимо быстрое театральное действие, чтобы от начала и до конца сохранялось напряжение. Все это усиливается смешением искусственных и аутентичных элементов. Придуманный текст сталкивается с реальной жизнью и они начинают взаимодействовать друг с другом. Зрители превращаются в актеров и соавторов и дописывают пьесу.

Рассмотрим некоторые примеры пьес в классной комнате.

В своей пьесе «Путешествие Бальдра» Петер Зелигман, один из великих представителей датского театра, появляется в школе в образе тяжело больного актера. Он выступает в роли Бальдра, чтобы собрать деньги на операцию, и рассказывает историю Одина и нордических богов, при этом чуть ли не умирая от инфаркта. Такое драматургическое построение наглядно демонстрирует, насколько театр в классной комнате может быть многоуровневым. Комическое и трагическое здесь очень близки друг другу, игра в игре превращает реальность в бесконечный полет фантазии. Зелигман использовал ситуацию школы отчасти эксплицитно, он общался с учениками не как с анонимной публикой, но как с реальными учениками в реальной школе, то есть в их собственной реальности, и все-таки создавал искусство, далеко выходящее за рамки этой повседневности.

Другой пример голландского театра — пьеса «Медуза» Боуке Ольденхофа. Эта постановка существовала в двух вариантах: для сцены и для класса. Четыре актера врываются в класс и в костюмах из греческой мифологии разыгрывают приключения по-детски шумного Персея, гнев Афины и борьбу с Медузой, которая поплатилась за свое тщеславие. Это пример того, что не всегда нужна реалистичная, современная и связанная с учениками тема.

И все же общий тренд предполагает, что в жанре театра в классной комнате преобладают темы из школьной жизни или напрямую связанные с молодыми людьми: психологическое насилие (моббинг), наркотики, миграция, интеграция и проч. И здесь очень важно, чтобы театр представлял театральное искусство, драму с ее классическими этапами. Такова, например, пьеса Кая Хензеля «Война Кламма». Это история учителя Кламма, из-за принципиальности которого повесился один из выпускников (Кламм поставил ему тройку на экзамене). Ученики объявляют Кламму за это войну, но оказывается, что Кламм давно уже сам ведет войну с самим собой,

а повесившийся ученик был его любимцем и хорошо сданный экзамен был для него также принципиален, как и для учителя. И в этом заключается глубокая покоящаяся на своих собственных основаниях трагедия учителя. Пьеса здесь, хоть и на школьном материале, живет по своим драматургическим и театральным законам и не является простым дополнением школьной педагогики.

Пьеса в классной комнате является трудной задачей для актера, поскольку ему приходится работать без сцены, света, декораций и грима, то есть во много раз интенсивней, чего боятся многие актеры. Он работает напрямую со зрителем, зачастую интерактивно. Однако границы между актером и публикой при этом не пропадают, а, наоборот, должны быть усиленно проработаны. Непосредственный контакт с учениками играет здесь очень важную роль, поскольку благодаря этому контакту актер должен каждую секунду принимать решение, к кому из учеников он обращается своим словом и жестом. Так что даже без специальной интерактивности это постоянная игра в вопрос-ответ с учениками и интенсивное соучастие актера и публики.

В каждом классе есть определенные типы: парень, который все отрицает, девочка, которая сразу на все обижается, застенчивые, внимательные, отсутствующие. И одно из важных качеств театра в классной комнате заключается в том, что он может на какое-то время устранить сложившиеся роли. Как раз в дискуссиях после спектаклей становится очевидно, что ученики перестают реагировать в привычных устоявшихся схемах.

Пьеса в классной комнате — это также слаженная работа команды из актера, режиссера и театрального педагога, который ведет дискуссию после пьесы, где ученики и актеры меняются ролями.

### **Российская практика**

Развитый по всей Европе жанр театра в классной комнате в России только начинает прививаться. Примеры таких спектаклей можно перечесть по пальцам. В 2010 году немецкий режиссер Штефан Вайланд совместно с русской актрисой Юлией Кобец показал в Ростове-на-Дону пьесу современной британской писательницы Клэр Доуи «Почему Джон Леннон носит юбку?», а затем в 2012 году был приглашен на фестиваль детских и юношеских театров ГАВРОШ.

Действие происходило в школе 1521 в центре Москвы. Десятиклассники раздвигают парты, из которых образуется буква П. Входит артистка — маленькая, щупленькая, с острым, точнее, дерзким взглядом. Ставит на стол магнитофон. Из сумки достает старомодный черный галстук, кеп-

ку и клетчатую юбку. За ее спиной на доске мелом выведено «Почему Джон Леннон носит юбку?».

