

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2009 № 2(4)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Барбой Ю. М.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Галендеев В. Н.
Клитин С. С.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Молодцова М. М.
Титова Г. В.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: teatron@tart.spb.ru

Редактор Е. В. Миненко
Эскиз обложки, макет
и компьютерная верстка
А. М. Исаев

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства, 2009

Содержание

Теория и методология

- Максимов В. И.* Рождение трагической формы из духа мистерии.
Актуальность трагедии 3

Историческая перспектива

- Латкина Г. А.* Н. М. Карамзин и сценическое искусство его времени 16

Театр и драматургия

- Некрасова И. А.* Джордж Бьюкенен и его библейские трагедии 21
- Пригожина Л. Г.* Театральные приключения Гогенштауфена
(Акимов и Шварц на путях мюзик-холла) 31
- Рыбас Е. А.* В поисках новой условности:
советская драматургия в телетеатре Анатолия Эфроса 46
- Соколова Е. В.* Метатеатр Т. Стоппарда.
Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» 60

История спектакля

- Самохина А. А.* «Тридцать лет, или Жизнь игрока» на русской сцене
и в русской критике первой половины XIX века 70

Зеркало сцены

- Овсянникова И. Н.* Алексей Девогченко:
актерские данные — сценические функции — амплуа 80
- Тацки А. Ю.* Режиссерский метод Льва Эренбурга
и труппа Небольшого драматического театра 90

Кино/театр

- Матвиенко К. Н.* Кинофикация в современном театре: экран и документ 102

Виды театра

- Фаттахутдинова М. С.* Музыка в кукольном спектакле:
поиск специфики 112

Просцениум

- Шор Ю. М.* Метафизика театра и феномен актера 122

В. И. Максимов

Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии

В середине XIX века Сёрен Кьеркегор писал во фрагменте «Или... или», озаглавленном «Отражение античного трагического в современном трагическом»: «Ни один сколько-либо внимательный наблюдатель не сможет упрекнуть себя в том, что не заметил существенного различия между современным трагическим и трагическим античности»¹. Различия осознавались, конечно, и ранее, но к середине XIX века они достигли такой полноты, что возник вопрос: а можно ли современную трагедию считать трагедией? Кьеркегор первым попытался осознать, как античное трагическое «поглощается современным трагическим и при этом появляется истинное трагическое»².

Прежде чем напомнить, в чем Кьеркегор видит существенные отличия трагедии современной от античной, обратим внимание на то, что для датского философа нет принципиального различия между «трагедией» и «трагическим», а нас будет интересовать прежде всего то, что относится непосредственно к жанру трагедии, теории трагедии, т. е. к трагической форме, а не философской категории.

Кьеркегор утверждает, что современная трагедия переносит акцент на индивида и его характер, в то время как у героя античной трагедии нет «достаточной субъективной рефлексии». Тяжесть судьбы античного героя образуется «субстанциональной определенностью», а у современного героя — собственными поступками. Поступок современного трагического героя ограничивается *действием*, после которого не остается ничего. «Из-за этого современная трагедия не имеет ни переднего, ни заднего, ни эпического плана. Герой существует и умирает только в силу своих собственных действий»³.

Кьеркегору нужно найти объяснение, выявив причины этих отличий. Различие определяется разными видами *трагической вины*, которая — по Аристотелю — является неотъемлемой частью трагического героя. Тра-

гическая коллизия (трагический конфликт) возникает между действием и страданием, а трагическая вина является промежуточным звеном между ними. Герой, предоставленный самому себе, обладает *виной эпического характера*. «Трагическое несет в себе бесконечную доброту, которая по отношению к человеческой жизни является, с эстетической точки зрения, принадлежащей к миру милосердия и божественного сострадания. <...> Напротив, этическое является суровым и жестоким»⁴.

Отсюда неутешительный вывод для современной трагедии: «Когда трагедия нашего времени стремится передать все, что есть великого в судьбе индивидуальности и субъективности, она, несомненно, просто исходит из ошибочного представления о сущности трагического»⁵. А современная эпоха тяготеет к *комическому*: «Обособленная личность будет комичной, поскольку вопреки эволюционной необходимости будет утверждать ценность своего случайного характера»⁶. Жизнь Христа — по Кьеркегору, — напротив, является трагедией, потому что «момент вины» не является здесь «субъективно осмысленным». «Трагическая вина — это нечто гораздо большее, чем субъективная вина, она является виной nasledственной»⁷. *Субстанциональный* характер вины делает страдание глубоким в трагедии Христа, в фиванском цикле Софокла, в «Филоктете». Это трагическая вина одновременно и вина, и невиновность.

Разбирая софокловскую «Антигону» и сравнивая ее с возможным современным трагическим воплощением, Кьеркегор приходит к выводу, что в Антигоне античной воплощается, прежде всего, судьба Эдипа, ее отца. «Именно эта тотальность делает страдание зрителя столь глубоким. Гибнет не отдельно взятый индивид, а маленькая вселенная»⁸.

У Кьеркегора нет задачи показать невозможность современной трагедии и провозгласить исчезновение жанра, предвосхитив Ницше.

Но утрату трагической природы, отказывающейся от рода, тотальности, вселенскости в угоду характеру и индивиду, философ показывает предельно четко.

Б. О. Костелянец, усматривавший место Кьеркегора в теории драмы между космоизмом Шопенгауэра, видящего в человеке животворную стихию, и метафизикой Канта, верящего в преодоление природы волевым усилием индивидуума, справедливо называет Кьеркегора предшественником экзистенциальной драмы. «В концепции Кьеркегора, в его толковании „раскаяния“ можно усмотреть и своеобразное толкование проблемы очищения. Оно понимается здесь как готовность личности отвечать не только за свои грехи, но и за греховность мира, как способность личности освобождаться от всего „неличного“, стороннего, мешающего ей обрести свою подлинную экзистенцию в особенном религиозном существовании»⁹. Таким образом, Кьеркегор утверждает возможность сохранения подлинного трагического, хотя и в христианском аспекте. (Христос, конечно, трагическая фигура, но скорее как завершение античного мировоззрения и уж никак не начало христианского морализаторства.)

Через столетие после Кьеркегора (в конце 1930-х годов) Пьер Клоссовски переводит Кьеркегора на французский и пересказывает его концепцию, усугубля определенные акценты. Рок античной трагедии — это интегрированность индивидуума в субстанциональные определенности — Государство, Семья, Судьба. «Современная трагедия (подразумевается современная Кьеркегору. — В. М.), основанная на характере и ситуации, исчерпывает все непосредственное в реплике и вследствие этого не имеет ни первого плана, ни эпической глубины античной трагедии»¹⁰. Здесь уже очевидно разочарование в «современной трагедии», выражающей себя в реплике, а не в перипетии.

П. Клоссовски особо подчеркивает подмеченное Кьеркегором качество нового трагического героя — он воспринимается как носитель зла. (Конечно, здесь дело не в Христе, но в его прахристианском ровеснике Сенеке!) «С тех пор, поскольку наши категории являются христианскими, — излагает П. Клоссовски Кьеркегора, — трагический герой, осознающий свою вину, становится злым существом, а зло становится главным содержанием трагедии. Некогда индивид рассматривался как функция

от прошлого его предков, прошлого его семьи, общины; он участвовал в судьбе рода. Сегодня же мы присутствуем при изоляции индивида...»¹¹.

Это еще вопрос — что подразумевали под «современной трагедией» интеллектуалы 1930-х, сочетавшие в своем мироощущении персонализм с сюрреализмом? Наверное, уже не тех авторов, которых читал Кьеркегор. Но мы вообще оставим в стороне эволюцию трагедии ренессансной, классицистской, просветительской, романтической, кризис трагедии на каком-то из этих этапов — мы сразу перенесемся в ситуацию рубежа XIX–XX веков, когда кризис трагедии очевиден как часть кризиса всей христианской культуры. Переоценивая былые ценности, модернисты не отказывались от культуры как таковой, ориентируясь либо на античные, либо на неевропейские истоки. И все же трагическое продолжало оставаться основополагающей, эталонной категорией общеевропейской (и теперь уже общемировой) культуры. Поэтому трагедия продолжала волновать, вызывать споры, побуждала ниспровергать ее.

Оставляя в стороне судьбу трагедии между античностью и классицизмом, отметим кратко, что независимо от кризиса трагедии (или ее иного качества) *трагическое* продолжало определять европейское мироощущение. «Семнадцатый век был веком трагическим, каковым не стал XVIII век», — считает Пьер Шюно, автор «Цивилизации классической Европы». «Но трагическое напряжение возникает намного глубже», — продолжает он. Очевидно, что речь идет об общепринятом понятии, независимом от жанра и вида искусства: «Трагедия XVII века лишь весьма косвенно разыгрывалась на внешнем уровне вещей, трагедия пребывала в глубине духа. В XVIII веке все вращалось вокруг Бога, Его требований, Спасения. Все вопияло о жестоком одиночестве человека. Столь фундаментальные изменения в образе мыслей не проходят безнаказанно»¹². Как видим, все это существенно для «европейской цивилизации», но в отношении конкретных периодов приводит к субъективным оценкам.

Период, отождествляющийся с «классической трагедией» (XVII–XVIII века), не только глазами XX века, но и глазами современников воспринимался пусть трагическим по мироощущению, но не трагическим в отно-

шении театра. Вспомним слова Дидро, открывателя новых жанров, изреченные в «Парадоксе об актере»: «истинной трагедии пока еще нет», «древние, несмотря на все их недостатки, были к ней, может быть, ближе, чем мы»¹³.

В античной цивилизации трагедия — это тоже мироощущение. Но это и универсальная формула, объясняющая смысл человеческого существования посредством идеальной художественной композиции.

1. Античная трагедия

Для понимания *сущности трагедии* обратимся, естественно, к Аристотелю. Аристотель различает виды искусства и жанры по «средствам», «предметам» и «способам» мимесиса. По различным «предметам подражания» различаются драматические жанры. По «способам подражания» предпочтение отдается театру, так как это наиболее *действенный* вид искусства: «Если трагедия отличается всем вышесказанным и сверх того действием <своего> искусства, ибо они <трагедия и эпос> должны доставлять не какое придется наслаждение, но только описанное нами, то ясно, что <трагедия> лучше эпопеи, так как более достигает своей цели»¹⁴. Разные виды искусства пользуются различными «средствами» — ритмом, напевом (словом), метром (гармонией), — «но есть и такие, которые пользуются всеми названными <средствами>, то есть ритмом, напевом и метром, — таковы сочинения дифирамбов и номов, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни <пользуются> всем сразу, а другие в <отдельных> частях»¹⁵.

Сравнивая трагедию с эпопеей, Аристотель отмечает ее универсальность: «Что есть в эпопее, то <все> есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпопее»¹⁶. Сравнивая художественное произведение с историческим, Аристотель отдает предпочтение первому: «Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»¹⁷.

Формулировка сущности трагедии, данная Аристотелем, характеризует конкретный объем спектакля (т. е. непрерывность действия и возможность охвата всей композиции человеческим сознанием), необходимость речи, имеющей «ритм, гармонию и напев» (т. е. синтетизм, точнее, синкретизм произведения). Но главное в этой формулировке то, что траге-

дия — «подражание действию», как и все искусства, но в отличие от других, «<производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающееся посредством сострадания и страха очищение подобных страстей»¹⁸.

В этом простом определении все связано воедино: подражание *действию — в действии* (отсюда наибольшая адекватность именно спектакля тому вселенскому «материалу», которому искусство «подражает»), действие вызывает в зрителе два аффекта: сострадание герою, с которым зритель себя отождествляет, и страх за себя, оказывающегося в общечеловеческой трагической ситуации. Разрешается это напряжение, этот патос, этот конфликт — катарсисом, очищением от страха и сострадания (но не конкретных, сюжетных, а обобщенных, свойственных человеку, еще не приобщенному к космической мудрости). Разрешает ситуацию, развязывает конфликт, естественно, герой трагедии, а каждый зритель проходит путь, идентичный пути трагического героя.

Всю многогранность аристотелевской формулировки обобщает и развивает Б. О. Костелянец: «Самый ритм трагедии с его нарастаниями, приостановками, поворотами и разрешениями приобщал зрителя к действию, смысл которого — в преобразовании, в „очищении“ и людей и ситуаций. Сострадая героям, зритель вместе с тем переживал происходящее на его глазах „очищение“, еще более усложняющее эмоционально нравственное содержание воздействия, испытываемого им от трагического зрелища»¹⁹. Замкнутая композиция трагедии строится на противоборстве сталкивающихся сторон конфликта — на внешнем уровне и на уровне внутреннего конфликта героя. Кроме того, сложным образом взаимодействуют герой и зритель: все пространство трагедии до кульминации направлено на преодоление героем своего заблуждения, незнания. Только в этот момент зритель отождествляется с героем и далее стремительно поднимается вместе с ним до уровня принятия Рока, вселенского знания, предначертанности, космического миропорядка. Конфликт, кажущийся неразрешимым, разрешает трагический герой, но зритель, отождествивший себя с ним, преодолевает страх и сострадание. Тогда и происходит катарсис.

Исследователи в один голос сетуют, что о катарсисе Аристотель говорит только одну, приведенную нами, фразу. Но и о мимесисе как

таковом Аристотель ничего не говорит, только о различиях в подражании. Сами понятия мимесиса и катарсиса кажутся Аристотелю очевидными, и внимание к ним неуместно в «Поэтике». А вот путь достижения катарсиса рассмотрен подробно — это преобразование сострадания и страха.

«Катарсис — это очищение, или лучше... очистка, — поясняет Поль Рикёр, — центр которой находится в зрителе. Суть ее в том, что „удовольствие, свойственное“ трагедии является результатом сострадания и страха; следовательно, в процессе очистки боль, присущая этим эмоциям, преобразуется в удовольствие. <...> Диалектика внешнего и внутреннего достигает кульминации в катарсисе: создаваемый в произведении, он испытывается зрителем; поэтому-то Аристотель и может включить его в определение трагедии, не посвящая ему специального анализа»²⁰.

Эти уровни — внешнего-внутреннего, зрителя-героя, рока-своеволия и др. — все разрешаются, отождествляются в развязке, в катарсисе, т. е. исчерпываются, переходят в иное качество — внеличностное, сверхличностное.

Аристотель перечисляет шесть элементов трагедии. Все они неотъемлемы друг от друга, но самый важный из них — «склад событий», сказание, мифос, по-латыни — фабула. Во-первых, тем самым подчеркивается первостепенность *действия* и второстепенность характеров (качеств) и других элементов. Во-вторых, обязательна связь с первоосновой, мифом как реальностью, но и развитие, преобразование его через сжатый объем, конфликт, развязку. В-третьих, фабула, как первооснова, подразумевает сюжет (об этом Аристотель, конечно, не пишет), т. е. интерпретацию этой фабулы. Возникает еще одно глобальное противоборство — фабула и сюжет имеют различные направленности, но разрешиться (отождествиться) им суждено опять-таки в развязке.

Все то, что недоговорил Аристотель, вероятно, в силу очевидности предмета, произнес Ницше уже совсем в другой ситуации — когда и трагедии-то уже не было, т. е. остались, конечно, тексты, но реализацию их в спектакле можно было только реконструировать.

«Эстетический феномен» — единственный принцип, оправдывающий и мир, и человека, — воплощается, по Ницше, именно в трагедии —

эсхиловской прежде всего. В эпоху, когда банальные догмы утратили свое значение, необходим был универсальный механизм приобщения человека к космической гармонии, и Ницше его нашел — это античная трагедия. Только для объяснения работы этого механизма Ницше ввел новые понятия: дионисийское и аполлоновское начала, борьба которых дает новый срез универсальности и неисчерпаемости трагедии.

Но мы говорим здесь не о значении трагедии в развитии человечества, а о самом ее механизме, о ее композиции, определяемой, в случае Ницше, двумя названными стихиями.

В «Рождении трагедии» Ницше рассказывает о рождении *драматического феномена*: людские массы обретают возможность приобщиться к «сонмищу духов», зрители преобразуются и *действуют*, представляя себя «в чужом теле». Это состояние дионисийского экстаза сохраняется в *хоре* трагедии. В дифирамбическом хоре (на этапе, предшествующем трагедии) появляется рапсод — исполнитель, не сливающийся с образом, но уже проявляющий индивидуальность. Тем самым формируется аполлоновская образность, видение, визуальность. «К храму Аполлона торжественно, с ветвями лавра в руках, шествуют девы, поющие при этом ритуальные песни и сохраняющие свою сущность, свои гражданские имена»²¹.

Противоборство дионисийской стихии и аполлоновской образности в полной мере воплощается в трагедии и накапливает ту энергию, которая должна преобразиться в катарсис. «Познав все это, мы пойдем греческую трагедию как дионисийский хор, каждый раз снова получающий разрядку в мире аполлоновских образов. Партии хора, с которым переплетается вся трагедия, можно, таким образом, считать как бы материнским лоном так называемого диалога, то есть целого сценического мира, драмы в собственном смысле слова»²². В процессе развития сюжета происходит «разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием»²³. Разрушение индивидуальности происходит и в зрителе, отождествившем себя с героем. Но реальной гибели зрителя не происходит именно потому, что полностью избавиться от визуальности, образности не позволяет противоположное дионисийское начало, с которым зритель также не утрачивает связи.

Таким образом, не только разрешение борьбы противоположных сторон конфликта происходит в развязке, но и «примирение» двух агонистических начал. Вернее, их преобразование в катарсис: зритель возвращается в мир образом, но уже преображенный, приобщенный к познанию космической гармонии.

«Ныне мы четко осознали, что и сцена, и происходящее на ней действие изначально мыслились в основном как видение и что единственно „реальностью“ был именно хор, сам создающий это видение и говорящий о нем символическим языком пляски, звука и слова»²⁴.

Таков «механизм» античной трагедии. В таком ключе следует понимать ее соотношение с реальностью.

И Аристотель, и Ницше, и почти каждый теоретик театра, имеющего основой своей трагедию, видит высший смысл театра, результат театра — в катарсисе. То, что каждый понимает катарсис чуть-чуть по-своему, только доказывает универсальность и всеобщность этого понятия.

Но трагедия как жанр не является единственной возможной формой существования и происхождения *трагического театра*. (При этом мы не касаемся вопроса комедии. Заметим только, что комедия никогда и нигде не считалась основополагающим жанром. Она могла с легкостью превосходить трагедию, но все равно считалась жанром, «оппозиционирующим» чему-то другому.)

На эту неоднозначность путей развития театральной природы четко указывает сам Ницше: «Дионисийская правда перенимает всю сферу мифа как символику *своих* познаний и высказывает их частью в публичном культе трагедии, частью в потаенном праздновании драматических мистерий, но всегда в давней мифологической оболочке»²⁵. А в другом месте «Рождения трагедии», когда речь идет об исчезновении аттической трагедии после ее пышного расцвета, Ницше говорит о перспективах развития дионисийства: «Дионисийское мирозерцание продолжает жизнь в мистериях и не перестает привлекать к себе серьезные натуры в чудесных метаморфозах и вариациях. Но поднимется ли она когда-нибудь как искусство из мистических глубин?»²⁶ Итак, мистерия обладает тем же дионисийским началом, что и трагедия, ей присуща аполлоновская об-

разность и стремление к разрушению индивидуализации. Когда Ницше говорит о «роли мистерии в возникновении трагедии», он подразумевает историческую последовательность, более раннее происхождение мистерии. Но, учитывая принципиальные отличия, мы можем уточнить, что речь идет не только о жанре трагедии, но шире — о *трагической форме*. Однако именно — о форме, а не о «трагическом» как общей философской категории, не о качестве, а о структуре.

Различия мистерии и трагедии у Ницше понятны из его дифференциации воплощений дионисийства: «Дионисийский экстаз в состоянии наделить людские массы художественным даром, способностью видеть себя в окружении сонмища духов, единство с которыми они ощущают. То, что происходит с хором в трагедии, является первичным *драматическим* феноменом: увидеть самого себя преображенным и теперь действовать, как если бы в самом деле произошел переход в чужое тело, в чужой характер»²⁷. Характер здесь, впрочем, ни при чем, но это уже сложности терминологии, меняющейся в тысячелетиях. А вот «переход в чужое тело» ронит участника первобытного ритуала и зрителя, отождествляющего себя с трагическим героем.

Ницше приводит в пример форму дифирамба, в котором участники изначально преодолевают субъективное личностное начало: «дифирамбический хор — это хор преображенных, полностью предавших забвению свое гражданское прошлое и социальную позицию; они стали служителями своего бога, живущими вне времени и за пределами всех общественных сфер»²⁸.

Форма античной трагедии является отправной точкой развития европейского театра, но очевидно, что это не единственно возможный вариант и, более того, это не начало, а этап эволюции театральных форм. Сложность и универсальность аттической трагедии, а также кратковременность ее истории позволяют считать ее результатом предшествующей эволюции. Если реальную историю театра мы связываем с рождением жанра трагедии, то многообразии путей развития трагедии мы будем обозначать как трагические формы. Если трагедия является не единственной возможной формой театра, мы должны обнаружить общие элементы театра в такой развитой форме, как мистерия.

Так как результатом трагедии является катарсис, логично предположить, что подобный результат достигался ранее посредством иных форм. Сьюзен Лангер считает, что *ритуал* «может обладать тем, что Аристотель называл „катарсической“ ценностью, но это не является его характеристикой; это прежде всего *артикуляция чувств*»²⁹. Далее она поясняет специфику ритуала как самостоятельной структуры: «Регулярно выполняемый ритуал является постоянным обращением чувств к „первым и последним вещам“; он не свободное выражение эмоций, а упорядоченное повторение „правильных отношений“»³⁰.

Новаторская (для 1940-х годов) философия С. Лангер наполняет ритуал таким значением, которое не уступает развитым художественным формам и делает структуру ритуала актуальной для наших дней. Для С. Лангер вопрос времени возникновения художественной формы тоже не последний. Она предполагает наличие «музыки» как структуры помимо художественной ценности: «Музыка уходит своими корнями в далекое прошлое, но в своих истоках она, вероятно, искусством не была. По-видимому, существовал длительный домузыкальный период, когда организованные звуки использовались для ритмизации работы и ритуала, для нервного возбуждения и, возможно, для магических целей. В этот период устанавливались элементарные *принадлежности* музыки...»³¹. Наивно было бы думать, что культура развивалась, сперва накапливая приемы, а потом объединяя их в художественные формы. Это параллельный процесс. В «домузыкальный период» «элементарные принадлежности» объединялись и использовались в иных — архаических — структурах, дохудожественных.

Можно предположить, что и музыкальные, и театральные элементы, используемые в «художественный» период, рождались вместе с рождением человека и использовались в действиях, которые С. Лангер называет «магическими».

2. Мистерия

Наличие театральности уже на стадии ритуального искусства не вызывает сомнения у историков театра. Пример тому — мнение о происхождении театра авторитетного историка театра Т. И. Бачелис: «Момент, когда

вместо жертвенного козленка появился актер в маске, ускользнул навсегда от историков. Но сама категория жертвы так или иначе вошла в сложный комплекс трагической вины и трагической судьбы героя греческой трагедии. Да и сохранилась, в скрытом виде, в природе театра»³². Жертвенность и «религия страдающего бога» и стали той основой, на которой развивалось основополагающее для европейской эстетики понятие трагического.

Возвращаясь к вопросу происхождения театра и возникновения театрального конфликта, основу трагического агона можно обнаружить уже в мистериях. В. В. Латышев указывает на подобные элементы в Дионисиях. Притом этот агон приводит к просветлению (очищению): «Страшные картины и звуки представляли мучения, ожидавшие за гробом грешников... Древние авторы сравнивают состояние души человека при смерти с теми страданиями, томлениями и трепетом, которые она переживает при посвящении в мистерии. Наконец, страшные сцены сменялись светлыми, успокоительными...»³³. При всей очевидности желания В. В. Латышева оценить мистерии с точки зрения традиционной религиозной церемонии, вероятно, корни театральности нужно искать именно здесь.

Из этого можно сделать вывод: культ Диониса и жертвоприношение козла в Древней Греции заложили природу европейской культуры — борьбу аполлоновского и дионисийского. Реализовалась эта природа (то есть обрела конкретные формы) именно на языке театра.

Подобные примеры в других культурах приводит В. Н. Топоров и делает вывод: «Роль козла в становлении древнегреческой драмы подтверждается обильными типологически сходными данными фольклорных традиций, сохранивших до сих пор представления с так называемой козой (козлом). Заслуживает внимания ареал этого явления к северу от Греции — Болгария, Румыния, Молдавия, Чехия, Словакия, Польша, Южная Прибалтика, Украина, Белоруссия, Россия (ее европейская часть, исключая северные и восточные окраины). С рассматриваемой точки зрения наиболее существенны следующие особенности таких представлений: 1) соотношение человеческого с козлиным...; 2) приуроченность представления к отмеченной точке годового цикла...; 3) сюжет, предполагающий идею жертвы-искупления, смерти-возрождения; 4) персона-

жи...; 5) диалогическая форма во многих случаях; 6) театрализованный характер представления (актеры, зрители, сценическая площадка и т. п.)...; 7) трагико-комический характер действия-игры (показательны танцы козы, ее апофеоз и развенчание и т. п.)»³⁴. Как видим, В. Н. Топоров ограничивается здесь европейскими культурами, что наводит на мысль о непосредственном влиянии древнегреческого варианта.

Однако в самой греческой культуре те элементы, которые значительны в культе Диониса, можно обнаружить в более ранних культурах. Прежде всего речь идет о культе Деметры и Элевсинских мистериях. В книге В. В. Латышева «Очерк греческих древностей» (1889–1899) Элевсинские мистерии рассматриваются достаточно подробно. Причем автор всячески подчеркивает драматическое начало мистерий. Еще до «Очерков...» В. В. Латышева вышла книга Н. И. Новосадского «Элевсинские мистерии» (СПб., 1887). А уже после «Очерков...» появилось отдельное исследование П. Фукара (Foucard P. *Les Mystères d'Eleusis*. P., 1914). В. В. Латышев указывает на то, что мистерии являлись богослужением и были доступны лишь посвященным. При этом он сразу сближает культ Диониса и культ Персефоны: «Это были, во-первых, драматические и символические представления (θεάματα) священных сказаний, имевших то или другое отношение к данным мистериям (например, в вакхических мистериях — страдания Диониса, его смерть и возрождение, в Элевсинских — похищение Персефоны и т. д.)»³⁵. Одним из сюжетов Элевсинского праздника было бракосочетание Зевса и Деметры и рождение их сына Иакха, который отождествлялся с Дионисом и Вакхом (в более поздней версии мифа Дионис считается сыном Зевса и Семелы).

С. Н. Трубецкой в книге «Метафизика в Древней Греции» дает очень точную версию происхождения и содержания древнегреческих мистерий. «Религиозное сознание», по мнению философа, «стремится соединиться мистически со своими богами, приобщиться их тайне, божественных сил. Отсюда возникают мистерии»³⁶. Мифологическое сознание древних греков времени возникновения мистерий (за несколько веков до классической Греции) весьма неточно называть «религиозным»: религии как таковой еще не было. Однако потребность приобщения

к «тайне», к «богам», к «жизненному процессу» могла реализоваться именно «мистически». Особую роль здесь играют Элевсинии. «Диметра–Персефона и Дионис–Якх суть великие боги Элевсинских мистерий, священнейших и гуманнейших таинств, некогда соединявших „весь род человеческий“, одно из лучших и величайших созданий греческого духа. Посвященные черпали в них свои „лучшие упования“, и „надежду бессмертия“, приобщаясь тайне богов, о чем единогласно свидетельствуют философы и поэты»³⁷.

С. Н. Трубецкой не сомневается, что посвященный испытывает очищение, то есть результат мистерий был таким же, как в трагедии. «Человеческое единение» происходило здесь не через отождествление с личностью героя, а через полное слияние массы с вселенской циклической гармонией. Или, как точно определяет С. Н. Трубецкой, с *производящими силами природы*: «Грек совершал таинства натурализма: он приобщался непосредственно производящим силам природы, он верил непосредственно в богов хлеба и вина и думал жить и возрождаться их внутренней силе»³⁸.

Вот в чем основа этого приобщения: мир богов и мир космоса виделся мифологическому сознанию как мир абсолютно реальный, натуралистический, однако доступный, видимый только в реальности мистерий! Это не сущностная реальность религиозной догмы, достижимая исключительно после смерти и то при эксклюзивных условиях. Это реальность, к которой надо сделать лишь несколько шагов вверх (на Олимп) или вниз (к Персефоне).

В. В. Латышев обращает внимание на то, что культ Деметры связан с ежегодным возвращением плодородия и обучением людей культуре земледелия. И здесь очевидна параллель с Дионисом, вечно возрождающимся богом, научившим людей виноделию.

Русский историк античности показывает, что так называемые Элевсинские мистерии имели сложную структуру. В нее входили «малые мистерии», происходящие весной, в месяце анфестерионе, в предместье Афин Агре. Кстати, В. В. Латышев высказывает предположение, что «малые мистерии» состояли в «драматическом представлении мифа о рождении Иакха от Персефоны»³⁹, ссылаясь при этом на «Народоведение» Стефана Византийского и «Речи» Гимерия.

Основная часть празднества в честь Персефоны — Элевсинии (Ἐλευσίνια) — происходила в сентябре, в месяце боэдромионе, в течение десяти-двенадцати дней. Начинались Элевсинии в Афинах с омовений — очищения морской водой, затем трехдневные жертвоприношения, затем торжественное шествие народа из Афин в Элевсин по священной дороге со статуей Иакха. Длилось шествие весь день.

В Элевсине последние три дня происходили ночные представления: «Драматические представления (τά δράματα), вероятно, ставились в хронологической последовательности, — считает В. В. Латышев. — Первым актом их была, вероятно, сцена брака Зевса и Деметры, представляемых иерофантом и иерофантидой, и рождения Иакха от этого брака»⁴⁰. Драматическое действие выражалось мимически и сопровождалось пением и танцами — считает В. В. Латышев. Другими сюжетами представлений были похищение Персефоны, шествие мистов с факелами, означающее поиски Деметрой дочери, а также — возвращение Персефоны и примирение Деметры с богами⁴¹.

Эти представления иерофантов, входящие в Элевсинии, не являлись собственно мистериями, так как на них присутствовали не только жрецы, но фактически все эллины (при небольших ограничениях), прошедшие посвящение на «малых мистериях» в Агре. В. В. Латышев упоминает о действиях иного рода, с использованием «технических приспособлений». Участники мистерий «в глубоком мраке ночи совершали переходы от одной части святилища в другую; по временам различался ослепительный свет, озаряющий фигуры грозных чудовищ»⁴². Речь идет, очевидно, о путешествии в царство мертвых и ритуальном вызволении Персефоны, совершаемом иерофантами. Мотив путешествия в подземное царство присутствует во многих древних культурах, и здесь мы также можем увидеть о некие общечеловеческие основы, содержащие явный элемент театральности. Хотя, конечно, говорить о сформировавшихся театральных формах в мистериях не приходится, ибо речь идет о ритуально повторяемом реальном — неигровом — процессе, без перипетий и узнавания.

Характерно, что В. В. Латышев отмечает наличие «мистерий» двух различных видов: «Все вообще мистерии могут быть разделены на два главных класса: одни из них были со-

вершаемы небольшим, тесно сомкнутым кружком жрецов и служителей культа, кроме которых никто не допускался к участию в служении; другие, напротив, при участии более или менее значительного числа лиц...»⁴³. «Драматические представления» Элевсиний и так называемые «малые мистерии» собственно мистериями не являлись, а были лишь посвящением, приобщением к участию в ритуалах. Что касается «малых мистерий» (μυστήρια μικρά), это название возникло только в VI веке, их характер постепенно менялся и упоминания о них исчезли. Это говорит о том, что, возможно, они действительно стали мистериями.

Современные исследования об Элевсиниях значительно дополняют картину, вполне точно обрисованную В. В. Латышевым.

Элевсинии проводились с XVI века до н. э. до 392 года н. э., когда они были запрещены императором Феодосием Великим наряду с другими языческими празднествами. В 396 году Аларих разрушил Элевсин. Тем не менее развалины сооружений, в которых происходили основные действия, хорошо сохранились. В середине XX века они были тщательно изучены. Одна из последних книг об Элевсиниях принадлежит немецкому ученому Дитеру Лауэнштайну (1988) и описывает празднества день за днем, минута за минутой, шаг за шагом, жест за жестом. Автор опирается в основном на гомеровские и орфические гимны, а также на изобразительный материал. В результате основные события Элевсинских мистерий — четыре «оргии», происходящие в последние дни в Святилище Деметры и в главном его сооружении Телестерионе, — описываются следующим образом: «В первом дворе на „камне скорби“ сидит Деметра в черных одеждах, закрыв лицо покрывалом... Ямба танцует зачатие. Под конец и на губах Део появляется улыбка. А дадут все это время ревет, шипит, визжит „Эвой“, пока мисты не подхватывают его крики»⁴⁴. Это описание «первой оргии». Совершенно очевидно, что автор видит Элевсинии как некое театральное представление, и совершенно очевидно, что мы имеем здесь дело с адаптацией, никак не раскрывающей то, что происходило с участниками Элевсиний. Кульминационный момент празднества — «третья оргия», некие события, происходящие у Анакторона, сооружения в центре Телестериона, описываются в том же духе: «У восточного угла Анакторона, возле

входного проема, — трон с высоко обмурованной спинкой, предназначенный для иерофанта, верховного жреца, ибо именно он в надлежащий миг „предъявляет священные знаки“. Когда входят мисты, он восседает там в одеждах бога Диониса... В правой руке иерофант, словно скипетр, сжимает цельную тростинку, в левой — золотой колос. На расстоянии нескольких шагов лицом к трону стоит дадух-Гермес со своими факелами, слева от него — девушка Ямба, справа — юноша в дубовом венке»⁴⁵.

Голландский ученый Ф. Вестбрук также не сомневается в «драматических композициях» Элевсиний и прямо указывает на наличие «драмы» в этих мистериях в отличие от орфических: «В Элевсине участники обряда инициации в культ изображали и переживали миф о Деметре и ее дочери Коре, которая была похищена Аидом и каждый год возвращалась домой из преисподней. Эта часть отправления культа являлась священной драмой в полном смысле этого слова»⁴⁶. Однако «Великие мистерии» происходили осенью и не связывались с возвращением Кору на землю. Обряд инициации происходил на «малых мистериях» весной, но судя по описанию, приводимому далее автором, речь все-таки идет о завершающих фазах Элевсиний. Самым глубоким исследованием Элевсиний является книга Карла Кереньи «Элевсин» (1966), к которой можно добавить статьи Вальтера Отто («Смысл Элевсинских мистерий», 1939) и Мирче Элиаде (в его трехтомнике «История веры и религиозных идей», 1976), чтобы картина этого грандиозного действия древнего мира была исчерпывающей настолько, насколько это вообще возможно.

К. Кереньи решительно заявляет: «Самым непостижимым из множества выдвинутых в связи с Элевсинскими мистериями ошибочных мнений является представление о том, что в их ходе в драматической форме изображалась одна из общеизвестных мифологических историй»⁴⁷. И это действительно так, правда, К. Кереньи аргументирует это отсутствием классического театрального здания, сцены и наличием целого леса колонн (при Перикле — 42), заполнившего все пространство Телестериона.

Конечно, здесь не было места для игры, не было лицедейства. Иерофанты лишь символизировали облик персонажей, связанных с культом Деметры. Наличие колонн, различных

помещений и переходов с одного места действия к другому, мерцание факелов усиливали эффект *видений*, которые возникают в многочисленных описаниях позднеантичных авторов. Места для зрителей — мистов — это ступени-трибуны, расположенные по периметру Телестериона, на которых мисты стояли. Основным элементом Элевсиний было *visio beatifica* — видение райского блаженства. Платон в «Федре» (370-е годы до н. э.) устами Сократа описывает тот эффект, который производит видение, созерцание «мистерий»: «Сияющую красоту можно было видеть тогда, когда мы вместе со счастливым сонмом видели блаженное зрелище... и приобщались к таинствам, которые можно по праву назвать самыми блаженными и которые мы совершали, будучи сами еще непорочными и не испытывавшими зла, ожидавшего нас впоследствии. Допущенные к видениям непорочным, простым, неколебимым и счастливым, мы созерцали их в свете чистом, чистые сами и еще не отмеченные, словно надгробием, той оболочкой, которую мы теперь называем телом и которую не можем сбросить, как улитка — свой домик»⁴⁸. Это приобщение к благу, к красоте проходила большая часть населения Афин. Здесь не было представления, но было приобщение к тайне. Но и эти видения не были собственно мистериями — это были *teletai*, тайные обряды.

В 467 г. Эсхил включил сцены, возникающие в *teletai*, в текст трагедии «Эдип». Его судили, он отправился в изгнание, но что важнее всего — ни одной строки из этой трагедии не было сохранено для потомков.

Существует масса предположений, что происходило в самих видениях. Все авторы приходят к тому, что совершалось некое чудо. К. Кереньи полагает, что чудо заключалось в рождении — рождении Иакха (Диониса), матерью которого становится сама смерть — Персефона, царица мертвых. Христианские авторы поздней античности указывают на срезание колоса, который произрастает в царстве мертвых и дарован Деметрой. (Кереньи отмечает, что христианские авторы описывают аналогичные обряды, происходящие в Элевсине, пригороде Александрии, а не подлинные Элевсиний.)

Есть косвенные подтверждения того, что происходили иные действия помимо тайных обрядов *teletai*, литургических заклинаний *legomena*, предъявлений культовых вещей

deiknumena. Кульминацией «третьей оргии» была ерортеиа — явление божественной истины. Это уже не массовое созерцание Деметры, грустящей у колодца, где пропала Персефона (и который, кстати, сохранился на территории святилища до сего дня). Это была встреча с Персефой. Но Персефона не покидала своего обиталища. Элевсинии не связаны с событием «восхождения» Персефоны на землю. «До нас не дошло никаких сведений ни об аподос Персефоны в Элевсин, ни о похожем „празднике цветения“ — Анфестериях элевсинцев»⁴⁹, — свидетельствует К. Кереньи.

В ерортеиа речь идет о *нисхождении* в царство мертвых, происходящем уже без зрителей. Отрицание многими исследователями каких-либо действий, помимо teletai, вызвано тем, что о них нет конкретных свидетельств. Но это естественно, если мы говорим именно о мистериях, а не о массовых видениях. Неожиданно звучит аргумент М. Элиаде: «Раскопки святилища Деметры и Телестериона показали, что там не было подвальных помещений, в которые посвящаемый мог бы ритуально спускаться, как будто в Аид»⁵⁰. Подобный подход объясняет ту пропасть, которая никогда не позволит современному человеку проникнуть в тайну мистерий. Если даже Элевсинии сводились к видениям, то тайная часть — ерортеиа, — разумеется, не требовала никакого глубокого подземелья. Символический акт, сюжет которого неизвестен, а смысл в посещении Персефоны и единении мира живых и мертвых, — этот символический акт происходил с участниками реально.

М. Элиаде допускает, что центральным эпизодом ерортеиа было воссоединение Персефоны с матерью, но не доверяет свидетельству христианского епископа V века н. э.: «Астерий говорит о подземном проходе, окутанном тьмой, где происходила торжественная встреча верховного жреца со жрицей, о погашенных факелах и об огромной толпе, которая верила, что ее спасение зависит от того, что делают эти двое в полной темноте»⁵¹. Вероятно, Астерий описывает Элевсинские мистерии в Александрии, вероятно, он сам не ведает, о чем говорит, но он свидетельствует, что происходило нечто невидимое, в отличие от видений, — и самое важное в мистериях.

Конечно, ерортеиа происходила в священном месте. В центре Телестериона находится прямоугольное помещение с угловым вхо-

дом и тронем иерофанта перед ним. Это Анакторон, в который мог входить только иерофант и в котором, как считают многие, хранились предметы культа. К. Кереньи доказывает, что первоначально главным помещением, связанным с ерортеиа, был Мегарон, фундамент которого сохранился в более глубоком культурном слое рядом с Анактороном. Древнее предание рассказывает о некоем эпикурейце, который по незнанию вошел в Мегарон и был наказан болезнью. То, что он увидел в Мегароне, привело его в ужас⁵². Павсаний рассказывает об аналогичном случае, произошедшем в святилище Исиды в Греции, у горы Парнас: непосвященный зашел в запретную комнату, увидел там духов, рассказал об этом и тотчас умер⁵³.

Очевидно, что Мегарон — не хранилище культовых предметов, а помещение, в котором совершалось нечто самое главное в Элевсиниях, то есть собственно мистерия. Участвовали в ней только жрицы и иерофант. Есть много свидетельств о ярком свете, который изливался из Мегарона в конце ерортеиа, и о провозглашении иерофантом рождения Иакха, совершенного Персефой.

Вальтер Буркерт (1977) делает следующие допущения: «На анактороне, очевидно, разжигали большой огонь, „под которым“ иерофант исполнял свое служение. Соответственно в кровле телестерия был предусмотрен своего рода дымоход, οραιον. Таким образом, „анакторон“ можно, собственно говоря, отнести к типу „алтарей с шахтовыми камерами“, а также сопоставить его с очагом в ликосурском „мегароне“»⁵⁴. Позднеантичные авторы дают описание действий иерофанта: «Иерофант возвещал рождение божества: „Владычица произвела на свет священного мальчика, Бримо — Бримоса“, и молча показывал всем срезанный колос»⁵⁵. Такие свидетельства неубедительны. Возможно, эти действия имели место, но это лишь внешнее проявление действительно скрытого процесса.

Сюжет не важен! В самой мистерии никто ничего не демонстрировал — происходило реальное действие, о котором лишь сообщалось мистам. Соединение земной жизни и царства мертвых порождало истину, которая не передавалась логически, но оправдывала смысл всего происходящего и на Элевсиниях, и во всем мире. Истина, открывавшаяся в подземном царстве, выражалась не впрямую, а пости-

галась через всю долгую подготовку к ерортеиа да еще в финальной вспышке яркого света — единственное, что могли видеть мисты. «Элевсинское видение, должно быть, имело силу, которую философы не желали признать, — делает вывод К. Кереньи. — Прежде всего оно претендовало на истину, и эпопты чувствовали это душой»⁵⁶. Иерофант мог воплощать облик Эвбулея, которого венгерский ученый считает двойником Плутона и называет самым таинственным персонажем (кстати, иногда он отождествляется с Дионисом). Возможно, он был посредником между двумя мирами. В любом случае, блаженство, открывающееся человечеству через невидимую ерортеиа, строилось на посещении похищенной Персефоны, свидетельстве ее счастья от рождения сына, а значит, и счастья всех участников Элевсиний.

В целом Элевсинии насыщены театральными элементами, но их главные части (прежде всего сама мистерия) предлагают иные модели взаимоотношений, нежели те, которые будут использоваться в античном театре.

Есть смутные свидетельства о процессах обрядов для мистерий и трагедий. Например, «сами мисты претерпевали во время посвящения какие-то „страдания“, хотя и не было общепринятого мнения, что мист непосредственно испытывает судьбу бога»⁵⁷. В Мессении в роще Карнейасион совершались мистерии, в которых «Гермес и Аполлон приносили в ритуал жертвоприношения темный и светлый аспект»⁵⁸. Все это говорит о единой природе древних мистерий и классических трагедий, о наличии конфликта, агона, очищения.

В. Н. Топоров продолжает развивать этимологическую расшифровку происхождения трагедии: «Существует точка зрения, согласно которой само слово τραγωδία лишь в силу народной этимологии соотнесено с τραγός „козел“; на самом же деле, элемент τραγ — заимствован из анатолийского источника (ср. хеттск. tarkuaai „плясать“). Однако, учитывая исключительную роль мотива козла в трагедии, было бы, видимо, опрометчиво считать, что народная этимология вызвала к жизни и соответствующую реалии. Скорее можно думать о том, что хеттск. tarkuaai представляет собой разгадку до сих пор не вполне ясной этимологии (т. е. козел, т. е. „пляшущий“»⁵⁹. Отметим, что В. Н. Топоров стремился снять противоречие в вопросе происхождения трагедии, обращая

внимание на то, что исполнение дифирамба сопровождалось экстатической пляской⁶⁰. Таким образом, суждение Аристотеля о происхождении трагедии от дифирамба и концепция ритуального происхождения театра не противоречат друг другу. (Ранее противоречивость истоков трагедии стремился преодолеть В. И. Иванов.) Источником театра В. Н. Топоров называет ритуал, основанный на годовом цикле, а источником словесной части — дифирамб, имеющий ритмический характер. Любой ритуал годового цикла и любой миф, выраженный текстом дифирамбического типа, могли бы стать основой театра. Но непосредственно театром становится для В. Н. Топорова персонафицированное воплощение «общей модели страдающего героя»⁶¹. Исследователь предлагает универсальную модель возникновения театра, показывающую уникальность древнегреческой ситуации (индивидуализация героя), но в то же время не исключающую возникновения театра из другой мифологии, других культов, других ритуалов.

Для объяснения возникновения театра идеи индивидуализации недостаточно: герой присутствует и в мистериях, и в развернутых формах ритуалов. Собственно театральная форма возникает только тогда, когда происходит переход от повествования, изображения непосредственно к действию, к событию на «сцене». В. Н. Топоров не акцентирует эту сторону дела. Он подчеркивает «сущность двух полюсов „предтрагедии“: *жертвоприношение* в начале, соотнесенное с соответствующей темой основного мифа, и *катартическое* состояние в конце как тот духовный синтез, который в конечном счете связан с вещественным разъятием (анализом), с гибелью героя. Ради этого синтеза и возникает трагедия. Она универсальна и выступает как панацея в том смысле, что каждый может поставить себя на место страдающего героя основного мифа (соответственно — героя трагедии) в надежде на врачевание своих ран и будущее вознаграждение. Но это спасение может быть достигнуто только в *символе*, которым и становится трагедия»⁶².

Да, здесь автор точно определяет момент завершения формирования трагедии: катарсис — специфический элемент трагедии, ее смысл. Это отождествление личности с космосом (отождествление аполлоновского с дионисийским — по Ницше). Это когда зритель в художественной

(«символической») форме постигает смысл своего существования. То же постижение происходит и в мистерии, с одной только разницей: участник мистерии не воспринимает себя личностно, он не может отождествить себя с богом (героем), потому что бог лишен конфликта (и соответственно — действия, познания), а сам «зритель» растворен в толпе. Можно сказать, что в мистерии реализовалась дионисийская стихия, стихия хора, и именно она была духом будущей трагедии, но для возникновения трагической формы необходимо было философское и художественное осмысление личности. И уже эта аполлоновская личность преодолевает свою отчужденность от природы в катарсисе.

Причина того, что театрализованная мистерия перестала эволюционировать и уступила место трагедии, очевидна: во всех областях культуры мерой всех вещей оказался человек, и дальнейшее развитие театральных форм могло происходить только через «героя».

Но в эпоху рубежа XIX—XX веков — эпоху кризиса трагедии и рождения новых форм — тема мистерии вновь стала актуальна.

«Если всерьез поставить вопрос о происхождении и сущности (или изначальной необходимости) театра, то прежде всего в плане метафизическом мы видим материализацию или, скорее, внешнюю реализацию некоей сущностной драмы (*drame essentiel*)»⁶³, — писал в 1932 году Антонен Арто. Он ищет театральные формы во всех искусствах (и не только искусствах) и противопоставляет их «театру». В *сущностной драме* ему слышится «подземный гул хаоса» (дионисийское начало?). «Сущностная драма — это совершенно ясно — существует; она связана с образом чего-то более тонкого (*subtil*), чем само творение, в котором надо видеть результат действия Единой воли — и *без конфликтов*. Не надо забывать, что сущностная драма, лежащая в основании всех Великих Таинств (*Grandes Mystères*), родственно связана со вторым актом Творения, актом трудностей и Двойников, актом материализации и осязаемого уплотнения идеи»⁶⁴. Итак, Арто утверждает наличие изначальной сущностной драмы, воплощенной в мистериях. Свообразие и грандиозность этой драмы заключаются в отсутствии конфликта в нашем понимании (т. к. нет трагического героя, а действия богов обусловлены роковой повторяемостью). Вместо кон-

фликта — «*осязаемое* уплотнение идеи», в которой происходит единение присутствующих. Здесь нет зрителей, действие происходит с ними самими!

«Нам говорят, что Элевсинские Мистерии огранивались тем, что изображали на сцене определенные моральные истины, — продолжает Арто. — Я скорее склонен думать, что они изображали на сцене различные проекции и бурные развязки конфликтов, неслыханные столкновения идей... и я думаю, что с помощью мелодий, исполняемых на различных инструментах, нот, комбинаций цвета и формы, само представление о которых мы утратили, они могли, с одной стороны, заполнить ностальгию чистой красоты... с другой стороны... они могли разрешить все конфликты, рожденные антагонизмом материи и духа, идеи и формы, конкретного и абстрактного, и слить все образы в единственно возможное выражение, которое должно быть подобно одухотворенному золоту»⁶⁵.

Обозначив отсутствие конфликтов в сущностной драме, Арто выделяет Элевсинские мистерии как некую живую традицию, в которой столкновение идей и бурные конфликты отражают борьбу материи и духа, вселенскую борьбу. Понимая невозможность описания или реконструкции мистерий, Арто предлагает аналогию с алхимическим рождением золота и провозглашает *алхимический театр*. «Там, где алхимия со своими символами является как бы духовным Двойником операции, имеющей смысл только в реально-вещественном плане, театр, в свою очередь, выступает в роли Двойника, но не той повседневной реальности, которую он повторяет... а реальности совершенной иной, опасной и типической... Так вот, эта реальность — нечеловеческая, она бесчеловечна, и, надо сказать, человек с его нравами и характером для нее мало что значит»⁶⁶.

Таким образом, искания театра XX века, направленные на выявление подлинной реальности (т. е. представление, организованное как реальный процесс) и на преодоление человеческого, личностного начала, являются не чем иным, как развитием на новом этапе потенциала мистерии. Таков театр Николая Евреинова, Антонена Арто, Станислава Виткевича, Ежи Гротовского.