Никаких технических приспособлений. Только актриса, которая в двух шагах от десятиклассников работает глаза в глаза. И жесткий текст — не текст даже, а муки, которые начинают разрывать любого подростка изнутри: кем он себя чувствует — мальчиком или девочкой? Если лазает по деревьям, играет в футбол, гуляет с мальчишками и ненавидит шотландскую юбку — значит, она пацанка? А если при всем при том не чувствует себя мальчишкой, а ищет родственную душу среди подруг?

— Нас было четверо, и мы называли себя Пол, Ринго, Джордж и я, Джон — так начинается пьеса.

В нашей стране именно этот жанр социального театра представляет мне как никогда важным. Ведь с подростками ни дома, ни в школе не разговаривают о больных и острых темах. Потому что боятся, потому что не знают, как назвать вещи своими именами, как обозначить пограничную тему.

Для России эта форма театра нова как для самого театра, так и для школы. Организаторы фестиваля столкнулись с тем, что не каждая школа готова была вместо урока принять театральную постановку. На эксперимент пошли в школе № 1440 в Крылатском и в гимназии в 1-м Неопалимовском переулке. Как школяры восприняли его, рассказала актриса Евдокия Германова, которая специально поехала в школу в Крылатское, поскольку давно думает о подобной для себя работе. «Это было потрясающе, ни на что не похоже. Сначала ребята сидели с видом „ну что там еще?“, кто-то шарил в мобильнике. И вдруг их как воронкой всосало. А я понимаю: это же про них. А после спектакля они начали говорить, прямо как прорвало. И актриса отчаянная — это же как в клетку с хищниками войти».

Во втором эксперименте Штефана Вайланда — спектакле «Война Кламма» — я принимала участие сама, причем не только как переводчик, но и как актриса, поэтому здесь хотелось бы поделиться своим собственным опытом. Эксперимент Вайланда заключался в том, что этот спектакль, в отличие от «Почему Джон Леннон носит юбку?», должен был играть немецкий актер, то есть сразу же возникала проблема перевода в таком интимном пространстве, где работа построена на интерактивности. Режиссер принял решение не переводить последовательно всю пьесу целиком и не раздавать заранее синопсис (чтобы оставался эффект неожиданности), а давать на русском только самые важные куски текста. При этом переводчик, то есть я, должен был находиться вместе с ним за учительским пультом и принимать в происходящем активное участие. Иногда это был последовательный перевод, иногда мой ответ на русском на его немецкие реплики, из которого становилось понятно, о чем он говорил, иногда мы

сливались в единое целое и я начинала говорить от его лица. Таким образом, это превратилось из обычной классной пьесы в двойную или даже тройную игру — с учениками, с переводчиком и через него с языком. Этот эффект языкового отчуждения должен был продемонстрировать, что язык хоть и важная, но отнюдь не конечная инстанция и есть иные грани помимо языка. Таким образом, это была по-настоящему сложная для учеников работа — почувствовать психологическое состояние героя без привычной опоры или почти без опоры на текст. Не могу сказать, что эксперимент удался на все сто процентов. Однако интересно, на мой взгляд, другое. Спектакль шел в класс-центре Казарновского — школе, которая делает акцент на театральное образование. В классе сидели ученики 10-х классов и два их преподавателя. При всей сложности, дети следили на протяжении всего спектакля очень внимательно за актером и когда начался разговор после спектакля, они не сразу были готовы к дискуссии, явно находясь еще под впечатлением и желая его еще немного осмыслить. Поэтому вести беседу и отвечать на вопросы стали не ученики, а их учителя. И первый упрек был в том, что текст не переводился целиком. Некоторые ученики поддержали учителя, и было видно, что это как раз те, кто всегда поддерживает учителя. Другие молчали в размышлениях. В итоге дискуссии не получилось, как раз потому, что этот упрек тут же свел все разговоры на нет. На мой взгляд, удивительно как раз то, что дети были более открыты и готовы к внутренней работе, к принятию героя, чем театральные преподаватели-профессионалы.

Интерес к жанру театра в классной комнате в России есть и среди актеров, и среди режиссеров, что показала последующая дискуссия уже с профессионалами. Именно поэтому, когда создавался новый сборник современной немецкоязычной драматургии для детей и юношества «ШАГ 11+» и Гете-Институт активно искал интересные для нашего зрителя пьесы, было решено включить в него пьесу в классной комнате «Первый урок» Менке-Пайцмайера. Это пьеса о травле новичка в школе и его психологическом состоянии в новой школе. Она, как, впрочем, многие пьесы данного автора, успела завоевать немецких школьников, и я, как ее переводчик и составитель сборника, очень надеюсь, что она найдет и в нашей стране своего зрителя, а жанр пьесы в классной комнате пустит у нас свои корни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Schneider Wolfgang / Loewe Felicitas (Hrsg.). Theater im Klassenzimmer. Wenn die Schule zur Bühne wird. Schneider Verlag Hohengehren (Baltmannsweiler), 2006. S. 88.

## Сведения об авторах

*Аствацатуров Алексей Георгиевич* (18 июля 1945 – 2 ноября 2015) – кандидат философских наук, профессор Института иностранных языков (Санкт-Петербург)

*Бакши Наталья Александровна* – кандидат филологических наук, доцент РГГУ (Москва)

*Быкова Татьяна Юрьевна* – кандидат искусствоведения, научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки

*Вареникова Александра Михайловна* – кандидат искусствоведения, историк театра (Майнц, Германия)

*Варшатт Маттиас* – доктор наук, профессор Фрайе университета Берлина (Германия)

*Винкон Хартмут* – доктор наук, профессор Университета Дармштадта (Германия)

*Вольский Алексей Львович* – доктор филологических наук, доцент РГПУ им. Герцена

*Горфункель Елена Иосифовна* – кандидат искусствоведения, профессор РГИСИ

*Григорян Анаит Суреновна* – филолог, кафедра истории зарубежных литератур СПбГУ

*Джурова Татьяна Сергеевна* – кандидат искусствоведения, театральный критик, редактор «Петербургского театрального журнала»

*Дробышева Марина Николаевна* – кандидат искусствоведения, доцент СПбГИ-КиТ, СПбГУ

*Загорская Татьяна Викторовна* – старший преподаватель РГИСИ

*Ирмер Томас* – доктор наук, профессор Университета Оснабрюк, театральный критик журнала «Театр дер Цайт» (Германия)

*Каминская Юлиана Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент СПбГУ

*Клейман Юлия Анатольевна* – кандидат искусствоведения, старший преподаватель РГИСИ

*Коваленко Галина Вячеславовна* – кандидат искусствоведения, профессор РГИСИ

*Колпакова Елена Леонидовна* – старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского искусства СПбГУП

*Колязин Владимир Федорович* – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ (Москва)

*Максимов Вадим Игоревич* – доктор искусствоведения, профессор РГИСИ

*Матвиенко Кристина Николаевна* – кандидат искусствоведения, старший преподаватель ВГИК (Москва)

*Румянцева Марина Борисовна* – кандидат филологических наук, доцент РГИСИ

*Салтыков Андрей Александрович* – кандидат филологических наук, доцент СПбГУ

*Семьян Татьяна Федоровна* – доктор филологических наук, профессор Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

*Сенькина Вера Сергеевна* – кандидат искусствоведения, театральный критик (Москва)

*Скорород Наталья Степановна* – кандидат искусствоведения, доцент РГИСИ и СПбГИКиТ

*Соломкина Татьяна Алексеевна* – аспирант СПбГАТИ

*Степанова Полина Михайловна* – кандидат искусствоведения, доцент РГИСИ

*Тивальд Катарина* – старший преподаватель Университета Вены (Австрия), писатель, драматург

*Ткачева Екатерина Александровна* – кандидат искусствоведения, доцент СПбГУП

*Учитель Константин Александрович* – доктор искусствоведения, доцент РГИСИ

*Филиппова Сусанна Андреевна* – кандидат искусствоведения, научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

*Цимбал Ирина Сергеевна* – кандидат искусствоведения, профессор РГИСИ

*Шевченко Елена Николаевна* – кандидат филологических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета

*Шпор Матиас* – доктор наук, профессор Университета Цюриха (Швейцария)

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Петер Мерло</i> Дорогие читатели! .....	3
<i>А. А. Чепуров</i> В едином контексте. Приветственное слово.....	4
<i>В. И. Максимов</i> Предисловие.....	7

## I

<i>А. Г. Аствацатуров</i> Третий акт второй части «Фауста» как драма в драме.....	11
<i>Е. Л. Колпакова</i> Интерпретации «Фауста» И. В. Гёте в балетных постановках XX века.....	19
<i>В. С. Сенькина</i> Войцек — психологический тип и персонаж-маска в спектаклях Р. Уилсона, Ж. Наджа, Т. Остермайера и Ю. Бутусова.....	26
<i>В. Ф. Колязин</i> «Комедия обольщения» Артура Шницлера и закат Европы. Послание в прошлое или в будущее? .....	33
<i>Х. Винкон</i> Политическая драма Франка Ведекинда (Перевод с немецкого М. Б. Румянцевой) .....	45
<i>И. С. Цимбал</i> Ингмар Бергман и немецкая драматургия. (Классика и современность).....	52
<i>Г. В. Коваленко</i> «Смерть в Венеции» Манна—Остермайера в свете эстетики постдраматического театра.....	60