(Продолжение следует)

Примечания

- ¹ Цит. по: *Клоссовски П.* Перевод «Антигоны» Кьеркегора // Коллеж Социологии. 1937–1939. СПб., 2004. С. 171.
- ² Там же. С. 172.
- ³ Там же. С. 175.
- ⁴ Там же. С. 176.
- ⁵ Там же. С. 175.
- ⁶ Там же. С. 174.
- ⁷ Там же. С. 181.
- ⁸ Цит. по: Там же. С. 186.
- ⁹ *Костелянец Б. О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы. СПб., 1994. Вып. 2. С. 69–70.
- ¹⁰ *Клоссовский П.* Дон Жуан по Кьеркегору // Коллеж Социологии. С. 169.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Шонно П.* Цивилизация классической Европы. Екатеринбург, 2005. С. 442–443.
- ¹³ *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 574.
- ¹⁴ *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 680.
- ¹⁵ Там же. С. 647.
- ¹⁶ Там же. С. 651.
- ¹⁷ Там же. С. 655.
- ¹⁸ Там же. С. 651.
- ¹⁹ *Костелянец Б. О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы. Л., 1976. Вып. 1. С. 37.
- ²⁰ *Рикёр П.* Время и рассказ. М.; СПб., 1985. Т. 1. С. 63.
- ²¹ *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 167.
- ²² Там же.
- ²³ Там же. С. 168.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 177.
- ²⁶ Там же. С. 209–210.
- ²⁷ Там же. С. 166–167.
- ²⁸ Там же. С. 167.
- ²⁹ *Лангер С.* Философия в новом ключе. М., 2000. С. 138.
- ³⁰ Там же. С. 138.
- ³¹ Там же. С. 219.
- ³² *Бачелис Т. И.* Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий: мир и человек в искусстве XX века. М., 1994. С. 92.
- ³³ *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. [Т. 2:] Богослужбные и сценические древности. СПб., 1997. С. 203.
- ³⁴ *Топоров В. Н.* Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы // Текст: семиотика и структура. М., 1983. С. 297–298.
- ³⁵ *Латышев В. В.* Указ. соч. С. 198.
- ³⁶ *Трубецкой С. Н.* Метафизика в Древней Греции. М., 2003. С. 118.
- ³⁷ Там же. С. 126.
- ³⁸ Там же. С. 129.
- ³⁹ *Латышев В. В.* Указ. соч. С. 204.
- ⁴⁰ Там же. С. 207.
- ⁴¹ В. Н. Топоров называет эти представления еще определеннее — «мистическими драмами» (Указ. соч. С. 113).
- ⁴² *Латышев В. В.* Указ. соч. С. 203.
- ⁴³ Там же. С. 197.
- ⁴⁴ *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 239–240.
- ⁴⁵ Там же. С. 254.
- ⁴⁶ *Вестбрук Ф.* Орфизм и возникновение трагедии в концепции Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; Москва, 2003. С. 44. (Позиция Вячеслава Иванова остается за пределами нашего внимания, он рассматривает проблему с точки зрения формирования в мистериях христианского мироощущения.)
- ⁴⁷ *Кереньи К.* Элевсин. М., 2000. С. 50.
- ⁴⁸ *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 159.
- ⁴⁹ *Кереньи К.* Указ. соч. С. 163. Этим, кстати, культ Деметры существенно отличается от культа Диониса.
- ⁵⁰ *Элиаде М.* История веры и религиозных идей: В 3 т. М., 2001. Т. 1. С. 271.
- ⁵¹ Там же. С. 272.
- ⁵² См.: *Кереньи К.* Указ. соч. С. 127.
- ⁵³ «Все это место наполнено привидениями» (Павсаний. Описание Эллады: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 468).
- ⁵⁴ *Буркерт В.* Греческая религия: Архаика и классика. СПб., 2004. С. 489–490.
- ⁵⁵ Там же. С. 490.
- ⁵⁶ *Кереньи К.* Указ. соч. С. 161.
- ⁵⁷ Буркерт В. Греческая религия. С. 477.
- ⁵⁸ Там же. С. 480.
- ⁵⁹ *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 105–106.
- ⁶⁰ Там же. С. 109.
- ⁶¹ Там же. С. 115.
- ⁶² Там же. С. 116.
- ⁶³ *Арто А.* Театр и его Двойник. СПб.; М., 2000. С. 140.
- ⁶⁴ Там же. С. 141.
- ⁶⁵ Там же. С. 142–143.
- ⁶⁶ Там же. С. 138–139.

Г. А. Лапкина

Н. М. Карамзин

и сценическое искусство его времени

С именем Николая Михайловича Карамзина (1766–1826) связан целый период в истории русской культуры. Карамзин стал не только главой литературного направления сентименталистов, но и знаменем лагеря прогрессивных писателей, новаторов. Его гражданский либерализм несомненен. Г. П. Макогоненко прав, когда говорит, что «идея свободы у Карамзина стояла в центре его философско-политической концепции и его поэтического творчества»¹. Речь шла не о политической свободе, а о свободе личности, о просвещении. «Наш первый историк и последний летописец», как называл его А. С. Пушкин, был человеком чрезвычайно широкого круга интересов. Поэт и прозаик, реформатор литературного языка, он оставил заметный след и в истории русской журналистики. Созданный им в «Вестнике Европы» тип литературно-критического журнала, при всех модификациях, дожил до наших дней. А сам его журнал просуществовал целое столетие. Карамзин был первым литератором, приблизившим критику к художественному искусству, сформулировавшим ее эстетические задачи. И вместе с тем он был не просто любителем театра, он был в известной мере его пропагандистом и его деятелем. Он понимал общественное и эстетическое значение театра в движении национальной культуры. Знаменательны были его переводы В. Шекспира и драмы Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти», постановку которой он инициировал на московской сцене². Характер теоретического манифеста носило предисловие к переведенной им трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Издаваемый им «Московский журнал», а затем «Вестник Европы» постоянно (и после того, как Карамзин отошел от его издания) освещали жизнь русской сцены.

Вопросам драмы и театра посвящены многие страницы «Писем русского путешественника». Если в городе, куда приезжал Карамзин, был театр, то наш «путешественник»

его посещал (в Париже спектакли и актеры пяти театров естественно оказались в поле его зрения). Так складывались картины сценического искусства Франции, Англии и Германии. Карамзин воспринимает спектакль в его данности, как живую целостность. Он впервые настойчиво говорит о тех особых свойствах театра, которые выделяют его в ряду других искусств. Подробнее, чем его предшественники и современники, разбирает Карамзин художественную форму спектакля, игру актеров. При этом возникают темы, до тех пор мало обсуждавшиеся критиками и публицистами.

Карамзин писал: «Просвещение есть палладиум благонравия»³. Он верил в воспитательную силу искусства, воспитание «красотой». Гармония в искусстве должна была если не преодолеть дисгармонию мира, то в какой-то мере возместить ее. И тут роль театра, его связь с общественной жизнью была несомненна. Искусство — неотъемлемая часть человеческого бытия. «Всякое истинное творение искусства, всякий изящный вымысел есть сам по себе нечто совершенное, собственно для себя существующее и прекрасное от гармонического расположения частей своих»⁴, — писал он.

Карамзину важнее всего психологическая, нравственная активность искусства, его эстетическое и эмоциональное воздействие на каждого отдельного человека. Поэтому Карамзин нигде не акцентирует тезис об общественном значении театра, но и не избегает этой темы, он просто остается верным своей стилистике. Он отмечает, что «театр должен быть так же справедлив, как история, осуждая тиранов и великих злодеев и хваля добрых государей, славных и добродетельных мужей»⁵. Характерен и сам выбор произведений, к которым обращается Карамзин. И «Юлий Цезарь», и «Заговор Фиеско», и «Дон Карлос» Ф. Шиллера отнюдь не нейтральны в гражданственном смысле.

И в «Заговоре Фиеско» сильнее всего действует на Карамзина сцена, где герой размышляет о власти и о правах человека.

Вопрос о самобытности русского театра, столь широко поднятый в журналистике 1790-х годов, для Карамзина второстепенен.

Карамзин — убежденный сторонник европеизма. Любовь и глубокое внимание к русской истории, которые придут несколько позднее, не отменяют того, что роднит его страну с Европой.

Сентименталист Карамзин сохранил в своем сознании немало черт просветительской, рационалистической философии, которая лежала в основе классицизма. В частности, ему близка мысль о неизменности человеческого характера, человеческой природы. Поэтому, утверждая, что «человек везде человек», Карамзин не видел необходимости в раскрытии его национальной особенности: человеческая общность казалась важнее; так же относился Карамзин к национальному своеобразию театра. Анализируя французскую и немецкую драматургию, вождь русского сентиментализма обращал мало внимания на то, как отразились в ней черты национальной жизни и национального характера. Искусство для него интернационально, точнее — наднационально. Русский и французский спектакль в равной мере интересовали Карамзина. И когда французская труппа, не поддержанная демократическим зрителем, вынуждена была уехать из Москвы, Карамзин чрезвычайно огорчился, ибо «любителям театра» она «могла приносить удовольствие».

В центр своей эстетической системы и взгляда на сценическое искусство Карамзин поставил человеческую личность. «Кто хочет быть поэтом, тот более всего должен любить человеческую природу: ибо она пребывает всегда главным предметом поэзии. Наилучший ландшафт будет мертв, если нет на нем живых существ»⁶.

Показ человека с «мятущейся душой», обладающего сложным комплексом чувств и переживаний, потребовал пересмотра поэтики драмы. Не интрига, не сюжет образуют драму. Не обстоятельства (социальные или исторические) сами по себе. Человеческая личность — вот объект художественного познания. Поэтому характер человека — основа драмы. Характеры — источник конфликта.

Весьма знаменателен в этом плане интерес Карамзина к английской и немецкой драме. Три имени главенствуют на страницах его статей: Шиллер, Лессинг и Шекспир.

В драматургии Лессинга и Шиллера Карамзин видит отражение естественных жизненных отношений. «Все, все показывает, что автор наблюдал человечество не два дня, и наблюдал так, как немногие наблюдать удобно; что натура дала ему живое чувство истины, которое и автора и человека делает великим», — писал он о Лессинге⁷. Шиллеровского «Дон Карлоса» противопоставлял он созданиям французской Мельпомены. Но истинным кумиром являлся для Карамзина Шекспир. В конце XVIII — начале XIX века Карамзин был едва ли не самым горячим и последовательным пропагандистом английского драматурга.

Знакомство русского читателя с творчеством Шекспира относится к середине XVIII века, когда пьесы его появляются в переделках и переводах, в основном с французского.

Русские сентименталисты пользуются именем Шекспира в борьбе против сковывавших свободу писателя правил классицизма, хотя отнюдь не всё принимают в творчестве автора «Отелло» и «Ричарда III» и допускают весьма свободное истолкование его драматургических принципов.

Шекспир восхищает Карамзина тонким знанием человеческой природы, глубиной мысли. «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир, — писал он, — не многие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец»⁸. Высокий гуманизм, а главным образом эмоциональность, естественность отдельных ситуаций и переживаний героя в творениях Шекспира заставляют Карамзина поставить его в ряд лучших драматургов мира.

Карамзин воспринимает Шекспира как свободную, но внутренне целостную драматургическую систему. «Драмы его, подобно неизмеримому театру природы, исполнены многообразия; все же вместе составляют совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральные писателей»⁹. В подходе к шекспировской драматургии с наибольшей

отчетливостью сказывается предромантическая настроенность Карамзина.

Шекспир для него эстетически созвучен современности. Шекспир и Лессинг (не только пьесы, но и «Гамбургская драматургия») во многом формируют его теоретические воззрения. На их опыт опирается Карамзин в своей критике театрального классицизма, говоря о котором он имеет в виду прежде всего французскую трагедию. Карамзину кажется устаревшим ее способ раскрытия нравственных и философских проблем. Строгую и несколько суховатую логичность классицистских драм Карамзин уподобляет «хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок; с приятностию ходим мы по сему саду и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается»¹⁰. Обобщенность этических коллизий кажется Карамзину несовместимой с изображением реальных человеческих характеров. Знаменательно, что французские трагедии он сравнивает с картинами, в которых «весьма искусно подобраны краски к краскам, тени к теням», но нет живого дыхания чувства. Карамзин хвалит слог французских трагиков, их «тонкий нежный вкус» и «искусство писать», но самое это искусство считает далеким от современности и отказывает французам в занимательности «изобретения» (т. е. сюжета), в наличии «жанра и глубокого чувства природы».

Карамзин не требует и точного соблюдения исторической перспективы, ибо «есть такие приключения, которые хороши только для историка, а не для драматического поэта». Но он против характерной для французской трагедии системы аллюзий и иносказаний. У французов «везде смесь естественного с романтическим; везде *mes feux, ma foi*; везде греки и римляне à la Française...»¹¹.

Карамзин не принимает и дидактизма классицистской трагедии, излишнего «философствования», подмены эстетических целей политической злободневностью.

Анализируя спектакль парижского театра «Жан-Жак Руссо на острове св. Петра», он пишет, что пороком этой пьесы является злоупотребление цитатами из сочинений Руссо: «Жан-Жак писал философические книги, романы и проч.; но слог сих сочинений не есть театральный»¹². «Если автор хочет рассуждать,

пиши он диссертацию, или какой-нибудь разговор, или что ему угодно, только не драму для театра»¹³, — говорит Карамзин в другой статье. Он не отрицает пользы назидательных идей в драме, он только считает, что «поэт сопровождает мораль свою пленительными образами, живит ее в лицах»¹⁴. Он последовательно отстаивает образную природу искусства.

Большой интерес представляют высказывания Карамзина о необходимости непрерывного действия в драме. Основная мысль состоит в том, что «драма не терпит никаких долгих рассуждений, она состоит в *действии*, как то самое сие имя показывает»¹⁵. Действия, основанные на занимательности сюжета, дают возможность проявиться характерам персонажей, а наличие определенных, своеобразных характеров Карамзин считает неотъемлемым свойством драмы. Так, Сумарокова он упрекает в том, что «в трагедиях своих он старался более описывать *чувства*, нежели представлять *характеры* в их эстетической и нравственной истине»¹⁶.

Коль скоро «драма должна быть верным представлением общежития», надо, чтобы и герои «не только поступали, но и назывались так же, как они в общежитии называются»¹⁷ (а не Зланетами, Буремыслами и пр.), чтобы в речах их соблюдались нормы разговорного языка: «Чем слог театральной пьесы натуральнее и простее, тем лучше»¹⁸.

Несомненной заслугой Карамзина — театрального критика явилось то, что различные элементы спектакля он стремился рассматривать в их взаимосвязи.

Именно Карамзин так отчетливо сформулировал мысль о тесной взаимосвязи актерского стиля, сценического метода и уровня и характера современной драматургии. Высоко оценивая искусство немецких артистов, Карамзин писал: «Я думаю, что у немцев не было бы таких актеров, если бы не было у них Лессинга, Гёте, Клингера, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живою представляют в драмах своих человека, каков он есть, изображая, так сказать, все оттенки его природы, но отвергая все излишние украшения, или французские румяна, которые человеку с чистым естественным вкусом не могут быть приятны. Читая Шекспира, читая немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести, но

при чтении французских трагедий редко могут представить себе, как можно в них играть актеру хорошо или натурально, или так, чтобы меня тронуть»¹⁹.

Большое внимание уделяет Карамзин вопросам актерского мастерства. Его оценки разнообразны и подробны. Он анализирует игру русских и французских мастеров, принадлежавших к различным школам, при этом умеет подняться над личными вкусами и пристрастиями и всегда отдает должное таланту.

Карамзин требовал естественности и глубины чувств от актера. Но он ни на минуту не забывал об условности театральной «правды» и резко осуждал натурализм и забвение законов сцены. Например, в «Письмах русского путешественника» Карамзин с присущей ему сдержанностью тона, но весьма неодобрительно по существу отзываясь о французском актере Сен-При. Выступая в «Сиде» Корнеля, «описывая королю сражение с маврами, излишне старался он выразить в голосе своем — сперва тишину ночи, а потом шум битвы, стук мечей и проч.». Это подражание природе кажется Карамзину чрезмерным, ничего не вносящим в понимание пьесы, и потому, отметив успех выступления Сен-При, писатель прибавляет: «Те, которые размышляли о правилах истинной мимики, не могут любить такого неестественного подражания»²⁰.

Карамзин высоко ценит мастеров классицистской школы. Но симпатии его на стороне актеров сентиментальной драмы, с их большей духовной гибкостью, эмоциональностью, раскованностью жеста и движения. Когда Карамзин говорит об игре знаменитых французских актрис Клерон и Адриенны Лекуврер, он указывает, что у них «всякая поэтова мысль оттенена, всякая мысль выражена свойственным ей тоном и в гармонии с игрою глаз и движением руки»²¹. Все же в описании Карамзина ясно чувствуется, что эта игра не удовлетворяет его. Искусство декламации, выражение «мысли поэта» с характерным для классицизма пластическим жестом восхищают его, но не этого он ждет от русских актеров, играющих новые трагедии.

Он подробно разбирает московскую постановку «Эмилии Галотти»²². Здесь ярко проявились дарования любимых актеров Карамзина — В. П. Померанцева, У. С. Синявской и М. С. Синявской. В «Московском журнале»

редкая рецензия о русском спектакле обходилась без этих имен. Почти все мемуаристы и критики конца XVIII — начала XIX века указывают на то, что в трагедии Померанцев был плох. Зато все столь же единодушно утверждают, что в драме и комедии он был одним из лучших актеров. В статье его памяти в «Московском вестнике» отмечалось: «Игра Померанцева во всех пьесах, в которых токмо он не игрывал, до того была натуральна, что зрители забывались и почитали искусство совершенным или настоящим действием... Померанцев был славен не только в ролях, свойственных характеру его, — важных и первых, но даже в роли слуги, в роли старосты, в ролях самых малозначащих...»²³.

«Мещанская трагедия» была истинной его стихией. Он охотно играл в пьесах Шиллера и Лессинга. Одной из его центральных ролей была роль Одоардо в «Эмилии Галотти», в которой не только ярко звучали тираноборческие мотивы, но была напряженная противоречивая психологическая жизнь.

Непревзойденным по мастерству считал Карамзин и исполнение роли Эмилии Галотти У. Синявской. И опять же он подчеркивает сложность душевного состояния Эмилии, боящейся самой себя.

Карамзина в игре В. Померанцева и У. Синявской привлекают главным образом эмоциональная насыщенность, подвижность и энергичное выражение чувств.

Разбирая игру М. Синявской в роли Эльфриды (в одноименной трагедии Бертуха), Карамзин порицает актрису за то, что в одной из наиболее драматических сцен она, слепо следуя ремарке автора, «стоит опершись на плечо своей служанки, — слышит о смерти супруга и остается в молчании, не делая никакого сильного движения и довольствуясь одним вздохом. Это неестественно; надобно, чтобы известие о кончине его потрясло всю внутренность ее, и чтобы сие движение души сильно обнаружилось»²⁴. Не вполне удовлетворяет Карамзина и исполнение М. Синявской роли графини Орсини («Эмилия Галотти»), где он вновь требует большей экспансивности в выражении чувств²⁵.

Буржуазная драма на рубеже XVIII–XIX веков формировала актеров двух типов — бытового, реалистического направления и высшего, романтического. Померанцев и обе

Синявские в известной мере были предтечами Яковлева и Семеновы. Искусство их не отличалось стилистической законченностью. Но четкостью и цельностью не обладал и сам метод сентиментализма. В литературе и на сцене традиции классицизма, идеи просветительства, элементы раннего романтизма давали причудливый, непрерывно меняющийся художественный сплав. Если здесь была эклектика, то она имела принципиальное значение как формула перехода.

Примечания

¹ *Макогоненко Г. П.* Русская драматургия XVIII века // Русские драматурги. Л.; М., 1959. Т. 1. С. 57.

² О театральном воззрении Н. М. Карамзина см.: *Кряжимская И. А.* Театрально-критические статьи Н. М. Карамзина в «Московского журнале» // XVIII век. Сб. 3. Л., 1958. С. 262–275.

³ [*Карамзин Н. М.*] Нечто о науках, искусствах и просвещении // Аглая. 1794. Кн. 1. С. 71.

⁴ *Мориц К. Ф.* Нечто о мифологии / (Перевод [Н. М. Карамзина] из Морицовой «Götterlehre») // Московский журнал. 1792. Ч. 6. Кн. 3. С. 281.

⁵ Парижские спектакли от июня до половины августа прошедшего года / Пер. Н. М. Карамзина // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 2. С. 208.

⁶ *Боутервек [Ф.]*. Аполлон: Изъяснение древней аллегии / Пер. Н. М. Карамзина // Московский журнал. 1792. Ч. 8. Окт., нояб. С. 125.

⁷ [*Карамзин Н. М.*] Театр: «Эмилия Галотти», трагедия в пяти действиях, сочиненная г-м Лессингом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 72.

⁸ *Карамзин Н. М.* «О Шекспире и его трагедии «Юлий Цезарь» // Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 8.

⁹ Там же. С. 9.

¹⁰ [*Карамзин Н. М.*] Московский театр: «Сид», трагедия в стихах; подражание французскому «Сиду», сочиненному П. Корнелем // Московский журнал. 1791. Ч. 3. Кн. 1. С. 96.

¹¹ *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 234.

¹² Парижские спектакли: (В конце 1791 года) / Пер. Н. М. Карамзина // Московский журнал. 1792. Ч. 5. С. 400.

¹³ [*Карамзин Н. М.*] Московский театр: «Оптимист, или Человек всем довольный», комедия в пяти действиях, сочиненная на французском языке господином Кокленем д'Арлевилом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 2. С. 231.

¹⁴ [*Карамзин Н. М.*] О книгах: «Кадм и Гармония», древнее повествование в двух частях // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 80.

¹⁵ [*Карамзин Н. М.*] Московский театр: «Оптимист, или Человек всем довольный», комедия в пяти действиях, сочиненная на французском языке господином Кокленем д'Арлевилом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 2. С. 230–231.

¹⁶ *Карамзин Н. М.* Пантеон русских авторов // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 112.

Театральная эстетика Карамзина во многом повлияла на развитие современной ему русской мысли о театре. Ее отзвуки есть и в оценках его антиподов — И. А. Крылова и П. А. Плавильщикова (последнего особенно), в полемике о новом герое у деятелей Вольного общества, у Н. И. Гнедича и В. А. Жуковского. В сущности, Н. М. Карамзин был первым театральным рецензентом — теоретиком, опирающимся на живую практику сцены.

¹⁷ [*Карамзин Н. М.*] Московский театр: «Оптимист, или Человек всем довольный», комедия в пяти действиях, сочиненная на французском языке господином Кокленем д'Арлевилом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 2. С. 234–235.

¹⁸ Московский театр: «Граф Ольсбах», комедия в пяти действиях, сочиненная немецким актером Брандесом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 3. С. 357.

¹⁹ *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 40.

²⁰ Там же. С. 236.

²¹ Там же. С. 235.

²² См.: [*Карамзин Н. М.*] Театр: «Эмилия Галотти», трагедия в пяти действиях, сочиненная г-м Лессингом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 62–79.

²³ Некрология // Московский вестник. 1809. Ч. 1. № 11. С. 161–163.

²⁴ [*Карамзин Н. М.*] Московский театр: «Эльфрида», трагедия в трех действиях, сочиненная на немецком языке г. Бертухом... // Московский журнал. 1792. Ч. 6. Кн. 1. С. 105.

²⁵ См.: [*Карамзин Н. М.*] Театр: «Эмилия Галотти», трагедия в пяти действиях, сочиненная г-м Лессингом // Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 77–78.

И. А. Некрасова

Джордж Бьюкенен и его библейские трагедии

«Высокоученый» Джордж Бьюкенен — поэт, педагог, историк, религиозный и политический мыслитель XVI века — из плеяды выдающихся деятелей западноевропейского ренессансного гуманизма, из той самой «республики ученых», которую возглавлял в общественном мнении эпохи великий Эразм Роттердамский. Бьюкенену, последователю Эразма, были в полной мере присущи «свободомышляющее сознание и вполне светский индивидуализм»¹, которые А. Ф. Лосев определил как основополагающие категории в ренессансном гуманизме, в их общественно-политическом, гражданственном, а также педагогическом аспекте. Он был воинствующим гуманистом, борцом за убеждения. «Снова и снова на протяжении своей жизни, в Шотландии, во Франции, в Португалии, он вредил своему будущему и рисковал своим благополучием ради бескомпромиссной свободы своих высказываний»², — писал о Бьюкенене один из биографов. Он был талантливым филологом, знатоком классической латыни, которая воспринималась в ту эпоху не просто как язык, но как эстетическая ценность, как средство познания великого наследия античности и обновления европейской культуры. На образцовой латыни Бьюкенен сочинял также драматические произведения, благодаря чему его имя закрепилось в истории театра.

Так называемая учено-гуманистическая драматургия, неолатинская и на живых языках, возникшая в Италии и широко распространенная в странах Европы с середины XVI века, предшествовала рождению профессионального театра. В наше время ее чаще всего рассматривают как фундамент последующих достижений (так, «университетская драма» в Англии способствовала воспитанию «университетских умов», которые создали великую модель театра Возрождения). Этой заслуги ученой драмы преуменьшать, разумеется, нельзя, однако у жанра в целом были и свои, исторически

и эстетически определенные цели, а также значительные плоды. Но изучение таких произведений как самостоятельного предмета не менее познавательно: оно не только восполняет пробелы в истории становления европейского театра, но и колеблет некоторые стереотипы, например представление об ученых пьесах лишь как о книжных, удаленных от реальности экзерсисах в «подражании древним».

Бьюкенен представляет одну из линий развития учено-гуманистической драматургии XVI века — неолатинскую библейскую драму, которая в отечественной науке крайне мало исследовалась. Она сложилась в 1530-х годах в Нидерландах (основоположником считается В. Гнафей) и германских государствах, в самый активный период движения Реформации. Толчок к ее развитию дал тот новый, гуманистический подход к Библии, который связан с тенденцией эразмианства. В Германии наибольшее распространение получила поддержанная М. Лютером школьно-дидактическая библейская драма, иллюстрировавшая доктрину протестантизма и значительно менее свободная идеологически, нежели первые произведения нидерландских гуманистов. Ко времени Бьюкенена библейская драма уже накопила немалый опыт в раскрытии определенного круга тем, разработке характеров библейских персонажей, в использовании античных структур в построении пьес. Шотландский гуманист выявил в этом жанре новые ресурсы, новую творческую энергию.

Творчество Бьюкенена не может быть отнесено к одной лишь культуре его родины, его влияние распространилось по всему латиноязычному культурному полю Западной Европы. Шотландец по рождению, он стал французским драматургом — по месту создания своих пьес и по их закреплению в художественном контексте. Также Бьюкенен достойно представляет среди основоположников португальского театра. Можно ли считать его

предшественником Шекспира? Едва ли, разве что через многих посредников. Но им вдохновлялся Мильтон и другие английские поэты разных эпох. И с полным основанием можно считать Бюкенена предшественником французского классицизма.

Гуманист-космополит Джордж Бюкенен родился в 1506 году в шотландском городке Киллерн в многодетной обедневшей семье фермера. Страсть к учению овладела им с ранних лет, и благодаря помощи родственников одаренный юноша сумел пройти все этапы средневековой еще образовательной структуры: от местной грамматической школы, где освоил любимую дисциплину — латинскую словесность, до парижской Сорбонны (в 1520–1522 годах). Спасаясь от нищеты, студент недолго повоевал в шотландской армии, что, по мнению биографов, отнюдь не противоречило его воинственному нраву, проявлявшемуся затем в научной полемике. Завершал он образование в университете Сент-Эндрю, центре интеллектуальной жизни Шотландии, который и поныне чтит Джорджа Бюкенена как одного из самых прославленных выпускников. Степень магистра получил в 1528 году в Париже, где и остался преподавать латинский язык в коллеже с многовековой историей, Сент-Барб (до 1531 года).

Факты удивительной судьбы этого ученого мужа известны прежде всего с его слов, по автобиографии, составленной в конце пути, которая легла в основу немало числа книг о нем³. Он формировался как гуманист, преодолевая схоластику и воюя со схоластами-профессорами, погружаясь в новый мир классической философии и литературы, самостоятельно, за неимением учителей, осваивая древнегреческий язык (чтобы потом переводить Еврипида). В религиозных убеждениях молодой Бюкенен проявлял склонность к лютеровской Реформе, хотя как светский ученый был ближе к Эразму Роттердамскому, нежели к самому основоположнику протестантизма. Новую веру он очень долго не принимал, хотя в делах ее участвовал.

По возвращении в Шотландию Бюкенен получил место учителя при одном из побочных сыновей короля Иакова V (правил в 1513–1542 годах). Тогда же он начал писать в дополнение к научным трудам латинские стихи. По королевскому заказу — Иаков V в ту пору конфликтовал с папским престолом и монашескими

орденами, — но также и по личному убеждению молодой поэт сочинил остросатирическую поэму против ордена францисканцев, вызвав тем самым гнев в среде католиков и особенно монахов (монашество, с позиции гуманизма, Бюкенен осуждал всю жизнь). Начались преследования, король отказал в защите, а обвинения в лютеранстве тогда грозили костром. В 1539 году при романтических обстоятельствах Бюкенену удалось бежать в Англию, отсюда — во Францию, в Париж, затем в Бордо.

Там его приняли преподавать древние языки в Гиеньский коллеж, одно из самых светских по духу учебных заведений Франции, проникнутое идеями гуманизма. Среди его учеников был Мишель де Монтень, великий мыслитель французского Ренессанса, который в книге «Опыты» с признательностью вспоминал об уроках Бюкенена. В Гиеньском коллеже практиковались представления по античным и новым пьесам, а педагогам предписывалось ежегодно сочинять «речи, диалоги, комедии»⁴, и тогда-то ученый латинист из Шотландии раскрыл в себе талант драматурга. Специально для школяров были написаны все его театральные произведения. Коллеж своими спектаклями славился, организовывал их со знанием дела сам принципал Андреа де Гувеа, но, к печали историков, они никем не описаны. Авторитетно одно лишь свидетельство Монтеня о его отроческих годах, когда он проявил талант на актерском поприще и «справлялся с ролями героев в латинских трагедиях Бюкенена, Геранта и Мюре, которые отлично ставились в нашей гиеньской школе»⁵.

Эти школьные опусы — два латинских перевода Еврипида («Медея» и «Алкеста»), сделанных в духе и стилистике Эразма Роттердамского⁶, и две оригинальные библейские трагедии («Креститель, или Клевета» и «Иеффай, или Обет») — и определяют значение Бюкенена-драматурга в истории прежде всего французской, но также и европейской драмы и театра.

Творчески продуктивный французский период в карьере профессора Бюкенена продолжился до 1544 года. Он получил новое, лестное приглашение из Португалии⁷ от короля Жуана III — преподавать в Новом университете в Коимбре. Университет, в 1537 году перемещенный в древнюю столицу страны из Лиссабона, под покровительством короля призван

был стать крупнейшим очагом португальского образования и науки. Бьюкенен приступил к работе на рубеже 1546–1547 годов. Его студентами в Коимбре оказались Антонио Феррейра, зачинатель португальской трагедии, и, как предполагают, великий поэт Луис де Камонэнс. В числе заинтересованных знатоков они могли читать библейские трагедии своего учителя, в то время еще не опубликованные, и вдохновляться его идеями; международный латинский язык препон не воздвигал. Существует предположение, что «Иеффай» даже ставился в Коимбре силами студентов. Влияние латинских произведений Бьюкенена на формирование португальской национальной драматургии — факт, признанный в науке о театре⁸.

Духовный климат в Португалии в правление Жуана III Благочестивого (1521–1557) определялся не столько новыми гуманистическими веяниями, как при его предшественнике Мануэле I, покровителе первого драматурга страны Жила Висенте и великих мореплавателей, сколько все ширившимся присутствием иезуитов. В 1534 году орден Иисуса закрепился в Португалии, в 1536 году учредили инквизицию, которая развернула преследования еретиков в массовых масштабах. В 1549 году Джорджа Бьюкенена обвинили в лютеранской ереси, бросили в тюрьму инквизиции, подвергли пыткам. На учителя донес бывший студент из Гиенского коллежа, португалец, сообщив кому следовало о сатире на монахов-францисканцев, написанной еще в Шотландии и ходившей в рукописи. В вину Бьюкенену вменили несоблюдение постов и неосторожные критические высказывания по адресу церкви, но прежде всего литературное творчество — кроме злосчастного «Францискануса» начатый труд по переложению латинскими стихами псалмов, что сочли проявлением лютеранского отношения к Библии. Ученый все же сумел защитить себя, признав, что ранее заблуждался, но отверг еретические взгляды и раскаялся, что он ревностный католик; его ответы на допросах и письменные объяснения, построенные по всем правилам искусства риторики, оказались действительны. Обвинение сняли. Этот процесс, на котором гуманист победил инквизицию, принес Бьюкенену особенную славу, хотя его «гибкость» в отношении религии могла пониматься как отступничество — в Галилеевом смысле.

В 1551 году Бьюкенен навсегда покинул Португалию, а около 1554-го получил доступ ко двору короля Франции Генриха II (правил в 1547–1559 годах). Тогда начинала формироваться первая национальная французская поэтическая школа, «Плеяда», осуществлялись первые опыты по созданию национальной драматургии и театра. Ученый стал преподавать в парижском коллеже Бонкур, откуда вышли многие участники «Плеяды», почитавшие его как наставника, как лучшего латиниста своего времени. Вожди «Плеяды» П. де Ронсар и Ж. Дю Белле высоко ценили поэзию Бьюкенена. Именно тогда в парижской печати появились «Алекста» и «Иеффай», чуть позже переложения псалмов, за которые автор получил почетное прозвание «Принц поэтов» (хотя сначала их «оценила» лиссабонская инквизиция).

Поэта-соотечественника приняла затем в круг своих приближенных юная шотландская королева Мария (дочь Иакова V, прежнего покровителя Бьюкенена). Ее свадьбу с наследником французского трона он воспел в изысканной латинской эпиграме. Так завязался самый проблемный узел в биографии, историко-политических и религиозных убеждениях Джорджа Бьюкенена. По смерти злополучного Франциска II в 1560 году Мария Стюарт увезла своего поэта на родину. Он оказался свидетелем всех событий ее шотландского правления, как официальных, так и скандальных, ее брака с лордом Дарнли и рождения в 1566 году наследника, убийства Дарнли и нового, скоропалительного брака с Босуэллом. Ученый гуманист и поэт тогда ввязался в политику, в этот же период он работал над историческими и политическими трудами, преимущественно на темы власти, тирании и тираноубийства, актуальными, волновавшими многих ученых в ту эпоху, и деяния Марии давали ему пищу для размышлений.

В Шотландии Бьюкенен наконец переходит в протестантизм. Разочаровавшись в политике Марии, он принимает сторону ее противников, реформатов, публикует в 1571 году (анонимно) печально известный памфлет «Обнаружение деяний Марии, королевы Шотландской, касающихся убийства ее супруга и ее заговора, *прелюбодеяния и незаконного сожительства с герцогом Босуэллом*». На нем, в чем сходятся историки⁹, лежит большая доля ответственности за оформление в общественном

мнении негативного образа шотландской королевы. Он же, после пленения Марии в Англии, помогал составлять документы, на основе которых Мария была осуждена правительством Елизаветы Тюдор (уже по смерти ученого). Драм в эти годы Бьюкенен не писал, но сколько их сочинят даже ближайшие современники событий (в их числе итальянец Федерико делла Валле, француз Антуан Монкретьен и другие), не говоря о потомках! А ему еще предстояло воспитать для английского трона сына Марии и преемника Елизаветы, Иакова I Стюарта.

В последние годы жизни Бьюкенен вернулся к кабинетной и преподавательской работе в университете Сент-Эндрю. Его интересы сосредоточились на двух монументальных замыслах — космогонической поэме «Сферы» (осталась незаконченной) и труде по истории Шотландии и ее королей (издан посмертно). Скончался ученый в 1582 году.

Драматургия, как видно из изложенного, занимала весьма скромное место в творчестве шотландского гуманиста, хотя еще в самой первой из своих элегий (около 1526–1529 годов), рассуждая о творческих обязанностях ученого-гуманиста, он включил в число таковых сочинение трагедий и комедий и представление их на театре перед всем народом¹⁰. Эти стихи Бьюкенена перевел потом на французский Жоашен Дю Белле, они корреспондировали с его собственными рекомендациями «французскому поэту».

Пьесы создавались для школьных представлений в Гиеньском коллеже. Как следует из автобиографии Бьюкенена, «эти латинские пьесы, будучи основаны на подражании классическим образцам, призваны были служить тому еще, чтобы отвращать вкус школяров от нелепостей мистерий, к коим французы более всех прочих наций питают особенную склонность»¹¹. Но их известность вышла далеко за пределы школьной сферы, поскольку ни авторские цели, ни художественный результат не были ограничены дидактикой или чистой филологией, как, например, у прямых предшественников Бьюкенена, немецких драматургов-латинистов лотеровского круга (Сикста Бирка и других). Две оригинальные пьесы Бьюкенена являют собой первые образцы гуманистической религиозной трагедии, в которых античная (еврипидовская) традиция орга-

нично сочетается с библейским материалом. Кроме того, это творения большого поэта.

Первая из них, трагедия «Креститель, или Клевета» («Baptistes, sive Calumnia»), датируется примерно 1540-м годом, она создавалась автором вслед первому опыту в этом роде литературы, переводу на латынь еврипидовской «Медеи». Трагедия исполнялась учениками Гиеньского коллежа (вероятно, с изъятием полемических пассажей), но долгое время оставалась неизданной, хотя нельзя сказать, чтобы неизвестной — распространение рукописей в ученой среде обычная практика.

Бьюкенен обратился к евангельскому сюжету, популярному в литературе и театре, а также в изобразительном искусстве. Но если в средневековой традиции, например во многих мистериях Страстей XV века (во Франции, в Англии, в Германии), Иоанн Креститель представлялся лишь как провозвестник Христа, сцены с его участием имели значение подступа к основному действию, акцентировались прежде всего параллели с историей Иисуса, то у художников Ренессанса фигура Предтечи стала вызывать отдельный интерес. Его судьба стала восприниматься как трагическая, как сюжет для трагедии. С 1530-х годов, когда в странах Европы стала активно развиваться учено-гуманистическая и школьная религиозная драма, на эту тему писали и протестанты, и католики.

Здесь у Бьюкенена был непосредственный предшественник в английской литературе. Известный деятель английской Реформации, приближенный короля Генриха VIII и антагонист Томаса Мора епископ Джон Бейль (1495–1563) в самый разгар борьбы короля с папским Римом в 1530-х годах сочинил цикл антикатолических пьес на английском языке наподобие моралите. Среди них была «Комедия, или Интерлюдия об Иоанне Крестителе, в пустыне проповедующем» (создана предположительно вскоре после казни Томаса Мора, между 1536 и 1538 годами). Это своего рода инсценированный памфлет, без интриги, с условными героями: Простой Народ, Мытарь, Солдат, Фарисей и Саддукей, а также Отец Небесный и Иисус Христос (его крещение завершает пьесу)¹². Иоанн поучает, церковники пытаются его изгнать, дрожа за свои привилегии. «Враги Иоанна хвастают своей ученостью, известностью, знанием законов и богатством, они говорят о справедливости, но, по мнению Бейля, за эти-

ми словами противников Реформации скрывается страх потерять власть и богатство»¹³, — писала об этой пьесе В. П. Комарова. По мнению исследовательницы, образ Иоанна — отражение судьбы самого Бейля как одинокого проповедника, своим фанатизмом нажившего немало врагов. Однако в самой пьесе аллюзии не вплетены в драматическое действие, а как бы накладываются извне, евангельский сюжет для автора лишь повод для обращения к современникам. Бьюкенен, знакомый с пьесой Бейля, так же насытил свою пьесу аллюзиями и протестантской риторикой, хотя его пьеса глубже и свободна от средневекового аллегоризма.

Чуть позднее Бейля и Бьюкенена на ту же тему написал трагедию профессор из Оксфорда Николас Грималд (1519–1562), друг Бейля, пострадавший, как и тот, за свои религиозные убеждения¹⁴. Его латинская трагедия «Архипророк» словно бы продолжила историю Иоанна Крестителя, начатую Бейлем, до трагического конца, хотя совершенно в иной манере. Пьесу издали в 1543 году в Кёльне, и она соотносилась более с немецкой лютеранской традицией, в ней много общего с версиями сюжета у немецких латинистов (с трагедией «Усекновение главы Иоанна» Якоба Шёппера из Дортмунда, например). В подражание Сенеке, в сугубо ученом духе Грималд драматизировал тему роковой страсти царя Ирода к Иродиаде, жертвой которой и пал Иоанн Креститель, показанный здесь почти что бездейственным персонажем. Это была пьеса для чтения, один из самых ранних образцов нового литературного жанра в Англии, еще только подготавливающего формирование национальной драмы.

С иных позиций подошел к теме Иоанна Крестителя католический теолог, поэт и композитор Иоганнес Ааль (ок. 1500–1551) из Золотурна (Швейцария). Его грандиозная двухдневная «Трагедия Иоанна Крестителя» (1549), написанная по-немецки стихами и построенная по модели мистерий, представила историю этого героя в контексте истории христианства, в сочетании земного и небесного планов. Стремясь показать судьбу Крестителя во всей полноте, автор собрал о нем все и отовсюду (из Писания, трудов Иосифа Флавия, также из старых мистерий и из латинских драм). «Трагедия Иоанна Крестителя» ставилась в Швейцарии по образцу мистерийных

спектаклей и в целом явила собой произведение переходного типа, сочетающее элементы средневековой и ренессансной эстетики.

Трагедия Бьюкенена отличается прежде всего простотой и «правильностью» построения. Автор отсекает все недраматические мотивы евангельского рассказа, сконцентрировал пространство и время. Удаление от практики мистерий и приближение к античной форме само по себе казалось в его эпоху необычно новым. В трагедии одно место действия (площадь, где расположены дворец царя Ирода и темница). Показаны события, непосредственно приведшие к аресту Крестителя, его допрос у Ирода и трагический исход. Знарок Аристотеля и собеседник Скалигера, Бьюкенен пробует применить в своей трагедии классические правила; из заальпийских драматургов он первым принципиально заменяет изображение жестоких и кровавых событий патетическим рассказом вестника (так, не показано отсечение головы Иоанна Крестителя и поднесение ее на блюде дочери Иродиады, из чего иные драматурги делали «ударные» сцены). Впрочем, из тех же соображений не показаны ни пир у Ирода, ни знаменитый танец. Единство трагического тона безукоризненно.

Трагедия «Креститель, или Клевета» сложена из Пролога и шести сцен, разделенных хорами (не римская, пятиактная композиция, восходящая к Сенеке, а греческая: эпизодии и стасимы). Классический латинский стих (те же метры, что и в переводах Еврипида), которым наслаждались знатоки-современники. Тексту присуща некоторая риторическая самоценность, изобилие «общих мест», изысканность метафор, поэтическая отстраненность песен хора от событий. Сильная сторона — насыщенные мыслью и политической энергией диалоги, тирады Иоанна, согретые огнем ранней Реформации. Это художественная литература, хотя не вполне еще драматический театр.

У французского специалиста по ренессансной драматургии Рене Лебега, прошедшего серьезный филологический анализ «Крестителя», есть интересное соображение в связи со стилем этой пьесы. Он обнаружил в тексте «практически полное отсутствие библейских выражений. Разумеется, хор довольно часто развивает темы, почерпнутые из Библии, но автор пренебрег большей частью образов, которые придают столь сильный и столь странный

привкус речам Предтечи. <...> Библейский колорит, экзотический реализм отсутствуют в пьесе шотландского гуманиста»¹⁵. Лебег также констатировал, что, поскольку большинство сцен выстроены как идейные дискуссии, Бьюкенен очень органично использовал формальные принципы риторики: сравнения, повторы, сентенции и т. п.¹⁶ Есть здесь и немало античных мифологических образов.

История о гибели Иоанна Предтечи у Бьюкенена представлена как высокое духовное действо, но при этом в нем наличествует и актуальный подтекст, о евангельских событиях автор говорит с невиданной ранее личностной интонацией. Преследования за веру, низменные расчеты политиков, изменчивость монаршей благосклонности драматург принимает близко к сердцу, ибо нечто схожее он испытал на себе. Вероятно, впервые литературная трагедия, да еще на библейскую тему, наполняется подобными эмоциями, субъективно-объективными, ибо судьба евангельского героя, равно как и судьба автора, — удел человеческого несовершенства: подобно мифическому Протею, человек способен на перемены, на ложь, на клевету...

Veteres poetae fabulantur Protea
Quendam fuisse, in omnes qui se verteret
Formas nec ullis contineri vinculis
Posset...
At ego profecto fabulam istam comperi
Longe Sibyllae veriolem oraculis.
Nam quotquot homines video, tot me Proteos
Videre vultus credo qui sumant novos
Seseque vertant in figuras quaslibet...

Древние поэты рассказывали,
что Протей
Был существом, которое любые
могло принимать
Формы и которого никакие
узы удержат
Не могли...
И я действительно понял, что эта легенда
Куда правдивей прорицаний Сивиллы.
Ибо сколько я ни вижу людей,
столько Протея,
Кажется мне, что обличье я вижу, они
обретают новые
Лица и обращаются в любые фигуры...¹⁷

Главными противниками пророка в трагедии выступают двое фарисеев, образы которых модернизированы. Они представляют два типа деятелей церкви: ортодокс Малх, который боится влияния пророка в народе и хочет избавиться от него любой ценой, оружием ли, клеветой ли, и терпимый мудрый Гамалиил. Специалисты по Бьюкенену выдвинули ряд гипотез об их прототипах (предполагаются церковные иерархи его времени, католической и реформатской сторон). Еще больше споров о том, кого из знакомых королей автор наделил чертами Ирода (Франциска I, Иакова V Шотландского или Генриха VIII Тюдора) и кого подразумевал под Предтечей. Одна версия предполагает Лютера, еще одна, с учетом кое-каких намеков автора, — Томаса Мора, казненного по наущению Анны Болейн в 1535 году, есть и еще более неожиданные. (Известно, что при переиздании «Крестителя» в следующем веке читатели предреволюционной Англии узнавали в Ироде Карла II!) Но дело не в реальности примет героев исторической сцены, совпадении или несовпадении фабул¹⁸; важен сам пафос, чувство сближения времен, идей, лиц. Под пером шотландского драматурга Библия, говорящая о вечном, с такой же остротой заговорила о новом времени.

У Бьюкенена более высокая, чем у предшественников — авторов латинских драм, степень обобщения и идеологизации библейского сюжета. Важна не столько модель индивидуального поведения Ирода, сколько проблема царской справедливости и тирании, не столько Иоанн как герой, сколько идея обновления веры и идея мученичества и т. п. И самая большая удача драматурга — «любовые столкновения» идей в диалогах антагонистов (Малха и Гамалиила, Малха и Иоанна, Иоанна и Ирода). Даже спор Ирода с супругой из-за пророка организован как диспут, царица упрекает его в «нецарском» поведении (у Грималда, у Ааля реализовывалась полноценная любовная сцена: Иродиада женскими чарами пыталась заставить Ирода казнить оскорбившего ее пророка). «Креститель, или Клевета» — это самый ранний прообраз драмы-дискуссии.

Риторика Предтечи, бичующего идолопоклонство и произвол церковников, прославляющего бедность, имела у Бьюкенена, как и у Бейля, отчетливо реформатское звучание. Атмосфера в Гиени в годы создания драмы была

относительно благоприятна для новой веры, гонения начались немногим позже («Иеффай» свидетельствует о гораздо большей осторожности автора). Но напечатать ее Бюкенен все же не рискнул. «Креститель» был издан только в 1577 году в Лондоне в царствование Елизаветы, когда сам ученый поэт перешел в протестантизм, а в Англии укрепилась англиканская церковь: тогда в трагедии не усмотрели ничего опасного. Публикацию Бюкенен посвятил своему венценосному ученику Иакову Стюарту. Расцвет латинской драмы тогда уже остался позади, в Англии к выходу на сцену готовилось поколение «университетских умов», драматургические новации Бюкенена были уже преизойдены многими. Эта трагедия резонанс вызвала небольшой — в сравнении с «Иеффаем».

Вторая библейская трагедия Бюкенена, «Иеффай, или Обет» («Jephthes, sive Votum»), написанная позднее «Крестителя» (около 1543 или 1545 года), увидела свет раньше, в 1554 году, в Париже. Но еще до публикации ее читали в Кембридже, в Коимбре, в городах Франции, куда судьба забрасывала автора. Подобного успеха не имело ни одно произведение этого жанра в XVI и в начале XVII века.

Уже сам выбор сюжета (ранее никем не инсценировавшегося) указывает направление мысли драматурга. Эпизод из Книги Судей (глава 11) о том, как галаадский военачальник Иеффай по обету принес в жертву Богу единственную дочь, перекликается с греческим мифом об Ифигении и трагедией Еврипида. Бюкенен взял за образец «Ифигению в Авлиде» и «Гекубу» в переводе Эразма Роттердамского; есть также заимствования из «Амфитриона» Плавта. Герои «Иеффая» (психологический облик которых в Библии не обрисован) схожи с образами еврипидовской трагедии, дочь названа Ифизой, введена также фигура матери, Сторгеи, которой нет в Книге Судей, и она напоминает Клитемнестру.

В бюкененовском «Иеффае» также применена древнегреческая структура: семь эпизодов перемежаются хорами. Достигнуто единство времени и места. Действие начинается не с войны и данного на поле боя обета, а с возвращения Иеффая и его встречи с дочерью. Жертвоприношение происходит сразу после принятия решения, меж тем как в Писании дочь Иеффая с позволения отца два месяца оплаки-

вала свое девство в горах. Бюкенену удалось с самого начала создать трагическую атмосферу. Основное место в начальной сцене занимает рассказ Сторгеи об увиденном ею вещем сне, предчувствие утраты дочери. Это подражание сну Гекубы у Еврипида (таких снов потом будет много в драматургии XVI и XVII веков). В трагические тона окрашены и песни хора.

Тема обета Иеффая принадлежит к дискуссионным вопросам богословия. Должно ли исполнять обет, данный неразумно, если исполнение его требует преступного деяния (в данном случае детоубийства)? Принимает ли Господь такую жертву? Отцы церкви не выработали по этому поводу общепринятой точки зрения. Решение проблемы находилось лишь переносное, символическое (в трактате теолога XII века Гуго Сен-Викторского жертвоприношение дочери Иеффая рассматривалось как прообраз Искупления). Во времена создания пьесы проблема обетов приобрела самый широкий резонанс, ибо протестанты выступили против обетов вообще, особенно монашеских; на эту тему высказывались и Эразм Роттердамский, и Жан Кальвин. В эпистолярном диспуте на тему обетов, который вели в 1543–1546 годах два видных немецких теолога, протестант Мартин Буцер и католик Бартоломей Латомус, затрагивался обет Иеффая, и Латомус однозначно высказался за исполнение любого принятого обета, в то время как лютеранин Буцер настаивал на различии праведных и неправедных обетов и на том, что исполнение последних не может быть угодно Богу¹⁹.

Возможно, именно поэтому данный библейский сюжет и привлек внимание Бюкенена, полемиста по натуре. Во всяком случае, аргументы той и другой стороны он внедрил в центральную (пятую) сцену своей трагедии, спор Иеффая со священником.

Иеффай
Разве принесенные обеты
не следует исполнять?
Священник
Но закон велит приносить
справедливые обеты.
Иеффай
Вернее было бы с самого начала
Обещать то, что одобряют обычаи отцов.
Но если таковой обет
Богу уже принесен,

французская ренессансная трагедия еще только начинала складываться, а отсутствие профессионального театра существенно замедляло этот процесс.

Пьеса переиздавалась на латыни и сразу вышла за пределы узкого круга эрудитов, стала переводиться на живые языки. Причем чаще это были именно переводы, а не адаптации, Бюкенена переводили с той же тщательностью и уважением, что и античных классиков. На французский «Иеффая» перелагали как минимум четырежды (Клод де Везель около 1560 года, Флоран Кретьен в 1567-м, Андре Маж де Фьемелен в 1601-м и Пьер де Бринон в 1614 году, все — профессиональные литераторы). По переводу Везеля в 1560 году был даже поставлен спектакль при французском дворе, силами молодых гуманистов-придворных, в традиции, начатой первыми постановками Э. Жоделя.

Наиболее успешным с художественной стороны оказался перевод Ф. Крегьена, гугенота из Орлеана (воспитателя и приближенного Генриха Наваррского). Причем если перевод Везеля принадлежал к поэтической линии «Плеяды», то Крегьен был одним из наиболее последовательных противников Ронсара и его короты, отстаивал национальные и религиозные, а не античные приоритеты. И тому, и другому оказалась близка стилистика Бюкенена. Крегьен дружил с шотландским поэтом и переводил «Иеффая» с ведома и одобрения автора. Текст выполнен александрийским стихом (кроме хоров и некоторых монологов) и достаточно точно передает образный строй и логику мысли автора, переводчик лишь изредка позволял себе что-либо развернуть или дополнить²⁶.

Во Франции «Иеффая» читали (в ученом мире, в коллежах) вплоть до корнелевских времен. Сам Корнель ссылаясь в «Разборе „Полиевкта“» на авторитет «высокоученого Бюкенена» в вопросе создания христианской трагедии²⁷.

Не меньшую известность трагедия обрела в Германии: в 1569 году в Страсбурге появился

первый немецкий перевод Йонаса Битнера, в 1571 году — в Нюрнберге, в 1595 году — в Ростоке, в 1604 году — в Брауншвейге (переводчиком выступил Герман Ницефорус, известный теолог и педагог). Благодаря Бюкенену сюжет об Иеффе стал популярен у драматургов, свидетельством чему, например, одна из бесчисленных «трагедий» знаменитого поэта-сапожника Ганса Сакса «Иеффай и его дочь», представлявшаяся в «театре мейстерзингеров» в Нюрнберге.

Интерес к трагедии Бюкенена, оказавшейся как будто бы в точке соприкосновения двух конфессий, проявляли не одни протестанты. Например, в Польшу ее импортировали иезуиты. В 1587 году в Кракове пьеса была издана в переводе поэта Яна Завицкого, что заложило основу богатой традиции польской библейской трагедии. В начале XVII века она появилась в Италии, когда там возник интерес к религиозной драматургии (перевод Шипионе Баргальи, Венеция, 1601 год)²⁸.

На родине обе пьесы Бюкенена были прекрасно известны в оригинале. Филип Сидни в своем манифесте «Защита поэзии» (1580) назвал трагедии Бюкенена «заслуженно вызывающими божественное восхищение»²⁹. «Иеффая» подражали: кембриджский профессор Джон Кристоферсон в 1544–1546 годах сочинил свою версию в древнегреческих стихах — с дидактическими целями. На английский язык она долго не переводилась. Только через двести лет трагедия Бюкенена вдохновила последнюю ораторию Георга Фридриха Генделя («Иеффай», 1751, английское либретто Томаса Морелла), а полные переводы относятся к XIX и XX векам.

В XVII веке тему обета Иеффая в продолжение Бюкенена драматизировали, в числе многих, немецкий иезуит Якоб Бальде (1637) и великий нидерландский писатель Йост ван ден Вондел (1659), их пьесы принадлежали уже новым сценическим традициям.

Примечания

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М., 1998. С. 108.

² *Hume Brown P. George Buchanan: Humanist and Reformer.* Edinburgh, 1890. P. 204.

³ Краткий автобиографический очерк (*Vita sua*) был написан или продиктован поэтом незадолго до смерти, издан позже и исследователями считается не вполне достоверным как документ, но интересным как памятник жанра.

Первой, самой подробной и апологетической по духу биографией Бюкенена стала книга Д. Ирвинга (*Irving D. Memoirs of the life and writings of George Buchanan.* Edinburgh, 1807). В ряду наиболее серьезных исследований см.: *Hume*

Brown P. George Buchanan: Humanist and Reformer. Edinburgh, 1890; *Hume Brown P. Buchanan and his times.* Edinburgh; London, 1906; *Mc Farlan I. D. Buchanan.* London, 1981; и др.

⁴ Из декрета об основании коллежа 1533 г. Цит. по: *Lebègue R. La tragédie religieuse en France: Les débuts (1514–1573).* Paris, 1929. P. 198.

⁵ *Монтень М.* Опыты: В 3 кн. М., 1992. Кн. 1. С. 196.

Об ученом и педагоге старшего поколения Гильоме Геранте, как и о его пьесах, сведений практически не сохранилось. Марк-Антуан Мюре (1526–1585) — выдающийся французский филолог, младший коллега Бюкенена по коллежу Бонкур. Его латинская трагедия «Юлий Цезарь» (около 1544 г.), первая трагедия на историческую тему во Франции, создавалась одновременно с пьесами Бюкенена; вопрос о влиянии остается спорным.

⁶ В 1506 г. Эразм Роттердамский опубликовал свои переводы «Геккубы» и «Ифигении в Авлиде» с древнегреческого на латинский язык, тем самым положив начало знакомству европейского образованного сословия с трагедиями Еврипида.

«Медея» в переложении Бюкенена была впервые напечатана под одной обложкой с этими переводами Эразма в Париже в 1544 г., как прямое их продолжение. «Алекста» вышла отдельной книгой у того же парижского издателя в 1556 г., что свидетельствовало об авторитете самого Бюкенена.

⁷ Между Гиеньским коллежем и Португалией существовали свя-

зи благодаря тому, что глава коллежа Андреа де Губеа, выдающийся ученый гуманист, был родом из Португалии.

⁸ См., напр.: *Creizenach W. Geschichte des neueren Dramas: In 5 Bd. 2 Aufl. Halle a. S., 1918. Bd. 2. Renaissance und Reformation. Teil 1. S. 443.*

⁹ О взаимоотношениях Бюкенена и Марии Стюарт см., в частности: *Hume Brown P. George Buchanan: Humanist and Reformer.* P. 200–225.

¹⁰ См: *Lebègue R. La tragédie religieuse en France.* P. 203.

¹¹ *Hume Brown P. George Buchanan: Humanist and Reformer.* P. 120.

¹² *Bale J. A Comedy or Interlude of John Baptist's Preaching in the Wilderness // Bale J. The Dramatic Writings.* Guildford, 1966. P. 128–150.

¹³ *Комарова В. П.* Английская Реформация в драмах Джона Бейля // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981. С. 233.

¹⁴ О жизни и творчестве этого малоизвестного деятеля английской культуры см.: *Merrill L. R. The life and poems of Nicholas Grimald.* New Haven, 1969.

¹⁵ *Lebègue R. La tragédie religieuse en France.* P. 217.

¹⁶ *Ibidem.* P. 218.

¹⁷ *Buchanan G. Baptistes sive Calumnia // Buchanan G. Tragedies.* Edinburgh, 1983. P. 99.

(Трагедии Бюкенена никогда не переводились на русский язык, и традиция поэтического перевода с латыни в наши дни, увы, почти что утрачена. Здесь приводится лишь приблизительный перевод-

подстрочник в дополнение к оригиналу.)

¹⁸ Все эти гипотезы рассмотрены в монографии Р. Лебегера: *Lebègue R. La tragédie religieuse en France.* P. 210–215.

¹⁹ См., в частности: *Spijker W. van't. The ecclesiastical offices in the thought of Martin Bucer / transl. by J. Vriend, L. D. Bierma.* Leiden; New York; Köln, 1996. P. 301–303, etc.

²⁰ *Buchanan G. Iephtes, sive Votum.* P. 1554. P. 33. (Подстрочный перевод передает направление мысли, но не поэтические достоинства подлинника.)

²¹ *Ibidem.* P. 37.

²² *Lebègue R. La tragédie religieuse en France.* P. 231.

²³ *Buchanan G. Jephthes, sive Votum.* P. 38.

²⁴ *Faguet E. La tragédie française au XVI-e siècle (1550–1600).* Paris, 1883. P. 73.

²⁵ *Lebègue R. La tragédie religieuse en France.* P. 243.

²⁶ Переводы Везеля и Кретьена напечатаны в современном научном издании: *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX.* Paris; Florence, 1990. Vol. III (1566–1567). О переводе Кретьена см.: *Boccassini D. Présentation // La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX.* P. 409–422.

²⁷ *Корнель П.* Разбор «Полиевкта» // Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 525.

²⁸ Полный список изданий и переводов Бюкенена приведен в монографии: *Mc Farlan I. D. Buchanan.* London, 1981.

²⁹ *Сидни Ф.* Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 169. (Пер. В. Т. Олейника.)

Л. Г. Пригожина

Театральные приключения Гогенштауфена (Акимов и Шварц на путях мюзик-холла)

Комедия «Приключения Гогенштауфена» — двойной дебют драматурга Е. Шварца. Это его первая пьеса для взрослых¹ и первая театральная сказка. В 1931 году Шварц читал ее труппе Театра им. Евг. Вахтангова в присутствии Н. Акимова, с которым тогда и познакомился². «Пьесу, — вспоминал режиссер, — горячо обсуждали, признали интересной, но требующей доработки. Автор... согласился со всеми замечаниями и больше к этой работе не возвращался»³. Последнее не соответствует действительности. Но то, что Шварц воздержался от возражений, похоже на правду: ведь он был робким дебютантом, а критика исходила от членов прославленного коллектива, «уверенных в себе и темпераментных ораторов»⁴! По свидетельству М. Янковского, драматург «был удручен тем, что „Приключения Гогенштауфена“ не нашли пристанища на сцене. Думал, что его работа никому не нужна»⁵. Выступления вахтанговцев Шварц воспринял как вежливый отказ. На этом, казалось, *театральные* приключения «Гогенштауфена» закончились, едва начавшись. Но неожиданно забрезжила возможность «пристанца», причем благодаря Акимову, и сюжет получил продолжение.

После урагана возмущения, вызванного в прессе его «Гамлетом» (1932), режиссерский путь в вахтанговском театре был Акимову перекрыт, а оставаться по-прежнему только декоратором он не желал. В июне следующего года «Ленинградская правда» сообщила, что Акимов назначен главным режиссером Ленинградского мюзик-холла⁶, который, как и его старший двумя годами московский брат, подвергался чуть ли не с первых шагов критическому обстрелу. Предпримем небольшой экскурс в историю советского мюзик-холла, чтобы понять, в какой момент пригласили Акимова, чего от него ожидали и что получилось в результате. Попытаемся также прояснить некоторые детали второго театрального приключения «Гоген-

штауфена», тесно связанного, как показывают факты, с недолгим (1933–1934) «мюзик-холльным» периодом Акимова.

Учреждение в Москве «показательного эстрадного театра Мюзик-холл» (1926) открыло череду «перестроек», часто проводившихся как «акт всеобщего истребления жанра и его основных природных особенностей»⁷. К 1937 году в СССР все мюзик-холлы были закрыты — исход, вполне предсказуемый в условиях усиливающегося государственного диктата.

Московский и Ленинградский мюзик-холлы возникли в ситуации, кардинально отличной от ситуации начала 20-х, когда шли интенсивные театральные поиски, в том числе «циркизация» и «мюзикхоллизация» театра, наиболее радикальными проявлениями которых П. Марков называл «театр — мюзик-холл Н. Фореггера и театр-цирк С. Эйзенштейна», где «искусство мюзик-холла и цирка... пытается всецело заменить театр и встать на его место»⁸. К середине десятилетия процесс практически иссяк. Теперь, пишет А. Сергеев, автор новейшего труда о «циркизации», «театру предстояло наполниться вербально выраженным и идейно прочным содержанием как наиболее понятным и доступным пролетарскому зрителю»⁹. То же предписывалось и мюзик-холлу, что объективно означало «истребление жанра». «Мюзикхоллизацию» театра сменила «театрализация» мюзик-холла, на что и направлены были все его «перестройки». Назначение Акимова пришлось на самый апогей «театрализации». Новый главный режиссер должен был способствовать «коренной перестройке» Ленинградского мюзик-холла. Акимов и раньше имел дело с мюзик-холлом, но преимущественно как художник (только однажды он выступил и сорежиссером московского спектакля «Букет моей бабушки» (1929), поставленного К. Голейзовским).

Большой охотник до экспериментов, Акимов также участвовал в «мюзикхоллизации»

и «циркизации» театра, — но не в их «героические» времена, а во второй половине 20-х, когда «театр, уже почти забыв и о циркизации и мюзикхоллизации, методично осваивал их открытия»¹⁰. Волей Акимова, одного из «конструкторов» спектакля БДТ «Сэр Джон Фальстаф» (1927), сцены сражений были «превращены в цирковой аттракцион»¹¹. «Обилием аттракционов» отличалась и постановка «Тартюфа» в ленинградской Актраме (1929, сорежиссер и художник Акимов). А. Гвоздев в рецензии довольно критически оценил «перевод серьезной обличительной комедии на язык современного мюзик-холла», но счел это скорее издержками похвального стремления «разрабатывать новые методы для истолкования классиков в современном плане»: при всей спорности — «безусловно свежий, живой спектакль»¹². Куда более суровый приговор «Тартюфу» и представляемому им направлению критик вынес через семь лет, когда по «формализму» уже стреляли на поражение. Безоговорочно осудив «формалистский энтузиазм режиссуры», он высказал уверенность, что отныне «громадный творческий рост советских художников гарантирует от рецидивов подобной „мюзикхоллизации“»¹³. Но в 1933 году дирекция Ленинградского мюзик-холла, вероятно, считала, что искушенность Акимова во всякого рода «ациях» театра (включая «кинофикацию») послужит во благо «театрализации» мюзик-холла. Возможно, поначалу так думал и сам режиссер, согласившись его возглавить. Однако через месяц с небольшим журнал «Рабочий и театр» уточнил июньскую информацию. Оказывается, администрация мюзик-холла решила проводить реформу постепенно: не рушить «до основания с самого начала», а «параллельно с производственной работой (основанной в целом на прежних принципах)» открыть экспериментальную мастерскую, которой и будет руководить Акимов¹⁴. Мирное сосуществование с «прежними принципами» Акимова вряд ли устраивало.

Стремясь удовлетворить требованию целостного представления со связным социальным значимым сюжетом, призванным заменить «безыдейную» номерную структуру, советский мюзик-холл метался между опереттой и обозрением типа тех, что шли в театрах сатиры. Испытываемые им трудности легко понять, учитывая, что оперетта должна была «совети-

зироваться», то есть, перейдя к «современному социально значительному содержанию», превратиться в «сатирическую комедию на музыку, всеми деталями связанную с интересами нашей современности»¹⁵. Сатиру же все больше ограничивали в правах. То и дело возникали дискуссии, в ходе которых ставилась под сомнение возможность (точнее — дозволенность) сатирического показа каких-либо участков советской действительности. Типична в этом отношении реакция критики на обозрение В. Масса и Н. Эрдмана «Одиссея» (авторское название «Телемак»), поставленное Н. Смоlichem в Ленинградском мюзик-холле (1929). Эрдман считал спектакль «из рук вон плохим», но главный удар был нанесен не по спектаклю, а по пьесе, хотя она, по словам Эрдмана, «сейчас уже... совершенно на себя не похожа. Цензура не оставила в ней камня на камне»¹⁶. Рецензент оказался еще более строгим цензором. Правда, он признал литературные и драматургические достоинства текста, авторы которого «на голову выше своих мюзик-холльных предшественников», но обвинил обоих в «обывательском злопахательстве»: «Осторожно задрапированные древнегреческими хитонами, они... вылили на наши недочеты... ведро мелкотравчатых обывательских анекдотов». Дальше — наставления мюзик-холлу: «Феерические зрелища не обязаны быть неизменно сатирическими. Великие работы, проводящиеся в стране, грандиозная стройка, реконструкция бытовых отношений — все это материал для создания грандиозного мюзик-холльного зрелища»¹⁷. (По иронии судьбы автор разгромной статьи М. Падво при Акимове был директором Ленинградского мюзик-холла; художественного руководителя там не было.)

Мюзик-холл старался «исправиться», время от времени ставя «грандиозные зрелища» с полным набором перечисленных положительных фактов. Крамольную «Одиссею» ленинградцы не повезли в Москву в принятом порядке «обмена опытом» — ее отверг Худполитсовет Московского мюзик-холла. А в 1931 году на его сцене показали «правильное» обозрение «Шестая мира» (авторы А. Жаров и Н. Равич, режиссер Н. Горчаков). Здесь советская жизнь предстала в надлежащем виде — «с ее кипучей стройкой, в которой принимали участие представители разных национальностей»¹⁸. Функция намеченного пунктиром сюжета, схематич-

ного, зато идеологически выдержанного (доказывалось преимущество советского строя над американским), сводилась к связыванию отдельных номеров. Зрелище было поистине грандиозным: сто пятьдесят участников, в том числе ансамбли — акробатический и хореографический (знаменитые «30 герлс» К. Голейзовского — когда-то «английских», а на этот раз обряженных в национальные костюмы и исполнявших танцы народов СССР), а также звезда оперетты Г. Ярон. Наличие сквозного сюжета обеспечивало «Шестой мира» какую-никакую, но «театрализацию». Однако зрительский успех обозрению принесли номера, которые, несмотря на старания подчинить их развитию сюжета, стремились к обособлению, подчиняясь своей изначальной природе. Выступление «30-ти герлс» могло бы состояться на любой концертной площадке. Политическая задача выполнялась в основном на вербальном уровне, но и, скажем, фельетон Н. Смирнова-Сокольского о Керенском тоже вполне представим в другой эстрадной программе. Между тем именно благодаря своей политической остроте «Шестая мира» встретила благожелательный прием у критики, увидевшей в спектакле «старт к решительной перестройке»¹⁹. Спустя три года о направлении, заданном таким стартом, нелицеприятно выскажется Акимов в статье «О путях мюзик-холла».

Заранее предупредим, что не все ее положения бесспорны. Вряд ли, например, можно безоговорочно принять утверждение: «Настоящее, „стопроцентное“ обозрение — всегда халтура», тем более что на своем веку Акимов оформил и поставил немало обозрений, в том числе мюзик-холльных. Впрочем, продолжает режиссер, обозрение обозрению рознь: «Как только в нем появляются признаки искусства, оно... делается пьесой, в него не влезает вставные номера, и мюзик-холл катастрофически теряет „чистоту жанра“»²⁰. Следуя логике Акимова, «Одиссею» Масса и Эрдмана придется признать не обозрением, как значилось в афише, а пьесой, что не так уж далеко от истины — ведь пьесой и называл ее Эрдман в письме к матери.

«Чистота жанра» — «конек» акимовской театральной публицистики 30-х годов. По Акимову, «жанр является неким круговым условием между драматургом, театром и зрителем, условием о приемах, в которых будет

вестись игра»²¹. Обозрение же — незаконный плод «кровосмешительства основ различных жанров»²².

Но обозрение в мюзик-холле — один из вариантов «театрализации», в которой режиссер как будто бы принял деятельное участие, для того его и пригласили. Не будем, однако, торопиться с выводами. Статья опубликована в июне 1934 года, то есть через год после приглашения и уже после того, как мастерская Акимова показала свой первый (и последний) спектакль — «Святыню брака» Э. Лабиша. Рядом помещена рецензия С. Дрейдена, названная по аналогии с гоголевским «Театральным разъемом» — «Мюзик-холльный разъем». Она написана в форме беседы двух зрителей после просмотра «Святыни брака». Оба сходятся в высокой оценке режиссерского мастерства, но первый считает, что акимовская постановка противоречит жанровой природе мюзик-холла. Второй готов согласиться: «Пусть „Святыня брака“ не мюзик-холл». Однако «весьма возможно, что... акимовская мастерская... вырастет в *новый театр* (курсив мой. — Л. П.). Но и мюзик-холл, конечно, извлечет из этого спектакля немало полезнейших методологических уроков»²³. Вот как раз в последнее Акимов, обозревая «пути мюзик-холла», уже не верил. Его статья — не декларация о намерениях, а итог целого года практической работы и непосредственных наблюдений за деятельностью мюзик-холла, базирующейся на «прежних принципах». Согласившись сперва на должность главного режиссера, Акимов, видимо, очень скоро понял, что реформировать мюзик-холл с помощью «театрализации» (а в советских условиях это предполагало и идеологизацию) нельзя. Всякая «перестройка» в этом направлении ему только вредила, обрекая на межеумочное положение «концертного зала с обязанностями театра» под «вывеской с роскошным английским названием»²⁴. Узаконенная в советском театре «идейная связь и направленность»²⁵ неосуществима в мюзик-холле при сохранении «чистоты жанра». Значит, надо снять «вывеску» и, открыто признав, что «чистых» мюзик-холлов у нас нет и по идеологическим причинам быть не может, заменить номинально существующие «первоклассными советскими театрами нового... жанра», для которого Акимов предложил рабочее название «синтетический», обозначающее

«все театральные выразительные средства»²⁶. Репертуар составят «действенная советская комедия и огромная часть классики», а труппу — «специфические актерские силы», объединенные «в правильно организованный коллектив»²⁷. Значит, прав был второй персонаж дрейденковского «Мюзик-холльного разъезда»: акимовские эксперименты в мастерской имели целью не спасительную реформу мюзик-холла (в нее, повторим, режиссер не верил, хотя по понятным соображениям делал вид, будто ведет речь о «нахождении жанра советского мюзик-холла»²⁸), а создание нового театра — репертуарного, с постоянной труппой. Мастерская, в которую наряду с драматическими артистами входили эстрадные и цирковые, сохраняла, таким образом, некоторые признаки мюзик-холла, но должна была стать переходным звеном к будущему театру. Акимов не делал ставку на актерский «синтетизм», понимая, что это довольно редкое явление. Он охотно использовал разнообразные умения отдельных актеров и всячески их поощрял, однако условием необходимым и достаточным считал способность исполнителей «к взаимному пониманию и жанровому сближению»²⁹.

О серьезности акимовского подхода к делу говорят обширные репертуарные планы мастерской. Кроме «Святыни брака» из классики предполагались к постановке «Севильский обольститель» Тирсо де Молины, «Лгун» К. Гольдони, «Кот в сапогах» Л. Тика, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. Выпустили только «Святыню брака». «Двенадцатую ночь» режиссер поставит уже в Театре комедии — дважды (1938 и 1964). (Любопытно, что Акимов словно последовал совету П. Маркова, писавшего в рецензии на «Гамлета»: «...если у Акимова такая болезненная любовь к интриге, то даже среди пьес Шекспира можно было бы выбрать другую, построенную в этом смысле с гораздо большим искусством, чем „Гамлет“»³⁰). Сложнее дело обстояло с «действенной советской комедией», заявленной руководителем мастерской как основа репертуара. «Классикам, — писал он впоследствии, — тогда повезло больше»³¹ («повезло», собственно, одному Лабису). Конечно, классика предоставляет широчайшие возможности для выбора — при том, что и в мастерской, и позже, в Театре комедии (вплоть до «Тени» Шварца), Акимов ориентировался только на легкую комедию. Советская комедия за неко-

торыми исключениями была сплошь «легкой», — по мнению Акимова, даже чересчур. Он не хотел ставить «облегченную драматургию с упрощенным сюжетом и пониженными для доходчивости литературными достоинствами»³². Это не значит, что режиссер принципиально не заботился о том, чтобы его спектакли доходили до зрителя. Напротив, он любил успех и не скрывал этого, чем не раз озадачивал Шварца, которому мог, например, сказать: «Я люблю пьесы, имеющие успех и у зрителей премьерных, и у массовых»³³. Акимову вовсе не улыбалось воспеть Ф.-Т. Маринетти «наслаждение быть освистанным». Но ему нужна была легкая комедия, а не *облегченная*: «Полноценность содержания определяется не столько его сложностью, сколько его качеством»³⁴. В поисках пьес, отвечающих этому условию, он «обратился к трем драматургам: Шекспиру, Лабису и Шварцу»³⁵. Если встать на точку зрения Акимова, соседство с Лабисом, которого он до конца жизни считал великим комедиографом, у Шварца должно было вызвать те же чувства, какие испытал булгаковский Максудов, увидев на афише свое имя рядом с именами Эсхила и Софокла. Как бы то ни было, Шварц оказался единственным советским автором, чья фамилия фигурировала в репертуарных планах мастерской. Пресса уже в сентябре 1933 года называла и конкретное произведение — «Приключения Гогенштауфена», которые готовятся к постановке одновременно со «Святыней брака»³⁶. В августе следующего года дважды назывались сроки премьеры «Гогенштауфена» — сначала декабрь 1934-го, потом март 1935-го³⁷. В одном из августовских сообщений говорилось: «Над постановкой работает Н. П. Акимов, по его же эскизам пишутся декорации». Дальше дело заглохло. Так закончилось второе театральное приключение невезучего «Гогенштауфена», более продолжительное и обещающее, чем первое. «Пристанище» он обрел не на сцене, а в журнале («Звезда», 1934, № 11).

Есть нечто странное в отношении Акимова к этой пьесе. Режиссер ни разу не упомянул о ней публично в связи с мастерской. Только в июле 1935 года, уже будучи художественным руководителем Театра комедии, Акимов указал «на интересный опыт Е. Шварца „Приключения Гогенштауфена“ в жанре фантастической комедии, но оговорил «некоторую неудачу этого опыта»³⁸. Из написанной годом ранее

статьи «О путях мюзик-холла» вообще трудно понять, о каком произведении Шварца идет речь, имеется оно в наличии или только заказано автору: «После многочисленных переговоров налажился контакт с драматургом Шварцем, перед которым была поставлена нелегкая задача написания пьесы на современную тему, отвечающую новым жанровым заданиям и одновременно не являющуюся „облегченной драматургией“»³⁹. Но «Гогенштауфена» Акимов слышал в исполнении автора еще в 1931 году, а к осени 1933-го включил в репертуарный план мастерской. Не мог же он принять пьесу к постановке и начать работу над ней не читая! Выходит, в статье говорится о какой-то другой, но какой?

Это не единственная странность. В акимовских воспоминаниях история второй встречи с драматургом выглядит так: в ответ на обращение режиссера «Шварц предложил сделать вольное изложение сказок Андерсена», соединив два (Акимов ошибается: три) андерсеновских сюжета. «И очень скоро» написал пьесу «Принцесса и свинопас» («Голый король»)»⁴⁰. Между тем в статье «О путях мюзик-холла» сказано, что создание «заказанных пьес» потребовало значительных сроков, почему она и «явится уже второй премьерой театра»⁴¹. Вряд ли такая избирательность памяти (у Акимова она была очень острой) объясняется простой забывчивостью. Может быть, после смерти Шварца он намеренно обошел вниманием «некоторую неудачу» автора «Снежной королевы», «Тени», «Дракона», «Обыкновенного чуда»?

Путаницу усугубляют другие воспоминания — Ю. Алянского. По его словам, Акимов вообще познакомился со Шварцем на банкете после премьеры «Святыни брака» (конец мая 1934 года) и именно тогда договорился с ним о читке «только что написанной пьесы „Приключения Гогенштауфена“»⁴² (курсив мой. — Л. П.). До того режиссер якобы ее не читал, но слышал, «что это пьеса-сказка, что в ней происходят удивительные превращения», и загорелся интересом. Читка с последующим обсуждением состоялась 18 июня на квартире у А. Кроленко, директора издательства «Academia», выпустившего немало книг, оформленных Акимовым. Ю. Алянским приведены с сокращениями подробности, зафиксированные хозяином квартиры в дневнике. Прочитываем самое необходимое: «Акимов, соглашаясь,

что композиция и часть образов не удались, считает замысел публицистической сказки очень интересным и видит в ней заманчивые возможности для синтетического спектакля, который стремится воплотить на сцене. Просит автора не смущаться отрицательными отзывами и продолжать работу. <...> Н. П. считает, что я (А. Кроленко. — Л. П.) недооцениваю оригинальность и новизну творческого метода драматурга... Он чувствует, что именно такой драматург может помочь ему воплотить свои сценические замыслы»⁴³.

Ю. Алянский, конечно, заблуждается насчет даты знакомства Шварца с Акимовым и времени написания пьесы. Зато мы имеем документальное свидетельство акимовской оценки «Гогенштауфена». Но как понимать просьбу режиссера «продолжать работу»?

Весьма вероятно, что после читки у А. Кроленко и выступления Акимова Шварц переработал комедию. Еще вероятнее, что имели место и более ранние переработки, по крайней мере начиная с лета 1933 года, когда возникла перспектива постановки в мастерской и какие-то изменения мог подсказать Акимов. В пользу этого предположения говорит опыт их дальнейшего творческого общения. В любом случае текст, напечатанный в «Звезде», а возможно, и тот, который был прочитан у А. Кроленко, отличается от текста 1931 года.

Или все-таки Акимов, которому, как вспоминал драматург, «Приключения Гогенштауфена» «не очень нравились»⁴⁴, сам устроил эту совсем ненужную ему читку (он-то пьесу знал прекрасно), чтобы отрицательные отзывы лишней раз убедили автора в недостатках комедии и побудили написать другую? И тут мы снова возвращаемся к загадочной «пьесе без названия» из статьи «О путях мюзик-холла».

Автор первого критико-биографического очерка о Шварце (1961) С. Цимбал считал, что это «Принцесса и свинопас», подтверждая тем самым версию, высказанную в воспоминаниях режиссера. По мнению С. Цимбалы, «более всего отразилось на ней настойчивое напоминание Акимова: „Мы ждем пьес на современную тему“»⁴⁵. Комментируя статью «О путях мюзик-холла» в первом томе «Театрального наследия» Акимова (1978), он по-прежнему полагал, что Шварц, выполняя поставленную режиссером «задачу написания пьесы на современную тему», сочинил именно «Принцессу и свинопаса»⁴⁶.

Версия, подкрепленная авторитетом замечательного режиссера и широко известного критика, близко знавшего и Шварца, и Акимова, не оспаривалась, кажется, никем, включая автора настоящей статьи⁴⁷. Комедия «Принцесса и свинопас», после авторской переработки получившая название «Голый король», действительно была написана специально для акимовской мастерской, но на постановку наложил запрет Репертком (та же судьба постигла ее и в Театре комедии). Но Шварц написал ее позже, чем «Гогенштауфена», — очевидно, в 1934 году. Современность «Принцессы и свинопаса» С. Цимбал видел в ассоциации с гитлеризмом, хотя сам же упрекал драматурга за «недопустимую» «неопределенность политических оценок и социально-психологических характеристик»⁴⁸.

Шварцевский юмор в этой прелестной комедии далеко не так невинен — иначе за что же ее до 1960 года не допускали на сцену? Но дело даже не в этом. Акимову нужна была пьеса, которая могла бы выправить крен в сторону буржуазного Запада, неизбежно возникавший с постановкой «Святыни брака», единственной законченной работой мастерской. Сказка по мотивам Андерсена, даже с «намекami на Гитлера», вряд ли способна была восстановить баланс. Требовалось нечто вроде «Ундервуда», написанного Шварцем для Ленинградского ТЮЗа, который поставил его в 1929 году. Там дети во главе с пионеркой Марусей помогают разоблачить банду преступников. Требовался, так сказать, «взрослый» вариант «Ундервуда» с сюжетом из советской жизни. Комедия, в которой «горькое лекарство» сатиры заключено в «развлекательную облатку», что не мешает «врачевать болезни и язвы *нашего быта*»⁴⁹ (курсив мой. — Л. П.). И соответствующая пьеса имела в портфеле мастерской — «Приключения Гогенштауфена». Акимова что-то в ней не устраивало, и он настаивал, по-видимому, на том, чтобы автор довел ее до требуемых кондиций. Скорее всего, режиссер также предлагал Шварцу кое-какие повороты интриги, заострение ситуаций, неожиданные эффекты, превращавшие комедию в благодарный материал для «синтетического» спектакля. Чтобы реализовать предложения Акимова, даже если драматург не со всеми согласился, требовалось время, и премьеру приходилось откладывать (а «Принцессу и свинопаса», не забудем, Шварц написал «очень скоро»). Пока

не был готов тот вариант «Гогенштауфена», который удовлетворил бы Акимова, режиссер мог считать его «заказанной пьесой».

Мы не уверены, что правильно разгадали загадку, заданную Акимовым в 1934 году, и не названная им тогда пьеса — действительно «сказка в трех действиях» «Приключения Гогенштауфена». Однако с какого-то момента наши рассуждения сами стали походить на сказку — «про белого бычка». Пора, наконец, объяснить, что собой представляет эта комедия и кто такой Гогенштауфен.

Из энциклопедии Брокгауза и Ефрона можно узнать, что «Гогенштауфен — немецкая княжеская фамилия, занимавшая императорский престол с 1138 до 1254 гг. и угасшая в мужском поколении в 1268 г.»⁵⁰. Надо полагать, Пантелей Гогенштауфен, занимающий не престол, а скромную должность экономиста в советском учреждении, никакого отношения к древнему княжескому роду не имеет, а звучной фамилией автор наградил его для вящего комического эффекта.

Учреждение, где служит Гогенштауфен, это «финансовая часть огромного строительства», судя по всему, часть очень важная — некий «центр», куда со всех сторон ездят «сметы утверждать». А Гогенштауфен — «экономист, да не простой». Заведующий, который сам «вроде как бы гений», «лично сказал», что Гогенштауфен — талант. Он энтузиаст, рационализатор, дни и ночи работающий над проектом, который «всю систему упрощает», устраняя бюрократическую волокиту. Служивцам его проект как кобель в горле. Они мечтают, чтобы все оставалось по-прежнему: «Ходили бы бумаги внутри аппарата! Работала бы машина для одной красоты» (под этими словами мог бы подписаться Победоносиков), от души желают: «Хоть бы провалился он со своим проектом!» и тешат себя надеждой, что «в сферах» проект забракуют. Против Гогенштауфена плетутся интриги, вдохновительница которых — управделами Упырева, ухитряющаяся рассорить его с любимой девушкой — счетоводом Марусей Покровской. Но с деятельной помощью уборщицы Кофеевиной и домохозяйки Бойбабченко — «новой старухи», как она себя аттестует, вражеские козни расстроены, влюбленные соединяются, а проект «с блеском» утвержден «в сферах».

В таком изложении «Приключения Гогенштауфена» выглядят не сказкой, а вполне

«реалистической» пьесой на темы, типичные для советской драматургии в период первой пятилетки, — трудовой энтузиазм и борьба с бюрократизмом. Однако поверим «новой старухе» Бойбабченко: «Никакого переносного смысла нету. Сказка и все». Причем такая, которая по количеству чудес может поспорить с самыми фантастическими фьябами Карло Гоцци. Как в «Зеленой птичке», здесь оживают даже статуи: говорят и танцуют на своих орнаментах кариатиды, сходит с постамента, резво бегают, болтают и волочатся за женщинами Мраморный фавн, принимающий активное участие в действии. Главный герой превращается в курицу, а затем к нему снова возвращается человеческий облик. Есть и шапка (кепка) — невидимка, и поднимающийся из-под земли накрытый стол (вариант скатерти-самобранки), бегающая мебель, летающие подушки, графины, стаканы (люди тоже летают), и метла, которая «метет сама собой», как у Гете в «Ученике чародея»... Есть и чародей, вернее чародейка — фея. Она выглядит не столь величественно, как канонисса фрейлейн фон Розенгрюншен (Розеншен), под чьим именем в гофмановском «Крошке Цахесе» скрывается фея Розабельверде. В сказке Шварца фея — старая уборщица, а ее подлинная волшебная профессия спрятана в фамилии КоФЕЙкина, и она, подобно Золушкиной крестной из шварцевского киносценария, обладает чудесной способностью молодеть: во втором действии Кофейкина с возгласом «Теперь я иду в открытую!» превращается в красивую девушку. «В открытую» решил пойти и Шварц, впервые обозначивший жанр своей пьесы словом «сказка». «Ундервуд», также отличавшийся «сказочной сдвинутостью» (М. Янковский) реалий современного быта, автор так не назвал.

Врагиня Кофейкиной Упырева молода и красива всегда. Но этим она обязана зловещей тайне, которую знает только Кофейкина: управделами — женщина-вамп опять-таки не в переносном, а в наибуквальнейшем смысле. Она всамделишный вампир, или вурдалак, или упырь, питающийся человеческой кровью. Правда, чтобы скрыть свою мертвецкую сущность, днем Упырева довольствуется лекарственным препаратом — гематогеном, зато «вечером насыщается досыта», служа по совместительству в лаборатории по исследованию крови: «Она там часть исследует, часть

выпьет». Но непосредственно из людей, в отличие от легендарного Дракулы, Упырева пьет кровь все-таки в переносном смысле: «...она исподтишка... человека всяких сил лишает», губя его «по бытовой линии». Вот и Гогенштауфену она «повредит в любви, а пострадает учреждение», так как расстроенный экономист не сможет закончить проект, который «всю работу оживляет». Этого и добивается Упырева, смертельно ненавидящая живое во всех его проявлениях. Бумажная аппаратная деятельность бюрократической машины, работающей на холостом ходу и тормозящей развитие жизни, Упыревой на руку. По сравнению с ней Трощина из афиногеновского «Чудака» — существо абсолютно безобидное. В конфликт с «чудаком» Волгиным Трощина вступает не потому, что чувствует в нем врага, не по злобе, а по собственной тупости и невежеству, она бюрократка рядовая, одна из многих. Упырева же — «их предвечная праматерь», «шеф», квинт-эссенция «мертвого класса», который в кабинетах «сидит, злобствует». И Гогенштауфен, тоже слышущий чудачком, потому что живет любя и «работает любя», потому что в своем деле он «художник», для нее заклятый враг. Если бы не помогла Гогенштауфену добрая волшебница Кофейкина, тысячелетиями ведущая «вечный бой» с Упыревой, он, возможно, оказался бы побежденным.

Так чаще всего и случалось с «художниками своего дела» в реальной жизни, послужившей исходным материалом для пьесы, — ведь и изобретение Чудакова погубили бы главначупсы, не явись в нужный момент делегатка из 2030 года. Шварц все это, наверно, понимал. Но ведь он написал сказку, а во всякой волшебной сказке герой имеет волшебных помощников. Возможности Кофейкиной, правда, ограничены «сметой» (три «капитальных» чуда в квартал плюс «мелкие» «сверх сметы»), но и в народных сказках, как правило, существует «смета» на чудеса. Так можно ли считать «Гогенштауфена» сказкой в полном смысле слова?

С. Цимбал склонен был к отрицательному ответу: «Пьеса не поднялась над уровнем остроумной литературной пародии, в которой... даже сама... сказочная поэзия стала объектом веселого авторского подтрунивания», происходящие в ней чудеса, «при всем своем сходстве с традиционными сказочными чудесами, казались карикатурой на них»⁵¹. Эта оценка логически

вытекает из авторского понимания эволюции Шварца как пути к «сказке характеров», «убежденным приверженцем» которой он якобы выступил уже в «Красной шапочке» (1937), — «если бы только мы имели право по аналогии с „комедией положений“ и „комедией характеров“ говорить так же о „сказке положений“ и „сказке характеров“»⁵². Здесь не место подробно доказывать, что самые совершенные произведения Шварца не являются ни «сказками характеров», ни «сказками положений». В жанровом отношении «Гогенштауфен» мало отличается от последовавших за ним театральных сказок Шварца — «Принцессы и свинопаса» и «Красной шапочки», хотя элементов фантастики в них гораздо меньше и сюжеты строятся не на современном материале, а заимствованы соответственно у Андерсена и Перро. Все они — «комедии положений», «новый» Шварц начнется лишь со «Снежной королевы» (1938).

Собственно, «Приключения Гогенштауфена», как и «Ундервуд», — произведение экспериментальное, и судить о нем надо с учетом этого факта. Эксперимент показал, что «чистый» быт не обладает необходимым запасом сказочности. Одно с другим сопрягается здесь по «принципу коротких соответствий (или же — нарочитых несоответствий)»⁵³, которые впоследствии будут использоваться только как отдельные вкрапления в сложную художественную ткань пьес.

Шварц тогда, а порой и в зрелый творческий период, охотно «иронизировал над теми чудесами, которые сам же создал»⁵⁴. Почти через десять лет после «Гогенштауфена» драматург скажет: «Сказка может быть удачна только в том случае, если автор глубоко уверен в том, что все то, что он рассказывает, — пусть наивно, но глубоко серьезно и значительно»⁵⁵. В то время он работал над «Тенью». А еще через пять лет в письме к Акимову, репетировавшему «Дракона», будет протестовать против «обилия чудес», придуманных постановщиком в дополнение к имеющимся в пьесе: «Чудо, которое сосредоточивает внимание, — чудесно. Чудо, которое отвлекает, — вредно»⁵⁶. Но даже в этих драматичнейших пьесах есть и юмор, и ирония. Что уж говорить о раннем Шварце, у которого то и другое буквально бьет ключом! Сочиняя «Гогенштауфена», он мог бы сказать о себе словами Горного волшебника из «Обыкновенного чуда» — лебединой песни сказочника

Шварца: «...я сейчас же, сейчас же начну творить чудеса, чтобы не лопнуть от избытка сил»; или: «...силы девать некуда. Захотелось пошалить...». А ведь Горный волшебник, в пьесе почтительно именуемый Хозяином, — доверенное лицо автора, который, значит, и в солидном возрасте был не прочь «пошалить». Но автор «Обыкновенного чуда» давно понял то, что на собственном опыте узнали маленькие герои его «Сказки о потерянном времени»: «Делу время — потехе час». Понимал ли он это, когда писал «Приключения Гогенштауфена» с их «капитальными» и «мелкими», но неизменно смешными чудесами? Что можно обнаружить внутри «развлекательной облатки»?

В изданной посмертно книге Е. Калмановского среди «опытов рассудительной прозы» есть и большой (двухчастный) очерк о Шварце, написанный с любовью и глубоким проникновением в его непростую жизненную и творческую судьбу. Сама личность Шварца воспринимается автором как свидетельство возможности человеческого совершенства (очерк так и озаглавлен — «Возможность совершенства»). Однако путь к совершенству начинался с попыток «уклониться от своей природы и своей судьбы. Отшутиться. Но не поступаясь при этом ничем из собственных основ»⁵⁷. В конце концов оказалось, что натура пересилила, несмотря на попытки уклониться. Одна из них — «развеселая история „Приключения Гогенштауфена“»⁵⁸, в которой, считает Е. Калмановский, «все-таки господствует... желание отшутиться от собственной судьбы, отыграться»⁵⁹. Еще и еще вчитываясь в пьесу, начинаешь думать, что автор «рассудительной прозы» прав. Рубеж 20–30-х годов возвестил конец «вегетарианской», пользуясь словом А. Ахматовой, эпохи и наступление новой, скатывавшейся к каннибализму. К концу 20-х сошла на нет деятельность литературного кружка «Серрапионовы братья», который в начале десятилетия был одним из островков свободного творчества. В 1930-м разгромили обэриутов. С теми и другими Шварц был близок, хотя формально ни в одно объединение не входил. В следующем году троих обэриутов арестовали: А. Введенского, Д. Хармса и И. Бахтерева. Арестовали тогда же И. Андроникова. Н. Заболоцкого практически перестали печатать. «Вредителей», «врагов народа», согласно тезису об усилении классовой борьбы

при строительстве социализма, выявляли в самых разных слоях общества. Лавина арестов, ссылок, расстрелов стремительно нарастала. Рядом со Шварцем ложились снаряды. Так, может быть, вампир в облике управделами — не просто остроумная выдумка, а предчувствие драматурга?

Кофейкина говорит про Упырева: «Ее только чудом и можно взять». То, что Шварц не стал жертвой репрессий, как многие его друзья, — тоже чудо, словно судьбу в самом деле удалось заклясть.

«Я того мнения, что все время чудесное». Это сказано Кофейкиной, персонажем пьесы. Но написал-то пьесу Шварц. Чудесное время — начало 30-х: план первой пятилетки выполнен в четыре года, вторая также идет ускоренными темпами. Однако в ликующем финале-апофеозе с песнями и танцами можно уловитьстораживающие обертоны. Ускользнувшая Упырева «от злости размножилась», и теперь в райотделе, облотделе и прочих инстанциях сидят ее многочисленные двойники: Упыренко, Упыревич, Вурдалак, Вампир (перенос удара не меняет сущности), Кровососова... Картина, как будто рожденная воспаленным воображением Расплюева из «Смерти Тарелкина». «Убьем! Убьем! Постепенно убьем! Не бойся! — утешает Кофейкина ошеломленного Заведующего. — ... Где уговором, где страхом, где чудом». Но реальный ход событий неумолимо урезал «смету» на чудеса, и Шварц скоро в этом убедится. В «Гогенштауфене», похоже, он пытался убедить себя в обратном. Оттого так легко проскакивают в тексте клише советского «новояза»: «вредительница», «спецеедка», «сознательный элемент», «колеблющиеся», «перестраивающиеся», «вкусовщина» и т. п. Произносимые по моментально срабатывающей инерции, они всегда наготове и у положительных, и у отрицательных персонажей. Но и автор, кажется, не хочет вникать в смысл подобной фразеологии, используя ее как чисто комическую краску. Хотя — что комичного в словах Кофейкиной: «У настоящего классового врага анкета всегда аккуратная!»

Но, может быть, не стоит так серьезно брать пьесу, акцентируя в ней то, что не входило в намерения драматурга. Под конец жизни, умудренный опытом, Шварц учил «смотреть на сказку как на сказку. <...> Не искать в ней скрытого смысла. Сказка рассказывается не для

того, чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь» («Обыкновенное чудо»). Если в «Приключениях Гогенштауфена» драматург и хотел что-то скрыть, то от самого себя. В этом он больше преуспел, когда в 1933 году написал пьесу «Клад», тогда же поставленную ЛенГюзом и восторженно принятую зрителями. «Литературный Ленинград» отвел откликом на премьеру большой подвал из двух разделов, объединенных общей шапкой «Гюз нашел клад». Первый раздел — «На сцене» — рецензия Н. Константинова. Второй — «В антрактах» — составлен кем-то, скрывшимся за подписью «Беэр». Здесь помещена подборка отзывов писателей, присутствовавших на премьере: Н. Тихонова и старых друзей Шварца из группы «серапионов» — «брата алхимика» В. Каверина и «брата виночерпия» М. Слонимского. В «Кладе» тоже происходят приключения, но не фантастические. С середины 20-х любая фантастика, кроме научной, была на целое десятилетие изгнана из литературы и театра для детей.

В «Приключениях Гогенштауфена» фея может превращаться в старуху или молодую девушку, но у нее «только формы изменились, а содержание прежнее» — волшебное, и чудеса настоящие, хотя она не упускает случая сказать: «Это даже не чудо, а чистая наука», «Чудо чистое, вполне научное». В «Кладе» использован обратный ход: то, что герои принимают за волшебство (доброе или злое), на поверку оказывается явлением природы или действием реального человека, добрая фея — председательницей колхоза, колдун — сторожем заповедника. В отличие от «Ундервуда» и «Гогенштауфена» все герои — взрослые и дети — положительные, все — замечательные советские люди разных поколений. Конфликт в их среде невозможен, возникают только легкие недоразумения и быстро разъясняются.

Поистине удивительно, что при таких условиях Шварц сумел виртуозно выстроить действие и расцветить его остроумными словесными узорами. Н. Тихонов «в антрактах» отметил «сказочную легкость, с которой драматург излагает события». Но в высказывании Тихонова для нас важнее другое: «...Шварц реалистически переключает сказку. Сказка становится былью»⁶⁰ — уточним: советской былью. Совсем как в популярной песне тех лет: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

В «Гогенштауфене», напротив, сказочно переключена советская реальность, но конфликт коренится именно в ней. Он настолько серьезен, что не получает окончательного разрешения в пределах сюжета, — оно остается лишь «поэтическим пожеланием» автора (термин В. Шкловского); у Шварца «поэтические пожелания» будут встречаться не раз. Потому так режет ухо реплика о «чудесном времени»: она профанирует понятие «обыкновенное чудо», которое исподволь вызревало в творчестве Шварца и со временем достигло исчерпывающей полноты выражения. В знаменитом шварцевском оксюморе обыкновенное есть одновременно и удивительное, превосходящее нормы обыденности, как превосходят их поступки Ученого и Ланцелота. Когда юноша Медведь и Принцесса влюбляются друг в друга — это обыкновенно в расхожем смысле слова, то есть рядовой случай. Но «сила их чувства доходит до такой высоты, что начинает творить настоящие чудеса». А это уже «и удивительно, и обыкновенно».

Не каждому дано сотворить чудо. Оно всегда индивидуально, несмотря на директиву Заведующего из «Приключений Гогенштауфена»: «Путь индивидуальных чудес должен быть изжит». В «Кладе» Шварц как бы следовал этому указанию: «чудеса» творились в массовом порядке, как и подобает «чудесному времени» («У нас героем становится любой», — пелось еще в одной песне 30-х годов). «Так необычны социалистические люди и их дела, что фантастическое и реальное слились воедино»⁶¹, — объяснял М. Янковский замысел драматурга, в целом отвечающий тем представлениям об эпохе, которые официальная пропаганда настойчиво внедряла в общественное сознание. Шварц пытался поступать «как все»: «Великий и живой опыт нашего народа, народа-творца и преобразователя жизни, подсказал многим писателям... мысль о сказке, создаваемой их современниками, о сказке, прославляющей... труд, мужество, любовь и дружбу советского человека»⁶², — писал С. Цимбал, явно предпочитавший шварцевский опыт «сказки о правде» «окарикатуренным» чудесам «Гогенштауфена».

Успех «Клада», где «реалистическое переключение» сказки на советскую «быль» обернулось ее невольной профанацией, мог сыграть роковую роль в творческом развитии драматур-

га. Выбрав этот путь как магистральный, Шварц, сказочник от бога, рисковал превратиться в поставщика благополучно-«реалистических» бесконфликтных пьес. Такая опасность обычно возникала в тех случаях, когда он старался избавиться от своей «сказочной манеры», на которую время от времени жаловался в дневниках. К счастью, драматург неизменно к ней возвращался. Заново осмысляя, «пересоздавая» сюжеты классических сказок, Шварц и стал Шварцем — творцом глубоко содержательной оригинальной концепции «обыкновенного чуда».

Отступление в сторону «Клада» здесь предпринято с тем, чтобы на конкретном примере показать, что получалось из попыток Шварца принимать советскую действительность такой, какой она была в 30-е годы, и к чему это могло привести в дальнейшем. Конечно, свою роль сыграли и требование тюзовской педагогики воспитывать подрастающее поколение на положительных примерах, и невозможность открытого существования сказки на подмостках ТЮЗа. Не забылась и судьба «Ундервуда», жестоко раскритикованного за то, что «зло» в нем выглядит более убедительно и впечатляюще, чем «добро». Недаром в 1952 году Шварц признается: «Многолетние занятия детской литературой ограничивают круг предметов, о которых позволяешь себе писать»⁶³. Тем не менее и для сегодняшнего читателя «Клад» сохраняет частицу того обаяния, которое так сильно ощущали зрители 1933 года. Персонажи и события «сказки о правде», как квалифицировал пьесу С. Цимбал, поданы Шварцем без героико-патетического нажима. Текст освещен юмором автора, который, подобно Хозяину из «Обыкновенного чуда», не любил говорить «как проповедник». В этом Шварц не изменял себе даже тогда, когда, применяя «тактику учета конкретных свойств времени», писал вещи, в которых «неповторимо шварцевское... уминалось и сокращалось, чтобы удержаться в рамках»⁶⁴.

В «фантастической комедии» о Гогенштауфене рамки были не столь стеснительны, да и свойства времени еще не проявились с непрекращаемой очевидностью, хотя определенную дань им приходилось платить. И все же здесь «игру авторского воображения воспринимаешь как действительно веселую и действительно вольную»⁶⁵. В 1952 году на совещании по дет-

ской литературе в Москве Шварц увиделся с К. Чуковским: «На несколько мгновений словно окно открылось, и на меня пахнуло веселым воздухом двадцатых годов»⁶⁶. Такое же впечатление производят сегодня «Приключения Гогенштауфена», несмотря на отдельные смущающие места в тексте. Автор словно придерживает закрывающиеся створы окна, чтобы продлить атмосферу 20-х, которые уже становились уходящей натурой.