## II

<i>Ю. В. Каминская</i> От концерта к спектаклю. Дадаистская драма Хуго Балля «Криппеншиль» в сценических воплощениях .....	65
<i>М. Б. Румянцева</i> Сценические интерпретации драматургии Августа Штрамма .....	71

<i>Е. А. Ткачева</i> Экспрессионистская драма «Нищий» Рейнхарда Зорге и ее постановка Максом Рейнхардтом на сцене Немецкого театра в 1917 году .....	80
<i>Т. А. Соломкина</i> Кинематографичность и театральность в спектаклях и фильмах Карлхайнца Мартина («С утра до полуночи» Г. Кайзера и «Превращение» Э. Толлера).....	87
<i>В. И. Максимов</i> Драматургия Г. Кайзера на украинской сцене (Киев, 1923–1924 гг.) .....	93
<i>А. М. Вареникова</i> «С утра до полуночи» в Первом государственном театре Еревана. (Пьеса Георга Кайзера в постановке Левона Калантара. 1924 год) .....	101
<i>Т. Ю. Быкова</i> Экспрессионистический Шекспир .....	108
<i>П. М. Степанова</i> Немецкая драматургия на польской сцене 1920-х гг.: Сценический польский сюр-экспрессионизм .....	113
<i>Ю. А. Клейман</i> Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния .....	117
<i>К. А. Учитель</i> «Новости дня» Пауля Хиндемита — Марцеллюса Шиффера. Судьба ленинградского спектакля и русское либретто.....	128

### III

<i>А. Л. Вольский</i> «Антигона» Бертольта Брехта: образы и идея .....	141
<i>М. Шпор</i> Немецкоязычная драматургия в постановке Курта Хиршфельда на сцене Шаушпильхауз (Цюрих) и влияние Всеволода Мейерхольда. (Перевод с немецкого М. Б. Румянцевой) .....	148
<i>М. Н. Дробышева</i> Версии пьес Бертольда Брехта на сцене современных театральных фестивалей БИТЕФ и «Дубровницкие летние игры» .....	153
<i>Е. Н. Шевченко</i> Брехт на российский провинциальной сцене (из опыта казанских театров) .....	159
<i>Н. С. Скороход</i> Брехт и современная российская драма .....	165

## IV

<i>А. А. Салтыков</i> Театральное прочтение «Марии Стюарт» Шиллера сегодня (о постановке БДТ им. Г. А. Товстоногова) .....	175
<i>С. А. Филиппова</i> Шиллеровские спектакли Темура Чхеидзе на сцене Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова .....	180
<i>Е. И. Горфункель</i> Немецкий уклон. Юрий Бутусов .....	184
<i>А. С. Григорян</i> «Глазами клоуна» Генриха Бёлля в постановке Дениса Хусниярова .....	197

## V

<i>Т. Ф. Семьян</i> Визуальная презентация текста в немецкой драматургии XX–XXI вв. ....	201
<i>Т. С. Джурова</i> «Открытая» композиция в современной немецкой драме и кино .....	208
<i>К. Н. Матвиенко</i> Современная немецкая драматургия: «стресс бытия» или специфическая форма поэзии? .....	213
<i>Т. Ирмер</i> Пьеса Мариуса фон Майенбурга «Холодное дитя» в контексте новой немецкой драмы (Перевод с немецкого М. Б. Румянцевой) .....	223
<i>Т. В. Загорская</i> К вопросу о восприятии современной немецкой пьесы в российском культурном контексте (Гвидо Костер «Отголосок», Мариус фон Майенбург «Огнеликкий») .....	229
<i>М. Варшат</i> Драматургия (пост) мигрантского театра в Германии. (Перевод с немецкого А. М. Варениковой) .....	235
<i>К. Тивальд</i> «Святой Сталина». Генезис драмы .....	240
<i>Н. А. Бакиш</i> Театр в классной комнате: теория и практика .....	243
Сведения об авторах .....	251

# НЕМЕЦКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ XX–XXI ВЕКОВ

Международная научная конференция  
23–25 апреля 2015 года

Редактор и корректор  
*Т. А. Осипова*

Макет и верстка  
*А. М. Исаев*

Технический редактор и технолог  
*В. А. Белова*

Подписано в печать 20.07.2016.

Формат 60x84/16. Гарнитура PT Serif. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,88. Тираж 200 экз. Зак. тип. № 1201.

Российский государственный институт  
сценических искусств  
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.  
[akademizdat1@yandex.ru](mailto:akademizdat1@yandex.ru)

Отпечатано в типографии ООО «ИПК „Береста“»  
196006, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28