Комедия, написанная после «великого перелома», всем своим строем тяготеет к «допереломному» времени смелых литературно-театральных экспериментов. Действие «Гогенштауфена» строится как «внешняя последовательность коротких соответствий», «мозаика иносказаний, олицетворенных и реализованных метафор, шуток, намеков, созвучий»⁶⁷, — писал Е. Калмановский в давней, но отнюдь не устаревшей работе о Шварце. Комментаторы кишиневского издания сочинений Шварца считают, что пьеса выдержана «в стилистике „монтажа аттракционов“, распространенной в советском театре и кино 20-30-х годов», ссылаясь в подтверждение на знаменитый манифест С. Эйзенштейна⁶⁸. Однако монтаж в эйзенштейновском смысле не свойствен «Приключениям Гогенштауфена». «Аттракционов» тут хоть отбавляй, но они не претендуют на «безраздельный захват» зрительского внимания и эмоций, как в театральных работах великого кинорежиссера, а их монтаж не претендует на аналитичность. Это именно «мозаика», которая ближе к коллажу, представляющему собой частный случай «монтажа»⁶⁹.

Приключенческая интрига комедии развивается стремительно, притормаживая бег только в финале, приобретающем черты ревию с цирковыми и другими аттракционами: на сцене полукругом располагается оркестр, и она превращается в полуарену; джигитуют горцы на конях, танцуют и поют другие участники представления. За исключением последней картины действие динамичностью напоминает кинобоевики — характерная примета драматургии и театра 20-х, где «„тривиальные“ жанры использовались... главным образом, в построении действия, которое... непременно таило в себе цепь загадок и неожиданных виражей... Подобное понимание было подготовлено... опытом кинематографа, чей динамизм, взращенный на авантюрном сюжете, манил театр»⁷⁰. Манил он

и литературу, в частности «Серрапионовых братьев» — первых литературных друзей Шварца.

Провозгласив своим патроном Э. Т. А. Гофмана, «серрапионы», в особенности принадлежавшие к «западническому» крылу Л. Лунца и В. Каверина, с пылом молодости отстаивали права фантастики и авантюрного сюжета. «...Мы полагаем, — писал Л. Лунц в манифесте кружка, — что наш гениальный патрон, творец невероятного и неправдоподобного, равен Толстому и Бальзаку; что Стивенсон, автор разбойничьих романов, — великий писатель; и что Дюма — классик, подобно Достоевскому»⁷¹. (У Шварца Гогенштауфен, внезапно заговоривший не ахти какими стихами, на вопрос Маруси «Вы сошли с ума?» отвечает в рифму: «Хороши романы Дюма!» — случайное совпадение или авторская реплика, адресованная прошлому?) Если вдуматься в запальчивое заявление Лунца, может оказаться, что Стивенсона и Дюма он ценил, в сущности, за тот же «динамизм, взращенный на авантюрном сюжете». Ведь и наставник «серрапионов» Е. Замятин (М. Зощенко называл его «путеводителем») противопоставлял «сюжетной анемии» — «традиционной болезни русских беллетристов»⁷² — произведения «новой русской прозы», использующей, в частности, кинематографические приемы: «построение рассказа в виде кино-сценария» («Хулио Хуренито» И. Эренбурга)⁷³, «быстрою, как в кино, смену картин» («Дьяволиада» М. Булгакова)⁷⁴.

Деятельность «серрапионов», наиболее интересная в пору юности с ее «неосторожными идеалами» (В. Каверин), оказала воздействие на ряд писателей, не состоявших в «братстве». Шварца, наверное, следует назвать в первую очередь. В начале 20-х, будучи сам еще «устным» писателем, он уважал своих новых друзей «почти религиозно»: «Они были там, в раю... В литературе», а он — только «около литературы»⁷⁵. Впоследствии драматург скептически относился к «бесконечным разговорам о влиянии, которые так любят литературоведы»⁷⁶, но в данном случае оно, несомненно, имело место и сказывалось неоднократно.

В. Шкловский считал, что в «Снежной королеве» и «Тени» «у Евгения Шварца два друга — Гофман и Андерсен»⁷⁷. С. Мокульский задолго до Шкловского выбрал автора «Ундервуда» за «уступки обветшавшей гофмановской традиции со всем неизбежным для нее

мистицизмом»⁷⁸. Оставим без внимания «обветшание» и «мистицизм», поскольку критик прав в главном: «Ундервуд — действительно гофманиана благодаря «смещению», «сдвигу» (гермины Е. Замятина, перенятые «серапионами») реального плана в фантастический. «Ундервуд» и «Гогенштауфен» — это «сказки из новых времен», как «Золотой горшок» и другие произведения Гофмана. Пантелей Гогенштауфен имеет литературного предшественника в лице Ансельма, героя повести о золотом горшке. Он так же рассеян и неловок. Жалобы Гогенштауфена на преследующие его «мелкие несчастья» (опрокинул чернильницу, потерял калоши, подавился косточкой и т. п.) удивительно напоминают сетования Ансельма, проклинаящего свою «несчастную звезду».

С «гениальным патроном» «серапионов» Шварц «подружился» едва ли не раньше, чем с Андерсеном, и «братья», думается, были посредниками. Тесной близостью с ними (с «западниками» в особенности) во многом объясняется и «кинематографичность» его пьес-экспериментов. В обеих фигурирует погоня за преступниками — дежурный атрибут кинобоевиков. М. Слонимский вспоминал о «театральных и кинопредставлениях», совместно сочиненных и разыгранных Шварцем и «серапионами» в «Сумасшедшем корабле» Дома искусств. Среди прочих был «боевик» «Фамильные бриллианты Всеволода Иванова» — «замысловатая пародия на авантюрные фильмы»⁷⁹. «Кино» называлось не совсем так — «Фамильные бриллианты Фомы Жанова», но подразумевался именно «брат алеут» Вс. Вяч. Иванов. (К слову: К. Чуковский, вместе с В. Шкловским посетивший 29 мая 1931 года А. М. Горького, в дневнике записал: Горький «оживился, когда Шкл. [овский] стал говорить ему о Всеволоде Иванове. — „Неужели у него штанов нет? Нужно будет достать...“»⁸⁰.)

Многие сцены в «Приключениях Гогенштауфена» вообще кажутся написанными специально для кино. Во второй картине первого действия стена между кабинетами Гогенштауфена и Упыревой становится прозрачной, и сквозь нее герой видит не только то, что делает Упырева в данный момент, но и то, что было раньше, когда управделами разговаривала со снабженцем Дамкиным, а потом с Марусей. Кофейкина объясняет свое «чисто научное» чудо: «Все, что тут происходило, оставило

свои следы в эфире. Я это просто проектирую на экране, и все». По свистку Кофейкиной «экранные» персонажи то замирают, то оживают. Когда они начинают говорить шепотом, фея-уборщица со словами «Сейчас вторично пуцу» «отматывает» назад «киноленту». Если слышно все равно плохо — «Ну, тогда пуцу медленно», и люди на «экране» «повторяют предыдущие реплики чрезвычайно медленно, как при ускоренной съемке в кино». Очередной свисток — и «действие на сцене начинает идти с необычайной быстротой, как в киноленте с вырезанными кусками» (авторские ремарки).

И другие картины изобилуют «киношными» «аттракционами»: превращение Гогенштауфена в курицу и снова в человека, как в чаплиновской «Золотой лихорадке»; «омоложение» Кофейкиной; ее бой с Упыревой — серия метаморфоз: орел и ястреб, слон и тигр, кот и крыса; полет над городами, железной дорогой, лесами, степями и «приземление» на балкон «дачи в горах». Все это уже не объяснишь одним «серапионовским» влиянием, тут «кинофикация» идет широко фронтом. Если верна наша догадка об участии Акимова в переработке пьесы, тут, скорее, Акимов руку приложил. «Кинофикатором» он стал во второй половине 20-х, когда «театр открывал особую прелесть в том, чтобы поиграть в кино», что принесло «новую, неведомую ранней „кинофикации“ черту — развлекательность»⁸¹. Шварц не меньше Акимова чувствовал очарование театральной игры, и, не имея возможности проследить изменения текста между 1931 и 1934 годами, трудно сказать, что конкретно привнес в пьесу Акимов и привнес ли вообще. В любом случае «кинофикация» в «Гогенштауфене» — это именно «игра в кино», существенной частью входящая в состав «развлекательной облатки».

Давно замечено, что пьесы Шварца — лучшие и не лучшие — объединены общностью варьируемых тем, мотивов, образов. Есть вещи, сразу бросающиеся в глаза: «Веселый, легкий, шуточный „Голый король“ ... ведет в направлении совсем не легкого „Дракона“. Кроме ведущей тем... видны и сходные частности»⁸². Тем, кто знает театральные сказки Шварца, написанные в годы творческого расцвета, нетрудно обнаружить отдельные их черты и в раннем «Гогенштауфене». Здесь начинается «ведущая тема» — борьба живого с неживым, здесь же пока легким штрихом намечена неисчерпае-

мость их противостояния: Упырева не побеждена окончательно, она «размножилась». Так Тень скрывается, чтобы потом «еще и еще раз» встать у Ученого на дороге. Есть и «сходные частности». Гогенштауфен с его «мелкими несчастьями» — эскиз к Сказочнику из «Снежной королевы» и Ученому из «Тени». Есть и другие «предшества», ростки позднейших ситуаций и персонажей. Таинственное появление в темном кабинете Гогенштауфена похожих на привидения «белых фигур», которые при зажженном свете оказываются Кофейкиной и Бой-бабченко, «прорастет» в начале «Тени», где брошенный в кресло плед сперва покажется, а затем окажется Принцессой, узкие и длинные напольные часы — Тайным советником, а незнакомец во фраке — тенью героя. Гогенштауфену слышатся шаги Маруси, а вместо нее приходит надоедливая Брючкина — так ошибется Сказочник, принявший приближение Королевы и Советника за приход Герды и Кея. Реплика припертого к стене пакостника Дамкина — «Осознал, осознал» — предвосхищает «Раскаиваюсь, раскаиваюсь» Министра-администратора в аналогичной ситуации («Обыкновенное чудо»). Дамкин с другой своей репликой-лейтмотивом — «У меня зубы стальные!», — пожалуй, не меньше Упыревой соответствует людоедам из «Тени». В сущности, не только он, но и другие сослуживцы Гогенштауфена, звереющие при одном упоминании чудодейственного проекта, — потенциальные людоеды. В «Тени» они станут уже настоящими.

Встречаются совпадения почти или совсем буквальные. Кофейкина и Упырева общаются с помощью «невидимой беспроволочной связи» — в «Обыкновенном чуде» трактирщик Эмиль будет «обмениваться мыслями на расстоянии» с монастырским экономом (лицо внесценическое). А восклицание Кофейкиной — «Бейте в барабаны! Трубите в трубы!» — дословно, лишь переведя глаголы в единственное число, повторит в той же пьесе придворная дама Эмилия.

Среди перечисленных предвестий, переключек и повторов есть «капитальные» и «мелкие», как чудеса Кофейкиной. Их легко заметить при ретроспективном взгляде на «Приключения Гогенштауфена». Рассматривая раннюю пьесу Шварца в пространстве и времени всего его творчества, то и дело обнаруживаешь в ней потенциально «шварцевское». По-

тому, может быть, «и теперь комедия не кажется ни пыльной, ни скучной». В этом мы согласны с Е. Калмановским, как и в том, что «театру надо было бы изрядно покрутиться, чтобы исполнить хотя бы главное из намеченного пьесой»⁸³. Правда, смотря что считать главным.

Акимов «Гогенштауфена» так и не поставил, но главным для него было то, насколько широкие возможности комедия предоставляет для реализации его идеи «синтетического» спектакля — спектакля, как можно догадаться, «циркизованного» и «кинофицированного». И тут режиссер, наверное, «покрутился» бы успешно. В труппе его мастерской были, кроме драматических, артисты других специальностей. Фантастические полеты могли выполняться цирковыми акробатами, финальные танцы — профессиональными танцовщиками, а несложные куплеты не требовали особого вокального мастерства. Что касается «кинофикации» («экран», манипуляции с «кинолентой»), здесь опыта Акимову было не занимать. «Изрядно покрутившись», он справился бы и с «превращениями» — нашел же потом в «Тени» способ показать потерю и возвращение головы! Да и раньше, в «Святыне брака», двух собак играли люди — тоже своего рода «превращение». В «Гогенштауфене», очевидно, для летающих предметов предполагалось использовать предметы надувные, как в лабишевском спектакле, где летали надувные стулья и кресла. В 1933 году журнал «Рабочий и театр» напечатал заметку об изобретении системы «пневматических декораций», которая «в настоящее время широко вводится в постановочную часть Гос. Театра драмы». Они «состоят из прорезиненной камеры... с чехлом из мягкого материала» и могут храниться в сложенном виде, а перед спектаклем надуваются насосом⁸⁴. Акимов вполне мог воспользоваться новинкой (одно время он пытался ввести надувную мебель и в собственный домашний обиход). В «Приключениях Гогенштауфена», будь они поставлены в акимовской мастерской, «аттракционы» наверняка играли бы ведущую роль, по части «сценических затей» не уступаая «Святыне брака», за которую А. Пиотровский упрекнул режиссера в стремлении «фетишизировать аттракцион»⁸⁵. Но говорить о том, как поставил бы эту комедию Акимов, приходится лишь в сослагательном наклонении.

Так бы и оставалась она затерянной в старой книжке журнала и не воплощенной сценически. «Гогенштауфена» не ставили и не переиздавали до 1988 года, когда появились два спектакля — в Ленинграде (Учебный театр ЛГИТМиК, курс М. Шмойлова) и в Москве (дипломная работа гитисовского курса Центрального Детского театра, режиссер Е. Долгина), а в кишиневском одноотмнике напечатали текст пьесы (через одиннадцать лет она вышла и в московском сборнике театральных сказок Шварца⁸⁶). Спектакль Е. Долгиной шел на сцене самого ЦДТ и вызвал сочувственные отклики прессы⁸⁷. Так состоялось третье и пока последнее театральное приключение «Гогенштауфена», на этот раз имевшее реальный результат.

Но можно ли считать второе абсолютно безрезультатным? Наверное, не стоит. «Приключения Гогенштауфена» — завязка театраль-

ного романа Шварца и Акимова, после чего режиссер уже не отпускал от себя драматурга. Следующую пьесу — «Принцесса и свинопас» — Шварц написал специально для него — пьесу, которую Акимову тоже не удалось поставить, но за которую он упорно боролся. Если в достоинствах «Гогенштауфена» режиссер сомневался, то с появлением «Принцессы и свинопаса» он понял, что обрел «своего» автора. Поражение в борьбе с «инстанциями» он запомнил навсегда, хотя потом было немало других. Из доклада «Путь Театра комедии» (1962) ясно, что рана от двукратного запрета этой «андерсеновской» пьесы не зажила⁸⁸. Доклад опубликован в книге, изданной в 2006 году. Она называется «Акимов — это Акимов!». А Шварц — это Шварц. Но кто знает, стали бы они оба такими, какими стали, если бы не встретились когда-то «на путях мюзик-холла»!

Примечания

¹ По более точному счету — вторая. Первую, где представители советской молодежи разоблачают афериста, Шварц написал в 1927 г., но скрыл от всех, даже не дав пьесе названия, т. к. счел ее безнадежно плохой. См.: *Биневиц Е. М.* Евгений Шварц. Хроника жизни. СПб., 2008. С. 171–184.

² По мнению Е. М. Биневица, это могло произойти не в 1931, а в 1932 году после одной из репетиций акимовского «Гамлета» в Театре им. Вахтангова. См.: *Биневиц Е. М.* Евгений Шварц. Хроника жизни. С. 248.

³ *Акимов Н. П.* [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца / Сост. З. Никитина, Л. Рахманов. Л.; М., 1966. С. 176–177.

⁴ Там же. С. 177.

⁵ *Янковский М. О.* [Б. н.] // Там же. С. 124–125.

⁶ См.: [Б. а.] [Б. н.] // Ленинградская правда. 1933. 1 июня.

⁷ *Цимбал С. Л.* Мюзик-холл умер — да здравствует Мюзик-холл! // Рабочий и театр. 1933. № 27. С. 10.

⁸ *Марков П. А.* Новейшие театральные течения // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 308.

⁹ *Сергеев А. В.* Циркизация театра. От традиционализма к футу-

ризму: Учеб. пособие. СПб., 2008. С. 141.

¹⁰ Там же. С. 143.

¹¹ *Слоимский А. Л.* «Сэр Джон Фальстаф» // Жизнь искусства. 1927. № 15. С. 12.

¹² *Гвоздев А. А.* «Тартюф» в Голландии // Гвоздев А. А. Театральная критика. Л., 1987. С. 106.

¹³ *Гвоздев А. А.* О комедийном спектакле // Там же. С. 168.

¹⁴ См.: С блокнотом по театрам // Рабочий и театр. 1933. № 20. С. 17.

¹⁵ *Гвоздев А. А.* Пути развития Камерного театра // Гвоздев А. А. Театральная критика. С. 68.

¹⁶ Эрндман Н. Р. — В. Б. Эрндман. [Октябрь 1929 г. Ленинград] // Эрндман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 244.

¹⁷ *Мих. Падво* [Падво М.] В Мюзик-холле // Рабочий и театр. 1929. № 46. С. 8.

¹⁸ *Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983. С. 213.

¹⁹ См.: Там же. С. 212.

²⁰ *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 т. / Под ред. С. Л. Цим-

бала; Сост. В. М. Миронова Л., 1978. Т. 1. С. 65.

²¹ *Акимов Н. П.* Не будем нарушать условий игры // Там же. С. 72.

²² Там же. С. 71.

²³ *Дрейден С. Д.* Мюзик-холльный развезд // Рабочий и театр. 1934. № 17. С. 9.

²⁴ *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 64, 63.

²⁵ Там же. С. 62.

²⁶ Там же. С. 66, 67.

²⁷ Там же. С. 68, 67.

²⁸ Там же. С. 66.

²⁹ Там же. С. 69.

³⁰ *Марков П. А.* «Гамлет» в постановке Н. Акимова // Марков П. А. О театре. М., 1977. Т. 4. С. 67.

³¹ *Акимов Н. П.* [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 177.

³² *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 66.

³³ *Шварц Е. Л.* Живу беспокойно... Из дневников / Сост., подготовка текста и прим. К. Н. Кириленко. Л., 1990. С. 639.

³⁴ *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 68.

³⁵ *Акимов Н. П.* [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 177.

³⁶ См.: [Б. а.] Сезон мюзик-холла // Красная газета, веч. вып. 1933. 17 сент.

³⁷ См.: [Б.а.] Перед открытием сезона // Красная газета, утр. вып. 1934. 29 авг.; [Б. а.] Новости искусства. Сезон в Мюзик-холле // Красная газета, веч. вып. 1934. 31 авг.

³⁸ *Акимов Н. П.* Не будем нарушать условий игры // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 74.

³⁹ *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Там же. С. 69.

⁴⁰ См.: *Акимов Н. П.* [Б. н.] // Мы знали Евгения Шварца. С. 177.

⁴¹ *Акимов Н. П.* О путях мюзик-холла // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 69.

⁴² *Алянский Ю. Л.* Обыкновенный волшебник // Алянский Ю. Л. Театральные легенды. М., 1973. С. 293.

⁴³ Там же. С. 294.

⁴⁴ *Шварц Е. Л.* Живу беспокойно... С. 639.

⁴⁵ *Цимбал С. Л.* Евгений Шварц: Критико-биографический очерк. Л., 1961. С. 158.

⁴⁶ См.: Комментарии // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 282.

⁴⁷ См.: *Пригожина Л. Г.* На пути к «Тени»: Акимов и Шварц // Театрон. 2008. № 1. С. 47.

⁴⁸ *Цимбал С. Л.* Евгений Шварц. С. 160.

⁴⁹ *Акимов Н. П.* За разнообразный театр // Акимов Н. П. Театральное наследие. Т. 1. С. 58.

⁵⁰ Энциклопедический словарь / Издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1993. Т. 9. С. 16.

⁵¹ *Цимбал С. Л.* Евгений Шварц. С. 90, 92.

⁵² Там же. С. 126.

⁵³ *Калмановский Е. С.* Возможность совершенства // Калмановский Е. С. Мое собрание лиц. Жизнь: книги и люди. Опыт рассудительной прозы. СПб., 2009. С. 332.

⁵⁴ *Мин Е.* Советский сказочник // Театр и жизнь. Л.; М., 1957. С. 84.

⁵⁵ *Шварц Е. Л.* Пьеса-сказка «Тень» // Искусство и жизнь. 1939. № 9. С. 15.

⁵⁶ Шварц Е. Л. — Акимову Н. П. 1944. 19 марта // Жизнь сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе / Сост. и авт. предисл. и коммент. Л. В. Поликовская, Е. М. Биневиич. М., 1991. С. 155.

⁵⁷ *Калмановский Е. С.* Возможность совершенства // Калмановский Е. С. Мое собрание лиц. С. 329.

⁵⁸ Там же. С. 330.

⁵⁹ Там же. С. 331.

⁶⁰ Цит. по: *Безр.* В антрактах // Литературный Ленинград. 1933. 15 сент. [ТЮЗ нашел клад]

⁶¹ *Янковский М.* Фантазия и действительность. О творчестве Евг. Шварца // Искусство и жизнь. 1940. № 2. С. 14.

⁶² *Цимбал С. Л.* Евгений Шварц. С. 104.

⁶³ *Шварц Е. Л.* Живу беспокойно... С. 187.

⁶⁴ *Калмановский Е. С.* Возможность совершенства // Калмановский Е. С. Мое собрание лиц. С. 336.

⁶⁵ Там же. С. 331.

⁶⁶ *Шварц Е. Л.* Белый волк // Жизнь сказочника. С. 53.

⁶⁷ *Калмановский Е. С.* Шварц // Очерки истории русской советской драматургии: В 3 т. / Ред. С. В. Владимириков. Л., 1968. Т. 3. С. 138.

⁶⁸ *Десяткин Е., Цимбаева Е.* Комментарии [К пьесе «Приключения Гогенштауфена»] // Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо: Пьесы. Сценарии. Сказки. Автобиограф. проза. Воспоминания / Сост. и вступит. ст. Е. Скороспеловой. Кишинев, 1988. С. 588.

⁶⁹ См.: *Сергеев А. В.* Циркизация театра. С. 31.

⁷⁰ *Брашинский М. И.* К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ // БДТ: Вехи истории: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. Г. В. Титова. СПб., 1992. С. 43–44.

⁷¹ *Луниц Л. Н.* Почему мы Серапионовы братья // Серапионовы братья: Э. Т. А. Гофман. «Серапионовы братья»; «Серапионовы братья» в Петрограде. Антология / Сост., предисл., коммент., подгот. текста А. А. Гутнина. М., 1994. С. 688.

⁷² *Замятин Е. И.* Новая русская проза // Замятин Е. И. Сочинения / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чудакова; Авт. ст. М. О. Чудакова; Коммент. Евг. Баранова. М., 1988. С. 425.

⁷³ Там же. С. 431.

⁷⁴ *Замятин Е. И.* О сегодняшнем и современном // Там же. С. 437.

⁷⁵ *Шварц Е. Л.* Живу беспокойно... С. 46.

⁷⁶ Там же. С. 38.

⁷⁷ *Шкловский В. Б.* О сказке // Детская литература. 1940. № 6. С. 3.

⁷⁸ *Мокульский С. С.* «Ундервуд» // Жизнь искусства. 1929. № 39. С. 141.

⁷⁹ *Слонимский М. Л.* Вместе и рядом // Жизнь сказочника. С. 198.

⁸⁰ *Чуковский К. И.* Дневник: 1901–1929. М., 1991. С. 169.

⁸¹ *Брашинский М. И.* К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ // БДТ: Вехи истории. С. 47.

⁸² *Калмановский Е. С.* Возможность совершенства (продолжение) // Калмановский Е. С. Мое собрание лиц. С. 351.

⁸³ Там же. С. 331.

⁸⁴ Новое в области театральной декорации (пневматическая декорация) // Рабочий и театр. 1933. № 28, окт. С. 16.

⁸⁵ *Пиотровский А. И.* «Святыня брака» в Ленинградском Мюзик-холле // Советское искусство. 1934. 29 авг.

⁸⁶ См.: *Шварц Е. Л.* Сказки для театра / Сост., предисл. и коммент. Е. И. Исаевой. М., 1999.

⁸⁷ См.: *Графов Э.* Жила-была сказка. Рецензия для Евгения Львовича Шварца // Советская культура. 1988. 28 янв.; Исаева Е. Чудо — это радость // Московский комсомолец. 1988. 4 февр.

⁸⁸ См.: *Акимов Н. П.* Путь Театра комедии (Доклад на заседании комиссии для проверки деятельности Театра комедии, созданной Куйбышевским РК КПСС г. Ленинграда). 17 ноября 1962 г. // Акимов — это Акимов! / Сост. М. Ю. Любимова, В. М. Миронова; Ред. Л. С. Гейро; Предисл. М. В. Заболотная. СПб., 2006. С. 48.

Е. А. Рыбас

В поисках новой условности: советская драматургия в телетеатре Анатолия Эфроса

Театр Анатолия Эфроса складывался во взаимодействии многих искусств. Режиссер работал на телевидении, в кино, на радио. В 1983 году, используя «целый набор искусств», «соединяя на равных слово, музыку и движение, оперируя человеческой массой на сцене, оркестром и хором»¹, Эфрос поставил спектакль «Буря» по У. Шекспиру на музыку Г. Перселла со студентами ГИТИСа и А. Вертинской в роли Ариэля. Постоянно испытывая острую потребность «переворужаться», то есть «прорываться сквозь скованность средств»², «разумеется, оставаясь при этом самим собой»³, Эфрос научился «понимать специфику других искусств»⁴ и применять к театру их художественные законы. Здесь вспоминается и известное его высказывание о том, что «драма тот же балет, только еще со словами», где «внутреннее действие» нужно «выводить наружу, в физику, в пластику»⁵. И восхищение мастерством Ф. Феллини, у которого «каждый кадр есть образ»⁶. И «бедный, бедный Ван Гог», «этот несчастный страдалец на ниве творчества»⁷. И Чехов с его «эмоциональной математикой» (выражение Эфроса). И Хемингуэй.

«Мне хотелось бы сочинить свой собственный театр, свою художественность, которая будет являться плодом моих наблюдений, плодом моих собственных рассуждений, — писал режиссер на страницах книги „Репетиция — любовь моя“. — Но это так трудно. Это почти невозможно. Мне кажется, что в искусстве должна существовать... *полная свобода* стилистических и жанровых, постановочных, режиссерских приемов»⁸ (курсив мой. — Е. Р.). Подобно музыканту, знающему, как никто другой, о ежедневной необходимости тренировать и совершенствовать свои технические навыки, без которых даже гений не сможет выразить себя в музыке, Эфрос понимал, что «полную свободу» приемов ему может дать лишь виртуозное владение ими. На пути к «своей художественности» он не замыкался в рамках театра,

безусловно занимавшего в его жизни главенствующее положение, а стремился к причудливому «оркестру» искусств, которым он, как дирижер-виртуоз, мог бы свободно управлять на театральной сцене. По сути, в идеале это было стремление создать свой художественный мир эмоций и чувств, мир, который до сей поры принадлежал лишь музыке.

Обширная часть творческого наследия Эфроса — его телеработы, представляющие сегодня огромную художественную и историческую ценность: театральные спектакли давно стали историей и сохранились лишь в строчках рецензий да в памяти тех, кому посчастливилось их видеть. А телеработы живут, несмотря на утверждения некоторых исследователей об уничтожении/утере пленок. Сегодня, в век интернета, без труда можно отыскать все эфросовские телепостановки, которые ничуть не устарели, в отличие от многих работ его современников. Очевидно, что телевизионные творения Эфроса, являясь вполне самостоятельными художественными высказываниями, все-таки неотделимы от театрального опыта режиссера. В данной работе мы подробнее остановимся лишь на постановках советской драматургии, перенесенных Эфросом с театральной сцены на телеэкран. Это три спектакля по советским пьесам: «Мой бедный Марат» А. Арбузова, «Платон Кречет» А. Корнейчука и «Человек со стороны» И. Дворецкого. Еще по одной арбузовской пьесе «Таня» режиссер снял телефильм, пользуясь средствами телекино. По всей видимости, не случайно первые опыты на телевидении связаны с пьесами, ранее поставленными им в театре: соединение двух эстетических систем обещало новый художественный результат и возможность освобождаться от гнета собственных театральных штампов, осуществить на практике то, к чему режиссер стремился интуитивно. Об успехе этого эксперимента красноречиво свидетельствует тот факт, что на протяжении 1970-х годов не было ни

одного сезона, чтобы режиссер не работал на телевидении. Так внутри театра Эфроса возникло понятие телетеатр Эфроса, вмещающее в себя особый художественный мир, созданный на пересечении двух искусств и определившийся впоследствии кинопоэтикой режиссера.

Еще в период работы над современной пьесой А. Арбузова «Счастливые дни несчастного человека» (1969) в режиссерских записях Эфроса прорывается тоска по появившейся в арбузовской драматургии «странной поэзии», которую невозможно передать, по мнению режиссера, «сегодняшними средствами». Он фантазирует о том, как снял бы кино по этой пьесе не он сам, а А. Тарковский⁹. Обращает на себя внимание тот факт, что Эфрос пока еще не примеряет на себя роль кинорежиссера, хотя к тому времени им уже были сняты три фильма: «Шумный день» (1961), «Высокосный год» (1962) и «Двое в степи» (1963). Все эти киноработы, в особенности последняя, были единогласно признаны критикой, да и самим Эфросом, неудачными. Разочарование в себе было, вероятно, столь велико, что Эфрос вернется в кино только спустя пятнадцать лет, имея уже основательную «подготовку», и снимет свой лучший и последний фильм — «В четверг и больше никогда» (1979) по повести А. Битова «Заповедник».

На волне увлечения «странной поэзией» и возник на пути Эфроса телетеатр, своего рода «гибрид» театра и телевидения. Телетеатр, конечно, не обладал эстетическим могуществом кино, но в нем была таинственная новизна, так необходимая Эфросу, возможность обновления средств и поиска «своей художественности». Предлагаем краткий экскурс в историю телетеатра, чтобы понять логику его развития и обращения к нему Эфроса.

Первые попытки теоретического осмысления телевизионной эстетики возникли в начале 1960-х годов, в эпоху стремительного развития телевидения¹⁰. Практически сразу пришло понимание телевидения как мощнейшего инструмента популяризации искусства, выводящего на массовую аудиторию. За неимением опыта и отсутствием собственно телевизионных жанров воспользовались уже проверенными — телевидению пытались сделать театральную «прививку». Возникло новое понятие — телетеатр, правда, еще не воспринимавшееся как самостоятельный вид искусства.

Казалась заманчивой возможность простого переноса спектакля на телеэкран. Но уже первые опыты подобной фиксации живого сценического действия на пленку выявили принципиальные различия между условностью театра и условностью телевидения. «Документальный репортаж со сценической площадки развенчивал театральное произведение. Подобно пушкинскому Сальери, придирчивый глаз камеры разъял гармонию, как труп. <...> В фильмах-спектаклях и в первых телефильмах-спектаклях ненароком, но безнадежно разрушалось все, что казалось на сцене вполне жизнеподобным»¹¹. Под пристальным взглядом телекамеры, «с ее повышенным чутьем на достоверность»¹², театральная техника игры выглядела нелепо, подчас даже пародийно. Разрушалась система театральной условности, подразумевающая присутствие зрителя и обладающая особыми, театральными выразительными свойствами. Понимание этих различий привело к тому, что к началу 70-х годов телетеатр, отказавшись от возможностей театра и кино, уже активно искал свои собственные выразительные средства, собственную систему условностей. Теперь объектом телевизионной фиксации оказывается не воссозданное перед камерой, а сам способ воссоздания, не *результат* игры, а она сама, ее *процесс...*¹³.

Эфрос был одним из первых, кто воспринял и развил эту тенденцию. Он пришел на телевидение в 1970 году, когда едва ли не в каждом доме появился «прекрасный маленький ящик» (выражение Эфроса). Этот «ящик», с одной стороны, требовал «усмирить фантазию и успокоить буйное воображение», с другой — «грозил художественным интересом». Вскрыть старый материал новыми средствами, вспомнить былую «идею простого спектакля» и явить «течение ясного смысла — вместо тяжелого сундука с будто бы историческим барахлом»¹⁴ — таковы были художественные импульсы работы над первым телеспектаклем — телевизионной версией пушкинского «Бориса Годунова». Спектакль по этой пьесе был поставлен Эфросом в 1957 году, во времена творческой юности в Центральном Детском театре.

Поначалу Эфроса увлекла «бедность» телевидения: «Мы имеем павильончик — и все. Тут начинает работать фантазия»¹⁵. Скудность выразительных средств давала возможность сконцентрировать внимание зрителя на главном.

А главным в телетеатре стал актер. Телевизионная камера, лишая актеров всех основных средств театральной выразительности, имела одно преимущество. Она позволяла увидеть исполнителя крупным планом, взглядеться в актерское лицо.

Именно так, полностью на крупных планах, и был снят «Борис Годунов», первый эфросовский телеспектакль. Для съемки был использован минимум средств — лишь павильон без каких бы то ни было бытовых примет, условный черный фон, костюмы, условно отсылающие к эпохе Бориса Годунова, несколько статистов да актеры. Включение в повествование «лица от автора», то есть в данном случае от режиссера, позволило завязать внутри пушкинского текста своеобразную режиссерскую игру: рассказчик мог перекидываться репликами с персонажами трагедии, брать на себя функцию собеседника, реагировать на высказывания героев — словом, непосредственно участвовать в действии, оставаясь при этом «лицом от режиссера». Принципиальной здесь оказывалась лирическая окрашенность повествования. Рассказчик вел свой диалог не с героями, а с текстом Пушкина и с самим Пушкиным, чье графическое изображение, начертанное на заднике, периодически подавалось крупным планом. Образ пушкинской трагедии возникал из проекции сознания рассказчика на действующих лиц пьесы (подобный прием будет использован Эфросом в телеспектаклях «Платон Кречет», «Человек со стороны», «Страницы журнала Печорина», где образ главного героя «собирается» из окружающих его лиц). Действие здесь свободно переключалось с Бориса на рассказчика, с рассказчика на Григория, то и дело сопровождаясь ненавязчивым пением хора и плачем Юродивого из оперы М. Мусоргского, сменяемыми суровым голосом летописца Пимена. С помощью монтажа достигалась иллюзия внешней динамики, не отвлекающая зрителя от лиц актеров, от неспешного ритма повествования, от «течения ясного смысла».

В интервью 1978 года Эфрос скажет: «Телевидение интересно тем, что можно делать самые различные сочетания. Дикторского текста с кусочком игры, с кусочком кино. Самые невероятные»¹⁶. Здесь обозначено основное свойство телевизионной поэтики Эфроса, базирующееся на монтажном принципе построения целого. Но монтаж у Эфроса — особого

качества. Стремление режиссера к объемности, к «предельности» смысла, к «философии вещи», к притчевому обобщению определяет и метод. Эфросовский «монтаж», если можно так выразиться, не линейен, а полифоничен. Важна не сюжетная логика, объемное целое складывается не из последовательного, «горизонтально» выстроенного видеоряда. Эфрос создает пространство, которое «не имеет сплошной протяженности. Оно возникает из сопоставления мозаичных кусков, тоже не сразу, с некоторым усилием, сопоставляемых друг с другом»¹⁷. Полифонический принцип позволяет «выстраивать» кадры, формируя монтажные стыки не по логике прямого взаимодействия, причинно-следственных связей, а исходя из субъективной логики их эмоционального содержания и эмоциональных же перепадов. То есть музыкально.

Эфрос однажды написал, что, если бы его попросили сформулировать свой режиссерский метод, он предложил бы послушать музыку Шостаковича: «Мне кажется, что в театре я следую тем же законом. <...> Чувствую эту рваность, этот ужасный напор и эти странные спады. Чувствую эту чудовищную скороговорку, сменяемую неожиданной замедленной плавностью. Чувствую эту внезапную смену ритмов и настроений». И добавляет: «Все это есть, наверное, мое чувство жизни. ...Оно вступает в мое понимание человеческих отношений, а значит, и в ту *партитуру* спектакля, которую я сочиняю...»¹⁸ (курсив мой. — *Е. Р.*). Конечно, такое восприятие, как и любое другое, глубоко субъективно, но отношение к сочиняемому сценическому тексту как к партитуре, то есть к тексту, организованному по музыкальным законам, очень характерно для Эфроса. Он и пьесу читал музыкально: «Мне важен не сюжет, а ткань произведения: как одна фраза соединяется с другой»¹⁹. Так же, как в музыке Шостаковича режиссера волновал «не только общий замысел», «но и каждый *момент сочетания звуков*»²⁰ (курсив мой. — *Е. Р.*). «Какая в этой кажущейся дисгармонии слаженность, какое единство! Вот уж поистине современная жизнь, выраженная современным искусством»²¹. Дисгармония, противоречивость современного мира и современного сознания, превращенная в гармонию «единого, цельного художественного произведения, где, казалось бы, несоединяемое не отделишь одно от другого»²², стала субъектом эфросовского творчества.

Замысел телеспектакля «Марат, Лика и Леонидик» (1971) по пьесе А. Арбузова «Мой бедный Марат» возник после одноименной театральной постановки, осуществленной режиссером в Театре им. Ленинского комсомола в 1965 году. На страницах книги «Репетиция — любовь моя» он признался, что «хотел бы поставить совсем по-иному пьесу Арбузова „Мой бедный Марат“»²³: «В третьем акте резко меняется ход жизни. Сбываются давнишние мечты двух людей. Но все это на сцене выглядело почему-то внезапным, неоправданным, мелодраматичным. Будто драматург взял и свел все к элементарному счастливому финалу... Только теперь, спустя много лет после постановки, я понимаю, что к этому финалу нельзя было подходить столь натурально. Это был у Арбузова как бы момент мечты, момент сказки, и надо было оторваться от стилистики второго акта и вдруг перевести спектакль в совсем иной, неведомый план»²⁴.

Тогда, в 1965-м, углубившись в исследование психологии взаимоотношений трех героев, Эфрос не придал значения новогодней, сказочной атмосфере заключительной сцены. Ему казалось, что арбузовский финал, противоречащий жизненной правде, можно, как и все предыдущее действие пьесы, «открыть» «психологическим ключом», найти для него внутренние психологические мотивировки. Но, по мнению рецензента, «счастливый конец не выстроился сам собой. Психологические обоснования продолжали отстаивать свои права...»²⁵, сама концепция спектакля протестовала против такого неестественного разрешения всех противоречий. Арбузовская пьеса требовала иного решения, которого у Эфроса на тот момент не было. Движение к созданию сценического мира, где театральность «есть „абстракция“ на основе природы»²⁶ и «далеко не все объяснимо характерами, есть подлинность внутренней жизни, но нет прозрачности психологического рисунка»²⁷, еще только зарождалось. Понимание досадной ошибки в диалоге с пьесой привело к тому, что Эфрос перенес театральный спектакль на телеэкран. При этом режиссер не просто уточнил и во многом пересмотрел старый взгляд на пьесу, но и предпринял попытку «найти телевизионный вариант подачи материала»²⁸.

В «Марате, Лике и Леонидике» вновь преобладал крупный план, но возможности телетеатра использовались гораздо шире. В худо-

жественной системе этого телеспектакля Эфрос столкнул два полярных свойства поэтики телетеатра. «Действие развертывалось в плотном потоке жизненной эмпирии: здесь стирали в тазу белье, и показывалась мыльная пена, открывали банки с тушенкой и разогревали их на керосинке, хрустели сахаром и пили армянский коньяк, наливаемый на наших глазах из бутылки»²⁹. А в финале бельё внезапно заканчивалась и начиналась *сфера мечты*.

Лика в этом телеспектакле не делала выбор между Маратом и Леонидиком, она лишь воображала вариант судьбы. «Уже светает... Какая ночь... недолгая...» — задумчиво протягивала Лика — О. Яковлева, сидя между двумя мужчинами и понимая необходимость выбора. Тут же голос Эфроса произносил: «То ли сказка, то ли притча, то ли бельё». Раздавались ликующие звуки марша И. Саца из «Синей птицы», и действие модулировало в иную тональность. Вся последняя сцена — Ликина фантазия — разворачивалась на условном черном фоне, пространство было почти лишено бытовых деталей. Вот Лика и Леонидик дома. Она помогла ему раздеться, надеть домашнюю кофту, сунула в руку газету. Устало переоделась, привычным жестом поправила прическу. И... поставила пластинку с военным вальсом, под который они с Маратом когда-то танцевали. Вслед за кадрами воспоминаний, врывающихся в Ликин мир вместе со звуками музыки, появлялся и Марат. Лика отмахивалась от него, как от навязчивого видения. Режиссер развел их в пространстве: и Марат, и Лика были сняты отдельно, помещены в свое субъективное пространство, иллюзия взаимодействия героев складывалась из чередования кадров.

В финале Леонидик медленно удалялся в темноту, помахивая рукой на прощание, Лика застывала, растерянно сжимая в руках принесенный Маратом букет... Никаких слов, только музыка Саца, неестественно радостная в сочетании с этим драматическим, тяжелым молчанием героев. Значительно сократив текст, удалив всю последнюю сцену долгого прощания Леонидика, лишив Лиду ее последние жизнеутверждающих слов в адрес Марата, Эфрос размыкал арбузовскую композицию, превращая пафосный авторский финал в неопределенное многоточие. И тот, и другой варианты судьбы оказывались в равной степени несостоятельными, потому что время, разделившее

героев и изменившее их до неузнаваемости, уже невозможно было повернуть вспять.

Вернувшись с войны Герой Советского Союза Марат Евстигнеев и солдат Леонидик уже не были теми мальчиками, которые ссорились из-за Лики и которых она любила. Не видевший Лику много лет Марат первым делом кидался не к ней, не к той, которая так долго, так мучительно ждала его, а к Леонидику: он же солдат! А Леонидик цеплялся за Лику, как за последнюю соломинку, удерживавшую его на плаву. Нет, пожалуй, это была не любовь. Ерничавший, жесткий, желчно-ироничный Леонидик Л. Круглого, кажется, знал о жизни что-то такое, что вытеснило из его сердца это высокое чувство. По его собственному признанию, он был тем, «кто уцелел». Казалось, он не верил, не мог уже верить ни в себя, ни в любовь. В нем еще билась инерция жизни, но вкус ее был потерян им навсегда.

Эфрос снял притчу о том, как уходит детство, как, взрослея, люди перестают слышать друг друга, как они замыкаются каждый в своем одиночестве. «Гордость, чистота, открытость — вот с чем выходили они в мир и терпели поражение. Стремилась жить „по правде“, по высоким нравственным канонам, а этого не получалось: в том, реальном невыдуманном мире фантазиям и сказкам места не было»³⁰, — эти слова критика Ю. Фридриштейна, адресованные другому эфросовскому спектаклю — «Брату Алеше», — могут быть сказаны и о телеспектакле «Марат, Лика и Леонидик».

Следующие два эфросовских телеспектакля по советским пьесам тоже возникли как своего рода повторение уже пройденного режиссером в театре. «Платон Кречет» А. Е. Корнейчука был поставлен в Театре на Малой Бронной в 1968 году, «Человек со стороны» И. М. Дворецкого — в 1971-м. Телеверсии постановок Эфрос осуществил в 1972 и 1974 году. Обращение режиссера к этой драматургии объяснить непросто: в «Платоне Кречете», как и в «Человеке со стороны», отсутствуют сколько-нибудь заманчивые возможности для театра. Очевидно, что драматургический материал в данных случаях вторичен по отношению к поставленным Эфросом спектаклям. Режиссера подозревали в «некоей конъюнктурности», в совершении «насилия над собой», в стремлении выслужиться, для «галочки»³¹. Даже Ольга Яковлева, духовно близкая Эфросу актриса,

в книге воспоминаний признается, что обращение режиссера к пьесе Корнейчука «поначалу» ее «очень смутило», лишь с течением времени она поняла, что «ничего Анатолий Васильевич не станет делать в угоду власти»³².

А. М. Смелянский, автор книги «Михаил Булгаков в Художественном театре», пытаясь объяснить мотивы написания пьесы о Сталине «Батум», высказывает мысль, что «Булгаков хочет быть услышанным и понятым»: «Батум» «зарождается и создается» «в стремлении выйти к современникам, а не к потомкам»³³. Вероятнее всего, возникновение упомянутых названий было вызвано вполне естественным желанием режиссера прорваться к сознанию тех своих современников, которыми он был не понят и не принят, и к тому же на время сбивало со следа идеологически подкованную прессу. Это предположение подтверждает, например, тот факт, что в «Платоне Кречете» Эфрос, знаток и любитель музыки, позволяет герою исполнять «заезженные» классические мелодии — «Ave Maria» или «Лебедя» Сен-Санса. Тем не менее, взяв материал предельно прозаический, далекий от философии, выводящей сюжет в сферу бытия, Эфрос оставался верен себе: оба спектакля меньше всего походили на «датские», то есть «для галочки» поставленные к очередной советской годовщине. Более того, обе постановки продолжали важнейшую тему эфросовского творчества — тему судьбы художника.

Пьеса «Платон Кречет» была написана Корнейчуком в 1934 году. В 1941-м драматург получил за нее Госпремию СССР. Главный герой — Платон, блестящий хирург-экспериментатор, человек дела, работающий на благо страны, безупречный во всех отношениях. Его оппонент — бюрократ, интриган и пакостник, бесталанный, завистливый, амбициозный и облеченный властью заведующий больницей Аркадий. Их едва завязывающийся на почве ревности к девушке Лиде конфликт разрешается легко и просто, благодаря сознательному, ответственному, прозорливому и нравственно-безупречному predisполкома Бересту, который, почуввав нечестные намерения Аркадия в отношении уважаемого им Платона, отстраняет первого от занимаемой должности. Враги повержены, справедливость торжествует.

На первый взгляд кажется странным, что Эфрос, пожалуй впервые, выводит на сцену героя, не имеющего прямого отношения к твор-

честву, к сфере искусства. Скорее, Кречета можно определить другим словом — он профессионал, человек, знающий свое дело от и до, всецело преданный профессии. Но в этой подчеркнутой деловитости обнаруживается скрытый потенциал, выводящий проблему на иной уровень. Окажется, что не только люди искусства могут называться художниками — в любом деле можно быть не просто профессионалом, но выдающейся творческой личностью, выходящей за рамки «должностных обязанностей». Для режиссера решающим стал тот факт, что Платон у Корнейчука не только хирург, но и музыкант: он играет на скрипке. Это усиливало лишь намеченную в пьесе лирическую окраску образа Платона, смягчало его крайне земную, прозаическую профессию и позволяло вывести конфликт за социальные рамки. Вл. Пименов в рецензии на театральный спектакль Эфроса отмечал, что конфликт между Платоном и Аркадием не зависит «даже от личных характеров, от профессий, от частных их разногласий... <...> Зрители присутствуют при столкновении мировоззренческом...»³⁴. Духовную «узость» Аркадия, ущемляющуюся в банальную схему, и внутреннюю сложность Платона Эфрос сталкивал в том типе конфликта, который значительно позже, в 1976 году, возникнет в спектакле «Отелло». Вспоминая свой замысел, режиссер напишет, что хотел не «театрального интриганства», а добивался «глубокого несходства натур — возвышенной у Отелло и низменной у Яго. <...> Есть такие люди с врожденным внешним и внутренним изяществом. <...> Но Яго со своей бандитской натурой должен ненавидеть как раз само это изящество, оно ему в корне чуждо»³⁵.

В «Платоне Кречете» Театра на Малой Бронной, впервые назначенный Эфросом на главную роль, вышел на сцену Николай Волков, протагонист его театра 70-х годов. Критика отмечала ««новую» манеру игры актера, словно специальную небрежность его мизансцен, «смазанный» жест, «случайную, лишённую отчетливой фразировки речь»: «Ходит по сцене эдакий большой увалень, смотрит исподлобья, загибает большими руками ненужные ему совсем вещи, нескладный, тяжелый...»³⁶. Такой Платон, подчеркнуто «негероичный», вдвойне уязвимый, и оказывался объектом ненависти Аркадия. Леонид Бронева здесь примерит на себя образ, который перейдет и в другие спек-

такли Эфроса, — «живое, житейское олицетворение зла», как написала Н. Борисова о папаше Капулетти, сыгранном Броневым в спектакле «Ромео и Джульетта» (1970). Его Аркадий, холеный, гладкий, успешный, являл собой некий вечный, страшный в своей типичности и узнаваемости и чудовищный в своей абсолютно природной, неуправляемой и необузданной страсти к насилию над такими, как Платон, образ. У Аркадия, как и у папаша Капулетти, «за учтивостью манер — цинизм и презрение, но манеры — превыше всего... <...> Малейшее сопротивление и... багровеет лицо, леденеет взгляд, голос, взвизвись, срывается на резкие, высокие ноты. А потом опять, как ни в чем не бывало, тихая вкрадчивость речи, тающая в себе возможность нового взрыва»³⁷. В телеспектакле Аркадий внезапно, на долю секунды, терял самообладание и, в гневном приступе начальственного превосходства, бросал Кречету: «Ты все должен сделать, слышь?!» Потом, «обрабатывая» врача Бублика, чтобы тот подписал донос на Платона, вдруг аккуратно и словно ненароком хватал его за шею, повторяя сквозь зубы: «Подписывайте», а когда тот мягко отказывался, внезапно срывается на крик, комично и страшно выстреливая: «Щас же подписывай!»

К 1972 году Эфрос уже достаточно хорошо ориентировался в средствах телетеатра. Да и телевидение с каждым годом становилось все свободнее в техническом отношении. Режиссер стал реже работать с крупными планами, появилось больше возможностей в использовании съемочного павильона. В телеверсии «Платона» уже присутствуют и предметы обстановки, и смена мест действия. Но Эфрос по-новому моделирует пространство. Если в «Марате» еще сохраняется ощущение, что действие происходит все-таки на театральной сцене, обстановка очень похожа на театральную декорацию, да и сам съемочный павильон слишком напоминает сценическую выгородку, то в «Платоне» режиссер свободнее пользуется камерой и создает «глубоко условное пространство — рассказ, *изложения*. ...Главным становится... принцип части вместо целого, отбор и, значит, *отбрасывание*»³⁸. Эфрос использует прием, которому М. Гуревич дает точное определение — «монтажное мизансценирование». Камера, повинувшись художественному видению автора, выхватывает лишь определенные, эмоционально и смыслово заряженные куски. Режиссер

берет на себя функцию рассказчика, «на телеэкране оживает только то, на что направлен взгляд автора спектакля». Предметы здесь теряют свои материальные очертания и подаются как символы, «лукавая камера не допускает погружения в быт»³⁹. Так, мы видим не комнату, а часть ее, с кусочком стола, с кусочком стены, на которой висит скрипка Платона (кто так вешает скрипки? да еще и без футляра). Герои входят в «помещение» не по закону бытового соответствия, то есть через двери, а появляются в кадре «из-за камеры». Возникает ощущение объемного, незамкнутого пространства, оно самодостаточно, здесь актеру нет необходимости «обживать», обыгрывать его. Человек подается отдельно, то крупно, то «смазанно», но это скорее сопоставление, нежели растворение героя в пространстве.

По сути, Эфрос переносит в телетеатр собственную модель театрального пространства, где, по мнению критика, «объемные средства (даже визуальные, световые) не применяются; глубина сценического пространства пола, не расчлененная, не освоенная ни рукой человека... ни его обитанием, ни миром природы. Нет ни игровых точек, ни вещей, хранящих след жизни человека. Мы не ощущаем ни высоты, ни емкости, ни дали... Самое пространство немо»⁴⁰. При точной характеристике сценического мира, вряд ли Н. Велехова права в своем предположении, что образ его «для режиссера умозрительен, он как бы вынесен за скобки, актеры не введены в мир — ни как в художественную, ни как в эстетическую категорию»⁴¹. Скорее, уместнее здесь точка зрения Е. Кухты, которая пишет о том, что «страдающий, страстно живущий человек» в сценическом мире Эфроса «вправлен в раму графически четкого, отчужденного от его горячего существования, рисунка, в пространство, из которого словно выкачан воздух жизни и впущена стихия холодной космической дали. Эта многозначительная среда становится участником конфликта, необходимым компонентом внутренней жизни героев, их психология, в конечном счете, вбирает в себя ее метафору»⁴².

Позже этот принцип, найденный Эфросом в театре и использованный в телетеатре, станет важнейшим свойством режиссерской кинопоэтики в фильме «В четверг и больше никогда»: «Камера глядит из-за и поверх персонажа — на фон, на постороннее, „ненужное“, соотнося

передний план и back-ground почти партнерски... <...> Эфрос с наивной прямоотой претворяет прием непосредственно в метафору, „сумму технологий“ — в строй поэтики»⁴³.

В «Платоне Кречете», как и в «Человеке со стороны», Эфрос использовал уже упомянутый нами композиционный принцип построения образов главных героев. По наблюдению исследователя, «герой в спектакле Эфроса обычно предстает в системе сопоставлений — вокруг него группируются лица, достраивают его образ. Персонажи перекликаются, режиссер содержательно сорасполагает их относительно друг друга. <...> Сценические образы у Эфроса вырастают из подлинности актерского переживания судьбы героя, общей трагической ситуации и по канве режиссерского рисунка, рифмующего персонажей в острых монтажных стыках»⁴⁴. В случае с «Платоном» и «Человеком со стороны» сами пьесы давали основание для такого принципа: главные герои здесь как будто и не требуют от драматургов никакого дополнительного «представления». И так понятно: цельные натуры, целеустремленные, творческие, что тут еще можно сказать? Никакой внутренней сложности: все ясно и просто. Конфликт старого и нового, бюрократа и технократа, таланта и посредственности. Между Кречетом и Чешковым, героем пьесы Дворецкого, есть некое внутреннее и внешнее родство: они оба немногословны, предпочитают молчать о личном и делать дело, все свое время проводят на работе, жертвуя семьей, личной жизнью, отдыхом во имя творчества, во имя эксперимента. Эфрос усложняет образы за счет окружения героев, выстраивает «контекст». Собственно, представление о том, кто такой Платон, возникло в первую очередь из разговоров о нем, из суеты и интриг вокруг него, из сыгранной им на скрипке «Ave Maria»...

Как и в спектакле, в телепостановке «Платона» почти всем героям был дан «миг иступления, миг величайшего откровения»⁴⁵. Так, Антонина Дмитриева в роли заведующей горздравотделом Бочкаревой создавала комическую жанровую зарисовку. Ее Бочкарева, перекинутая в медичину из кондитерского объединения, узколобая, недалекая женщина в «бюрократическом» костюме и с совсем не женским портфелем в руках, дорвавшаяся до власти, говорила, что «врачи — очень плохо воспитуемая публика. Мы сейчас за них кре-

епенно взялись». Получив у Береста отпор, она падала как подкошенная, потом, ползая на коленях, собирала разлетевшиеся бумажки и приговаривала: «Кто-то накапал... Этот, с птичьей фамилией... Я им покажу!» И вдруг, плача, начинала причитать: «Какая сложная штука — медицина. А что я могу? Что я, доктор, что ли?». Одна из самых сильных сцен — ожидание исхода сложнейшей операции, которую вынужден провести Платон по настоянию Береста, несмотря на свое лихорадочное состояние и неумирающую дрожь в руках после смерти Лидинога отца и травли, устроенной ему Аркадием. Толпящиеся у лестницы друзья и родные не сразу замечали, как открывалась дверь и из нее бесшумно, как-то боком и спиной к камере буквально вываливался Платон, скрюченный, грузный, бесформенный. Без слов, без музыкального сопровождения, без реакции его окружения, даже не видя Платонова лица, становилось почти физически ощутимо, чего стоила Кречету эта операция, каковы подлинные масштабы затрачиваемых им в работе сил и разрушительной энергии Аркадия.

Эфрос поставил спектакль и телеспектакль о праве человека быть художником, творцом, о праве на эксперимент, который совсем не обязательно должен быть удачным. «Платон Кречет», как и следующий телеспектакль Эфроса «Человек со стороны», повествовал о том, «как трудно, неоднозначно, подчас недоказуемо всякое творчество»⁴⁶. Но если образ Платона Эфрос наполнил лирикой, побуждая зрителя проникнуться симпатией и сочувствием к этому человеку, то в случае с Чешковым замысел, вероятно, заключался в другом.

Пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» была написана в 1971 году и шла по всей стране, открыв целое драматургическое направление так называемой «производственной пьесы». Критика взалхб заговорила о появлении героя нового типа, о новом типе руководителя. О Чешкове, главном герое пьесы, спорили много, но в основном в русле прямолинейной советской идеологии. Впрочем, пьеса на другое и не претендовала. Одни возмущались «наглостью» и «жесткостью» Чешкова, который, едва приехав на новое место работы, сразу и не стесняясь потребовал высокий оклад, трехкомнатную квартиру и работу жене. Героя объявляли «деятелем, призванным, ни много ни мало, отменить вообще „человеческие отношения“ на

производстве!..»⁴⁷. Другие видели в Чешкове признак нового времени: «...вместо „отцов родных“ пришли молодые специалисты, „технические интеллигенты“, „белые воротнички“, узкие, как рапиры, несгибаемые, четкие и жесткие. Научно-техническая революция, развертывающаяся сейчас в нашем обществе, заставит нас работать по-новому; хотим мы этого или нет, — Чешков придет»⁴⁸.

Думается, Эфроса меньше всего интересовали проблемы эпохи НТР. Он расслышал в названии пьесы Дворецкого *универсальность* конфликта. Ситуацию «человека со стороны» можно было трактовать не только как ситуацию некоего стороннего наблюдателя, который «лишь выявляет глубокие противоречия»⁴⁹ (ему, как человеку постороннему, виднее «червоточины», разъедающие коллектив и препятствующие научно-техническому прогрессу) и, вооружившись изрядной долей публицистического пафоса, выносит эти противоречия на суд общественности. «Человек со стороны» по Эфросу — это значит *чужой*. С другим составом крови, другими личностными качествами, другими жизненными принципами, чем у окружающих. «Тема художника» здесь получает неожиданное продолжение, новое осмысление, выходит на принципиально новый уровень разработки конфликта. Все тот же художник, тщетно пробивающийся сквозь глухую стену нежелания понимать его духовные поиски, что и Нечаев («Снимается кино»), Треплев («Чайка»), Кречет («Платон Кречет»), обретает новое имя в спектакле по советской пьесе, пьесе, глубоко укорененной в своем времени, озаглавленном эпохой НТР, — *чужой*...

Вспомним, что жанр пьесы Дворецкого — «хроника». Здесь свои законы, помноженные на специфику «производственной пьесы», пьесы «про завод». В адрес драматурга звучали заслуженные упреки в искусственности образа Чешкова. Так, Б. О. Костелянец писал, что «Чешков хотя и одержимый, но крайне узколобый человек. У него, при всей его честности и напористости, — весьма ограниченный кругозор»⁵⁰. Все попытки разобраться в нем как в человеке, с точки зрения мотивировок его поступков терпят крах. Понять, что еще, кроме холодного расчета, движет героем, — практически невозможно. А тем более проникнуться сочувствием к нему, хотя по пьесе герой теряет жену и остается один воспитывать маленького

сына. К бедам Чешкова «зритель не мог относиться серьезно и досадовал на то, что драматург не сумел поставить своего героя в положение истинно, а не мнимо драматическое»⁵¹. Чешков в пьесе — в большей степени искусственно-созданная модель современного героя, нежели по-настоящему живой человек, носитель современного мышления и современной же проблематики.

Режиссеру, по всей видимости, важна была именно хроникальность «Человека со стороны», повседневность конфликта, подразумевающая отстраненно-холодную фиксацию событий. Эфрос заставил звучать публицистическую пьесу Дворецкого как симфонию, основной темой которой стало *противостояние*. В спектакле ленинградского Театра им. Ленсовета режиссер И. П. Владимиров вывел на сцену Чешкова — Л. Дьячкова — человека одержимого идеей, темпераментного, жесткого. В сцене с грифельной доской, где герой пытается выяснить, куда делись 11000 тонн переработанных материалов, ленинградский Чешков, «ломающая мел и чуть не сшибая доску на пол», начинал «наотмашь писать на этой доске цифры, вылетающие за ее край!»⁵².

Эфрос сместил акценты с точностью до наоборот. А что если не Чешков «делец»? Что если все, о чем он говорит, — нормально с точки зрения здравого смысла? На смену мягкому, будто «неоформленному» Платону Кречету, чьей душой была скрипка, приходит Алексей Чешков, герой не по-эфросовски сухой, собранный, деловой. Его «музыкой» становятся заводские шумы, громыхания заводских машин. Режиссер назначает на эту роль Анатолия Грачева, сыгравшего годом ранее Ромео в его спектакле по Шекспиру. Грачев, по определению Ю. Фридштейна, «актер нежный, трепетный, с поразительно мягкой, утонченной пластикой, с какими-то особыми движениями рук, особыми жестами, интонациями голоса, одновременно умиротворенными и в то же время способными быть твердыми, даже жесткими»⁵³. Такое сочетание внешней мягкости и внутренней силы и было нужно Эфросу. «У меня негероическая внешность, — констатирует Чешков. — Это мой бич». «Негероическая внешность», но колоссальная внутренняя энергия, способность противостоять. Таким образом, Чешков у Эфроса обнаруживал черты экзистенциального героя, который впервые

вышел на сцену эфросовского театра в спектакле «Ромео и Джульетта».

Как отмечал в рецензии В. Силонас, этот спектакль заставил его по-новому взглянуть на шекспировскую трагедию: читая ее раньше, пишет он, «я думал: „поразительно, как верно они (Ромео и Джульетта. — *Е. Р.*) выбрали друг друга!“ После этого спектакля я думаю: „поразительно, как верно каждый из них выбрал себя!“⁵⁴. «Свобода выбора — вот что подчеркивается в „Ромео и Джульетте“... <...> Драматизм судеб теперь осмыслен самими героями»⁵⁵. Столкнувшись лицом к лицу с миром «разбушевавшегося зла», они, прежде всего Джульетта — О. Яковлева, сохраняют «внутреннюю стойкость» при «горестном осознании своей судьбы».

Силонас чутко угадал экзистенциальные мотивы спектакля. Проблемы существования человека в мире, чуждость которого он осознает, оказавшись в пограничной ситуации, ставящей его перед неизбежным выбором собственной судьбы, выбором самого себя как свободной личности, которая несет полную ответственность за свои поступки, не перекладывая ее на обстоятельства; героический стоицизм в отстаивании собственной «самости» — экзистенции; только от самого человека зависящее решение — смириться с неизбежным или стать «бунтующим человеком» — коренные вопросы экзистенциализма начиная с С. Кьеркегора, предшественника этого философского течения, и кончая Ж.-П. Сартром и А. Камю.

В «Человеке со стороны» экзистенциальная тема «Ромео и Джульетты» зазвучала вновь, на материале современного и катастрофически далеком от какой бы то ни было философии. Чешков у Эфроса отстаивал свое право на свободное творчество, выбирал путь, который грозил не просто неуспехом, но потерей возможности работать, сломом, профессиональной гибелью, потому что те, с кем он вступал в борьбу, обладали всеми необходимыми «рычагами», чтобы давить незаурядных личностей, «причесывать» их «под одну гребенку». Ежедневное противостояние — это был его сознательный и свободный выбор, потому что по-другому жить он просто не мог.

В театральной постановке не было художника. В программке значилось: «Заведующий художественно-постановочной частью Э. С. Белов». Эфрос обнажил коробку сцены, явив

зрительскому взору всю ее техническую «кухню». Возник поразительный эффект сближения театра с заводом, с производством: «Ряды софитов движутся как цеховые краны. Шумы за сценой обобщены: то ли знаменитое „косячок прибывают“, то ли ухаает кузнечный пресс. А цеховые герои, напротив, чаще выглядят актерами: спецовок самая малость, зато отугуженных костюмов и модных, репетиционных каких-то по стилю, рубашек вдволей»⁵⁶.

Л. Аннинскому, который, по собственному признанию, был «не согласен с той интерпретацией, которую дает конфликту Эфрос», и тем не менее воспринял спектакль эмоционально, атмосферно, оставив лучший отзыв на эфросовского «Человека со стороны», это пространство показалось почти зловещим: «Пустующая, пустейшая, пустынная сцена, с ободраным задником, с обнаженными колосниками. Прямые, слепящие прожектора. Рабочие сцены в синих халатах меняют минимальные декорации — столы, стулья. Ощущение работы — но не индустриальной... а тяжелой, физической, изматывающей. Холодная, темная пустыня (курсив мой. — Е. Р.)»⁵⁷. В. Максимова, напротив, увидела здесь «мощно звучащий, обладающий собственной эстетикой и образностью, особыми ритмами и музыкальностью мир современного индустриального производства»⁵⁸.

В телеспектакле режиссер задействовал подлинную обстановку телестудии, которая приобретала здесь сходство с театральным закулисьем. То и дело в кадре мелькали детали каких-то металлических конструкций, очень похожих на части декорации. Действие сопровождалось постоянным «заводским» шумом. Даже сцены кабинетных заседаний шли под громыхающий стук «станков». Этот «звукоряд» давал поразительный эффект: иллюзию громадного производства, ни на минуту не прекращающего свою работу, в сочетании с эмоциональной густотой атмосферы, нагнетаемой «извне», не зависящей от прямых столкновений героев.

По сравнению с остальными телеработами Эфроса, «Человек со стороны» снят предельно просто, даже отстраненно. Кажется, что режиссер ставил целью максимально объективировать ситуацию, дать некий отстраненный взгляд на проблему. Он намеренно затягивает ритм, не боясь длиннот и пустот. Как и в фильме «В четверг и больше никогда», «„разреживая“

материал, Эфрос на деле его уплотняет; дает возможность „проговариваться“ живущим в нем смыслам, открывает простор для ненадуманно расширительных толкований»⁵⁹. Вниманье зрителя фиксируется не на образе Чешкова, а на той ситуации, которая складывается вокруг него. Тем более что образ героя дан несколькими скупыми, но точными штрихами. Чешкова характеризует, по сути, одна-единственная фраза, которая звучит как откровение на общем фоне его высказываний почти исключительно технического содержания, сказанная Нине Щеголевой: он признается, что ушел с предыдущего места работы, потому что ему «нечего было там делать, все налажено лет на десять. Можно было умирать в довольстве и сытости. А я — ЛИТЕЙЩИК. ...Я вдруг почувствовал жуткую свободу. Начал экспериментировать». Слово литейщик Грачев произносил так, словно это было слово ХУДОЖНИК. Одна фраза — и суть его противостояния становилась ясна.

В театральной версии Чешков сталкивался со «стертыми лицами деятелей, связанных в жесткую цепочку»⁶⁰. Его враги — «реальны, хотя личности их не проглядываются — стена»⁶¹. «Зритель почти физически ощущал мучительную неуловимость цели, которую герой должен был поразить. ...Бесплодное кружение роилось вокруг Чешкова... он был словно винт, который ввинчивается в кисель, в вату, в какую-то вязкую инертную массу»⁶². В телеспектакле Эфрос развел «звенья» цепочки во времени и пространстве, ощущение «стены» возникало постепенно, в процессе развертывания действия, «складывалось» из монтажных кадров. Вряд ли была права С. Бушуева, когда писала, что «страстная убежденность в необходимости действия» у Чешкова «не была обеспечена силой», а «в речах этого социального реформатора звучали... истерически окрашенные ноты индивидуалистического протеста, сознающего свою обреченность»⁶³. Чешков, пожалуй, действительно осознавал свою обреченность, но им руководило стремление выстоять, которое имело экзистенциальную природу и все-таки требовало недюжинной внутренней силы. Туча, постепенно нависавшая над Чешковым, таила в себе иную опасность, произошедшую, по мнению Эфроса, с шекспировским Отелло, который в конце концов поверил Яго, «принял способ его мышления...

Он ему подчинился. ...Яго вылепил из Отелло, что хотел. ...Яго изменил саму психику Отелло, он стал вить из него веревки. Вот одна из самых страшных жизненных опасностей»⁶⁴. Чешков еще был способен не подчиниться, а вот Отелло такой силой уже не обладал.

В телефильме «Таня» (1974) по одноименной арбузовской пьесе экзистенциальная тема еще звучала, вбирая и темы «Марата, Лики и Леонидика». Старую пьесу, написанную в 1938 году для М. Бабановой (точнее, в тайной надежде молодого драматурга, что именно эта актриса сыграет главную роль) и к 1974 году уже ставшую классикой советского театра, Эфрос прочел с позиции зрелого Арбузова. Он применил к ранней пьесе, глубоко укорененной в свое время, законы «странной поэзии», появившейся в арбузовской драматургии к 60-м годам и необычайно увлекшей режиссера. (Напомним, что до «Тани», кроме театральной и телевизионной версий «Моего бедного Марата», Эфрос поставил в Театре на Малой Бронной «Счастливые дни несчастливого человека» (1969) и «Сказки старого Арбата» (1970).)

Эфрос «вывел сюжет из времени, его органически встроившего...»⁶⁵. Вместо известного арбузовского дидактизма и «утешительности», излишней героизации образа Тани, искусственности счастливого финала, повинувшись «законам фантазии», режиссер «ставит картину-размышление, картину-допущение, картину-спор. Он — за Арбузова первой половины пьесы, безусловно лучшей половины, и против Арбузова второй, страдающей схематизмом, несущей разрешение конфликта, который, по Эфросу, не способен так легко разрешиться»⁶⁶. Переинтонировав пьесу, он снял фильм не о том, как женщина, покинув тесный семейный мирок, обретает общественно полезную профессию и, как награду, возможность нового личного счастья, а о драматическом изменении человека, познающего законы реальной жизни, человека особенного, с «обнаженной» душой, способной на глубочайшие переживания каждой ускользающей минуты бытия. Это была Таня «не от мира сего». Ее собственный внутренний мир оставался чужд и непонятен даже близким людям, его невозможно было разгадать с помощью обыкновенной житейской логики, его вообще невозможно было разгадать.

Т. Шах-Азизова заметила, что появившееся к 70-м годам в спектаклях Эфроса «ощуще-

ние странности вместо былой узнаваемости героев заставляет внимательнее вглядываться в них, не принимать... как привычную данность, а изучать всякий раз как феномен»⁶⁷. В эфросовском мире почти все люди — странные, и каждый на свой лад, как женихи Агафьи Тихоновны в «Женитьбе». Таня, образ которой окрашен не арбузовскими тонами, а тонами режиссерской индивидуальности Эфроса и актерской индивидуальности Ольги Яковлевой, тоже была странной — настолько, что некоторые не узнавали в ней героиню Арбузова.

Актриса не убоилась некоторой чрезмерности в выборе красок для создания образа своей героини. В начале фильма она почти ребенок — в короткой шубке, большой меховой шапке, даже варежки у нее на резинке. Эта Таня с детской непосредственностью залезает на стоящий во дворе турник, играет в снежки, смешно разговаривает каким-то звонким юным голосом, широко распахнув огромные, по-детски наивные глаза. Невозможно оторвать взгляд от этого полурейбенка, внезапно задающего нелепые вопросы. «Герман, а ты съел бы таракана, если бы этим мог спасти меня от смерти?»

Герман, сыгранный В. Гафтом, принимал Таню такой, как она есть, снисходительно прощая ей маленькие слабости. В его отношении к жене чувствовалась не столько любовь мужчины к женщине, сколько сознание ответственности взрослого человека за дорогого ему ребенка. Он возил Таню на санках и называл ее «дурачок ты мой». Но их дуэт неизменно сопровождался навязчиво тревожными мотивами виолончели. Слишком настойчиво наблюдала камера за лицом Германа, показывая крупным планом застывшее на нем устало-задумчивое выражение. Слишком напряженно вглядывался Герман в Таню, лопочущую, как ему казалось, что-то наивно-глупенькое, что-то о детстве, которое осталось в другом городе. И дело здесь не в том, что Герман обычен, а Таня незаурядна. В грустной улыбке, с которой Герман смотрел вслед Шамановой, угадывалось желание иной жизни, с сильной, волевой женщиной, никогда не меняющей своих решений. «Ему хочется меры в Таниной безмерной любви, хочется нормы, Таня же — явное исключение»⁶⁸.

Герман и Таня не просто разные — они существуют в телефильме в разных мирах, разделенных чисто режиссерскими средствами.

В «Тане» Эфрос сталкивает два типа пространства: субъективное, то есть Танино, и объективное, то есть окружающий героиню мир. Таня вписана Эфросом в природный фон, который становится частью ее образа, его визуальным отражением. Ее мир — это двор их дома на Арбате, скамейка, утопающая в весенней зелени, вороненок, который стал уже частью Тани, обращающейся к нему как к единственному другу, говорящей не «я», а «мы с Семен Семенычем». Это мир поэтический, мир природы. Позже Эфрос использует этот прием в фильме «В четверг и больше никогда». Камера замечает сидящую на скамейке Таню, в то время как Герман празднует с друзьями запуск своей драги. Сцены сняты в разной стилистике, их монтаж сталкивает два пространства — образное, поэтическое и вполне бытовое. Таня здесь воспринимается не как реальный объект, а как некий образ, возникший в сознании Германа.

О. Яковлева в первой половине фильма играет на резких контрастах: «комического, легкого — и значительного; видимой инфантильности — и взрослой серьезности чувств; скупой формы — и внутренней, до краев, полноты. Выбирая себе труднейший путь, рискованные условия игры, актриса порой чрезмерно упирает на видимое, чтобы потом заставить забыть о нем, отойти от первого впечатления — вглубь»⁶⁹. Режиссер выстроил своеобразный внутренний монолог Тани: кадры реальной жизни монтируются с «кадрами мечты». Вновь и вновь Таня представляет, как, гуляя с сыном, неожиданно встретит Германа и слегка надменно скажет ему: «Это мой сын!» Вот Юрий еще ребенок, а вот он уже высокий красивый юноша.

О финальной встрече Тани с Германом А. Эфрос писал: «Герман увидел Таню спустя много лет. Он теперь вполне счастлив, наверное. И все же в их разговоре есть некий подтекст. Подтекст именно боли, боли о прошлом»⁷⁰. Финал этого телефильма рифмовался с финалом «Марата»: встреча Германа и Тани как бы продолжала, воплощала в жизнь возможную встречу Марата и Лики. Голос Германа — В. Гафта произносил за кадром: «Все это похоже на сон...».

Таня. Только мы никогда уже не просьемся на Арбате, в доме номер четырнадцать...

Герман. Квартира семь.

Таня. Ше-есть.

Разговор не складывается. И он чувствует это, ему мучительна их неожиданная встреча. Эфрос продлевает прощание: идя по заснеженному полю, Таня в последний раз обернется и увидит Германа, который не выдержал и вышел следом за ней. Она улыбнется, как раньше, на Арбате, и слегка махнет ему рукой. А Герман еще долго будет стоять и смотреть ей вслед с растерянно-тревожной полуулыбкой.

В фильме, как и в пьесе, открытый финал. Машина Игнатова увозит Таню в загадочную неизвестность. Но мы-то знаем, что душевные раны не заживают, напоминая о себе тихой ноющей болью. Это знает и Таня, сердце которой навсегда принадлежит Герману. Знает и Игнатов, хозяйским жестом убравший за пазуху подаренный Тане огурец. Знает и Герман, задумчиво глядящий им вслед. Светлая мажорная тональность заключительной сцены пьесы модулирует у Эфроса в тональность печали и несбывшихся надежд, оставляя горькое чувство недоступности счастья.

«Таня», кроме несомненных художественных достоинств, интересна еще и тем, что находится на стыке телетеатра и кино. Этот телефильм — новая попытка Эфроса «переворужиться», то есть применить к телетеатру средства кино. Попытка в большей степени интуитивная, нежели осознанная. Художественная «бедность» телевидения, так увлекшая Эфроса, постепенно перестает быть ему интересной. Еще совсем недавно, в интервью, данном во время съемок телеспектакля «Страницы журнала Печорина», Эфрос говорил: «Можно поехать в Пятигорск и отснять гору Машук, у подножия которой живет Печорин. Но потом, на экране, Машук оказывается совсем не нужен — Машук как Машук. Да и нужен ли этот показ горы, когда речь идет о Печорине, разобраться в психологии которого мне гораздо важнее и интереснее?»⁷¹. Но уже к концу 70-х режиссер пересматривает свои взгляды и, вспоминая работу над «Таней», ругает себя за скванность средств, вызванную тем, «что где-то в мозгу сидит заноза, что ничего и не нужно, что с помощью одних только актеров можно все сделать. Можно. Но не все!»⁷². Теперь ему хочется найти в окружающем героев пейзаже «зримый смысл», «выжать» из него свою,

«лично прочувствованную живописность»⁷³. Конечно, некоторые элементы нового стиля были уже в «Тане». Хотя бы потому, что это не телеспектакль, а телефильм. Эфросу становится тесно в рамках телетеатра. Мечтая поставить «Чайку» в кино, он не разбирает пьесу по действию, не примеривает на себя роли, как это происходило ранее, а дает общее поэтическое видение пьесы, образ будущего фильма⁷⁴. Позже, работая над театральной постановкой «Месяца в деревне», он фантазирует о возможных съемках фильма по этой пьесе и пишет о том, что в таком случае «вовсе не надо было бы переносить на экран разработанный театральный диалог»⁷⁵, и предлагает пейзажно-атмосферное, пространственное видение будущего фильма, почти буквально воспроизведенное, по справедливому наблюдению М. Гуревича⁷⁶, в фильме «В четверг и больше никогда».

Этот кинофильм — вершинное творение Эфроса на пересечении трех искусств:

оперируя средствами театра, телетеатра и кино, режиссер создаст «свою собственную художественность», которая станет эстетическим законом, самобытным свойством эфросовской кинопоэтики, где «разные регистры условности, театр и кино... постоянно перетекают друг в друга, готовые поменяться местами и оценками. Этому почерку, этому языку свойственно сложное, изменчивое отношение к реальности»⁷⁷. В творчество Эфроса входит тема разрушения жизненных основ, объектом режиссерского анализа становится разлад человека с миром, с природой, утрата духовных корней, которая приводит к личностному разрушению. «Мы наблюдаем драму рождения пород человеческих»⁷⁸, — пишет критик. На смену экзистенциальным героям 70-х пришел герой, мертвый духом, «не горяч и не холоден», «лишь тепл», чья безнадежная духовная пустота оборачивалась страшной в своей бессмысленности энергией разрушения.

Примечания

¹ Шах-Азизова Т. Анатолий Эфрос: линия жизни // Люди и судьбы. XX век. М., 2002. С. 210.

² Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1993. С. 95.

³ Там же. С. 324.

⁴ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1993. С. 206.

⁵ Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 287.

⁶ Там же. С. 289.

⁷ Там же. С. 114.

⁸ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 142.

⁹ См.: Там же. С. 235–236.

¹⁰ См.: Сатпак В. Телевидение и мы. М., 1963.

¹¹ Сабашникова Е. Телетеатр: формы отражения реальности // Театр. 1979. № 1. С. 55.

¹² Сабашникова Е. Анатолий Эфрос. Поэтика фантазии // Режиссер на телевидении: Сб. ст. М., 1978. С. 105.

¹³ Там же.

¹⁴ Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 146, 145.

¹⁵ Эфрос А. «Я — за такой театр» // Литературная газета. 1988. 21 сент. С. 8.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Сабашникова Е. Анатолий Эфрос. Поэтика фантазии // Режиссер на телевидении. С. 124.

¹⁸ Эфрос А. Книга четвертая. М., 1993. С. 429.

¹⁹ Эфрос А. «Бесперывное изменение при постоянстве...» // Искусствознание и психология художественного творчества. М., 1988. С. 233.

²⁰ Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 159.

²¹ Эфрос А. Книга четвертая. С. 430.

²² Эфрос А. «Бесперывное изменение при постоянстве...» // Искусствознание и психология художественного творчества. С. 233.

²³ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 21.

²⁴ Там же. С. 231.

²⁵ Уварова И. Мой бедный Марат // Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания. Статьи. М., 2002. С. 185.

²⁶ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. С. 40.

²⁷ Кухта Е. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970-х годов: Дис. ...

канд. искусствоведения. Л., 1987. С. 110.

²⁸ Цит. по: Сабашникова Е. Анатолий Эфрос. Поэтика фантазии // Режиссер на телевидении. С. 107.

²⁹ Там же. С. 108.

³⁰ Фридрихейн Ю. Анатолий Эфрос — поэт театра. М., 1993. С. 33.

³¹ Там же. С. 41.

³² Яковлева О. Если бы знать. М., 2003. С. 139.

³³ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 320.

³⁴ Пименов Вл. Новый «Платон Кречет» // Театр. 1969. № 3. С. 4.

³⁵ Эфрос А. Профессия: режиссер. С. 92.

³⁶ Чеботаревская Т. «Сотня юных бойцов...» // Литературная газета. 1968. 18 дек.

³⁷ Борисова Н. «Неглавные» роли Леонида Броневского // Театр. 1974. № 12. С. 102.

³⁸ Сабашникова Е. Телетеатр: формы отражения реальности // Театр. 1979. № 1. С. 60.

³⁹ Там же. С. 62–63.

⁴⁰ Велехова Н. Исчезающее пространство // Театр. 1973. № 5. С. 36.

- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Кухта Е.* Указ. соч. С. 114.
- ⁴³ *Гуревич М.* Пространство и время человеческого существования // Театр Анатолия Эфроса. С. 358.
- ⁴⁴ *Кухта Е.* Указ. соч. С. 110–111.
- ⁴⁵ *Максимова В.* «Платон Кречет»: Новая постановка пьесы А. Корнейчука // Вечерняя Москва. 1968. 26 дек. С. 3.
- ⁴⁶ *Фридитейн Ю.* Указ. соч. С. 38.
- ⁴⁷ *Толченова Н.* Современность героя // Москва. 1973. № 2. С. 199.
- ⁴⁸ *Аннинский Л.* Битва на полпути // Театр. 1972. № 2. С. 39.
- ⁴⁹ *Гладковская Л.* Драматургия и современность // Советская драматургия: Сб. пьес. Л., 1978. С. 714.
- ⁵⁰ *Костелянец Б.* Лямин, Куропеев, Чешков // Костелянец Б. Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 133.
- ⁵¹ Там же. С. 135.
- ⁵² *Аннинский Л.* Битва на полпути // Театр. 1972. № 2. С. 44.
- ⁵³ *Фридитейн Ю.* Указ. соч. С. 34–35.
- ⁵⁴ *Сильюнас В.* «Ромео и Джульетта» // Театр Анатолия Эфроса. С. 229.
- ⁵⁵ Там же. С. 230.
- ⁵⁶ *Егоров А.* «Ты топчешь мои чертежи!» // Советская культура. 1971. 2 нояб.
- ⁵⁷ *Аннинский Л.* Битва на полпути // Театр. 1972. № 2. С. 43.
- ⁵⁸ *Максимова В.* Человек и его дело // Литературная газета. 1971. 10 нояб. С. 8.
- ⁵⁹ *Гуревич М.* Пространство и время человеческого существования // Театр Анатолия Эфроса. С. 363.
- ⁶⁰ *Аннинский Л.* Битва на полпути // Театр. 1972. № 2. С. 45.
- ⁶¹ Там же. С. 44.
- ⁶² *Бушуева С.* Анатолий Эфрос: (70-е годы) // Режиссер и время: Сб. науч. трудов. Л., 1990. С. 87–88.
- ⁶³ Там же. С. 88.
- ⁶⁴ *Эфрос А.* Профессия: режиссер. С. 217.
- ⁶⁵ *Сабашникова Е.* Анатолий Эфрос. Поэтика фантазии // Режиссер на телевидении. С. 123.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ *Шах-Азизова Т.* Контрасты современной сцены // Вопросы театра: Сб. ст. М., 1977. С. 96–97.
- ⁶⁸ *Шах-Азизова Т.* Урок чувства // Советская культура. 1974. 15 нояб. С. 5.
- ⁶⁹ Там же.
- ⁷⁰ *Эфрос А.* Профессия: режиссер. С. 251.
- ⁷¹ Цит. по: *Борисова Н.* Звено в общей цепи // Телевидение и радиовещание. 1989. № 4. С. 35.
- ⁷² *Эфрос А.* Профессия: режиссер. С. 325.
- ⁷³ Там же. С. 323.
- ⁷⁴ См.: *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. С. 198–201.
- ⁷⁵ *Эфрос А.* Профессия: режиссер. С. 302.
- ⁷⁶ См.: *Гуревич М.* Пространство и время человеческого существования // Театр Анатолия Эфроса. С. 357.
- ⁷⁷ Там же. С. 352.
- ⁷⁸ Там же. С. 364.

Е. В. Соколова

Метатеатр Т. Стоппарда. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Намеченные подходы

В первой половине XX века возникает особая модель сценического произведения — метадрама. Метадрама и, шире, метатеатр — это выявление драматургическим языком игровых основ происходящего на сцене действия. Изображение театра в драме существовало века, но «качественный скачок» метадрамы — превращение структуры в предмет: она извлекает драматическую энергию из взаимодействия актера, роли и зрителя.

Данная тенденция полностью лежит в русле модернистской идеи театрализации, родившейся из поиска основ театральности и нового сценического языка, с одной стороны, и актуализации игровых концепций в философии и искусстве — с другой. Отношения актера и роли, реальности и иллюзии, принцип взаимодействия которых воспринимается как безусловно игровой, оказываются в центре длинного ряда пьес. Драматургия А. Шницлера, Н. Евреинова, М. де Гельдерода, Л. Пиранделло, Ж. Ануя, С. Беккета, Ж. Жене, М. Фриша развивает и формирует игровые концепции восприятия действительности, театрализации жизни, специфического существования индивида в Бытии. Постепенно утверждаются основные принципы метадраматического повествования, которое во второй половине прошлого столетия осознается как самостоятельный вид драматургии. Кульминацией и ярким примером этого явления стала пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», построенная на сочетании игровых метадраматических конструкций XX века.

Драма вызвала жаркие споры в критике и до сегодняшнего дня остается «самой обсуждаемой пьесой» писателя¹. Наравне с восторженными откликами на «гениальность идеи» и поныне возникают иронические замечания о том, что лучшими местами произведения являются куски из «Гамлета». Яркий пример

парафраза, пьеса — мозаика драматургических текстов подверглась резкой критике противников данного явления и получила клеймо — «театральный паразит».

Однако драма «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «став „классикой XX века“... одним этим фактом сняла вопрос о „второсортности“ такого рода драматургии, переводя отношения зависимости и вторичности в иную (игровую) плоскость»². Известный сюжет у Стоппарда качественно изменяется, драматург не интерпретирует, а обыгрывает его. Повествовательной доминантой становится «театр в театре», «сцена в сцене», «условность в условности». Для драматурга действительности за пределами подмостков не существует.

Интертекстуальность спровоцировала литературоведческий подход большинства исследователей (даже в случае театральных рецензий). После премьеры критики увлеченно выявляли связи стоппардовской драмы с творчеством Шекспира, Беккета, Пиранделло, Элиота, Уайльда, Кафки и Пинтера, тогда же впервые прозвучали утверждения о корреляции пьесы с идеями Витгенштейна. Композицию пьесы описывали как «гармоничный баланс всех составляющих: сюжет и персонажи Шекспира, перенесенные в атмосферу произведений Беккета, или наоборот; абстрактные заимствования концепции, выражений или тона из других театральных или литературных источников; и все это обрамлено философией Витгенштейна»³. Пафосом статей было стремление описать все текстовые переклички и параллели. Однако констатация многочисленных связей, интерпретаций, цитат и метафор не раскрывает специфики произведения, неотделимой от ситуации театра. Для драматурга важна природа пьесы как произведения театрального, реализуемого во взаимодействии с «живым партером».

«Языковые игры» Л. Витгенштейна в драматической конструкции

Обращение Стоппарда к философским исследованиям Л. Витгенштейна, в которых игра и условность представления о мире являются тематикой и формой произведений, закономерно. По Витгенштейну, «языковая игра» — условно-субъективная конструкция мира, единственно доступная человеку. Театр — вид искусства, где создание условной реальности является предпосылкой и спецификой сценического произведения. Теория «языковых игр» находит на подмостках идеальный способ демонстрации игрового метода восприятия и существования человека в действительности.

Помещая языковые игры Витгенштейна в театральную систему, Стоппард реализует переменные обстоятельства и обнажает их условность. В результате конкретность словесного выражения теряется. Подобно немецкому ученому, который методом игровых преломлений и смысловых лабиринтов создал произведение о языке, обнажив его условность, Стоппард творит «театр о театре». Витгенштейн строит свою теорию и повествование на постоянной смене контекста, обстоятельств произведения реплики. Стоппард предлагает иллюзорное непостоянство и игрово-фиктивную природу слова, и шире — языка.

Значение слова и языка для Стоппарда переоценить трудно. Давно подмечено, что «пьеса Стоппарда в определенной степени — пьеса о стиле и языке»⁴. Ее герои, «пытаясь скрыть нарастающий страх, играют в языковые игры Витгенштейна»⁵. Драматург меняет принцип драмы, превращая языковую деятельность в действие, театральную условность — в детские языковых игр. Увлечение Витгенштейном не было скоротечным, позднее Стоппард опять использует «Гамлета» для раскрытия идей ученого. Лингвистические идеи Витгенштейна легли в основу пьесы «„Гамлет“ Догга», где наглядно претворяется теория языковых игр и используются метафоры из «Философских исследований». Интересно, что Д. Шваниц, анализируя влияние Витгенштейна на творчество Стоппарда, называя его театр, вслед за известным трактатом теоретика, «логико-философским»⁶, прослеживает отражение идей лингвистической теории во всей драматургии — радиопьесах, «„Гамлете“ Догга», «Розенкранце и Гильденстерне», «Настоящем инспек-

торе Хаунде», «После Магритта», «Прыгунах». Развернутая метафора философа о двух параллельных речевых реальностях («„Гамлет“ Догга») уже в «Розенкранце» представляла собой основной драматургический прием писателя. Стоппард слетает и запутывает два уровня действительности, вовлекая аудиторию в процесс расследования и поиска точки опоры, но все попытки найти ее выливаются в безумный круговорот.

Витгенштейн является автором двух оригинальных лингвоаналитических концепций: ранней, раскрытой в «Логико-философском трактате», и поздней, представленной в «Философских исследованиях». Мыслитель изучал использование субъектом языка в процессе коммуникации и процессе познания. В середине XX века, благодаря теории речевых актов Дж. Серля, речевое высказывание начинает рассматриваться как полноценное действие и приравниваться к нему. Более того, по мысли немецкого философа, термин «языковые игры» призван подчеркнуть, что использование языка — компонент деятельности или даже форма жизни.

Стоппард разворачивает идеи трактата, подробно иллюстрирует предложенные ситуации.

Для Витгенштейна «каждый знак, взятый сам по себе, кажется мертвым»⁷. Главные герои пьесы Стоппарда взяты сами по себе, оторваны от шекспировского сюжета и не могут восстановить логическую связь с происходящим. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»: они не помнят прошлого, ничего не знают о будущем и не живут в настоящем, с которым не могут ощутить связи и в котором не могут найти своего места. Их состояние можно объяснить словами Витгенштейна: «Если под вечностью понимать не бесконечную длительность времени, но безвременность, то жив тот, кто живет в настоящем»⁸, — стоппардовские герои неживы именно в этом смысле, они «мертвы» уже при первом своем появлении.

Опираясь на основные принципы «Логико-философского трактата», Стоппард использует язык для построения логической картины мира. Выдвинутый Витгенштейном закон проекций гласит: с помощью предложения можно воссоздать модель действительности, аналогично тому, как музыкант воспроизводит симфонию по ее партитуре. Все, чем располагают главные

действующие лица драмы, — это язык. И с помощью диалогов, словесных игр, размышлений и опровержений они пытаются выстроить, реконструировать картину действительности. Но у писателя, как и у философа, язык оказывается непроходимым лабиринтом. Теоретик приходит к дисквалификации языка как методологического ключа, вскрывающего истину. Он лишь порождает систему словесных «призраков», сквозь которую невозможно проникнуть к сути бытия. Витгенштейн говорит: «Язык — это лабиринт путей. Ты подходишь с *одной* стороны и знаешь, где выход; подойдя же к тому же самому месту с другой стороны, ты уже не знаешь выхода»⁹. Герои Стоппарда как раз и попадают в такого рода языковой лабиринт. Попытки Роза и Гиля выстроить четкую модель происходящего действия терпят крах. Не только действительность, но и сам язык становится для них непонятным. Гиль произносит: «Слушай, бывало с тобой когда-нибудь — внезапно — без всякого повода — идиотское ощущение, что не знаешь, как пишется „жена“ — или „дом“, — хотя сто раз писал эти слова — но ощущение такое, будто никогда не видел букв, стоящих в таком порядке?»¹⁰ На что Розенкранц отвечает, что было время, когда вопросов не возникало. По своей структуре и смысловому содержанию пьеса Стоппарда оказывается переполнена вопросами, автор постоянно запутывает ситуацию и в результате создает сложный лабиринт-ребус. Строго говоря, в поисках истины герои Стоппарда проходят тот путь, который проделал сам Витгенштейн: от математической четкости и ясности изложения в «Логико-философском трактате» к чередующимся вопросам и противоречиям, постоянным возвратам к заданной ситуации в «Философских исследованиях» и абсолютно запутанной структуре построения мыслей в последней работе «О достоверности». Этот путь — поиск метода для познания истины.

Ключевое понятие позднего Витгенштейна — «языковые игры» — сопряжено с утверждением парадоксов логики. Речевые игры позволяют вскрыть условность выведенных человеческим сознанием конструкций, утверждений, теорем. Употребляя одно и то же понятие при разных обстоятельствах (бытовая ситуация, сновидение, театральный розыгрыш), философ констатировал шаткость логических моделей. Метод «язык-логика-реальность»,

который служил девизом в Трактате, теперь подвергся испытанию вариативности контекстов. И оказалось, что постичь конечный смысл невозможно. Альтернатива «точное-неточное», «утверждение-отрицание», принцип контрастности становятся основным оружием в борьбе с догматизмом обыденных истин, обнажают неустойчивость их смыслов. Стоппард доводит относительность Витгенштейна до гротеска. Постоянно варьируя обстоятельства, он лишает своих героев уверенности в чем бы то ни было. Реальный контекст остается недостижимым не только для героев, но и для зрителей. Что это — реальное действие, закулисье «Гамлета» или театральный розыгрыш, в который бродячая актерская труппа завлекла Роза и Гиля? Понять трудно. Все оказывается условным и противоречивым. Даже в финале поиск не завершается. Герои Стоппарда уходят, так и не узнав правду, так и не получив ответа.

Стоппард делает шекспировских персонажей главными героями, но при этом практически лишает их памяти, заставляя воспринимать мир Эльсинора заново. Автор «Философских исследований» размышляет о памяти как о ненадежной основе для человека в силу ее недостоверности. Философ говорит о том, что при встрече с каким-либо словом в нашем сознании всплывает образ предмета, который это слово обозначает. Но образ, вызванный воспоминаниями, может быть далек от оригинала. Роз и Гиль с трудом пытаются и не могут понять, что им говорят. Стоппардовские герои утратили парадигму существования. Они должны заново осознать, понять этот мир. Стоппард лишает своих героев возможности идти по ложному пути узнавания. Персонажи вынуждены открывать для себя мир, какой он есть, а не через призму имеющихся знаний, видеть данную ситуацию впервые, не подменяя ее уже известными, подобными случаями. И смотря на мир «новыми» глазами, они видят его абсурдность и не могут его понять. С другой стороны, Стоппард играет со зрительской памятью, используя «Гамлета» Шекспира как партитуру: в воображении аудитории воссоздается действие известной трагедии.

Справедливо будет сказать, что сами подходы философа и драматурга одинаковы. Создавая свой трактат, Витгенштейн берет за основу уже существующие философские доктрины. Неслучайно у него практически нет

новых понятий и определений (за исключением языковых игр). Строго говоря, то же самое делает и Стоппард — «кроит» произведение из уже существующих пьес. Одинаковы и их задачи. Философия Витгенштейна — «это прежде всего попытка понять пределы человеческого познания себя, мира и других»¹¹. Центральная тема творчества драматурга — смысл и логика действительности.

Утверждение картины мира как текста определяет обращение Стоппарда к классическому и современному литературному наследию. Он соединяет на театральных подмостках возрожденческую и абсурдистскую модели мира-игры. Писатель выстраивает в драме парадоксы логики, варьируя драматические реплики Шекспира и Беккета на поле «языковых игр».

Стоппард и Шекспир

Взаимосвязь шекспировского и стоппардовского текстов не поддается однозначному толкованию. Трагедия Шекспира одновременно предстает как целое, как трактовка мира и как часть «огромной эклектичной картины»¹². Стоппард выстраивает двойственную структуру драматического действия, переменчивую конструкцию «пьесы в пьесе», где «Гамлет» является и «внешней», и «внутренней» пьесой.

В «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» трагедия Шекспира используется и обыгрывается на уровне фабулы, композиции, развертывания сюжета, метафор, характеристики героев. Действительность Эльсинора представлена как мир интерпретированный и как мир полуреальный (притворства и игры). В обеих пьесах перед героями появляется посланник и полностью изменяет, ломает их жизнь. После этой роковой встречи персонажи пытаются найти, уловить, осознать смысл происходящего. У Шекспира призрак отца переворачивает жизнь Гамлета, который осознает, что видел мир Эльсинора в ложном свете, и пытается докопаться до истины. У Стоппарда для Роза и Гиля тоже все меняется после встречи с посланником-иностранцем. Гиль скажет: «Вся наша жизнь, она так правдоподобна, что вроде какая-то пленка на глазах, — но случайный толчок, и перед тобой черт знает что. Полуреальная заря, полуреальный человек стоит в седле и колотит в ставни. Ничего, кроме плаща и шляпы, воспаряющих над землей в морозном облаке

пара — из его же собственного рта, — но когда он позвал — мы пошли. Мы пошли, это уж точно». Драматург разворачивает прошедшую у Шекспира намеком сцену встречи Розенкранца и Гильденстерна с бродячей труппой в развитый сюжет. Роз и Гиль присутствуют на представлении «Убийства Гонзаго», а затем и всего действия «Гамлета» вплоть до их собственной смерти в Англии. В ходе театрального действия на сцене появляются их двойники, и герои присутствуют при собственном убийстве. Третье действие происходит на корабле, на котором Розенкранц и Гильденстерн плывут в Англию вместе с Гамлетом.

Вязь «нового текста» у Стоппарда создается развитием заданных тем. На вопрос Розенкранца, что именно делает труппа, Актер отвечает: «Обычные вещи, сэр, только наизнанку. Представляем на сцене то, что происходит вне ее». В «Гамлете» Шекспира актеры действительно представляют то, что происходит вне ее. А пьеса Стоппарда в свою очередь представляет то, что происходит вне «Гамлета» Шекспира. Действие шекспировского «Гамлета» в «Розенкранце и Гильденстерне» показано в виде представления, которое разыгрывает перед двумя шекспировскими лордами труппа, — действие той пьесы, которую актеры разыгрывали в лучшие времена, а сейчас, по их убеждению, приходится играть ширпотреб.

Отстраненность, «инопланетность» мира Эльсинора выстраивается сменой языков. Фрагменты трагедии представлены как внешний, окружающий мир, в котором герои должны существовать. Пьеса построена на чередовании основных стилевых доминант — стиха и прозы, современного языка и архаизмов, высокого и разговорного регистров речи. Это построение ломает традиционную, привычную для читателя, ритмическую упорядоченность и темповую организацию художественного произведения, обнажает феномен смыслоутраты. Стоппард стремится разрушить ощущение ясности всемирно известного наследия, понимания истории и возможности межличностной коммуникации. С помощью языкового разрыва автор создает два полюса, между которыми невозможны точки соприкосновения.

В более позднем произведении «„Гамлет“ Догга» (1979) драматург воспроизвел «смысловую трещину», сочетая высокий язык эпохи Возрождения с вымышленным языком Догга

(смесь тарабарщины и ругательств). Диссонанс тарабарщины и шекспировского слога ярко обнажает разрыв систем. Действующие лица — школьники, носители догма-языка — готовятся к постановке «Гамлета». Мальчики представляют трагедию Шекспира механически, заучив, как молитву, непонятный иностранный текст. Ученики, как Роз и Гиль, становятся участниками жесткого, непонятного им сценария. Это система жизнеустройства. «Гамлет» — упорядоченный, трактованный, интерпретированный мир, в котором оказались Роз и Гиль. Своеобразный культурный миф современного человека. Роз и Гиль в отрывках из шекспировской трагедии механически отвечают на вопросы Клавдия, Гамлета, Полония, демонстрируя неспособность к конвенциональному общению.

Иллюзорность бытия, замкнутость жизненного сценария и попытки разрушить его законы стали мотивами ряда пьес Стоппарда. В драме «Если ты Глэд, то я Фрэнк» драматург показывает, что человеческая суть несовместима ни с какими регламентами и системами — ни с временным, ни с языковым. Стоппард демонстрирует мир как систему вымышленных виртуальных ценностей. Центральный образ пьесы — телефонная справка, где различные отделы представляют регламентированную программу в том числе и духовных сторон человеческой жизни (служба точного времени, прогноз погоды, курс валют, итоги скачек, чтение Библии и т. д.). Клише социальных форм общения гиперболизируются в бездушную машинерию, превращая личность в марионетку. В «Художнике, спускающемся по лестнице» Стоппард соединяет алфавит и систему учета времени — две основополагающие модели упорядочивания и мира, и человеческого сознания. Каждой букве присваивается момент времени — «А = здесь и сейчас, Б = пару часов назад, С = прошлая неделя, D = 1922, E = 1920, F = 1914»¹³. Автор перемешивает буквы, вставляя их поочередно между предложениями. Упорядоченные системы рушатся на глазах. Они оказываются фиктивными и иллюзорными. Виртуальная искусственная «постройка». Игра. Выдумка. Мираж.

Шекспир предстает у Стоппарда такой же общепринятой структурой, как телефонная справка или алфавитная система. Это модель жизнеустройства. Трагедия Шекспира — сценарий, один из множества возможных, но к уча-

стии в нем Роз и Гиль оказываются приговорены. Стоппард использует «Гамлета», как Ж. Ануй мифологический сюжет: на первый план выходит не интерпретация событий, а взаимоотношения человека с ролью, обязанность исполнить ее и невозможность понять. Тема актерства и театральности — основная проблема, обсуждаемая персонажами.

Драматургическое обыгрывание структурных и тематических основ трагедии Шекспира многофункционально. Автор выбирает пьесу, хорошо знакомую зрителю во всем мире. Это важнейшее обстоятельство Дж. Фриман отметил в терминологии нейро-лингвистического программирования — «Гамлет» занесен в «карту зрительской памяти». Эпизоды из «Гамлета» действуют в зрительском воображении как мельчайшие осколки разбившейся вазы, взглянув на которые сразу представляешь ее целиком¹⁴. Или, если обратиться к Витгенштейну, как партитура, при виде которой в воображении музыканта возникает целая симфония. Стоппард объясняет свой выбор тем, что «Гамлет» Шекспира знаком каждому и стал частью всеобщей, всемирной мифологии¹⁵. Он использует всемирно известный сюжет для активизации зрительской памяти, для построения двойственности театральной модели. «Гамлет» — для Роза и Гиля — реальность, для зрителей — театральный сценарий. Конфликт строится на разрыве восприятия персонажами и зрителями происходящих событий. У Стоппарда эта модель, сочетаясь со множеством культурных и научных параллелей, закручивается до бесконечности.

Стоппард и Беккет

В 1960-е годы вышла книга польского историка литературы, критика и эссеиста Я. Котта «Шекспир — наш современник». Она стала значимым итогом в развитии театральной мысли модернизма. Котт подходил к анализу шекспировских текстов с позиций абсурдизма, смотрел на них сквозь призму драматургии Беккета, развивал параллели между творчеством этих драматургов. Нужно отметить, что многие абсурдисты обращались к Шекспиру («Макбет» Э. Ионеско, «Макбет», «Гамлет-машина» Х. Мюллера). Более того, представители этого направления считали, что «Шекспир — основоположник того театра, который называют театром абсурда»¹⁶. «Сам Гамлет

Шекспира, погруженный в философские размышления, все подвергающий сомнению, — представляет собой героя, который уже в 1950-х был назван антигероем»¹⁷.

Стоппард оказался на знаковом перекрестке своего времени — пересечении шекспировского и абсурдистского. «Розенкранц и Гильденстерн» были восприняты рядом критиков в контексте общей тенденции сближения Шекспира и драматургии абсурда.

Тема «Стоппард и Беккет» — одна из центральных в зарубежных исследованиях (Р. Сейлз, К. Гианакарис). Многие исследователи сравнивали «Розенкранца и Гильденстерна» с «Годо». Сами названия статей «В ожидании Гамлета», «Годо Стоппарда» подчеркивали сходство пьес. Общее критическое мнение примерно такое: «Внешне все как у Беккета: Розенкранц и Гильденстерн ждут своего Годо — Гамлета, глубокомысленно рассуждая о смерти (непременная тема театра абсурда), причинных связях и теории вероятности»¹⁸. «Розенкранц и Гильденстерн ведут себя точно по образу Владимира и Эстрагона из „В ожидании Годо“. Те же многочисленные недоговоренности о смысле происходящего, глубокомысленное топтание на месте, игра слов»¹⁹. Зарубежные критики постоянно подчеркивают, что персонажи Стоппарда, так же, как герои Беккета, «не имеют представления ни о самих себе, ни о своем предназначении»²⁰. Положение Роза и Гиля — это положение Владимира и Эстрагона. «Они противопоставлены неподдающемуся объяснению миру, в котором монета может падать орлом 92 раза подряд. Их оставили в вестибюле коротать время, пока другие персонажи появляются, исчезают и дают им инструкции, которые они толком не понимают. Они не уверены ни в своих именах, ни в своем прошлом, они не знают, как им поступать и как проводить время. Единственное, что они знают, — то, что за ними послали»²¹.

Связь английского драматурга с Беккетом игровая и многоплановая. Идентичный «сюжет» — ситуация ожидания, прямые переключки сцен, парность персонажей, язык, мета-текст — все становится предметом парафразы и игры. Стоппард развивает идеи театра абсурда, нарочито, по Котту, выделяя беккетовские мотивы в шекспировской трагедии. Но абсурдистская идеология используется как часть, объект игровой конструкции.

Абсурдистская ситуация выражается в неспособности героев что-либо сделать (у Беккета — даже умереть). Роз и Гиль, как типичные персонажи абсурда, безрезультатно пытаются докопаться до смысла происходящего. «Оба они пользуются словарем сегодняшнего интеллекта, пытаясь проникнуть в суть событий; все открытые нашим веком истины у них на устах»²². Но эти истины не могут помочь им в познании действительности, которая так и остается недоступной. Роз и Гиль, как и герои Беккета, остались без ориентиров. Они не знают, ни кто они такие, ни где они находятся. Не знают, где север, где юг, какое сейчас время суток — вечер или утро.

И у Беккета, и у Стоппарда улавливаются связи с «неподвижным театром» Мориса Метерлинка. Герои порываются уйти и не двигаются с места. Их выход — небытие. Демонстрируя мир как неведомый сценарий, абсурдисты обнажали феномен смыслоутраты. Слова Поццо о Владимире и Эстрагоне: «Вы явно нездешние. Вы вообще-то из этого столетия?» — вполне можно отнести к персонажам Стоппарда: Роз и Гиль не понимают, реальные ли события их окружают, или это розыгрыш пьесы. С героями Беккета происходит тоже самое:

В л а д и м и р. Можно подумать, что мы на театральном представлении.

Э с т р а г о н. В цирке.

В л а д и м и р. В мюзик-холле.

Э с т р а г о н. В цирке.

Скепсис Витгенштейна по отношению к памяти имеет прямую параллель в драматургии абсурда. И Беккет, и Ионеско в своих программных пьесах играют с памятью, показывают ее ненадежность в процессе осознания нашего мира. Владимир восклицает: «Хорошенькие шутки играет с нами память». Стоппард полностью лишает героев знания о предшествующих событиях. Цитаты из знаменитых философских работ драматург использует как еще одно доказательство того, что старые критерии, старые объяснения мира больше не подходят. Таким же «ложным другом» человека в обеих пьесах предстает и логика. Оказывается, с помощью логики можно объяснить даже самые нелепые вещи. Старые истины мертвы. Они как шорох листьев на песчаной могиле. Всякому, даже самому абсурдному, утверждению

можно найти обоснование. Так же мертвы оказываются и сами персонажи, утратившие смысл жизни. Владимир заявляет: «Как-то все становится бессмысленным». Роз и Гиль, «подобно героям Беккета, пытаются выжать из каждого мига его „плотность“, стараясь тем самым продлить ощущение своего присутствия, заполняя время метафорами, спорами, играми и фокусами»²³. Французская исследовательница творчества Беккета замечает, что игра героев, в которой они перебрасываются словами, — «единственная граница, которая отделяет их от небытия, их единственное оружие против непереносимого состояния ожидания»²⁴. Эстрагон произносит: «И чего мы только с тобой не выдумаем, лишь бы верить, будто и вправду существуем, а, Диди?» Персонажи, по выражению Владимира, находятся на пороге жизни и смерти. Владимир: «Прямо на погосте — вот истинные муки рождения. А глубоко в яме могильщик мало-помалу уже начинает точить свой заступ». И ему словно вторит Гиль: «Единственный вход: рождение, единственный выход — смерть». Роз и Гиль подхватывают словесные игры Владимира и Эстрагона. Основное занятие героев обеих пьес — бесконечные диалоги.

Эстрагон. Точно, я вспомнил, вчера вечером мы болтали о всякой ерунде. Как, впрочем, и все последние лет пятьдесят.

Герои Стоппарда, как бы продолжая их разговор, одновременно вторят Шекспиру и Витгенштейну: «Слова, слова. Это все, на что мы можем рассчитывать».

В обеих пьесах происходит полное обезличивание персонажей. Драматурги намеренно сокращают имена действующих лиц. У Беккета Владимир и Эстрагон становятся Диди и Гого, у Стоппарда Розенкранц и Гильденстерн — Розом и Гилем (надо заметить, это никак не учтено в русском переводе). Витакер старается доказать различие в индивидуальности героев. Критик замечает, что Розенкранц представляет собой тип Ватсона, для него все происходящие странности — не более чем забавное совпадение, в то время как Холмс-Гильденстерн видит во всем источник для обоснованного опасения²⁵. На самом деле это две половинки, составляющие одной личности, мечущейся, потерявшей души. Две стороны одной монеты.

При всей близости «Розенкранца и Гильденстерна» театру абсурда многоуровневость пьесы выводит ее за рамки данного направления. Материал Стоппарда богаче, чем у Беккета. Стоппард может играть сюжетом на разных уровнях действия — диалоги Роза и Гиля; их взаимодействие с Актером и его трупной; фрагменты из «Гамлета».

Показательно, что Мартин Эсслин, который первым ввел понятие «театр абсурда», не причислял Стоппарда к данному направлению. В издании одноименной книги 1969 года имя драматурга не упоминается, а в более поздней публикации критик бегло пишет о влиянии театра абсурда, в особенности творчества Беккета, на пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Эсслин предваряет свою книгу рассказом об успехе «В ожидании Годо» на тюремном представлении. Заключенные очень точно поняли замысел Беккета. Дж. Хантер заметил, что пьеса Стоппарда вряд ли была бы принята этой специфической аудиторией, так как ее успех зависит от образованности зрителя, его культурных знаний²⁶. «Стоппард наполнил пространство Беккета, поместив своих собственных Владимира и Эстрагона в узнаваемые обстоятельства, среду Ренессанса „Гамлета“»²⁷. Стоппард использует «Гамлета» Шекспира как источник ассоциаций, благодаря чему выходит за пределы абсурдизма и неопределенности места действия «В ожидании Годо»²⁸. Прием интертекстуальной игры сближает пьесу с постмодернизмом, который отказывается от самого вопроса, почему вещи такие, какие они есть. Хантер тонко уловил это и называл драматурга троянским конем в стане абсурдистов²⁹.

В отличие от Беккета Стоппард вовлекает зрителя в более сложные отношения как с актерами, так и с персонажами. В результате сбитый с толку зритель оказывается в межкультурном пространстве.

Р. Сейлз указывает: «В „Розенкранце“ имеет место столкновение противоположных сценических стилей — между театром Шекспира и Беккета. Это становится частью стоппардовского театра в театре»³⁰. Оба театра являются продуктом иллюзорного сценического воплощения происходящего розыгрыша. Перед нами мир, который возник с выходом актера и исчезнет с его уходом за кулисы. Стоппард соединяет эти модели, демонстрируя роковую

тотальность игрового действия. У Шекспира «театр в театре» — сцена мышеловки — изнанка происходящих событий. Она обнажает истинные чувства и мотивы героев. Все персонажи трагедии находятся непосредственно внутри действия, которое если и является для них сценарием, то продуманным и осознанным. Гамлет, Клавдий, Полоний действуют сознательно. Персонажи Беккета находятся вне жизненного сценария. Поиск себя и роли в бескрайности вселенной и на обнаженной сценической площадке — бессмысленны. Стоппард соотносит две системы, парадоксальным образом помещая героев вне и внутри известного неведомого сценария.

Театральный дискурс

Стоппард создает своеобразный театральный дискурс, превращая драматургические игровые концепции в объекты сценической игры. Уникальность приема в невозможности установить смысловую и структурную доминанту — любое утверждение находит «рго» и «contra» версию. Происходит качественное изменение в использовании театральных первоисточников, которое становится основой смысловых и конструктивных построений пьесы. Каждая реплика отзывается бесконечными рефренами в классической и современной науке и искусстве и обретает объемный многогранный смысл, который невозможно выстроить в линейную форму вербального текста.

Соединяя различные модели игровой структуры построения пьесы, Стоппард показывает, что действие возможно лишь в виртуальной игровой стихии. Время, пространство, слово, образ, персонаж предстают относительными театральными и жизненными понятиями. Выясняя суть происходящего, вскрывая пласты действительности, герои вновь и вновь натываются на очередные кулисы. Многогранная система «театра в театре» — «Гамлет» Шекспира, беккетовская ситуация ожидания и парафраз реплик «В ожидании Годо», розыгрыш актеров бродячей труппы — умножает и дробит реальную ситуацию постановки. Пространственно-временная структура пьесы иллюзорна. У Стоппарда хронотоп пьесы относителен. XVI и XX века, пересечение историй представлены как взаимодействие театральных времен. «Время, в котором существуют персонажи, — это время театральной постановки»³¹. «Хроно-

топ... иллюзорен, ибо он театрален. И актер сам творит его подобно демиургу»³². Нет точки отсчета, так как все сценические ситуации находятся вне и внутри друг друга. Время и пространство постановки возникают при поднятии и падении занавеса.

Игрок / Актер замечает, что Роз и Гиль не могут идти по жизни, постоянно сомневаясь и на каждом шагу спрашивая, кем они являются. На что Гиль отвечает: «Но мы не понимаем, что происходит и что нам делать. Мы не знаем, как действовать». В оригинале Стоппард использует слово «to act»: «We don't know how to act». Это полисемантическое английское слово, которое обозначает, с одной стороны, «действовать», а с другой — «играть». Такое словоупотребление расширяет смысл не только данной реплики, но и всего действия. При первой встрече Игрок / Актер предлагает Розу и Гилю разыграть спектакль с их участием. И то, что автор использует «to act», а не «to do», словно удваивает, усложняет смысл происходящего. Отталкиваясь от шекспировской метафоры о мире и театре, Стоппард передает управление действием Игроку / Актеру, вот только Роз и Гиль не понимают, как им действовать / играть.

Стоппард помещает «театр в театре» в систему современных научных парадигм и выводит театральную аналогию на уровень мироздания. Играет Вселенная. Научная основа идей английского драматурга нашла практически детальное отражение в зарубежной критике, отмечавшей проявление принципов теории относительности и квантовой механики, теории множеств и мнимых чисел. Пьеса Стоппарда динамична, переменчива, «как электрическое силовое поле, все его компоненты постоянно изменяются по отношению друг к другу. <...> Критики... приводили аналогии из физики для описания искусства Стоппарда, и Шекспир занял свое место среди этих движущихся переменных»³³. К. Джеймс назвал «Розенкранца и Гильденстерна» «театральным эквивалентом пространственно-временному континууму».

Отразились в пьесе и современные концепции истории. Исторические эпохи конца XVI века и 60-х годов XX-го — схожи. «Шекспир, как и Стоппард, творил в эпоху смены существующих парадигм, во время фундаментальных перемен в осознании действительности и места человека в ней»³⁴. Обе эпохи представляют «разрыв истории, когда существовавшие

парадигмы кажутся обманчивыми, а новые еще непонятны». XVI век отражает век XX-й. «Стоппард предлагает читателю современный взгляд на проблему политики, культуры, науки и даже языка в свете резкой смены концепций эпохи Ренессанса»³⁵. Действительно, размышления Роза о солнечном затмении звучат как размышления Коперника или Эйнштейна. Надсюжет, объединяющий обе пьесы, состоит в том, что они отражают периоды кризиса и перемен. В «Прыгунах» (1972, признана пьесой года), где шаткая пирамида акробатов предстает метафорой жизни, главный герой, Философ, приносит приговор самого Стоппарда: «Коперник разрушил нашу веру, а Эйнштейн раздавил ее»³⁶. Модель языка парадоксов, оказывается, свойственна и современной науке. Т. Уитакер предлагал для описания мира пьесы использовать нечто вроде принципа дополнительности физика Нильса Бора, «согласно которому противоположные концепции приобретают значение только в их взаимодействии друг с другом»³⁷. Но в то же время строгие научные утверждения, которыми жонглируют герои, превращаются Стоппардом в нищезанскую «веселую» науку. Смена ренессансных парадигм открывает единственно возможный универсум — игру, которая представлена как религия и история новейшего времени. Вплетая научные, философские, литературные, театральные цитаты в сценическую действительность, Стоппард создает сложный гибрид науки и искусства (К. Келли), формирует новый жанр «the *play of ideas*» (пьеса / игра идей)³⁸.

Драматург вовлекает в «языковое поле» театральные игровые *персонажей* (лишенные памяти, они заново открывают мир) и *зрителей* (чья память становится партитурой для воспроизведения целостности картины). Стоппард использовал прием восприятия спектакля зрителем сквозь призму его культурной памяти. Пластом общекультурного наследия у него становится тетральное событие, которое переплетается с общими соционаучными аксиомами современного человека. Трагедия «Гамлет», куда брошены Роз и Гиль, — основа зрительской памяти — показана как спектакль бродячей труппы, в то время как два главных персонажа выглядят действующими лицами из «В ожидании Годо» Беккета. Театр проецирует сам себя — словно экран телевизора, вставленный

в подобный экран, уводит наш взор в бесконечное множество эфирных изображений.

Методология использования парафраза позволила Дж. Фриману сравнить драматургическую технику Стоппарда с техникой голографии — созданию иллюзии многомерного изображения. В 1960-х годах голография, которая еще за 20 лет до того могла существовать только в теории, стала реальностью. Техническое изобретение было прорывом в виртуальный мир. Голографический принцип имитации объекта по записанной на матрице информации казался почти универсальным. В середине 1960-х годов нейрофизиолог К. Прибрам и философ Д. Бом независимо друг от друга предложили голографическую модель человеческого мозга, согласно которой любой зрительный, тактильный, обонятельный образ возникает в сознании человека из совмещения воспринимаемого объекта с уже хранящейся в матрице памяти информацией о нем. По голографическому принципу Стоппард «делает зрительскую память местом действия пьесы»³⁹. И драматический конфликт обнаруживает себя не в рамках пьесы, а в виртуально-образном пространстве сознания зрителя. Но система утверждений «про» и «контра», слияния-разрушения игровых моделей восприятия одновременно формирует и разрушает голографию. В пьесе Стоппарда происходит столкновение художественного и перцептивного образов.

Концепции Бытия, возникающие в сознании персонажей и зрителей, строятся на переработке образно-визуальной информации на основе предшествующего опыта. Система сознания, направленная на предвосхищение и предугадывание логики развития событий, постоянно разрушается новыми условиями ситуации, обнаруживающими шаткость и ложность сложившейся когнитивной конструкции. Очертания модели любой ситуации оборачиваются театральным розыгрышем на пустых подмостках в условном «нулевом» времени и пространстве.

Новый принцип театрального дискурса рассчитан на активизацию зрительской памяти и деконструкцию зрительского восприятия. Смещение жанров (трагедия, фарс, пародия, интеллектуальная драма), философско-научных и художественных концепций (Возрождение, абсурдизм, лингвистические теории), стилей повествования (научный, литературный, быто-

вой, пародийный, иронический) показывают специфику преломления реальности в субъективном восприятии аудитории. «Розенкранц и Гильденстерн» — квинтэссенция игровых поисков модернизма. В этой пьесе продолжительная театральная саморефлексия нашла свое

кристальное воплощение. Реальности, отраженные друг в друге, выстроились наконец в бесконечный ряд, открыв тем самым перспективу тотальной относительности, в створе которой уже проглядывает нарождающийся постмодерн.

Примечания

¹ См.: *Gordon O.* Tom Stoppard // Tom Stoppard in Conversation. Michigan, 1994. P. 25.

² *Вдовенко И. В.* Интерпретация трагедий Шекспира в европейской драматургии XX века: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1999. С. 20.

³ *Levenson J. L.* Stoppard's Shakespeare: Textual Re-visions // The Cambridge Companion to Tom Stoppard. Cambridge, 2001. P. 158.

⁴ *Hayman R.* British Theater since 1955: A Reassessment. Oxford; N.-Y., 1979. P. 26.

⁵ *Bigsby C. W. E.* Tom Stoppard. L., 1976. («Writers and their work», № 256.) P. 11.

⁶ См.: *Schwanitz D.* The Method of Madness. Tom Stoppards Theatrum Logico-Philosophicum // Essays on Contemporary British Drama. Munich, 1981. P. 131.

⁷ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы: В 2 ч. М., 1994. Ч. 2. С. 69.

⁸ Там же. С. 71.

⁹ Там же. С. 203.

¹⁰ Здесь и далее цит. по: *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы. СПб., 2000.

¹¹ *Печерская Н. В.* Справедливость в контексте поздней философии Л. Витгенштейна. СПб., 2000. С. 1.

¹² *Levenson J. L.* Stoppard's Shakespeare: Textual Re-visions // The Cambridge Companion to Tom Stoppard. P. 156.

¹³ *Stoppard T.* Artist Descending a Staircase // Stoppard T. Plays: [In 5 vol.] L., 1996. Vol. 2. P. 111.

¹⁴ См.: *Freeman J.* Holding up the Mirror to the Mind's Nature: Reading Rozencrantz «beyond Absurdity» // The Modern Language Review. 1996. Vol. 91. Part 1. P. 27.

¹⁵ См.: *Gordon G.* Tom Stoppard // Tom Stoppard in Conversation. P. 18.

¹⁶ Цит. по: *Шульгат А., Яснов М.* Комментарии // Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. СПб., 1999. С. 448.

¹⁷ *Hunter J.* Tom Stoppard: Rosenkrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties, Arcadia. L., 2000. P. 23.

¹⁸ *Гришина Е. М.* «Анти-Гамлет» // Театр. 1968. № 4. С. 150–151.

¹⁹ *Шихзаманова О. Д.* Тайна второстепенного персонажа // Театр. 1979. № 10. С. 122.

²⁰ *Whitaker T.* Tom Stoppard. N.-Y., 1983. P. 41.

²¹ *Billington M.* Stoppard: The Playwright. L.; N.-Y., 1987. P. 35–36.

²² *Шихзаманова О. Д.* Тайна второстепенного персонажа // Театр. 1979. № 10. С. 123.

²³ Там же.

²⁴ Цит. по: *Дюшен И. Б.* Театр остановившихся часов // Театр остановившихся часов: Сб. М., 1990. С. 7.

²⁵ См.: *Whitaker T.* Tom Stoppard. P. 38.

²⁶ См.: *Hunter J.* Tom Stoppard. P. 231.

²⁷ *Freeman J.* Holding up the Mirror to the Mind's Nature: Reading Rozencrantz «beyond Absurdity» // The Modern Language Review. 1996. Vol. 91. Part 1. P. 20.

²⁸ См.: Ibidem.

²⁹ См.: Ibidem. P. 15.

³⁰ Цит. по: *Вдовенко И. В.* Интерпретация трагедий Шекспира в европейской драматургии XX века. С. 142.

³¹ *Шилина К. О.* «Театр в театре» в пьесе Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»: проблемы повествовательной структуры // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе. Вып. 2. Тюмень, 2002. С. 147.

³² *Журчева Т. В.* Трагикомический хронотоп (пространственно-временная организация сюжета пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы») // Известия Самарского научного Центра Российской академии наук. Спец. вып. Актуальные проблемы гуманитарных наук. Самара, 2002. С. 17.

³³ *Levenson J. L.* Stoppard's Shakespeare: Textual Re-visions // The Cambridge Companion to Tom Stoppard. P. 158.

³⁴ Ibidem. P. 20.

³⁵ Ibidem.

³⁶ *Stoppard T.* Jumpers. L., 1986. P. 65.

³⁷ *Whitaker T.* Tom Stoppard. P. 9.

³⁸ *Innes C.* Modern British Drama: 1880–1990. Cambridge, 1995. P. 339.

³⁹ *Freeman J.* Holding up the Mirror to the Mind's Nature: Reading Rozencrantz «beyond absurdity» // The Modern Language Review. 1996. Vol. 91. Part 1. P. 25.

А. А. Самохина

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» на русской сцене и в русской критике первой половины XIX века

В 1928 году на московской, а вскоре и на петербургской сцене состоялась премьера самой популярной французской мелодрамы того времени — «Тридцать лет, или Жизнь игрока», написанной в соавторстве В.-А. Дюканжем и Дино¹. У русского зрителя она имела шумный успех, чем вызвала многочисленные споры литераторов и журналистов, актеров и критиков. Любой деятель театра, так или иначе оценивающий факт «нашествия бульварной мелодрамщины» на русскую сцену, не мог пройти мимо этой пьесы. Только в год премьеры она была сыграна в Петербурге двенадцать раз, в Москве — десять, а в репертуаре продержалась около двадцати лет, что говорит о неослабевающем внимании всех, кто с восторгом либо с ужасом следил за судьбой ее героев. И какое бы пренебрежение к мелодраме ни сквозило в оценках многочисленных критиков, не замечать этого явления, не задумываться о причинах такой популярности и успеха было уже невозможно. «Хотя и прежде наш репертуар имел много мелодрам с бенгаликой и трескучими эффектами, но они не были опасны классическим трагедиям, и гордая Мельпомена с презрением смотрела на свою соперницу и не имела причины бояться за свою традиционную самостоятельность. Но с появлением „Жизни игрока“ повеяло какой-то заманчивой новизной, и вкус публики к классицизму с того времени начал заметно ослабевать»², — вспоминал П. А. Каратыгин. «Заманчивая новизна» действительно была и определялась многими параметрами: романтической концепцией пьесы, необычной фигурой ее главного героя, хорошим (в сравнении с окружающими многочисленными опусами подобного рода) качеством композиции, актуальной темой и, конечно, *убедительно-эффектным* сценическим воплощением.

Формирование романтизма как нового мироощущения начинается в России уже в самом конце XVIII века, а понятие «роман-

тизм» в критике возникает в начале XIX-го. Практика опережает эстетическое и теоретическое осмысление. Романтическое мироощущение, романтические тенденции, мода на романтизм — все претерпевает быстрые изменения, которые находят отражение и в творчестве отдельных художников. Переводная мелодрама, попадающая на русскую сцену в 1810-е, 20-е и 30-е годы, заметно меняется. Во-первых, в ней самой с момента возникновения идет «непрерывная работа по поиску новых сюжетных и композиционных эффектов, вытесняющих знакомые и уже не действенные для зрителя ситуации»³. Во-вторых, она участвует в общем процессе эволюции драмы. В-третьих, в ее сценическом воплощении тоже происходят качественные перемены. «Сложность явления мелодрамы на русской сцене обусловилась одновременным появлением романтической драмы. Общие сценические задачи актерской техники сблизили жанры, которые на русской сцене явились *слитно, без точного различия и разделения* (курсив мой. — А. С.)»⁴, — писал П. А. Марков.

Премьера пьесы в парижском театре Порт Сен-Мартен 19 июня 1827 года стала крупным театральным событием, слухи о котором быстро распространились по Европе и достигли России. Уже 30 июня главный обозреватель столичной театральной жизни газета «Северная пчела», извещая читателей о французской постановке, недоуменно восклицала: «Куда забралось искусство, которое должно очищать души от низких ощущений, облагораживать и возвышать людей? Неужели хотят такими пьесами споспешествовать нравственности или воздерживать игроков?»⁵. Московский журнал «Атеней», напротив, обнаруживал в пьесе «нравственный урок молодым людям, заводимым искусителями в вертепы фортуны»⁶. Так еще до московской премьеры определялось пространство будущих полемических суждений.

В Москве «Жизнь игрока» впервые сыграли 20 января в бенефис актрисы М. Д. Львовой-Синецкой, фаворитки директора московских театров Ф. Ф. Кокошкина. Он был инициатором постановки и переводчиком пьесы. Главного героя, носившего имя Адольф (во французском оригинале — Жорж), играл П. С. Мочалов; бенефициантка исполняла роль Амалии, М. С. Щепкин — злодея Варнера, Д. Т. Ленский — Альберта Жермани.

Для петербургской сцены пьесу перевел Р. М. Зотов (перевод был сразу опубликован). Премьера спектакля состоялась 3 мая; основные роли были распределены следующим образом: Жоржа Жермани играл В. А. Каратыгин, Амалию — А. М. Брянская, Варнера — Я. Г. Брянский, Альберта — Н. О. Дюр.

Оценивая петербургскую постановку, «Северная пчела», по сложившейся в критике того времени традиции, подробно изложила читателям сюжет новой драмы⁷.

Жорж Жермани, 25-летний молодой человек, сын богатого родителя, пристрастился под влиянием друга Варнера к карточной игре. Накануне своей свадьбы с добродетельной воспитанницей отца Амалией он проигрывает крупную сумму, предназначенную для покупки бриллиантов невесте. Следуя совету Варнера, Жорж берет драгоценности в долг, но во время свадьбы выясняется, что камни фальшивые. Подлог обнаруживается, отец Жоржа, проклина сына, умирает.

Между первым и вторым действием проходит 15 лет. Страстный картежник, Жорж проиграл уже все свое имущество, вошел в долги, наделал фальшивых векселей. Чтобы спасти честь мужа Амалия отдает ему последние деньги, отложенные на воспитание сына. Жорж устраивает в доме бал и, надеясь отыгратья, теряет все. В это время злодей Варнер прокрадывается в спальню Амалии, но, отвергнутый ею, спешно скрывается, забыв свою шпагу. Чтобы отвести от себя подозрения Жоржа, Варнер указывает ему на первого попавшегося молодого человека. В приступе ревности Жорж убивает мнимого соперника и убегает.

Прологом еще 15 лет. Третье действие пьесы перенесено в Баварию, где Жорж, скрываясь от правосудия, живет в нищете с женой и маленькой дочерью (сын остался во Франции на воспитании у богатого дяди Амалии). Чтобы накормить голодную семью, он вновь соверша-

ет преступление — напрашивается в проводники к богатому путешественнику, которого в дороге грабит и убивает. Внезапно в хижине Жоржа появляется злодей Варнер. Нищий и голодный, он униженно просит приюта, а когда находит много еды и вина, вынуждает хозяина признаться в убийстве путешественника. Друзья уходят в лес, чтобы скрыть следы преступления.

В это время из Франции приезжает сын Жермани Альберт, получивший от дяди богатое наследство. Амалия убегает разыскивать мужа, а молодой человек прячется в хижине от начавшейся грозы. Когда ни о чем не подозревающий Жорж возвращается домой, он узнает от маленькой дочери, что в доме находится богатый офицер. Варнер подговаривает Жоржа на очередное убийство, но тот колеблется. Тогда коварный злодей сам идет в дом, оттуда раздается крик, Варнер выбегает и скрывается, успевая поджечь хижину. Появившаяся Амалия сообщает мужу о приехавшем сыне. Жоржу открывается страшная тайна, супруги в отчаянии бросаются в дом и выносят раненого Альберта.

Финал мелодрамы традиционно восстанавливал нарушенную справедливость: солдаты приводили к дому Жермани плененного ими Варнера, Жорж в исступлении бросал злодея в огонь пылающей хижины, а сам, терзаемый угрызениями совести, отдавал себя в руки правосудия.

К 1828 году журналисты уже притерпелись к запутанным мелодраматическим перипетиям, острым интригам и тиражированным приемам. В этой мелодраме было много привычного — подлог, отцовское проклятие, убийство, нищета, порок, наказанный в финале, но вместе с тем присутствовала некоторая строгость и стройность композиции, стремление к правдоподобию сюжета, в котором события логично связаны между собой, к героям, узнаваемым и одновременно интригующим.

Критика сразу уловила новизну главного героя. «Жорж не игрок, а злодей по всем частям: неблагодарный сын, жестокосердый супруг, нечувствительный отец, корыстолюбец, грабитель и убийца. <...> И может ли такое лицо быть предметом драмы?»⁸ — вопрошала «Северная пчела». По воспоминаниям П. А. Каратыгина, мелодрама возмутила не только «истых поборников классицизма» Н. А. Гнедича, П. А. Катенина, М. Е. Лобанова, но и поэта «реальной

школы» И. А. Крылова, посетовавшего, что отныне авторы будут «выводить на сцену одних каторжников и галерных преступников»⁹.

Ранняя мелодрама всегда четко делила персонажей на героев и злодеев. Добродетельные герои награждались комплексом устойчивых моральных качеств. Как правило, жертвы чьей-то злой воли, они обвинялись в преступлениях, которых не совершали. Если героями становились благородные разбойники, то их деяния вне закона оправдывались роковым стечением обстоятельств (мелодрамы «Изгнанник, или Человек в трех лицах», «Виктор, или Дитя в лесу» Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура к этому времени были уже известны московскому и петербургскому зрителю). Романтизм поставил под сомнение существующие этически-моральные нормы и общепринятые правила поведения. Как справедливо заметил П. А. Марков, «примитивное миростроение по обнаженным категориям добра и зла, выдвинутое мелодрамой, ею же самой было поколеблено»¹⁰. Нарушая эстетические стереотипы, мелодрама наделяла героя качествами, ранее считавшимися преступными и греховными. Для актеров и зрителей это становилось особенно притягательным, ведь «добродетель» на театре всегда пресна, а «злодейство» будоражит, требует от исполнителя гораздо больше взрывной силы, темперамента, обаяния.

Соседство в репертуаре с юношескими драмами Шиллера, где разбойничий бунт сопрягался с идеалом свободы, наполняло уже привычные для актеров мелодраматические образы «штирмерской» энергией и новым содержанием. Буквально перед премьерой «Жизни игрока» (23 января 1828 года) Каратыгин выступил в роли Карла Моора — благородного разбойника, осознавшего, что его месть совершается преступными средствами, и отдавшего себя в руки правосудия (Мочалов сыграет эту роль в 1829-м). Кровное родство «добродетельного» Карла и «злодея» Франца в шиллеровских «Разбойниках» — символ конфликтного и нерасторжимого единства — отзовется для обоих актеров в сценическом воплощении «Жизни игрока». Герой-злодей Жорж Жермани явится едва ли не наследником этого дуализма.

Авторы мелодрамы наградили своего героя одной из самых сильных страстей человечества — страстью к карточной игре. Тема была модной, хотя для театра не новой. Еще в 1772

году И. А. Дмитриевский перевел трагедию Б.-Ж. Сорэна «Беверлей», где главный герой, сраженный гибельной страстью к игре, проигрывал все семейное состояние и, посаженный за долги в тюрьму, не выдержав бесчестия и позора, принимал яд. (Каратыгин играет эту роль параллельно с Жоржем Жермани.) Однако в «Жизни игрока» тема карточной игры наполнилась новым смыслом. Не примитивная жажда денег (Жорж Жермани — сын богача), а потребность риска, нежелание подчиниться «слепому случаю» — вот что движет героем пьесы. Он в разладе с миром и самим собой. Азартная игра — удел натур страстных — характеризует его как волевою личность, испытывающую свою способность либо неспособность противостоять судьбе. «„Вероятностная“ картина мира, представление о том, что жизнью правит Случай открывает перед отдельной личностью возможности неограниченного успеха и резко разделяет людей на пассивных рабов обстоятельств и „людей Рока“, чей облик в европейской культуре первой половины XIX в. неизменно ассоциируется с Наполеоном»¹¹, — писал Ю. М. Лотман о пушкинском Германне (всего шесть лет отделяют «Жизнь игрока» от «Пиковой дамы»).

И в постклассицистский период для театральной критики по-прежнему оставалась важной оценка *литературных* достоинств и качества перевода играемой пьесы. Р. М. Зотов в автобиографических воспоминаниях едва ли не извинялся за то, что своим переводом способствовал успеху этой мелодрамы. Считая себя защитником нравственной цели театра, он вообще винил романтизм в отсутствии изящного вкуса, а «Жизнь игрока» характеризовал как пьесу, в которой «литературного достоинства нет ни искры, а под видимую нравственную целью скрывается вовсе не нравственное основание»¹². «Северная пчела» называла перевод «посредственным» («в первом акте говорить о взятии *приступом траншеи*; во втором слышали мы о какой-то *искре души*, и т. п.»¹³), а П. Н. Кобяков — драматург, сам много переводивший с французского, — наоборот, отмечал, что пьеса переведена «весьма хорошо»¹⁴. В то же время критика уже понимала и принимала не только *поэтические*, но и *сценические* задачи мелодрамы. Триумфальный успех «Жизни игрока» прекратил ненужные литературные споры о художественной неполноценности

текста. Уже после третьего спектакля «Северная пчела» подвела малоутешительный для себя итог: «В каждое представление театр бывает полон, рукоплесканиям нет конца, слезы льются рекою: в добрый час! Итак, изысняясь не литературным, но техническим театральным языком: *пьеса хороша*, потому что привлекает зрителей и доставляет им наслаждение»¹⁵.

Многолетняя успешная сценическая судьба мелодрамы способствовала появлению в 1840 году второго издания пьесы в новом переводе Ф. К. Задубровского¹⁶. Рецензент «Отечественных записок», признавая, что «перевод недурен», оценивал сей факт так же исходя из театральных интересов и зрительского успеха: «Эта пьеса вся составлена из резких сценических эффектов, но ее эффекты имеют смысл и доброе намерение, и потому „Жизнь игрока“ может доставлять публике большое удовольствие на сцене при хорошей игре и обстановке и уже доставляла это удовольствие на театрах обеих столиц наших»¹⁷.

Мелодрама была роскошно обставлена и в Москве, и в Петербурге. На сцене московского Большого театра зрители увидели «новые декорации г. Брауна, пожар и разрушения хижины г. Шрейдера»¹⁸; музыку для спектакля подобрал и отдельные номера сочинил А. Н. Верстовский. Премьера пьесы в петербургском Большом театре шла с музыкой Месса, декорация хижины Антонио Каноппи, по свидетельству критика, не уступила бы и любому парижскому театру: «...пожар и обрушившаяся кровля оной произведены г. Тибо весьма естественно; так падают горящие бревна, так пышет пламень в настоящем пожаре!»¹⁹. В книге «Русское театально-декорационное искусство» авторы, описывая эскиз декорации хижины Жермани, подмечают у Каноппи тенденции нового, романтического направления. Он рисует не классицистическую картину и не бытовой интерьер: «В дырявой кровле с проломами, сквозь которые просвечивает небо и свешивается бахрома соломы, в небрежной обстановке почти пустой бедной комнаты есть особая декоративность, величавость театральных лохмотьев»²⁰. Декорация усиливала романтическое звучание действия, театральная механика помогала удивлять и поражать зрителя. Мелодрама всегда любила сценически красивую, эффектную картинку, предлагала наслаждение визуальным рядом спектакля.

Много способствовала она и формированию нового, романтического стиля игры. Открытая гиперболизация чувств, свободное выражение страстей сообщали актерам романтический порыв, требовали сильного эмоционального выплеска. Мелодрама всегда использовала броский эффект, предельно обостряла каждую эмоцию. Предлагая исполнителям не только широкий диапазон душевных состояний, но и резкие переходы от одного чувства к другому, она формировала основной прием романтического актера — строить роль на контрасте.

Литератор А. П. Милуков вспоминал об одном вечере у Ф. Ф. Кокошкина, где зашел разговор о различии «псевдоклассической» трагедии и мелодрамы в плане содержания и исполнения на сцене. Присутствовавший на вечере Мочалов прочел отрывок из «Жизни игрока», а Кокошкин продекламировал монолог из «Цинны» Корнелия. «Конечно, чтение первого было увлекательное и производило более сильное впечатление, что зависело, без сомнения, и от превосходного его таланта, но и в декламации последнего была какая-то поразительная сила и величие»²¹, — резюмировал Милуков. Литератор как бы примиряет в своем рассказе оба исполнения, хотя понятно, что Мочалов не столько прочел, сколько *сыграл* отрывок, в то время как исполнение Кокошкина (не актера) выявляло, скорее, красоту текста и мысли автора.

В практике актерского искусства Мочалова и Каратыгина романтизм возникает на почве позднего классицизма естественно и органично (в отличие от теоретических трактатов, четко разделяющих разные стилиобразующие методы). Оба к моменту постановки «Жизни игрока» уже имели опыт освоения не только классицистской драматургии, но и «трогательной пьесы» Коцебу, и мелодрам Пиксерекура. Критика, постоянно сравнивая манеру актеров, закрепила за ними устоявшиеся определения и надолго зафиксировала в сознании современников их различие, театральное противостояние. Не менее важным представляется и выявление общего. В исследовании «Любимцы Мельпомены» Н. Б. Владимирова и Г. А. Романова доказали, что оба актера, дополняя друг друга, двигались в одном направлении, «отстаивали на театре тот высокий уровень духовного самостояния человека, которым поколение

1830–1840-х гг. означило свое место в истории»²².

Мелодрама давала актерам возможность свободной интерпретации роли Жермани. Мочалов показывал зрителям постепенное падение человека под влиянием губительной страсти. Появляясь в начале пьесы пылким и чувствительным юношей, он к финалу, «умножая число злодейств своих», становился «кроважым разбойником»²³.

В. А. Ушаков на страницах «Московского телеграфа» подробно описывал это превращение (имеет смысл привести цитату полностью, чтобы проследить, как актер передавал разный возраст и различное психологическое состояние героя): «В первые два действия видно, что им совершенно овладела пагубная страсть к игре. Он как будто спокойно выслушивает проклятие отца, с адским равнодушием обманывает несчастную супругу; в порыве ревности застреливает своего друга, но без всякого исступления. В 3 д. он является страдальцем, изнемогающим под бременем лет и нищеты, голос его дрожащ и прерывист, взоры его дики, на лице начертаны глубокие следы бедствий и страстей; он совершает новое злодеяние с некоторым трепетом, по-видимому, настала минута раскаяния. В нищем, скрывшемся в его хижине, он узнает изверга Варнера, причину всех его несчастий; чувство мщения воспламенилось в его охлажденной душе, он хватается за топор для поражения сего пагубного искуителя, но видно, что старость и нищета укротили его страсти; он выслушивает коварного злодея, который старается пробудить демона, усыпленного в его сердце. В продолжении всех этих ужасных сцен г. Мочалов сохраняет спокойствие, подобное изнеможению человека, одержимого сильною лихорадкою. Но когда он узнает, что последнее злодеяние свершилось над сыном его, когда он видит, что преисполнилась мера его преступлений, тогда мышцы его тела, изможденного страстями и голодом, напрягаются в последний раз: мощными руками схватывает он дьявола Варнера и, влача его в пламенеющую хижину, изображение ада, с неистовым криком восклицает: „Теперь пойдем, злодей, я от тебя не отстану! Клянись в этом адеме!“ В голосе, коим произнесены сии слова, проявляется вся жизнь его, исполненная преступлений и бедствий, все отчаяние, порожденное в душе ужаснейшим злодеянием, которое само карает свершивших оно»²⁴.

Критик увидел в игре актера трагедию запутавшегося и обманувшегося человека. При всех совершаемых злодействах герой Мочалова — лицо страдающее, он как бы постоянно пытается преодолеть искушение, но страсть и обстоятельство оказываются сильнее.

Иначе чувствовал и показывал своего героя Каратыгин. С первого выхода он предстал перед зрителем человеком развратным, жестокосердным и неблагодарным, изначально свободным от моральных принципов. Но его злодейство, мрачная фанатичная одержимость тоже нарастали. «Каратыгин в первом действии показывается молодым буяном, драчуном, бесчувственным сыном; в третьем — это злодей-герой, бешеный, горячий, пугающий злодейства как привидения ночью, но смеющийся над ним во время белого дня»²⁵, — рассказывал читателям «Московского телеграфа» Я. И. Сабуров.

«Северная пчела» давала игре петербургского премьера самую восторженную оценку, отмечая, что он «сам создает свои роли»²⁶. По единогласному решению знатоков и любителей актер в «Жизни игрока» был признан «несравненно выше»²⁷ первого трагика французской труппы Женьеса.

В каратыгинской трактовке Жермани угадывалось влияние его «героических» ролей. Актер создал в спектакле образ внутренней трагической насыщенности и разрушительной силы, его герой ужасал и одновременно восхищал; волновал зрителя и будил любопытство. В исполнении Мочалова, при всем эмоциональном неистовстве, были скорее слышны отголоски «трогательного» Коцебу. Зритель сопереживал, сочувствовал, сострадал такому герою. «Каратыгин только ужасает меня, когда Мочалов заставляет плакать своим голосом, из сердца вылетающим»²⁸, — заключал Сабуров. С. Т. Аксаков, сравнивая игру актеров, также считал, что Мочалов «чувствительность, любовь, восторг» выражает лучше Каратыгина, но зато «чувство ужаса, отчаяние несравненно сильнее изображаются в лице последнего»²⁹.

Продолжая героическую тему, Каратыгин после Жермани успешно выступит в шиллеровском «Дон Карлосе» (роли, не удавшейся московскому премьеру). Мочалов же вскоре, в 1832 году, блестяще сыграет Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии» Коцебу. По воспоминаниям современников, при свойственной

актеру манере играть не всегда ровно, он исполнял эту роль с неизменным успехом, был «всегда ровен и хорош» (А. Д. Галахов), «положительно не имел соперников» (М. Е. Кублицкий), «играл ее постоянно одинаково с равным одушевлением» (Н. Е. Вильде)³⁰. Такой выбор пьес делает очевидными и сценические предпочтения актеров, и близкие им темы. Не случайно еще в начале творческого пути Мочалов много играет Вольтера, а Каратыгин предпочитает Расина — более требовательного к форме и менее сентиментального.

Роль Жермани в «Жизни игрока» стала значимой в репертуаре обоих актеров. Когда через год после премьеры Каратыгин подал инспектору драматической труппы А. И. Храповицкому прошение о летнем отпуске, последний сразу же уведомил Дирекцию императорских театров в том, что «репертуар от увольнения г. Каратыгина на июль месяц весьма много потерять может, но если уж угодно будет его на сей месяц уволить от должности, то по крайней мере с условием, чтобы г-н Каратыгин по назначению Дирекции непременно играл бы в нижеследующих пьесах: трагедиях „Разбойники“ и „Коварство и любовь“, в мелодраме „Тридцать лет, или Жизнь игрока“ и комедии „Свадьба Фигаро“»³¹.

Мочалов, в преддверии своего приезда в Петербург (в 1833 году исполнители поменялись сценическими площадками), писал И. И. Сосницкому: «Репертуар моих больших ролей, Иван Иванович, вам известен. Впрочем, по мыслям мне следующие: „Коварство и любовь“, „Отелло“, „Игрок“ (я знаю и вашего перевода³²), „Антоний“, „Железная маска“, „Горе от ума“ и, если бы возможно было, укоротив некоторые сцены, разучил „Ненависть к людям“»³³.

Совместные гастроли актеров весьма оживили театральную-критическую деятельность обеих столиц. И журналистам и зрителям предлагалось *непривычное*. При общем успехе гастролеров сказывалась разница вкусов (мысль о том, что Москва требует вдохновения, а Петербург — искусства и формы, впоследствии будет многократно варьироваться в разных статьях В. Г. Белинским). Еще после первого приезда Мочалова в Петербург (в 1827 году) Аксаков писал: «Зрителям, привыкшим к величественной, стройной (хотя слишком тонкой) фигуре г. Каратыгина, к важным,

благородным его движениям, к его громозвучному органу, к его пышной декламации... чем должен был показаться Мочалов: человек среднего роста, без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом и *говорящий, как все люди?*»³⁴. Шесть лет, разделяющие гастроли московского премьера, ситуацию в корне не изменили. Традиции исполнения на петербургском театре держались крепко. После выхода Мочалова в «Жизни игрока» в книге записей спектаклей было отмечено: «Дебютант не имел успеха, странность дикции, неблагоприятная фигура и безотчетливость в жестах — не могли произвести зрителях выгодного впечатления»³⁵. В оценке сказываются имперское величие и аристократический характер сцены петербургского Большого театра, привычка к игре и облику своего премьера, Каратыгина, совершенству пластики и декламации. Да и Мочалов играл в непривычном для себя окружении, заметно выделяясь на общем фоне.

Критика, более подвижная и внимательная к эволюции актерского творчества, сумела все же оценить индивидуальность исполнения. Мочалов «характер Жоржа изобразил иначе и удачнее, — писала „Северная пчела“. — В тех сценах, где Жорж является уже преступником, омочившим руки в крови ближнего, Каратыгин далеко превосходит московского артиста; но сцены первого и некоторые второго акта (или вторых суток) выполнены были г. Мочаловым, если не с большим искусством, то, по крайней мере, с большим чувством»³⁶.

Московские гастроли Каратыгина положили начало известной полемике, развернувшейся на страницах «Молвы». Описывая и анализируя игру гастролеров в одних и тех же ролях, критики особое внимание уделяли правде поведения и эмоций актеров, судили о том, насколько выдержан и верен «природе» характер действующего лица, насколько соответствует он верному пониманию замысла драматурга. Главный редактор, издатель «Телескопа» и «Молвы» Н. И. Надеждин рассматривал трактовку Каратыгина в «Жизни игрока» именно с этих позиций. Аргументируя свое «странное разочарование», он подробно объяснял, как, по его мнению, должен меняться герой на протяжении действия: «В первом акте Адольф есть несчастная жертва злодеев, воспользовавшихся его неопытностью и первыми порывами

пылкой молодости. В нем должен быть виден зародыш того бешенства, того неистового иступления, которое доведет его некогда до эшафота; но он еще не злодей; душа его не ожесточена; она может стихать, умиляться. Г. Каратыгин был совсем не таков: в игорном доме он не забылся до пылкого иступления обманутого новичка, а бесился как закоренелый игрок, щелкая пальцами, со всеми игрецкими приемами»³⁷. Однако создается ощущение, что Надеждин поверяет игру петербургского актера не только Дюканжем, но и Мочаловым, настолько зримо угадывается в описании того, «как должно быть», сценический почерк московского премьера.

Более справедливыми кажутся суждения оппонента Надеждина С. П. Шевырева: «Крайность романтических ролей Каратыгина есть мелодрама. Он, как художник, постигающий стиль каждого рода своего искусства, играет мелодраму совершенно в ее стиле. Это мы видели в роли „Игрока“. Здесь обращал он внимание на мимическую часть, которая обыкновенно у нас пренебрегалась в сей пьесе, здесь позволяя он себе преувеличенные эффекты ужасного, ибо это в характере сего рода. <...> Наш артист, кажется, передал тип высшего злодейства, тип сей роли окончательно — и ужасное было доведено им до крайней степени совершенства»³⁸. Игра в «мелодраматическом стиле» подразумевала обобщенное выражение страсти. Неправдоподобность самого материала избавляла актера от психологической мотивировки и жизненной логики. В игре Каратыгина присутствовала логика «театральная».

Даже костюм Жермани не был согласован с местом и временем действия. «Жорж родился в Париже; он сын миллионщика; первое и второе действие происходит в сей столице мод и вкуса. Он одет шегольски. Третье происходит в Баварии, куда спасся он с семейством, умервля Родольфа и надавав фальшивых векселей. Отчего же является он в сем последнем действии в каком-то смуром армяке, не похожем ни на плащ, ни на шинель, и с березовую оглоблю, вместо трости? Нищие ни во Франции, ни в Германии так не одеваются: надлежало надеть поношенный, изорванный и, если угодно, с заплатами сюртук, или фризую шинель»³⁹, — недоумевал П. Н. Кобяков. Но зритель не требовал правдоподобия. Его увлекало борение страстей.

«Жизненная» логика сценического поведения одного актера и «театральная» другого просматриваются в различии пластического рисунка роли.

В летописи жизни и творчества Мочалова М. Н. Ласкина приводит пример описания очевидцами одной и той же сцены в исполнении актера, замечая, что каждый раз у Мочалова возникала непосредственная, живая реакция на «предлагаемые обстоятельства». В третьем акте, когда Жермани после убийства путешественника возвращался в хижину, маленькая дочь замечала кровь на его рукавах. «Надобно было видеть лицо Мочалова, чтобы судить о его душевном состоянии при этих словах. Он был ужасен. Бормоча: „Кровь! Кровь!“ он судорожно обтирал рукава, а сам, бледный, с искаженным лицом, улыбался какой-то страшною улыбкой» (А. Д. Галахов). «...При восклицании девочки, он трусливо беззвучно произносил слово „кровь“, проворно прятал руку и, отворачиваясь в сторону, спешил стереть кровавое пятно» (Ф. С. Потанчиков). «Когда Жоржу, принесшему откуда-то пищи своей голодающей семье, маленькая дочь, подавая воды, сказала: „Ах, папа, у тебя руки в крови!“ — „В крови?“ — воскликнул он, проливая будто бы случайно воду и обмывая ею руку» (А. Ф. Писемский)⁴⁰. Из описаний видно, что актер хоть и поразному, но передает психологическое состояние испуга, пытается скрыть злодейство, опасаясь разоблачения.

Иное у Каратыгина. По воспоминаниям Зотова, актер, играя роль Жермани, «в первые два раза исполнял ее со строгою отчетностью первоклассного артиста. Вдруг при третьем вздумалось ему для эффекта в 3-м акте, когда ему говорят: „на руках твоих видна кровь“ — начать судорожно вытирать их и помаленьку скользить ногою, так что сперва очутился он на коленях, а потом и совсем на полу. Эта неестественная поза произвела *фурор* в толпе, и с тех пор это движение осталось традицией, хотя оно и было противно здравому смыслу. Жоржу Жермани нужно скрыть сделанное им убийство, и вытирая кровь на руках, он говорит, что оцарапал их дорогою. Становиться же для этого на колени и падать на пол — было бы явным обличием его»⁴¹. Да, Каратыгин добивался необходимого эффекта (причем, как видно из описания, не только в момент создания роли, но и в процессе исполнения на зрителе, закреп-

лял нужные реакции), но только ли эффекта? Критик отмечает нарушение жизненной логики, а пластика актера выражала сущность героя, обнажала глубоко сокрытое. Надеждин также описывает эту сцену с некоторой иронией, замечая, что Каратыгин «играл с удивительными, непостижимыми утрировками. Его молитва пред отправлением в дорогу с путешественником имела всю принужденную искусственность балетной мимики; при слове *кровь*, которое произносит его маленькая дочь, он упал на колени и сделал земной поклон публике; дабы показать влияние, постепенно приобретаемое над ним Варнером, придвигался к нему несколько раз со стулом... Это ли средства истинного артиста-поэта?»⁴². Надеждину, представителю реалистической критики, такая пластика, конечно же, кажется неубедительной. Но она убедительна для актера. Острота эмоционального рисунка роли требовала от Каратыгина соответственной *остроты* сценической формы, в создании которой он смело использовал как классицистские, так и романтические приемы игры, привносил в общую напряженно-драматическую атмосферу спектакля ярко-романтическое звучание, героизируя отверженность своего персонажа.

«Картинно-театральный романтизм, основанный на культе формы, само собой понятно, отличен от романтизма буйного и страстного, хмельного и порывистого. Романтизм первого ряда весьма тесно одной стороной примыкает к классицизму, застывшей пластике его форм»⁴³, — будет рассуждать уже в другую эпоху и относительно другого актера А. Р. Кугель. К актерской технике петербургского премьеры такое определение романтического стиля игры вполне применимо.

Как превосходный декламатор, Каратыгин большое внимание уделял музыкально-ритмической партитуре роли, стремился найти общий тон с партнером. Режиссер Александринского театра, драматург Н. И. Куликов вспоминал, что в сцене с Брянским — Варнером Каратыгин просил последнего определенным образом подавать реплики: «Когда Брянский... говорит об убитом, Каратыгин, зажимая ему рот, кричит: „Молчи! Молчи!“». Следующую фразу он и Брянского просит возвысить тон: „Так это ты?“ „Не я! А бедность и отчаяние“, — эти слова Каратыгин произносил как по нотам с высокого до низкого тона»⁴⁴.

Мочалов тоже искал интонационной и пластической выразительности (остатки декламации и «напевность тона» в его игре очень редко, но все же подмечали и Аксаков и Белинский). «В особенное достоинство можно вменить сему артисту, что он, удерживая главный характер и тон „Игрока“, умел оттенить каждый возраст не только особою физиономиею, но и особыми наклонениями голоса, то светлого и быстрого, то твердого и одичавшего»⁴⁵, — замечал один из рецензентов «Молвы». А вот как описывал появление Мочалова — Жермани А. Ф. Писемский в историческом романе «Масоны»: «Во втором явлении из толпы игроков выбегает в блестящем костюме маркиза обграванный дотла Жорж де-Жермани. Бешенству его пределов нет. Он кидает на пол держимый им в руках обломок стула. В публике, узнавшей своего любимца, раздалось рукоплескание; трагик, не слыша ничего этого и проговорив несколько с старавшимся его успокоить Варнером, вместе с ним уходит со сцены, потрясая своими поднятыми вверх руками; но в воздухе театральной залы как бы еще продолжал слышаться его мелодический и проникающий каждому в душу голос...»⁴⁶.

Взрывы темперамента — наиболее сильная сторона мочаловского искусства — давали необычайный сценический эффект. Быстрые и неожиданные эмоциональные переходы завораживали зрителей. Не случайно в многочисленных описаниях его игры Белинский так часто употреблял слово «внезапно».

Сценическая судьба «Жизни игрока» в творческой биографии обоих актеров сложилась по-разному.

С началом 1840-х годов Мочалов все реже играет спектакль, несколько раз представления по болезни актера отменяются. Мелодрама не шла на московской сцене ни в 41-м, ни в 42-м году. 19 февраля 1845 года управляющий Московской конторой театра А. Н. Верстовский сообщал директору Императорских театров А. М. Геденову: «Мочалов сдержал данное мне слово — вчера вышел и сыграл „Игрока“, который дал 3249 р. Но... трудно решить, кого в этой драме более любят — Мочалова или маленькую Стрельскую, которой не дают слово сказать без аплодисмента»⁴⁷. Последний раз актер сыграл мелодраму на гастролях в Воронеже в 1848 году. По отзывам местной критики, она «шла не совсем удачно, как-то не клеилась,

тянулась довольно долго — и кажется, не произвела на зрителей особенного впечатления»⁴⁸.

Каратыгин играл Жоржа Жермани много чаще. В 1841 году В. М. Строев уже осмыслил значение этой роли в творческой биографии Каратыгина: «Почувствовав себя на просторе настоящим человеком, а не условным действующим лицом, Каратыгин бросил все принадлежности классической трагедии, из порфиры облекся в рубище, заговорил языком страсти и на все обвинения критиков, что у него мало души, мало чувства, отвечал тем, что заставлял их плакать»⁴⁹.

Мелодрама «Тридцать лет, или Жизнь игрока» произвела впечатление на юного М. Ю. Лермонтова. Весной 1829 года он писал своей тетушке М. А. Шан-Гирей: «...Помните ли, милая тетинька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видели здесь „Игрока“, трагедию „Разбойники“. Вы бы иначе думали. Многие из

петербургских *господ* соглашаются, что эти пьесы лучше идут нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина»⁵⁰.

Сыграть лермонтовского Арбенина Мочалову так и не посчастливилось, хотя после смерти поэта он много хлопотал о постановке «Маскарада»⁵¹. Каратыгин же, незадолго до смерти, 27 октября 1852 года, сыграл эту роль в «сценах, заимствованных из комедии Лермонтова». Цензура, лишив пьесу картин изображения светского общества, фигуры Неизвестного и сумасшествия главного героя, предельно обнажила ее банальный мелодраматический каркас. Убивший Нишу Арбенин эффектно закальвался в финале, произнося: «Умри же и ты, злодей!» Сей «драматический анекдот» успеха у зрителей не имел⁵². Можно лишь предполагать, что каратыгинский Арбенин, как и Жорж Жермани, был овеян романтическим величием и трагический разлад героя с миром был выражен актером страстно и внятно.

Примечания

¹ Псевдоним Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо.

² *Каратыгин П. А.* Записки. СПб., 1880. Т. 1. С. 174.

³ *Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 75.

⁴ *Марков П. А.* Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века [период: Мочалов — Щепкин] // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 71.

⁵ Смесь (Из нем<ецкого> ж<урнала>) // Северная пчела. 1827. 30 июня. № 78.

⁶ *И.* Литературные известия // Атеней. 1828. № 1. С. 94–95.

⁷ См.: *Н. Русский театр* // Северная пчела. 1828. 8 мая. № 55.

⁸ Там же.

⁹ *Каратыгин П. А.* Записки. Т. 1. С. 175.

¹⁰ *Марков П. А.* Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века [период: Мочалов — Щепкин] // Марков П. А. О театре. Т. 1. С. 87.

¹¹ *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе нач. XIX в. // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1980–1990; «Евгений Оне-

гин»: Комментарий. СПб., 2003. С. 803.

¹² *Зотов Р.* И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. С. 51. См. также: Зотов Р. Театральные воспоминания. СПб., 1860.

¹³ *Н. Русский театр* // Северная пчела. 1828. 8 мая. № 55.

¹⁴ *Кобяков П.* Русский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. 26 дек. № 103. С. 814.

¹⁵ Третье представление мелодрамы «Тридцать лет, или Жизнь игрока», перев<од> с франц<узского> г. Зотова, 16 мая. Русский театр // Северная пчела. 1828. 19 мая. № 60.

¹⁶ Под этим псевдонимом — драматург М. Кретовая.

¹⁷ Статьи, рецензии и заметки, приписываемые В. Г. Белинскому (1834–1848 гг.) // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 13. С. 368.

¹⁸ Б. а. [Объявление о спектакле] // Московские ведомости. 1828. 1 февр. № 9.

¹⁹ *Кобяков П.* Русский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. 26 дек. № 103. С. 814.

²⁰ *Сыркина Ф. Я., Костина Е. М.* Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978. С. 246.

²¹ *Милоков А. П.* Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890. С. 12.

²² *Владимирова Н., Романова Г.* Любимцы Мельпомены: В. Каратыгин. П. Мочалов. СПб., 1999. С. 58.

²³ *С. Ш. [Шевырев С. П.]* «Тридцать лет, или Жизнь игрока», новая трилогия // Московский вестник. 1828. № 2. С. 233.

²⁴ *В. У. [Ушаков В. А.]* Театры и публичные увеселения // Московский телеграф. 1829. Ч. 25. № 2. С. 274–275.

²⁵ *Я. С-въ [Сабуров Я.]* Петербургский Театр // Московский телеграф. 1829. № 17. С. 108.

²⁶ Русский театр: Третье представление мелодрамы «30 лет, или Жизнь игрока» // Северная пчела. 1828. 19 мая. № 60. С. 3.

²⁷ *Н.* Письмо в Дерпт // Северная пчела. 1832. 9 нояб. № 262.

²⁸ *Я. С-въ [Сабуров Я.]* Петербургский Театр // Московский телеграф. 1829. № 17. С. 108.

²⁹ *Аксаков С. Т.* 2-ое письмо из Петербурга к издателю «Москов-

ского вестника» (1828 г.) // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1956. Т. 3. С. 449.

³⁰ Подробнее об этом см.: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. М., 2000. С. 177, 178, 477.

³¹ ЦГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 4203. С. 2.

³² Перевод Зотова Мочалов подготовил для гастролей в Харькове в августе 1829 г. (См.: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 152.)

³³ Письма к И. И. Сосницкому от его друзей и сослуживцев (1829–1871) // Русская старина. 1880. № 10. С. 339.

³⁴ *Аксаков С. Т.* 2-ое письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» (1828 г.) // Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 449.

³⁵ Цит. по: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 152.

³⁶ *Ф. Г.* Мочалов в роли Жоржа де Жермани в мелодраме «30 лет, или Жизнь игрока», представленной на Большом театре 11 апреля 1833 // Северная пчела. 1833. 22 апр.

³⁷ *Б. а.* [*Надеждин Н. И.*] Русский театр: (Письмо IV) // Молва. 1833. 20 апр. № 47.

³⁸ *С. Ш.* [*Шевырев С. П.*] Об игре г. Каратыгина: (Статья третья) // Молва. 1833. 6 мая. № 54. С. 213.

³⁹ *Кобяков П.* Русский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. 26 дек. № 103. С. 814.

⁴⁰ См.: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 134–136.

⁴¹ *Зотов Р.* Театральные воспоминания. С. 97.

⁴² *Б. а.* [*Надеждин Н. И.*] Русский театр: (Письмо IV) // Молва. 1833. 20 апр. № 47.

⁴³ *Кугель А. Р.* Театральные портреты. Л., 1967. С. 216.

⁴⁴ *Куликов Н. И.* Театральные воспоминания // Русская старина. 1892. Т. 75. № 8. С. 471.

⁴⁵ *Любитель театра.* Письмо об игре г. Мочалова на Петербургском театре // Молва. 1833. № 80. С. 318.

⁴⁶ *Писемский А. Ф.* Масоны // Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 8. С. 469.

⁴⁷ Цит. по: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 437.

⁴⁸ *А. Ч.* Общественные увеселения в Воронеже // Воронежские ведомости. 1848. 14 февр. Цит. по: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 494.

⁴⁹ *В. В. В.* [*Строев В. М.*] Портретная галерея русских сценических артистов: В. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. Приложение. С. 6.

⁵⁰ *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 416.

⁵¹ Из письма В. Боткина к А. Краевскому 29 марта 1843 года: «...Мочалову очень хочется дать в свой бенефис будущей зимой драму Лермонтова „Маскарад“. <...> Надоедает мне об этом целый месяц... говорит, что он воскреснет в этой драме» (цит. по: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов: Летопись жизни и творчества. С. 388).

⁵² Подробнее об этом см.: *Владимирова Н., Романова Г.* Любимцы Мельпомены: В. Каратыгин. П. Мочалов. С. 140–141.

И. Н. Овсянникова

Алексей Дево́тченко:

актерские данные — сценические функции — амплуа

Замечено, что по сценическим данным Алексей Дево́тченко сродни цирковому актеру. Многие эпизоды его ролей близки полноценно выстроенным цирковым номерам. Его Порфирий Петрович («Преступление и наказание», ТЮЗ им. А. А. Брянцева, режиссер Г. Козлов, 1995) был клоун. «В оранжевом халате и такого же цвета колпаке он напоминает коверного „рыжего“, — писала М. Берлина. — Знает и „приемчики“ — заморозить, огорошить, оглушить. Может проскочить с протянутой для пожатия рукой мимо партнера, как это делают клоуны в самой простенькой репризе: „Здравствуй, Бим!“ — „Здравствуй, Бом!“. Может бросить карандаш на пол, да и сам же подскочить за ним, отвлекая подследственного. Может поставить перед ним зеркало — полюбуйтесь, мол, на себя, на свой искаженный лик. Одним словом, „Буффон-с“»¹. А чего стоит его Аркашка Счастливец («Лес», Театр на Литейном, режиссер Г. Козлов, 1998)! Какой он продельывает фортель, когда по дороге из Вологды в Керчь встречает Несчастливецца, — с трехметрового разбега кидается в объятия товарища, запрыгивая на него с ногами. Или трюк, *lazzi*, когда ест подношения Улиты — набивает рот немислимым количеством вареной картошки, да так, что щеки раздуваются до невероятных размеров. Шут из «Короля Лира» (МДТ, режиссер Л. Додин, 2006) то и дело выступает с *entrée*, состоящими из пантомимических шарад.

Подобно артисту-клоуну, Дево́тченко мастерски играет вещами. Например, Провинциал пишет свой «Дневник...» («Дневник провинциала в Петербурге», режиссер Г. Козлов, 1996) на глазах у зрителя, потому в его руках появляются пучки гусиных перьев. И Господин N постоянно ими играет или обыгрывает их — то что-то строчит, то парится ими, как венками в Воронинских банях, то кидает ввысь, и они, как снег, валят на него. Обыгрывает он и банную шайку: она становится дорожной

рюмкой; и уйму разнокалиберных бутылочек и бутылей, расставленных на полу, — они оказываются то больничными пробирками, то городским ландшафтом с Исаакиевским собором — огромной бутылкой, а то — Тертиями, ПЕТРАМИ и Неуважай-Корытами, окружающими Провинциала и в сумасшедшем доме.

От цирковой техники берут свое начало приемы эксцентрической игры, нередко выраженные в спортивных движениях с элементами акробатики и эквилибра. Е. Горфункель заметила, что «на сцене Алексей Дево́тченко всегда похож на гимнаста. Хлестаков, облаченный в цилиндр и фрак, по живости и ловкости движения — переодетый спортсмен. Порфирий Петрович — сыщик из „Преступления и наказания“ в красном халате, казалось, на допросе Раскольников отдыхает после усиленной тренировки. <...> Спринтером, сошедшим с дистанции, выглядит и Аркашка Счастливец из „Леса“. А счастливый принц из сказки Оскара Уайльда и вовсе парковая скульптура, атлет с глазами из театральных стразов»².

Из одного корня с эксцентрикой вырастает и экспансивность игры Дево́тченко — эксцентрическая техника требует порывистости, быстрого и бурного темпа. Впрочем, в отношении Дево́тченко стоит говорить именно о приемах эксцентрической игры, а не об эксцентризме как методе создания ролей. Эксцентризм как таковой предполагает разрыв логических связей, его задача — «познание связей явлений через их доведенную до нелепицы бессвязность»³. Приемы эксцентрики у Дево́тченко играют примерно ту же роль, что и в театре Мейерхольда. «Шутовское обличье персонажа у мейерхольдовского актера всегда открывало другой план образа. Эксцентризм этого не предполагал. В ТИМе шутовская (смеховая, игровая) трактовка персонажа оборачивалась воссозданием его в одной из контрастных сфер»⁴, — писал исследователь актера театра Мейерхольда Н. Песочинский.

Большинство образов Девотченко разрешаются парадоксально. Так, в Аркашке-комике кроется лирик с неприкаянной грустью, а дурак Шут является, впрочем, как и у Шекспира, едва ли не самым мудрым среди окружения. Порфирий Петрович буффонит ради того, чтобы привести преступника к покаянию. Такое изображение персонажей близко пародии, как ее понимал Мейерхольд. «В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, — называется пародией»⁵.

Такого рода пародия была в роли царевича Алексея в исполнении Девотченко («Сказание о царе Петре и убиенном сыне его Алексее», Александринский театр, режиссер А. Галибин, 1997). Этот персонаж походил на марионетку. Взвизгивающие, дерганые движения напоминали пластику куклы на веревочках. Царевич и был марионеткой в руках сподвижников и противников Петра I. Это качество придавалось ему и мизансценически. Например, один из холопов бросался в ноги к царевичу просить прощения, обнимал их, да так рьяно, что поднимал Алексея над землей и начинал его трясти. Царевич безвольно дрыгал в воздухе ногами и лупил холопа кулаками. Кроме того, на сцене были огромные качели, на которых царевича то и дело качали другие герои, подговаривая затеять против Петра заговор.

Но в последней сцене с героем происходила метаморфоза. Он кидался в ноги Петру, неистово целовал его сапоги, вымаливая прощение. А услышав приказ отца о казни, вдруг впервые замирал — казалось, что оборвались невидимые нити марионетки, — и, уткнувши лицо в его ноги, начинал скулить. Пронзительный плач вдруг открывал в кукле — живое чувство.

В манере преувеличенной пародии были исполнены Девотченко Хлестаков («Ревизор», Александринский театр, режиссер В. Фокин, 2002) и Голядкин-младший («Двойник», Александринский театр, режиссер В. Фокин, 2005). Бандитские замашки Ивана Александровича Хлестакова ошеломляли эксцентрикой и устрашали. Хлестакову Девотченко было свойственно «прививать ужас» сжавшимся в кучу чиновникам угрожающей дерзостью искрометных

выходок. Он по-свински плевался квашеной капустой, пока на организм не начинала действовать выпитая до этого толстобрюшка. Тогда герой становился похож на автомат с кончающимся заводом — притормаживал, растягивал слова, отрубался, неожиданно вскакивал и пускался в бешеную непостижимую скачку на месте, снова отрубался, падал на руки чиновников без чувств. Хлестаков пугал чиновников, но на самом деле вовсе не был страшен — траектория движений шаровой молнии вовсе не предполагала саму молнию, а только выявляла действующего без малейшего соображения пустого человечка, пугаться коего просто смешно.

В роли Голядкина-младшего на основе эксцентрической пластики Девотченко создал преувеличенную пародию на карьериста: сторбленная фигурка с согнутыми коленями вначале, внизу карьерной лестницы, и наглая вальжность бандита в конце, на вершине. Когда карьера Голядкина-младшего только начинала идти в гору, он позиционировал себя приниженным, задавленным жизнью человеком. Представал перед своим тезкой, Голядкиным-старшим, смиренным просителем — с головой, по-школярски опущенной, умоляюще прижимал к груди цилиндр, прося на бедность; канючил и жаловался: «Я пострадал за правду», «У меня обмундирования даже нет»... Голодный, съедал двойную порцию предложенного ему супа, быстро и часто ныряя ложкой в тарелку и широко открывая рот, чтобы ложка вошла целиком. Опоздав на службу, никак не кланялся начальству и виновато улыбался.

Достигнув середины карьерной лестницы, герой Девотченко дирижировал марширующими чиновниками. А когда перед ним появлялся его тезка, падал без чувств на руки чиновникам с грацией барышни, а те подобострастно и со старанием начинали на него дуть, приводя в себя.

Голядкин-младший лебезил перед Его превосходительством: с рвением бежал к нему по ступенькам и с величайшей любезностью и любовью в глазах просил разрешения объяснить случившееся недоразумение по поводу двойников. Когда напыщенный Его превосходительство медленно протягивал руку, чтобы поощрительно похлопать, карьерист нырял под нее, подставляя свою лысую голову. Возникла немая сцена, выражающая подхалимство

Голядкина-младшего: с согнутыми коленями он стоял под покровительственной рукой Его превосходительства.

Сцена ужина у Голядкина-старшего дома в первой части спектакля переключалась со сценой в кафе (во второй части), куда Голядкин-младший пригласил своего полностью уничтоженного «друга», отплатил ему «добром» за добро, сотворенное когда-то. Герой Девотченко представлял в этой сцене валяжным начальником, хозяином жизни, удовлетворенным бандитом, который знает, что в этом мире ему подвластно все. Он открыто демонстрировал свое превосходство над тезкой: во всех его жестах, в том, как он держал чашку кофе, как пил, как закидывал ноги на решетку ограды, была видна наглая уверенность.

Наряду с эксцентрическими приемами игры Девотченко свойственна и музыкальность. Оба качества индивидуальности актера практически всегда работают на создание одного и того же образа.

О роли музыки в творчестве Алексея Девотченко написано немного, но в то же время почти каждый, кто пишет о даровании этого актера, указывает на его музыкальность. «Девотченко везде музыкант. <...> Так или иначе, автор музыкального оформления, напевающий актер, тапер или Моцарт — Девотченко неизменно при музыке»⁶, — находила Е. Горфункель. Рисуя театральный портрет актера, К. Бржезинская отмечала: «Вместо портрета вернее и проще было бы предложить музыкальное произведение и исполнить его все на том же фортепьяно — нечто с быстрым чередованием темпов, тональностей и постоянным изменением силы звука. Потому что роли Девотченко — это воплощенная музыка. Они построены на музыкальном ритме, динамике внезапных переходов от forte к piano и наоборот». Далее автор поясняет свое замечание не разбором конкретных ролей, а творческой биографией: «Потому что и жизнь этого артиста — тоже своеобразная смена ритмов»⁷. Но этому доводу хочется возразить: жизнь многих людей, и не только актеров, является «сменой ритмов».

Оба критика вторят друг другу, говоря о значительном месте музыки в творчестве Девотченко. Только Бржезинская почти метафорично говорит о родственной связи создаваемых актером образов и музыки, а Горфункель подходит к делу эмпирически. Но как и

в какие отношения вступают музыка, актер и роль, критики не проясняют.

Музыкальное образование ценно для актерской профессии, поскольку воспитывает чувство ритма, темпа, динамики и т. п., столь необходимых сценическому искусству. «Издавна музыкальные данные актера, развитию которых отводилось большое внимание в театральных школах, были основой технически совершенного, артистичного рисунка роли»⁸, — отмечала Н. Таршиш, исследователь музыки в драматическом спектакле. Сегодня многие актеры имеют музыкальное образование (стоит отметить, что на драматическом факультете театрального вуза предпочтение отдается абитуриентам, умеющим петь и играть на музыкальных инструментах), и многим присуще чувство ритма и темпа, но далеко не у каждого актера музыка играет существенную роль в становлении сценического образа.

Уже в первой большой работе — в «Концерте Саши Черного для фортепиано с артистом» (режиссер Г. Козлов, 1991) — Девотченко заявил о себе как об актере-музыканте. Моноспектакль действительно подобен музыкальному концерту: актер почти неотрывно играет на стареньком фортепиано с обнаженными молоточками и струнами. «Он похож на кентавра, он, кажется, нерасчленим с убогим пианино, с мелодиями, вылетающими вместе с прыгающими позвонками струн и клавиш»⁹, — писала М. Заболотная. Каждое стихотворение актер наделил особой музыкальной темой. Вначале в темноте лирический герой Саши Черного исполнит романс Ж. Массне «Грезы», а после не спеша зажжет свечи, оглядит собравшуюся публику и напевно-задумчиво, продолжая только что сыгранную пьесу, изольет свои lamentации. Жанр этого музыкального произведения переключается с лирическим стихотворением героя. Заканчивают спектакль «Вечерняя lamentация» и «Элегия» Массне — тоже лирическое высказывание. В средней части спектакля появляется вереница масок — героев стихов Саши Черного, и каждый из них получает свою музыкальную краску. Например, герой из «Совершенно веселой песни» играет польку и живо пританцовывает ножкой. Застенчивый студент, вождельно наблюдающий за икрами прачки Феклы, каждое свое решительное намерение овладеть прачкой заканчивает исполнением «Полонеза» Огиньского: студент, весь в напря-

жении, встает, поправляет шейный платок, но что-то его пугает, и он бросается к фортепиано, затем снова — порыв, но и на этот раз нерешительность им овладевает, и пальцы опять возвращаются к клавишам. Но когда Фекла и студент «оказываются»-таки на диване — звучит «Буря» Бетховена. Стихотворение «Весна мертвецов» о тленности любви звучит под сонату Шопена, а «Мужичок, не пейте водку» ернически поется на мотив городских песен...

Стихи Саши Черного мелодичны и точно просят, чтобы их положили на музыку. Но для Девотченко обращение к музыке было продиктовано не только этим. Например, когда лирический герой поэта издевается над масками — своими героями, в исполнении музыки слышится задорное искрящееся веселье игры на фортепиано. Была и еще одна функция музыки в этом спектакле. Скажем, звучит лирическая мелодия Массне, а мы слышим и видим упоение от ее исполнения. Радость от игры на фортепиано принадлежит самому Актеру — это еще одна роль, которую Девотченко принимал на себя помимо персонажей.

То есть музыка здесь используется двумя способами: она «вторит» другим средствам актерского языка, наравне с ними служит раскрытию сущности персонажей и — второе — позволяет Актеру высказаться напрямую, помимо созданных им персонажей.

Похожим способом музыка использовалась в спектакле «P. S. капельмейстера Иоганнеса Крейсера, его автора и их возлюбленной Юлии» (Александринский театр, режиссер Г. Козлов, 1999). Играющий на пианино Актер снова выплескивался из своего персонажа. Капельмейстер Крейслер Девотченко мог положить на музыку неотступное в его воображении свидание Музы и Двойника, нервически подбирая аккорды каждому порыву чувств, а мог и неистово наигрывать с ученицей Юлией «Сурка». Но были и такие моменты, когда возникало впечатление, что за роялем не Иоганнес Крейслер. Вдохновенно играл на рояле Актер-художник. Его увлечение и упоение извлекаемыми звуками было родственно тому, что испытывает его персонаж, но спокойная сосредоточенность принадлежала именно Актеру. Созданный Девотченко сложный образ содержал уже в своей конструкции мотивы творчества и искусства, главные темы «P. S.».

Шутовская песенка Риголетто без слов из второго действия оперы Дж. Верди наряду с другими актерскими средствами раскрывала сущность Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании». Верди в мелодии песенки обнаруживал напускную веселость глубоко несчастного Шута. Музыкальные средства выразительности: минорный лад, пауза через каждые два звука, всхлипывающие интонации — показывали, что Риголетто скрыл под маской буффона свое настоящее лицо. Образ Порфирия по своей конструкции был подобен строению музыкального образа оперного шута. Свою музыкальную тему Порфирий Петрович, в отличие от других героев, исполнял сам: то напевал мотивчик себе под нос, но вполне выразительно, и выводил в конце раскатистое «О, Р-р-риголетто», то совершенно неожиданно во время допроса Раскольников бросался к пианино и уже наигрывал, напевал его. Исполненная как бы невзначай, по буйству буффонной природы, лейттема была «косвенной, но неотразимой уликой»¹⁰ нрава — раскрывала тайну Порфирия Петровича. Песенка наряду с невольной мимикой, пристальным взглядом выдавала прятавшегося под маской буффона следователя.

Музыкальные пассажи Шута («Король Лир») также раскрывают его сущность. Шут — придворный тапер, его место в течение значительной части спектакля — у пианино, разместившегося в углу зрительного зала у сцены. Шутовской музыкальный репертуар обширен и разнообразен: от «Собачьего вальса», «Мурки», «Похоронного марша» до музыки Ч. Чаплина из его немых кинолент¹¹. Но играет он все это так, что в итоге звучат одни бойкие и смешные мотивчики. Актер добивается эффекта профанной игры тапера.

Мотивчики эти — своего рода звон шутовского бубенчика, комментатора событий. В сцене «love-test'a» Шут играет задорную музыкальную тему Ч. Чаплина, под которую легко врать по накатанной и под которую с уст Гонерильи и Реганы слетают нужные слова. Шуту безразлично, что психологически поступки дочерей оправданы: они отдают своего рода дочерний долг, говорят то, что будет приятно тирану и самодуру отцу, то, что он хочет услышать. Некоторое время спустя, когда дочери откажут Лиру в пристанище, Шут исполнит романс. Только слова у этого романса будут

необычные — на манер простонародных частушек с нецензурной лексикой, отражающих сермяжную правду. Протяжно, впрочем не оставляя при этом своей шутовской манеры, он пропоет об отсутствии в мире бескорыстных людей. В откровенной грубости текста почувствуется чистосердечная любовь к Лиру. Об этом говорит сам жанр романса, связанного с любовной лирикой. Шуту неведомо, почему дочери выгоняют Лиру на улицу, пускай тирана и самодура, но все-таки родного отца.

После ухода Шута клавиши пианино будут двигаться сами, аккомпанируя драме и остраяя ее, словно напоминая о Шуте — камертоне происходящего. В конце спектакля, после смерти Лиры и дочерей, сцена погрузится во тьму, тусклый луч света высветит пианино, заигравшее бойкий мотивчик «love-test'a». Эта контрастирующая с финалом тема обостряет его драматизм.

Музыкальные произведения, исполненные актером, а не персонажем, несут в себе уже другой драматический смысл. Девотченко, выступая в спектакле как собственно актер, выходит за рамки фабулы и сыгранная им музыкальная пьеса — тоже. Ее исполнение стремится передать в обобщенном виде содержание спектакля. Образ играющего на музыкальном инструменте актера предстал во внефабульном эпизоде «Леса». В начале первого акта все актеры, как старые друзья, под аккомпанемент Девотченко поют романс «Ночь нежна, над рекой тихо светит луна...». Такое исполнение отражает одну из главных тем спектакля — тему благодарных актеров.

До сих пор мы говорили о музыке, непосредственно звучащей в ролях актера. Но его ролям присуща и внутренняя музыкальность, которая обнаруживается в ритме, темпе, динамике его пластики и интонации речи.

Часто музыкальные ритм и темп организуют пластику актера Девотченко, тогда стихией его движения становится танец. В роли Хлестакова танец использовался в сцене вранья. Он был обусловлен бытовой логикой: пьяного человека тянет пуститься в пляс. Но Девотченко гиперболизировал бытовую логику, придавал танцам эксцентрический характер. Пляс Хлестакова усиливал образ отвязного бандита, но в то же время его нелепый стиль выдавал фитюльку, которую, по большому счету, нельзя воспринимать серьезно: в спекта-

кле «рассмотрен казус маленького человека как микроба общего недомогания»¹².

Подбодренный комплиментом Городничихи «Я знаю: вы нравитесь женщинам», Хлестаков пускался врать о своей востребованности у женщин на балах, вдруг вскакивал и начинал танцевать, зажав между ног стул: поворачивая корпус тела то вправо, то влево, ритмично произнося — *тр-р-ра-та-та-та, тр-р-ра-та-та-та, тр-р-ра-та-та-та, та — та*, он делал круг около сбившихся в кучу ошарашенных чиновников, возвращался на прежнее место, ставил стул на пол, становился на него вверх ногами, опускался и садился как ни в чем не бывало. Через некоторое время Хлестаков отрубался в опьянении, его мазали нашатырем, он неожиданно вскакивал и пускался в длинный пляс: подперев бока руками, на раз-два переминался на месте, а на три выкидывал ногу вперед. Выйдя из этого транса, хватал шпагу, пританцовывая и в такт своим па размахивая оружием, начинал гоняться за испуганными чиновниками.

Танец Голядкина-младшего в исполнении Девотченко тоже носил эксцентрический характер, только стиль его говорил о механичности, бездушности героя. Появляясь первый раз в департаменте, герой вбегал со звонком, когда все уже «на рабочих местах». Осматривался, осторожно проходя позади декламирующих чиновников, а осмотревшись, выходил на первый план и становился намного «проворнее» коллег. Движения приобретали у Голядкина-младшего бешеный ритм. Маленький чиновничиха ритмично и судорожно маршировал, быстро вертелся, беззвучно открывая рот, точно механическая кукла или белка в колесе.

О Репетилове Девотченко («Горе от ума», ТЮЗ им. А. А. Брянцева, режиссер А. Андреев, 1995) критики писали с сочувствием — как о неудавшейся роли в неудавшемся спектакле. «Алексею Девотченко ничего не остается, как исполнять этюд о человеке, находящемся в состоянии алкогольного опьянения. Пытаясь вбежать в залу, Репетилов падает оттого, что его не держат ноги. Желая увлечь Чацкого своим рассказом, он долго балансирует, устанавливая себя на стуле, как на трибуне. И неминуемо снова падает. Не переставая качаться из стороны в сторону, Репетилов собирает последние силы для того, чтобы устоять и достойно про-

демонстрировать свою драгоценность — карманные часы, вызывающие „Марсельезу“, но снова срывается с места. Он превращается здесь в эпизодический комический персонаж, достойный какого-нибудь водевиля»¹³, — писал автор одной из рецензий. «Слово — пробежка, слово — прыжок. Невозможно понять ровным счетом ничего ни в актере, ни в персонаже, кроме того, что оба энергичны, а часы Репетилова играют „Отречемся от старого мира...“»¹⁴ — говорилось в другой статье. В описании Репетилова видится нестандартный подход к роли. Роль Девогченко была значительнее «этюда» о пьяном человеке. Опьянение было выполнено не в формах прямых жизненных соответствий (наверное, поэтому многим казалось странным), в его художественном воспроизведении чувствовались отчетливо выраженные закономерности ритма. Это был танец, выстроенный из пробежек и шатаний на месте. Средствами танца актер передавал чувства Репетилова как человека без ясного понимания своего пути, у которого из-под ног ушла земля.

В Крейслере Девогченко многие рецензенты отмечали нервность: «лихорадочно мечется, взъерошенный, всклокоченный, в вечном беспокойстве, раздражении, каким может быть охвачен на порядок тоньше чувствующий художник»¹⁵. Стоит добавить, что актер строил четкий ритмический «рисунок нервности»: чередовал сдавленную нервность или истовые минуты творчества (в такие моменты Крейслер был малоподвижен) и наэлектризованную нервность в остальное время, и тогда его движения были стремительными. Такие отчетливо ритмичные изменения пластики тоже напоминали танец. Крейслер мог, стоя перед зеркалом, спокойно, сосредоточенно приставить к виску пистолет, а через секунду обрушить на Двойника, помешавшего самоубийству, лавину нервных излияний и судорожных движений. На уроке, заикаясь и потая, рассказывать любимой своей Юлии о свойствах фортепиано, а потом, после музыкального упражнения ученицы, много раз ударять со страшной силой кожаной нотной папкой себе по лбу, вопя об отвращении к фортепианным концертам.

Речь героев Девогченко также музыкальна, она строится на подобных музыкальным сменах темпа и громкости. То, что К. Бржезинская назвала динамикой «внезапных переходов от forte к piano и наоборот», действительно

имеет место в ролях актера. А интонация Девогченко часто подчинена закономерностям, подобным стихотворным и музыкальным.

В «Эпитафии» (режиссер В. Михельсон, 1993) проза Э. Лимонова перемежается стихами Т. Кибирова, моноспектакль носит подзаголовок «опыт параллельного прочтения». В исполнении Девогченко стихи лирического героя Кибирова звучат именно как поэзия — со стихотворным ритмом, с паузами между строками, без искажений хода поэтической мысли. Актер в высшей степени владеет культурой чтения стиха, что в сегодняшнем театре большая редкость. В современной театральной практике стихотворная речь, как правило, изгоняется с подмостков, стихотворные песни предпочитают перекладывать в прозу. Не только потому, что актеры не умеют читать стихи, слиговывая строки и нарушая стихотворный ритм. Но и потому, что большинство режиссеров ориентированы на «жизнеподобный» театр.

Сценическая речь Девогченко подчинена поэтическому ритму и в том случае, когда литературный материал, с которым он работает, прозаический.

Например, лирический герой «Дневника неудачника» произносит:

Воровать, воровать, воровать,
Украсть так много, чтоб еле унести.
Охапками,
Кучами,
Сумками,
Мешками,
Корзинами, на себе уволокивать,
Велосипедами,
Тележками,
Грузовиками
Увезить из магазина Блумингдэйл
И тащить к себе в квартиру.
Духи мужские,
Корзину духов;
Пусть поплескивают —
Зеленые,
Кремы,
Шляпы,
Много разных шуб
и костюмов и свитеров.

Воруй,
Тащи,
Грабь —

Веселись,
 Наслаждение получиай,
 Что не возьмем —
 В грязь и снег вышвырнем,
 Что не дотащим —
 Бритвой порежем,
 Чтоб никому не досталось,
 Вот она — бритва — скользь в руку — ага,
 Коси,
 Молоти,
 Руби!

В речи персонажа отчетливо слышны стихотворные строки с паузой в конце каждой из них. Актер несколько «исправляет» литературный материал, ритмизуя его нужным ему образом. Монолог читается на фоне скрипичного аккомпанемента (в спектакле участвовал скрипач — Б. Кипнис). «Чардаш» В. Монти эмоционально соответствует речи героя. Кроме того актер выстраивает свою речь в соответствии с ритмом, темпом и громкостью этого музыкального произведения. Отрывистые короткие звуки скрипки близки коротким строкам монолога. Подобно громкости и темповой динамике «Чардаша», речь героя вначале медленная и негромкая, но достаточно быстро громкость нарастает, а вместе с ней и темп становится стремительным, взвинченным.

Речь Хлестакова в исполнении Девогченко в эпизоде вранья была близка речитативу, напевной декламации. Хлестаков — пел.

Например, он заявлял чиновникам:

А вы, может быть, думаете, что я только переписываю? (Спокойно, прозаически.)

Начальник отделения со мной на дружеской ноге. (Немного нервно, небольшое повышение голоса, связанное с силой звука.)

Я, может, один заведу всеми делами. (Кричит с сильным нервом.)

А что вы, господа, стоите? Ну-ка, садитесь. (Спокойно, прозаически задает вопрос чиновникам, они любезно отказываются, пропевая: «Ничего, ничего — стоим».)

Садись! (Кричит с сильным нервом.)

Не люблю церемоний. (Немного нервно, небольшое повышение голоса, связанное с силой звука.)

Напротив я даже стараюсь (спокойно).

Стараюсь. Стараюсь. Стараюсь (кричит, на каждом повторении усиливая силу звука)

Всегда проскользнуть незаметно. (Умеренно спокойно.)

Но никак нельзя скрыться... (Спокойно.)

Такое построение речи подобно волнообразному движению мелодического рисунка. Оно выражается в чередовании постепенных изменений громкости голоса и интонации (спокойно, прозаически — немного нервно, небольшое повышение голоса — кричит с сильным нервом и т. п.) и — резких, скачкообразных перемен этих характеристик (спокойно прозаически задает вопрос — кричит с сильным нервом и т. п.). За плавным движением в одну сторону следует скачок в другую. Такое построение речи добавляет Хлестакову непредсказуемости. Он словно шаровая молния, траекторию которой никогда невозможно предугадать.

По принципу волнообразного движения речь выстроена на протяжении всей сцены. Вот еще один пример — апофеоз Хлестакова:

Я везде. Везде. Везде. (Восторженно-мягко, отрывисто, восходящее движение с вершиной на последнем слове.)

На столе, например, арбуз. (В начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на арбуз.)

Семьсот рублей арбуз. (В начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки, и постепенное повышение на арбуз.)

Суп, например, прямо на пароходе приехал из Парижа. (В начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на Парижа.)

Откроешь крышку (в начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на крышку),

Пар, которого нельзя отыскать в природе. (В начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на природе.)

Один рябчик стоит восемьсот рублей (в начале строки понижает голос до первого

звука предыдущей строки — и постепенное повышение на *рублей*),

Перепелка — тыщу. (В начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на *тыщу*).

У нас там юристы (в начале строки понижает голос до первого звука предыдущей строки — и постепенное повышение на *юристы*),

Свой посланник иностранных дел, французский посланник, английский посланник, немецкий посланник (понижает голос до первого звука предыдущей строки, отрывисто)

И я. Я. Я. (Восторженно-мягко, отрывисто, восходящее движение с вершиной на последнем слове.)

В данном примере характер волнообразного движения иной, чем в предыдущем, с более однообразным ритмом: постоянно повторяется восходящее движение от начала до конца строки с вершиной на последнем слове. Почти однообразное многократное повторение одной и той же организованной последовательности звуков превращает монолог, в котором герой наслаждается, упивается своим враньем, да так, что сам в него и верит, — едва ли не в сеанс гипноза, воздействующего не только на семью Городничего, но и на самого Хлестакова.

Актерские данные Девогченко обуславливают способ участия его персонажей в драматическом действии. Так, Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» разрывал тончайшую психологическую ткань постановки. О нем О. Галахова писала: «В спектакле есть как бы отдельный театр Алексея Девогченко»¹⁶. Цирк Девогченко–Порфирия разбивал сценическую форму, обособлялся, но в то же время принадлежал целому спектаклю. Порфирий Петрович выводил действие, связанное с семейной любовью, с Раскольниковым, на котором «невозможно разглядеть никакого клейма»¹⁷, в план непосредственно наказания за преступление.

Царевич Алексей в исполнении Девогченко остраивал правление Петра, выявлял жесткость его власти. Ю. Шокина так характеризовала сценические отношения Петра и Алексея: «„Царя играет окружение“ — закон известный, срабатывающий помимо актера: грандиозный

масштаб и внушительность фигуре Петра добавляют реакции находящихся с ним рядом... ..Царевич... приходит в неопишувемый ужас при виде отца. Девогченко играет этот страх в гиперболизированном виде, театрально преувеличенно. Его широко раскрытые, лихорадочно блестящие глаза зорко следят за каждым движением Великого Петра. Стоит царю чуть приблизиться к сыну, как тот бросается оземь с криками: отбрыкиваясь ногами, обороняется от воображаемых побоев. Полусогнувшись, затравленным зверьком скачет по приспущенной в зал плоскости помоста, уваливая от подступающего государя»¹⁸. То есть царевич Девогченко одной своей неадекватной реакцией создавал из вроде бы рассудительно-спокойного Петра В. Смирнова деспота-самодержца, карающего родного сына ради становления великой империи.

Аркашка Счастливец Алексея Девогченко и Геннадий Несчастливцев Александра Баргмана, как и написано А. Н. Островским, разрушают мещанское спокойствие усадьбы Гурмыжской, дают понять, кто «благородные артисты», а кто — «комедианты, шуты».

Но Девогченко, по своей привычке ему природе, остраивал и героя Баргмана. Как и в пьесе, Несчастливцев ощущает себя трагическим героем не только на сцене, но и в жизни. Баргман особенно смакует это качество своего героя, подчеркивает его актерской приподнятостью. Счастливец так же, как и его партнер, сжился со своим амплуа комика и в быту ведет себя соответственно. Но Девогченко в отличие от Баргмана не приправляет театральностью это свойство героя, оно преподносится как нечто естественное, природное. Об Аркашке Девогченко Б. Тулинцев писал: «Он здесь единственный, кто не ломает комедию...»¹⁹. Когда Счастливец выскакивает перед Карпом в зеленом парике и представляется Сганарелем или когда скачет перед Улитой чертом, он не актерствует. Такое поведение — это эпатаж населения «Пеньков». Игра Девогченко приближала героя Баргмана, как это ни странно, к обитателям усадьбы — к «ломающим комедию» шутам и комедиантам.

В «Ревизоре» Хлестаков Девогченко поставил неслепых, «достойно» встретивших не одного ревизора Городничего и чиновников стать серой массой, в страхе подчиняющейся никчемному фитюльке. Первый эпизод был построен Фокиным контрастно к следующим:

Городничего больше беспокоил звон в голове, нежели «пренеприятное известие», а Ляпкин-Тяпкин, Земляника, Хлопов и Гибнер (В. Смирнов, Н. Мартон, И. Волков, В. Коваленко) не могли собрать себя после вчерашней пьянки. Казалось, что приезд ревизора для них не событие, они с ним просто разделяются. Но появление Хлестакова все меняло. Стреляные воробы, чиновники и Городничий под влиянием неадекватного поведения Хлестакова теряли свое естество — следовали за ним «сороконожкой», пели под его дирижирование саблей, а к тому времени, когда Хлестаков «смывался за благословением», перекинутый через плечо Осипа, все провинциальное общество уже под впечатлением его «личности» надевало «лысье» парики.

В «Двойнике» Голядкин-младший в исполнении Девотченко разрушал жизнь несчастного чиновника Голядкина-старшего (В. Гвоздицкий). «Детальная, неброская игра Гвоздицкого „тушется“ на фоне энергичной режиссуры Фокина... — отмечал Е. Соколинский. — Появляется Голядкин-второй — Алексей Девотченко, и внимание публики неизбежно переключается на него. Девотченко не только вытесняет Голядкина-первого ситуационно из его вымороченного, впрочем, такого привычного круга, но как бы вытесняет с подмостков»²⁰. Голядкин-младший только номинально являлся «двойником во всех отношениях» Голядкина-старшего. Голядкин Девотченко по сути создавал антипод образу Голядкина Гвоздицкого. Природа образа Голядкина-старшего была психологична. (Роль строилась на лирических монологах, в которых обнаруживался внутренний конфликт, приводивший героя к психической болезни.) Двойник, напротив, был создан актером по принципам условного театра, как и весь мир спектакля с эксцентрическим светским обществом — «куриным двором» и механически марширующими чиновниками. В таком пространстве созданный психологическим способом Голядкин-старший становился чужим и лишним.

Вытеснение Голядкиным-младшим своего «тезки» наиболее ярко выразилось в сцене дуэли. Потерянный Голядкин-старший стоит перед своим соперником. Его лицо выражает безучастность — так, не двигаясь, он простоит до конца сцены. Голядкин же младший шлет воздушные поцелуи в зал, всячески кривляется

перед тезкой, стягивает парик, обнажая лысую голову, обнаруживая свою бандитскую сущность и уничтожая единственное сходство «двойников», состоявшее в их прическах, вкладывает в руки тезке пистолет, нажимает на курок, манерно падает, изображая жертву дуэли, затем поднимается, начинает почти с вызовом аккомпанировать на аккордеоне появившимся чиновникам и в прямом смысле «лощит ножкой паркет», противопоставляя себя двойнику, жизненное кредо которого было в том, что он маски надевает только на маскарад и паркет ножкой не лощит.

Герой Девотченко стал важной составляющей сложной конструкции «Короля Лиры» Додина. На черно-белых подмостках режиссер объявил «принцип морального нейтралитета» и по-человечески оправдал пороки своих героев, заявив, что «нет в мире виноватых», но при этом наделил Шута ролью нравственного камертона, заставляя зрителя в каждый отдельный момент пересматривать свое отношение к происходящему, тем самым задав всему действию полифоническое звучание. Преувеличенная шутовская манера создает существенное остранение происходящего с другими героями, нарочито грубо и в то же время изящно разбивая весь «принцип морального нейтралитета». Например, когда Гонерилья (Е. Боярская) отказывает в доме взбалмошному Лиру (П. Семак) и свите, Шут ни минуты не почувствует несчастной дочери, не желающей терпеть выходки старого отца. Он будет смеяться над ней и злить ее своими эскападами: деловито-суетливо побежит к дверям, остановится, кривляясь, пошлет гордой красавице воздушные поцелуи, потом задом распахнет двери и мигом в них исчезнет. Лир видит в обнаженном измазанном Эдгаре — Бедном Томе (Д. Козловский) философа. Шут же на этот счет не ошибается. Он насквозь видит избалованного и развязного любимого сына под личиной сумасшедшего из Бедлама. В то время как Лир умиляется наготе Эдгара, Шут искоса поглядывает на любимца короля с выражением гадливости на лице, словно на шелудивого пса, кривит рот и манерно плюет на него, когда Эдгар рассказывает о своих прежних забавах: «гулял, водку пил...».

Герой Девотченко, «как правило, парадоксалист и провокатор, иронично, насмешливо-печально разглядывающий несовершенство

жизни»²¹. Эта типичная черта созданных актером персонажей относится не к их психике — она всегда разная, — а к способу действовать. Модель участия в драматическом действии может определять амплу актера в режиссерском театре. К такому выводу пришел В. Э. Мейерхольд в теоретической работе «Амплуа актера». Он устанавливал: «Амплуа — должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых им для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции»²². Сделанное Мейерхольдом открытие не локально, годится не только его режиссерской системе. Оно актуально и для современного театра. Если воспользоваться приведенной в брошюре таблицей амплуа, то тип действия героев Девотченко соответствует сценической функции «умышленное задержа-

ние развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)». Каждый из типов действия, по мысли Мейерхольда, задается природой актера, его способностью действовать на сцене именно так, а не иначе. Необходимые актерские данные для этой модели участия в действии — «обладание манерой „преувеличенной пародии“ (гротеск, химера). Данные для эквилибристики и акробатики» — тоже свойственны дарованию Девотченко. По классификации Мейерхольда актер соответствует амплуа «клоун, шут, дурак, эксцентрик»²³. Таково и амплуа всех его персонажей. Название амплуа, конечно, условно. Стоит помнить, что оно не характеризует психологические и социальные качества персонажей, а происходит от традиционного игрового типа, которому свойственна данная модель сценического действия.

Примечания

¹ Берлина М. Белый клоун // Смена. 1995. 26 мая. С. 10.

² Горфункель Е. Зачем я в Петербурге? // Театр. 2003. № 3. С. 13.

³ Козинцев Г. М. Подготовительные материалы к работе о комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 3. С. 158.

⁴ Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1992. Вып. 1. С. 92.

⁵ Мейерхольд В. Э. Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М., 1922. С. 14.

⁶ Горфункель Е. Зачем я в Петербурге? // Театр. 2003. № 3. С. 13.

⁷ Бржезинская К. Алексей Девотченко // Петербургский теа-

тральный журнал. 1999. № 17. С. 39.

⁸ Таршис Н. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 96.

⁹ Заболотняя М. Под сурдинку // Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С. 50.

¹⁰ Горфункель Е. Зачем я в Петербурге? // Театр. 2003. № 3. С. 13.

¹¹ В спектакле использована музыка из кинофильмов «Огни большого города» и «Парижанка».

¹² Горфункель Е. Ревизская сказка // Театр. 2002. № 4. С. 12.

¹³ Бржезинская К. Алексей Девотченко // Петербургский театральный журнал. 1999. № 17. С. 42.

¹⁴ Дмитревская М. Мальчик с девочкой дружил... // Петербургский театральный журнал. 1995. № 8. С. 111.

¹⁵ Попов Л. Нота Бене // Театральная жизнь. 1999. № 10. С. 38.

¹⁶ Галахова О. Дни без рассвета // Литературная газета. 1996. 15 мая. (№ 20). С. 8.

¹⁷ Тулищев Б. Сентиментальный вальс // Московский наблюдатель. 1994. № 9–10. С. 10.

¹⁸ Шокина Ю. Корабль плывет... // Петербургский театральный журнал. 1998. № 15. С. 29.

¹⁹ Тулищев Б. Сентиментальный романс // Театр. 2000. № 1. С. 58.

²⁰ Соколинский Е. Безумная беззащитность // Невское время. 2005. 23 марта. С. 5.

²¹ <http://www.alexandrinsky.ru/about/troup/devotschenko.html>

²² Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. С. 14.

²³ Там же. С. 3.

А. Ю. Тацки

Режиссерский метод Льва Эренбурга и труппа Небольшого драматического театра

Александр Галибин, Виктор Крамер, Юрий Бутусов, Григорий Козлов, Анатолий Праудин, Владимир Туманов, Григорий Дитятковский, Клим, Андрей Могучий — известные петербургские режиссеры нашего времени. Заявив о себе в 90-е годы теперь уже прошлого века, все они, так или иначе, оказались во власти тенденций тех лет. Неприкаязность, бездомность определяла творчество многих из них в 90-е, когда, скитаясь по театрам и труппам, как по городам и весям, они создавали свои очень разные, но одинаково «недомашние» спектакли, всё больше размывая границы жанров. И дело было даже не в том, что почти все эти режиссеры подолгу или совсем не имели своих театров, некоторые из них — как Крамер, Бутусов, Могучий — всегда работали со своей «командой», с людьми вполне преданными, близкими им по духу, что, быть может, для театра и режиссера даже важнее, чем иметь собственное здание со сценой и гримерками. Но какая-то общая неустроенность, ненадежность и бесприютность были эмоциональным фоном целого этапа в развитии петербургского театра.

К поколению режиссеров «перекати-поле» несколько позднее примкнул и Лев Эренбург, в конце 90-х основавший свой театр НеБДТ, одно название которого звучало как манифест. Четыре режиссерские работы, выпущенные Л. Б. Эренбургом на петербургской сцене почти за десятилетие, выполненные в единой эстетике, расширяют наше представление о психологическом, физиологическом, натуралистическом на сцене. Безусловно, такие термины, как «психологизм», «натурализм» и им подобные, сегодня не могут употребляться без уточнений и дополнений, в противном случае просто не ясно, что за ними стоит. Сам Л. Б. Эренбург говорит: «Если театр не психологический, то кому он нужен? Что же он тогда исследует?..»¹. Очевидно, режиссер имеет в виду, что любой театр должен заниматься проблемами человеческой души и человеческих отноше-

ний. В то же время психологизм Небольшого драматического театра (НДТ, как сегодня они себя называют, см. сайт театра) не исключает натурализма, в котором сначала почти обвиняли Эренбурга², наоборот, такая эстетика обогащает психологизм, придает ему новое качество. «Небольшой театр жестокости»³ Эренбурга пользуется приемами натуралистического театра для максимального обострения психологического переживания, для провоцирования зрителя на неожиданную для него самую реакцию — незапланированное сопереживание происходящему на сцене. Слово «обострение» — одно из любимых у Эренбурга. Его метод работы, по его собственным словам, — обострение предлагаемых обстоятельств, доведение драматической ситуации до высшего напряжения, «точки кипения». Спектакли Эренбурга играют «у бездны мрачной на краю».

О психологическом театре Эренбург произнес очень важные и точные, возможно, наиболее точные из всего, что было сказано о его театре, слова: «Как режиссер и как врач, я считаю, что психологизм возникает через физиологию и никак иначе. А обозначаешь ли ты эту психофизиологию балетом или „один к одному“ (скатерть, чашки, чай, сердца разбиваются) — это вопрос языка, жанра, эстетики»⁴. Тема выбора между «балетом» и «один к одному» постоянно возникает в разговорах вокруг Небольшого драматического театра. Возникает, обостряя разговоры и превращая их в дискуссии о вопросах языка, жанра, эстетики.

Палитра школ, методов, приемов, которые питают НДТ, богата и может стать предметом отдельного исследования. Лев Эренбург — ученик Г. Товстоногова, А. Кацмана, И. Малочевской, он присутствовал на репетициях М. Кнебель, А. Эфроса, А. Васильева; театр его — плоть от плоти русского режиссерского театра XX века. Сегодня очевидно, что театр Эренбурга существует в поле взаимодействия двух великих русских театральных традиций, школ —

школы психологического театра К. С. Станиславского и школы условного театра В. Э. Мейерхольда. И все же, кажется, он ближе к театру условному, где психофизиология выражается, по словам самого Эренбурга, не «один к одному», а «балетом», то есть актерским и режиссерским трюком, фокусом, «не как в жизни». Здесь нужно отметить также, что Эренбург и его актеры работают, создавая психофизиологически точные этюды, а потом монтируют их. Монтаж — это способ соединения эпизодов, характерный для условного театра, в отличие от принципа «сквозного действия», которое Станиславский считал нитью, связующей начало и конец спектакля.

В основании эстетической концепции Эренбурга трагикомическое мировоззрение, и в этом ее своеобразная диалектика. Ежесекундное столкновение высокого и низкого, трагического и смешного дает контрастность, которая обогащает художественное целое, наполняет его новыми глубокими смыслами, позволяя трактовать одни и те же образы множеством способов, делая их многоплановыми — «матрешечными», когда внутри одного прячется другой, а за ним следующий и так далее. Налицо, казалось бы, неразрешимость трагических противоречий — но разговор о трагедии здесь совершенно неуместен: нет ни трагического героя, ни трагедийной коллизии, ни катарсиса в финале. Есть сильные сцены, жанровое определение которых как бы колеблется между трагическим и драматическим началами. Например, сцена молитвы в спектакле «На дне», когда неверная жена Василиса (Ольга Альбанова) и ее «рогатый муж» Костылев (Евгений Карпов) преклоняют колени у медного самовара и самовар этот вдруг становится церковным подсвечником, увенчанным длинными и тонкими зажженными свечами, а слова запутавшихся в самих себе и в жизни супругов — и взрывом отчаянья, и искренней, сердечной молитвой. Но трагизм и снижен тем, что они все-таки не в церкви, а у самовара. Или эпизод из спектакля «Иванов»: ближе к финалу красавица Бабакина (Татьяна Колганова) решает наложить на себя руки — одиночество, неустроенность и бестолковость собственной жизни толкают ее в петлю. Ситуация трагическая, противоречия неразрешимые, а вот сцена вполне комическая: Бабакина, стоя на краю перил и уже надев петлю на шею, изящно и кокетливо

болтает ножкой и напевает — ну это просто водевиль. А через секунду ее спасет от смерти, вынет из петли Боркин (Юрий Евдокимов) — тоже вполне водевильный персонаж.

Такое впечатление, что отношение Эренбурга к жанру иронично. А вот вопросы, которые режиссер и его актеры ставят перед зрителем, очень серьезны. Искусство, если определять его как форму познания действительности, у Эренбурга — форма познания бытия и места человека в нем.

Четыре петербургских спектакля — «В Мадрид! В Мадрид!» (1999), «Оркестр» (2001), «На дне» (2004) и «Ивановъ» (2007) — не модные ребусы для зрителей-интеллектуалов, не гимнастика для ума, тут не до жиру — быть бы живу. Потому что жить, не зная, что такое человек, оказывается для режиссера невозможно. А это, безусловно, один из главных вопросов, которые ставит философия. Кроме того, в спектаклях Эренбурга возникает один из главных мировоззренческих вопросов христианства: каковы взаимоотношения человека и Бога в мире?

Для Эренбурга важна динамика момента: все в жизни человека — любовь, нелюбовь, смерть — моменты. Жизнь состоит из этих острых моментов, мигнов, в которые человек то опускается на самое дно, то внезапно возносится до прямого диалога с Богом. Так, Лука в «На дне» (Вадим Сквирский) оказывается и нелепым любовником умирающей Анны, которого Клещ (Юрий Евдокимов) застучал в непристойной позе, и героем, произносящим монологи, насыщенные библейскими цитатами, куда-то вверх — черной раме с софитами или оглохшему от просьбы небу? «Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» — вопрос Луки, цитирующего восьмой псалом Давида, возможно, главный вопрос в жизни и спектаклях Небольшого драматического. «Что такое человек, что Ты такого испытываешь?» — кажется, спрашивает герой, а вместе с ним и театр, этого героя создавший.

«Один совсем в Бога не верует, а другой уж до того верует, что и людей режет по молитве...» — говорил Парфен Рогожин Мышкину в ответ на историю о двух мужиках, один из которых зарезал второго из-за желания обладать часами. Сказано словно о героях эренбургских спектаклей. Разве не «по молитве» отравила Хустина своих ближайших родственников в финале «Мадрида...»? Так же, «по молитве»

прокляли Сарру отец и мать — правоверные иудеи в спектакле «Ивановъ». Героев спектаклей Эренбурга постоянно швыряет от мрачного и безнадежного безверия к высокому религиозному просветлению — и обратно, к площадному атеизму. Персонажи словно ходят кругами, прозревают и тут же снова теряют прозрение — такова композиция эпизодов, соединенных режиссерской рукой Эренбурга по принципу ассоциативного монтажа, и композиция его спектаклей в целом. Прозрение это может быть религиозным (как в случае Луки из «На дне» и матери Сарры из «Иванова»), а может и не быть. Точнее, прозрение любого персонажа у Эренбурга всегда касается любви и милосердия — но это может быть как любовь Бога к человеку, так и земная любовь между мужчиной и женщиной. Именно о таком прозрении любви можно говорить, глядя на Аделу (Татьяна Рябоконе) из «Мадрида», сидящую в инвалидном кресле, на Памелу (Ольга Альбанова) из «Оркестра» или на Сашу (Мария Семенова) из «Иванова».

«Нет, этого христородавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается», — отвечает князь Мышкин Рогожину, продолжая дискуссию о борьбе добра и зла в душах человеческих. Кажется, именно такую дискуссию ведут со зрителем спектакли Эренбурга. Он и сам как будто до конца не знает, что «в этих пьяных и слабых сердцах заключается», вместе с актерами в какой-то момент поднимаясь до степени обобщения, позволяющей грязной ночлежке вырасти в модель современного мира на тридцати квадратных метрах сцены. О. Скорочкина в одной из своих статей не то упрекает Эренбурга и его труппу в «сумасшедшем идеализме в мире без дна и крышки»⁵, не то восхищается им. Идеализм и правда сумасшедший, а поставленные вопросы таковы, что не будь всепроникающей иронии — иронии по отношению к самому себе, к устройству мира, к твари, которая одновременно и дрожит, и права свои заявляет, — пафос задушил бы живое начало в работах НДТ. В иронии режиссера сквозит еще и нежность к человеку, Л. Эренбург принимает его в своих спектаклях таким, какой он есть, и любит его, слабого и убогого.

Человек у Эренбурга — существо парадоксальное, это действительно и «тварь дрожащая», слабая, низкая, ничемная — *homo erectus*,

и в то же время «имеющий право» на прямой разговор с Богом, мыслящий индивид — *homo sapiens*. Нет, человек — это не звучит гордо, поэтому Сатин, который в пьесе Горького провозносит знаменитую фразу, у Эренбурга весь спектакль мертвецки пьян, он просто не может внятно что-либо произнести. «Человек — это звучит... всяко»⁶ — называется одна из статей о спектакле «На дне».

Уже в «Мадриде...» обозначились основные принципы эстетической концепции НДТ, которая тогда еще только формировалась, один из них — контраст высокого и низкого: танец страсти в инвалидных колясках, лирический полет на надутом презервативе, блаженная улыбка Хустины, обнимающей своего аутичного мужа, ее же рассуждения о том, что «пятнадцать томов Франца Кафки — очень занимательное чтение». Пьеса с детективной историей на уровне фабулы превращалась в трагикомическую клоунаду о любви с элементами абсурда, где любил каждый герой — и, кажется, чем ограниченнее были его умственные и физические способности, тем сильнее и ярче было его чувство.

Спустя почти три года НДТ выпустил второй спектакль — «Оркестр» по мотивам пьесы Ж. Ануя. «Оркестр» был манифестом, эстетической программой нового театра. Репетируя где-то на складах Гостиного двора и играя на малой сцене театра им. Ленсовета, куда Владислав Пази пустил НДТ, по выражению самого Льва Эренбурга, «Христа ради»⁷, они создали полифонический спектакль, где нет первых скрипок, но есть общий хор. Оркестр экзистенциального отчаянья, в котором многие партии-роли были дописаны (их не было у Ануя), создан множеством голосов, но если присмотреться, то каждый голос индивидуален, в каждом скрыта своя боль, здесь все интересно и достойно сострадания. И два истеричных гомосексуалиста, бесконечно выясняющих отношения, и пианист, танцующий со своей парализованной женой, застывшей в его объятиях, как огромная нелепая кукла, и полоумный Маню (Даниил Шигапов, раньше эту роль играл Владимир Демчог), рвущий на куски сырое мясо у самой рампы — так что брызги летят во все стороны. Но в «Оркестре» присутствует та же ироничная авторская интонация, что и в «Мадриде...», — при всем драматизме и экзальтированный гомосексуалист, вскры-

вающий себе вены, и безумец от театра Маню со своим кратким экскурсом в историю театральные концепций XX века — выглядят потешно. В то же время «Оркестр» похож на паноптикум, собрание диких существ и уродов, при ближайшем рассмотрении оказывающихся людьми, — это и смешно, и страшно.

Когда в начале спектакля Маню кричит на разных языках о Станиславском, Арто, Мейерхольде, Гротовском и Брехте, становится ясно, что новый театр помнит об этих великих театральные деятели, но он — нечто другое, новое, хотя и опирается на весь театральный опыт XX века.

«Оркестр», будучи манифестом молодого театра, при этом спектакль очень лирический, хотя, казалось бы, манифестирование художественной программы и лирика несовместимы. Именно этот спектакль дал понять, что лирика НДТ потому и сильна, что она не боится низких, страшных истин о человеке. Умственно отсталый с гунявым ртом (Сергей Уманов) пишет письма о любви словами «Песни песней» Соломона, только вот слова эти: «Зубы твои — как белые двойни-ягнята, вышедшие из купальни, и ни на одном из них нет порока. Щеки твои — точно половинки граната под кудрями твоими. Губы твои алы — наслаждение смотреть на них...» — обращены не к прекрасной Суламифи, а к неряшливой медсестре, у которой под белым медицинским халатом угадывается явно поролоновая грудь (Татьяна Колганова). И оба они — умственно отсталый и санитарка — такие не прекрасные, даже преувеличенно уродливые...

«Оркестр» заставил заговорить о НДТ и дал понять, что этот театр, без своего угла, но с трупной крепкой настолько, что ей мог бы позавидовать любой репертуарный стационарный театр, будет и дальше ставить «проклятые вопросы», исполняя свои оркестровки на нервах театральной общественности.

Еще через три года появился третий спектакль Эренбурга, «На дне», по мотивам пьесы М. Горького. Но и это был почти не Горький. Режиссер соскоблил с пьесы не только толстую коросту штампов, которыми она обросла в сознании зрителя, но содрал, кажется, саму кожу, обнажив пьесу до незащитности. Разыграл без всякого модного эпатажа, и оказалось, что пьеса эта совсем не про ночлежку и не про идеологические споры между Сатиным и Лукой.

Здесь снова, как поется в песне В. Цоя, «все тяжело больны, все сошли с ума» — парализованная Анна (Хельга Филиппова) в цинковом корыте, похожая на смертельно больного воробья, бухой, другого слова не подберешь, Сатин (Артур Харитоненко) с неприкуренной папиросой в зубах, безногий татарин Кривой Зоб (Татьяна Колганова), Барон-кокаирист (Даниил Шигапов) и другие предстают одновременно экспонатами кунсткамеры и жильцами какой-нибудь коммуналки на Владимирском проспекте. «На дне» — бесстрашный спектакль об униженных и оскорбленных, спившихся и сторчавшихся, бросающих и брошенных — Достоевских людях вся Руси.

Эренбург сознательно дегероизирует человека в своих работах, его герои — люди одинаково способные на хорошие и дурные поступки. Здесь речь идет даже не столько о нравственном выборе, сколько о метаниях слабой человеческой души, не способной сопротивляться житейским невзгодам и даже осознать глубину своего падения. Эта человеческая душа вызывает у режиссера сострадание, обостренное со-чувствование ей.

О глубине падения героя и спектакль «Ивановъ» по мотивам пьес А. П. Чехова, последняя на сегодняшний день премьера театра. Путь от «На дне» к «Иванову» — это путь от брейгелевских персонажей к драматическому герою. Как всегда у Эренбурга, это в меру патетическая, в меру ироническая, полная и боли, и сарказма история про то, как «человек потерял основу своего существования»⁸. Причем уже непонятно, была ли эта основа или герои спектакля так всегда и жили — без опоры, без философии, без какой-нибудь, хоть одной, истины или убеждения. Вместо истин и принципов здесь кувырки и трюки — Боркин (Юрий Евдокимов) подтягивается, демонстрируя мускулатуру, Сашенька (Мария Семенова) обнажает то грудь, то попу, Иванов (Константин Шелестун) носит жену на плечах, что заставляет вспомнить название известного чеховского рассказа «Анна на шее», и это тоже трюк и фокус, уже со зрителем. Н. Таршиш очень емко определила природу спектакля в рецензии «Взрывная сила»: «Фарсовая оснастка многих эпизодов спектакля — не что иное, как выражение эксцентрического поведения человека, потерявшего почву под ногами»⁹. А почвы действительно никакой нет — есть деревянный

помост, на котором бестолково забыто пластиковое дачное кресло ядовито-зеленого цвета да на проволоке болтается цветастая занавеска — стылое, холодное, даже страшное пространство. И в этом пространстве существуют актеры, чьи роли выстроены «по логике кошмарных сновидений, которые допускают любые „номера“»¹⁰.

Уже «В Мадрид...» заявил об актерско-режиссерском бесстрашии как об одном из главных качеств молодого театра. Ольга Албанова, играющая в «Мадриде...» слабоумную Хусину, с безмятежной улыбкой на лице и пудровым поясом верности под холщовым платьем, сказала несколько лет спустя после премьеры: «Он [Л. Б. Эренбург] учит страшное, тяжелое играть легко»¹¹. Да, но это легкость того самого чугунного пояса, легкость, с которой парит на надутом презервативе парализованная героиня Татьяны Рябоконе в том же спектакле. Эта легкость порождена иронией и самоиронией, а также эксцентрикой и гротеском, и спектакль иногда приобретает интонацию почти средневекового фарса, а иногда позволяет просветленно улыбнуться. Ирония — важнейшая категория эстетики Небольшого драматического — обникает и в грубый смех фарса. Чаще всего об иронии Эренбурга и его актеров хочется сказать «смех сквозь слезы». Ироничный взгляд брошен даже на то, как принято у нас шутить: смешно не то, что у пьяного Сатина шапка вспыхивает пионерским костром, как у квартирного воришки из фильма «Один дома», и не то, что Барон пьет водку из ночного горшка, — смешно, что такие гэги способны нас рассмешить. Смешно так, что плакать хочется. Л. Эренбург провоцирует зрителя на этот смех.

Небольшой драматический использует особые приемы для того, чтобы «разбудить» зрителя, М. Дмитриевская в первой статье, посвященной театру, обвинила его в «насилии над зрителем»¹², в физиологическом воздействии, выходящем за рамки сценического искусства, и это положило начало дискуссии в критике о натурализме в эстетике Эренбурга. Сам он сказал в интервью, что физиология и грязь используются им для открытия перспективы высокого в художественном образе¹³, а Н. Песочинский написал о свойственном спектаклям театра столкновении средневекового натурализма с абсурдом XX века¹⁴.

Натурализм — это не идеология и не метод Эренбурга, не цель, а лишь средство для до-

стижения необходимого эффекта воздействия на зрителя. Он как бы ненастоящий, не до конца натурализм. Физиология спектаклей, если присмотреться, очень театральна и построена сообразно законам сцены, возможно, именно поэтому и выглядит такой страшной. Часто режиссер апеллирует к фантазии зрителя, которая, естественно, всегда богаче и ярче, чем то, что можно изобразить на подмостках непосредственно. Один из самых жутких эпизодов в «На дне» — изнасилование Насти ротой солдат — происходит за сценой, как убийство в античной трагедии. Актриса Светлана Обидина появляется из-за высокого дощатого забора, нетвердой походкой идет к тазу на полу и со вздохом садится в него. Зритель видит окровавленные колени и ладони, слышит обессиленный голос — его воображение дорисовывает отвратительную и страшную сцену, от которой сжимается сердце. Проиграно не событие — последствия, результат, а драматический эффект гораздо сильнее, острее, пронзительнее.

Но натурализм Эренбурга театрален не только поэтому. У зрителя всегда остается ощущение, что кровь на сцене — это клюквенный сок, что в любой момент трагизм может обратиться в арлекинаду, драма и фарс сменяют друг друга, словно играя в чехарду. Жанровый перевертыш, состоящий из цветных стеклышек-моментов, непредсказуемо сменяющих друг друга, как в трубе калейдоскопа, — вот трагикомедии Эренбурга.

Так и существуют, парадоксально дополняя друг друга, библейские цитаты и голливудские гэги, мизансцены, напоминающие композиции фигур на картинах Питера Брейгеля-старшего, и оцинкованное ведро с помоями, вписывающееся в эти мизансцены. Парадоксальное сознание режиссера, соединяющее несоединимое, отсылает нас к приемам средневекового гротеска, недаром Н. Песочинский написал, что Эренбург — это гротеск в психологическом театре¹⁵.

Эстетика Небольшого драматического театра удивительным образом преломляет в начале XXI века мировоззренческий конфликт, возникший еще осенью Средневековья и весной Ренессанса, — конфликт, замешанный на определении статуса человека в мире. Незначительный, низкий, находящийся в плену собственных суетных страстей и в то же время глубоко мыслящий, страдающий человек, по Эренбургу, — мера всех вещей.

Такого человека и воплощают на сцене актеры Небольшого драматического.

Вот уже десять лет в Петербурге существует этот необычный театр, в котором работает интереснейшая труппа. Причем это именно труппа, ансамбль, а не набор актерских индивидуальностей. И думается, что определяющим для создания и развития этой труппы стал именно режиссерский метод Л. Эренбурга.

Вадим Сквирский сказал о своем мастере, что он — «художник пиковых ситуаций»¹⁶. Эренбург — провокатор, идущий по пути обострения предлагаемых обстоятельств с решимостью, заставляющей порой волноваться за тонкую душевную организацию его актеров. Сведенные судорогой мышцы, искаженные нечеловеческой болью лица — игра на пределе возможностей актерской психофизики. Необходима виртуозная техника, чтобы так играть с физиологией. Актеры Эренбурга — канатоходцы под куполом цирка, балансирующие на натянутой струне зрительских и своих собственных нервов без страховки. Спектакли — сальто-мортале протяженностью в два с лишним часа, которые репетируются по нескольким лет.

В театральном мире говорят, что идеальная труппа та, на которую «раскладывается» пьеса А. С. Грибоедова «Горе от ума». И дело, вероятно, не в том, чтобы восемнадцать действующих лиц комедии Грибоедова соответствовали количеству актеров в труппе, а в том, что персонажи «Горе от ума» представляют собой некий универсальный набор театральных типов, ампула, составляющий основу идеального театрального коллектива. Безусловно, сегодня говорить об ампуле в чистом виде не приходится, современный театр уже почти не пользуется даже самым понятием «ампула». Тем не менее понятие это по-прежнему содержательно, хотя и сильно видоизменилось со времен Грибоедова.

Заметим также, что если прежде, скажем, в русском театре XIX века, существовал этот универсальный для всех театров набор, комплект ампула, то в эпоху режиссуры можно говорить о составе персонажей, наборе ампула, важных и характерных именно для этого режиссера и его театра. Это и будут персонажи — психологические типы или маски, — населяющие его художественную вселенную.

Ампула, по новому словарю театральных терминов, — «специализация актера, игровой тип, тип роли»¹⁷. Речь идет о типизации, то есть о выявлении общих черт определенной группы персонажей из пьес разных авторов и — соответственно — актеров на роли этих персонажей. В той же статье об ампуле можно прочесть, что «система ампула для каждого театрального жанра имеет свою специфику»¹⁸, но это справедливо скорее для прежнего театра, где разделение жанров было священо. В эпоху постструктурализма, когда жанры смешались, границы между ними почти стерлись, а взаимовлияние и взаимопроникновение жанров привело к тому, что почти все сегодняшние спектакли представляют собой трагикомедию или трагифарс, приходится мириться с тем, что и ампула теперь существуют в пространстве трагикомической эстетики. В условиях вавилонского смешения театральных языков и стилей неудивительно, что и отношения между актером и его ампула складываются порой драматически. И здесь очень многое зависит от режиссерского метода, в рамках которого существует исполнитель. Ведь именно метод определяет взаимоотношения между актером и ролью. И если, например, К. С. Станиславский склонялся к традиционному для театра XIX века пониманию функций ампула, то В. Э. Мейерхольд переосмыслил типы ролей именно с точки зрения формы их участия в развитии драматического действия. То есть ампула актера в театре Мейерхольда определялись не возрастом, происхождением или манерой речи, а тем, как роль влияет на противостояние, противоречие, конфликт.

Без сомнения, в Небольшом драматическом театре, как и в любом другом репертуарном театре, есть система ампула, сложившаяся именно на актерском материале конкретной труппы, — это система ампула НДТ. И есть основания полагать, что ампула эти сформированы именно в соответствии с функциями персонажей по отношению к драматическому действию. Например, актеры Эренбурга никогда не играют возраст персонажей — вместо этого они играют то, как возраст влияет на драматургию спектакля: отец Сарры (Евгений Карпов) в спектакле «Ивановъ» патологически стар, а требует у жены, чтобы та родила ему «новую дочь», и ведет себя как капризный ребенок. При этом Карпов играет старика, даже

саму старость так подчеркнуто, чрезмерно натуралистично, что это воспринимается как условность.

Можно и дальше приводить примеры, доказывая, что у персонажей спектаклей НДТ нет ни возраста, ни социальной среды, если это не относится напрямую к действию, — режиссеру совершенно неинтересно, где эти персонажи выросли, каким был социальный статус их родителей, — ему важно, как они развивают коллизию.

В одном из интервью Л. Б. Эренбург сказал о своей работе режиссера так: «Бог разговаривает с тобой на сцене через артиста»¹⁹. То есть для него актер выступает как бы неким передатчиком, транслятором Божественного, высшего разума и высшей воли в этот мир. Думается, именно отсюда, из этого убеждения берет начало «взгляд сверху», с высоты птичьего полета, присущий всем спектаклям Небольшого драматического театра. Очевидно, что зритель видит события на сцене глазами отстраненного наблюдателя, удаленного от происходящего на такое расстояние, с которого персонажи кажутся фигурками на картинках Питера Брейгеля-старшего, и в то же время этот наблюдатель в какой-то момент становится «сострадаем» — потому что отстранение Эренбурга вдруг выворачивается сопереживанием. Но как создается это ощущение у зрителя? Безусловно, это режиссерский замысел, но в жизнь его воплощают актеры — они работают максимально слаженно, они играют в едином художественном пространстве, их связывает не только единая авторская интонация, но общее триакомическое мировоззрение.

Почти все актеры Небольшого драматического воспитаны самим Эренбургом: Ольга Альбанова, Даниил Шигапов, Вадим Сквирский, Евгений Карпов, Хельга Филиппова, Мария Семенова, Татьяна Рябоконь, Михаил Евдокимов — все они в разное время учились у него на курсе при СПбГАТИ. Курс 1999-го года выпуска и послужил основой для создания Небольшого драматического театра. Если говорить о том, откуда пришли остальные актеры НДТ, в каких режиссерских системах они были воспитаны (а это классы Ю. М. Красовского, В. В. Петрова, С. Я. Спивака и В. М. Фильштинского), — станет очевидным, что, несмотря на естественные различия в методике обучения и в самой природе театров этих режиссеров,

у них есть нечто общее — отношение к артисту как к самостоятельному художнику, полное, безоговорочное доверие актеру.

Л. Б. Эренбург создал театр, небольшая группа которого уникальна — из тринадцати актеров семеро имеют режиссерское образование, все много и плодотворно снимаются в кино и сериалах, почти все так или иначе связаны со спортом, играют на разных музыкальных инструментах, говорят на иностранных языках, все танцуют и поют. Можно сказать, что он воплотил в жизнь идеал мейерхольдовской биомеханики: актеры его театра — универсальные актеры. Если говорить об актерских амплуа, то здесь есть и первая героиня, и герой-любовник, и комическая старуха... но в приложении к актерам Эренбурга старые амплуа обретают новые черты, создаются новые, самобытные образы — амплуа именно этого, конкретного театра.

Так, Ольга Альбанова везде, несмотря на амплуа клоунессы, грубоватой Коломбины, ведет тему любовной страсти. Ее Памела восклицает: «Повсюду вижу один лишь лик любви», — эти слова могла бы произнести и Хустина, трогательно любящая своего такого же слабоумного мужа, и Василиса, сгорающая от страсти к Пеплу, и Сарра, в любовно-чахоточном томлении льнущая то к Иванову, то к Шабельскому, то к Львову. Кроме того, амплуа Альбановой определяется еще одной составляющей ее ролей — во всех них сквозит счастливое безумие, мечтательное сумасшествие, лирическое умопомрачение. Безумна Сарра, не желающая видеть истинного положения дел, безумна и Василиса, стремящаяся к Пеплу, словно ослепленная страстью. Счастливой дурочкой предстает Хустина, и бабой-дурой является зрителю Памела. Но дурашливость героинь Альбановой — это не глупость анекдотической блондинки, уверенной, что существует глобус Украины, нет, ни много ни мало — это наивная вера в то, что миром правит любовь.

Об амплуа «счастливая безумная» или «счастливый безумец» стоит сказать особо — очевидно, что это принципиально важные персонажи, присутствующие в каждом спектакле НДТ. Хустина (О. Альбанова) и Льермо (Е. Карпов) из «Мадрида», Маню (Д. Шигапов) и Агасфер (С. Уманов) из «Оркестра», Актер (К. Семин) и Кривой Зоб (Т. Колганова) из «На дне», Лебедев (К. Семин) из «Иванова» — всё это, если присмотреться, роли, исполненные

в рамках названного амплуа, всё это «счастливые безумцы» — влюбленные трюкачи, находящиеся во власти какой-то идеи, одержимые какой-либо манией, не принадлежащие сами себе. И героиня Альбановой — в некотором роде королева этих безумцев.

Евгений Карпов, чьи герои часто в свите безумцев, играет комическое несоответствие ожиданиям в любовных сценах, что рождает смех в зрительном зале. Но Карпов играет больше, чем просто любовника-неудачника или комического любовника. В невозможности соединения двух бестолково любящих сердец Эренбург прослеживает остродраматические, почти трагические мотивы. Льермо в «Мадриде» и умственно отсталый муж дурочки Хустины, которым отказано в душевной и физической близости; Леон в «Оркестре», у которого парализована жена, которого ревнует любовница, да еще мадам Органс (Х. Филиппова), женщина-вамп, набивается к нему в возлюбленные; Костылев в «На дне», безответно влюбленный в свою супругу, как гимназист, — все это трагикомические любовники Е. Карпова, сыгранные и с лирической интонацией, как наивные и трогательные неудачники. И его последняя роль — отец Сарры — не выбивается из этого ряда. Престарелый ортодоксальный иудей, прячущийся от смерти и жизни под одеялом, бубнящий тексты из Торы, шпыняющий жену, которая заботится о нем из последних сил... Актер трясет головой, лицо его перекошено, говоря, он шамкает — это апелляция к зрительскому стереотипу: старость. А дальше зритель понимает, что с ним опять говорят языком парадокса — этот дряхлый старец тоже герой-любовник, он требует у жены «новую дочь», нимало не интересуясь собственными физическими возможностями и невозможностями.

Отец Сарры в исполнении Е. Карпова замыкает на сегодняшний день череду ролей «стариков с молодыми глазами» — еще одно принципиальное для НДТ амплуа. И этот тип ролей, как и «счастливые безумцы», построен на контрапункте: умирающий дедушка из «Мадрида», лихо бьющий чечетку (С. Уманов), — самый яркий образ в этом амплуа. Но похожие черты есть и у Лебедева (К. Семин) в «Иванове», и у бесполого Кривого Зоба (Т. Колганова) в «На дне». Контраст, контрапункт, прием «qui pro quo» — вот что определяет и тот, и другой тип ролей в спектаклях НДТ.

Вадим Сквирский — «герой-интеллигент». Несомненно, именно в «Оркестре» за Сквирским закрепилось это амплуа, получившее свое развитие в двух последующих ролях — Лука из спектакля «На дне» и Шабельского из «Иванова». Интеллигентность героев Сквирского во все не в фактах их внесценических биографий, но в том, как они себя ведут, как двигаются и, конечно, о чем говорят. Ведь именно странник Лука, несмотря на то, что он очевидный уголовник — к бритому черепу не хватает только бубнового туза на спине, — цитирует библейский текст и впрямую обращается к Всевышнему. Получается, что этот Лука где-нибудь в Воргуте на лесоповале Библию читал.

А вот Шабельский Сквирского появляется перед нами во франтоватом костюме, даже, пожалуй, чересчур франтоватом, и его университетское образование, о котором он говорит, не вызывает сомнения. Но в мире «ивановщины» выпускник университета неизбежно окажется мертвецки пьяным, в женском исподнем и с напудренным париком, надетым набекрень. И опять же, тут любовь виновата. Очевидно, что Шабельский любит Сарру. Хотя не так уж важно, кого именно он любит или вожделем (у Эренбурга тут нет серьезной границы), важно, что и он участвует во всеобщей путанице любовных несоответствий. Все любовные связи в спектакле разомкнуты. Этот мотив звучал и в прежних спектаклях, но именно в «Иванове» он, как и многие другие (беспробудное пьянство, физиологические проявления человека, мотив невозможного отъезда в Землю Обетованную), достигает предела своего развития — дальше двигаться некуда: пьянство и моральное разложение достигли гомерических размеров, но и любовь на этом фоне проступает особенно остро и драматично. Именно на примере героев Сквирского развитие этих мотивов очевидно. Глубина падения и высота драматических переживаний существуют рядом, бок о бок. Снова прием контрапункта, по принципу которого часто рифмуются между собой эпизоды.

Важно и то, что лирико-драматический герой Сквирского, для которого лирическое начало является доминирующим, постоянно сталкивается по желанию режиссера (и, видимо, самого актера, идущего, кажется, против собственной природы) с грубостью физиологии, и это столкновение не работает на развитие

персонажа как драматического героя, а, скорее, вызывает недоумение и разочарование, если не шок, у зрителя. Так, Шабельский в какой-то момент вбегает на сцену в одном ботинке, держа другой в руке, застает Сарру со Львовым и в душевном смятении начинает обувной щеткой сначала чистить пиджак, потом пытаться ею же причесаться — эпизод лирический и в то же время ироничный. И тот же Шабельский напивается, сидя у собачьей будки, — сцена намеренно отвратительная, безобразная своим натурализмом, и эта чрезмерность кажется бесмысленной, неоправданной в спектакле.

Герои Сергея Уманова творят на сцене клоунаду. Если обращаться к персонажам *commedia dell'arte*, то Уманов, несомненно, Арлекин Небольшого драматического. Но в большей степени, чем Арлекин (это все-таки очень конкретная маска), он — плут. Плутство, трюкачество, «фокусы» — все это «функции» героев Уманова по отношению к драматическому действию. Его матерящийся из-за сцены дедушка с молодым смеющимся лицом в спектакле «В Мадрид! В Мадрид!», его персонажи в «Оркестре» — сумасшедший Агасфер, который пишет местestre письма словами любви из «Песни песней»; комично взлохмаченный мсье Ортанс во фраке — первая скрипка, чей афоризм: «Музыка, она как суп. Он всегда хорош», — бесконечно цитирует его жена; мертвецки пьяный русский Алеша в галифе и с голым торсом — всё это почти цирковые клоуны. Другое дело, что в театре Эренбурга ничто не существует в чистом виде, соответственно, и клоунада будет с надрывом.

Н. Таршис в рецензии на спектакль «Иванов» назвала Львова «маньяком ложной идеи»²⁰ — и эти слова, без сомнения, относятся целиком и полностью только к Львову Уманова (напомним, что роль доктора Уманов играет в очередь с Даниилом Шигаповым). Выражение это очень точное — как-то не сомневаешься и в том, что Львов — маньяк, и в том, что идея его ложная, пустая, ненастоящая, и сам персонаж, кажется, об этом знает. То есть Уманов играет очень сложные отношения с собственной ролью — здесь, безусловно, чувствуется большое расхождение между персонажем и актером. Но если говорить об общем смысле, о философии спектакля, о его идее — идее бесцельности и бестолковости существования, недостойной жизни при наличии человеческо-

го достоинства, — то об этой идее знают и актер, и его персонаж. Уманов играет и то, что сам он знает, что Львов психопат, и то, что Львов о себе это знает. И оба они знают, что «человек потерял основу своего существования — вот суть, общая для всех»²¹.

Второй исполнитель роли Львова в «Иванове» — Даниил Шигапов. Нервность — качество общее для всех его персонажей, качество, порой перерастающее в патологию. Шигапов — неврастеник по своему актерскому амплу, и иногда его нервность становится нервозностью и переходит в истерику, на которую больно и неприятно смотреть.

Константин Шелестун по своему актерскому темпераменту кажется полной противоположностью Даниилу Шигапову. Душевные бури его персонажей всегда скрыты так глубоко внутри, что начинаешь сомневаться — а есть ли они? Интеллигентность, сдержанность, даже какая-то холодность — вот что находится на поверхности ролей Шелестуна. Только одно-два странных движения, напряженный ритм пластического рисунка роли, тихие интонации ровного голоса позволяют предположить глубокое драматическое переживание. Безрукий пилот в «Оркестре» — в общем-то, эпизодическая роль — задавал эту планку переживания, скрытого глубоко внутри, и некоего негероического, повседневного героизма. Героизма, заключающегося в том, чтобы жить каждый день, жить достойно недостойной жизнью. Этот мотив не-героя получил свое развитие в Бубнове, который суровой нитью, вставленной в грубую сапожную иглу, зашивал Луке разбитую голову. Деловитость, собранность в каждом жесте Бубнова — все то же достоинство в абсолютно недостойных «предлагаемых обстоятельствах».

Тот же антигероизм проявляется и в Иванове Шелестуна. Иванов знает, понимает, что все и всё недостойно, низко и пошло, и в первую очередь — он сам. И способом его протеста или попыткой выпрыгнуть из мира «ивановщины» становится кувырок. Кувырок — важнейший символ этого спектакля, кувыркаются по очереди все персонажи. Этот физический переворот через голову уподобляется метафизическому перевороту в голове. Кувырок в спектакле — момент ощущения экзистенции Бытия для персонажа и в то же время очередной цирковой трюк. Жест, введенный в спектакль через пер-

сонажа Константина Шелестуна, — это некий «ивановский» жест, маркирующий состояние абсурда в жизни героя.

Важно также, что если все актеры, о которых шла речь выше, всегда, так или иначе, играют «про любовь», то героини Шелестуна не любят. В ролях этого актера нет ни любви, ни страсти — они холодны, как-то совершенно не задеты стихией любовных переживаний, которой всецело охвачены все остальные.

Мария Семенова пришла в театр Эренбурга позже всех — в 2003 году, к этому времени коллектив театра уже сформировался. Природа этой актрисы несколько отличается от узнаваемых черт актерских индивидуальностей НДТ. Она, вольно или невольно, создает героинь цельных, существующих на сцене по принципу сквозного действия. Видно, как трудно ей бывает выстраивать это сквозное действие в спектакле, состоящем из эпизодов, трюков, вставных номеров, соединенных друг с другом иногда только ассоциативными связями. Здесь очевидно, что школа, которая воспитала Семенову (она окончила курс А. С. Шведерского), сопротивляется методу театра, в котором она работает.

Эта актриса Небольшого драматического играет роли, которые можно условно отнести к амплу инженерно-кокетт. Во всех четырех спектаклях героини Семеновой жаждут любви, живут ожиданием чувств, но при этом идеализируют эти чувства и переживания. Очевидно, что любовь Ромео и Джульетты совсем не такая, как любовь в спектаклях Л. Эренбурга, и идеализации героини будут комическим образом преломлены, высмеяны и снижены. Красноречивее всего об этом говорит сцена из спектакля «Ивановъ», в которой самопожертвование Сашеньки Лебедевой достигнет предела, а ожидания девушки окажутся сдутыми с ладони мыльными пузырями.

Суровость героинь Хельги Филипповой — Лауры из «Мадрида», мадам Ортанс из «Оркестра», матери Сарры из «Иванова», в меньшей степени Анны из «На дне» — во многом определена психофизическими данными актрисы. У нее довольно низкий голос, субтильная фигура и рваная пластика. Ее героини как бы не вполне женщины. Их андрогинность продиктована все тем же отсутствием любви в жизни. Или несоответствием между высокими ожиданиями этой любви и низким их

воплощением в действительности. Похожая на больного птенца голая Анна в оцинкованном корыте или парализованная жена Леона, от тоски откусывающая и глотающая пуговицы с его рубашки, — они и нуждаются в любви и заботе, и одновременно уже не готовы ее принять.

В ролях Татьяны Рябокони — любовница Леона Сюзанна из «Оркестра» и Квашня из спектакля «На дне» — есть что-то простое, очень домашнее и незамысловатое. Нет никакого внутреннего драматизма, сложности, а есть неустроенность жизни, драматизм бытия, не зависящий от героини. Амплу Татьяны Рябокони, безусловно, простушка. И это амплу сильно сопротивляется ее назначению на роль Сарры в «Иванове», которую Рябокони играет в очередь с О. Альбановой. Если Сарра — простушка, то «провисает» весь пласт смыслов, связанный с клоунадой Сарры, и дуэт Сарра — Иванов теряет свою драматическую остроту.

Уникальность актрисы Светланы Обидиной заключается в том, что в ее случае сложившееся амплу, казалось бы, прямо противоречит ее психофизике. Высокая и стройная, с длинными светлыми волосами, тонкими чертами лица, Обидина не играет первых героинь, зато она дважды выступает в амплу комической старухи.

В спектакле «В Мадрид! В Мадрид!» актриса предстает перед зрителем в роли Марты, любовницы Энрике, чувствительной красотки с внешностью модели, которая выше Энрике на целую голову и постоянно заливается слезами по поводу и без. Эта способность просто и быстро пускать слезу присуща всем героиням Обидиной, все они — «плакучие ивы»: постоянно плачут Марта и Патрисия из «Оркестра», Настя в спектакле «На дне» и Зинаида Саввишина в «Иванове» говорят сквозь слезы. Парадокс заключается в том, что именно эти постоянно плачущие героини вызывают больше всего смеха в зрительном зале.

Образ комической старухи возникает уже во втором спектакле Эренбурга — в «Оркестре» Обидина играет не только истеричную старую деву Патрисию, но и ее мать, которую приходится запирать в туалете, а она там распевает народно-патриотические песни и взывает к метафизическим однополчанам с просьбами о спасении. Красавица Обидина великолепно и уморительно смешно играет бабушку в глубоком старческом маразме.

Почти гиньольная Зинаида Саввишна, вся в толщинках и накладках, дефилирует по сцене в спектакле «Ивановъ», держа в руках блюдо с огромной жареной курицей. Есть почти отдельный, вставной номер, где она эту курицу ест. Больше на сцене в течение пяти минут ничего не происходит — актриса Светлана Обидина в роли Зинаиды Саввишны сначала стоит, а потом сидит и ест курицу. Зал просто покатывается со смеху. Такова сила ее комического таланта.

Юрий Евдокимов всегда играет «патологически» здоровых людей — на фоне всеобщего нездоровья и неблагополучия. Его Клещ в спектакле «На дне» одет в белоснежное, похожее на солдатское, исподнее, и как белая ткань контрастирует с грязно-серым убранством сцены и костюмами других персонажей — так контрастирует его внутреннее состояние с самоощущением всех остальных. Клещ легко поднимает на руки парализованную Анну, моет ее в корыте, легко сажает жену обратно в инвалидное кресло. Да, видно, что он нечеловечески устал — так, что засыпает над корытом, — но это усталость молодого здорового организма. Герои Евдокимова — и Клещ, и Боркин, и Виктор в «Оркестре» — как-то отстранены, обособлены от всеобщей истерической вакханалии. Вряд ли это отстранение осознается самим актером — он просто внутренне другой, другой по психофизике, по самоощущению, по школе, наконец. Он окончил курс А. С. Шведерского, и, хотя одним из педагогов на этом курсе был Л. Б. Эренбург, Евдокимов все-таки «шведерец». Его амплуа, возможно, лучше всего характеризует роль, исполненная им в студенческом еще спектакле, — это Меркуцио в «Ромео и Джульетте». И когда смотришь на Боркина, который, обнаженный по пояс, в лучах софита легко подтягивается на перекладине, даже не вынимая изо рта папироску, — невольно думаешь о шекспировских персонажах, сильных и красивых, но живущих в мире, который уже покинула гармония и где «порвалась дней связующая нить»...

Кирилл Семин — еще один актер Небольшого драматического, пришедший в этот театр из совсем другой художественной вселенной. Семин — спиваковский актер, и его персонажам присущи искрящийся юмор, свободная, парящая пластика ребенка, мягкость, добродушие, некоторая sentimentalность — вся та «невы-

носимая легкость бытия», которая характерна для актеров и спектаклей С. Я. Спивака. Кроме того, к моменту своего появления в НДТ Семин сменил уже несколько театров и обрел тот актерский профессионализм, который позволяет ему идеально вписываться в ансамбль, занимать свое место в спектакле так, словно оно всегда ему принадлежало, точно фрагмент сложной мозаики, выпавший было, а теперь возвращенный на свое место. Скорее всего, этот профессионализм, эта актерская универсальность позволят Семину легко играть на любой площадке и работать в любом актерском коллективе. Тем показательнее, что работает он все-таки в НДТ и с Л. Б. Эренбургом.

Чопорный немец в «Оркестре» не особенно обращал на себя внимание, Семин как актера заметили в спектакле «На дне», где он сыграл сентиментального и слезливого Актера в шелковом расшитом халате. Актер Семин одновременно трогателен и жалок, он словно «переводит» слова Сатина, становясь рупором гуманистических идей, но рупором очень тихим, каким-то ненастойчивым, даже нежным. С этим Актером приключается «беда от нежною сердца» — он, со всей его трогательностью и чувствительностью, не охвачен всеобщим любовным безумством, он не видит «повсюду один лишь лик любви» и оттого в финале оказывается в колодеце.

Лебедев в «Иванове» сначала производит впечатление вполне благообразного отца семейства, тем разительнее контраст с его новым обликом, когда в одной из сцен он является мертвецки пьяным и совершенно голым — стоящий сатир, надравшийся во славу Диониса. Но Семин не устраивает из этого эпизода истерики или момента экзистенциального отчаяния, он играет это как уморительно смешной, комический эпизод. Ирония и прежде всего самоирония вообще очень характерны для этого актера. Пожалуй, эта ироничность восприятия собственной роли да еще тонкий ум, всегда проступающий в трактовке роли, позволяют предположить, что амплуа Семин — одна из масок Дзанны, какая именно — зависит от обстоятельства, только этот Дзанны — совсем не слуга, он скорее интеллигент. От Дзанны в Семине плутовство и неистощимый оптимизм.

Завершая разговор о Л. Эренбурге и труппе Небольшого драматического театра, хочется

подчеркнуть, что хотя десять лет — это совсем немного, в случае с НДТ мы имеем дело со сложившимся режиссерским методом и с труппой, воспитанной в рамках соответствующей этому методу эстетики. Анализ актерских работ в четырех спектаклях Эренбурга подтверждает предположение о тяготении режиссера к театру условному. Артисты Эренбурга чаще всего играют не персонажа, а его качество, причем сильно сгущенными красками. Контраст, контрапункт, прием «qui pro quo», как уже было сказано, — нередко определяют любимые режиссером амплуа.

У режиссерского метода Л. Эренбурга, конечно, есть свои проблемные зоны. Это и чрезмерный накал страстей на сцене, и время от времени возникающие излишества физиологизма и нервозности, порой выходящие за рамки искусства, и некоторая невыстроенность композиции спектаклей, не всегда позволяющая актеру увидеть перспективу роли. Но очевидно и богатый театральный потенциал данного метода. Он не только защищает актера — про-

нией, эксцентрикой, трюком, но и, несомненно, будит творческую природу, развивает, растит актера. Заразительность режиссерских идей Эренбурга для артистов можно почувствовать, сидя в зрительном зале.

«Не каждый так вслушивается в актерскую индивидуальность и стремится перенести в спектакль каждую выразительную деталь, найденную актером»²², — эти слова были сказаны об учителе Эренбурга Г. А. Товстоногове, но с полным правом могут быть отнесены и к самому Эренбургу. Доверие к актеру — важнейшее качество его как режиссера. Кроме того, по выражению П. Громова, «сумма актерских образов... еще не есть спектакль»²³, для создания спектакля необходима специфическая режиссерская организация целостности сценического произведения, и она, безусловно, есть в спектаклях НДТ.

Все это вместе — и есть метод. А на чем он держится? Отвечает сам Лев Эренбург: «Держится на взаимном интересе — моем к актерам, актеров ко мне и друг к другу»²⁴.

Примечания

¹ Психологический театр / [Ю. Барбой, А. Галибин, Л. Эренбург, А. Праудин, С. Женовач] // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). С. 126.

² См.: *Дмитревская М.* Искусство крайностей // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25. С. 19.

³ *Песочинский Н.* Небольшой театр жестокости // Петербургский театральный журнал. 2005. № 39 (1). С. 19–23.

⁴ Психологический театр / [Ю. Барбой, А. Галибин, Л. Эренбург, А. Праудин, С. Женовач] // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). С. 126.

⁵ *Скорочкина О.* Город на букву С: Театр и жизнь Льва Эренбурга // Петербургский театральный журнал. 2005. № 42 (4). С. 19.

⁶ *Каминская Н.* Человек — это звучит... всяко // Культура. 2005. 20–26 окт. № 41. С. 11.

⁷ Лев Эренбург: Талант — это слишком громко / Интервью М. Селезневой // Новые известия. 2004. № 10. Дек. С. 9.

⁸ *Таршис Н.* Взрывная сила: [«Ивановъ»] // Театральный Петербург. 2008. 1–31 янв. С. 30.

⁹ Там же.

¹⁰ *Песочинский Н.* Режиссура // Петербургские театральные сезоны: 1999/2000. Вып. 1. СПб., 2003. С. 156.

¹¹ [Актеры О. Альбанова, В. Демчог, Т. Рябоконь, А. Харитonenko, Н. Шапошникова, В. Сквирский говорят о Л. Б. Эренбурге] // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 74.

¹² *Дмитревская М.* Искусство крайностей // Петербургский театральный журнал. 2005. № 25. С. 22.

¹³ См.: Лев Эренбург: «Бог разговаривает с тобой на сцене через артиста» / Беседовала О. Скорочкина // Петербургский театральный журнал. № 27. С. 72–73.

¹⁴ См.: *Песочинский Н.* Режиссура // Петербургские театральные сезоны: 2000/2001, 2001/2002. Вып. 2. СПб., 2004. С. 20.

¹⁵ См.: *Песочинский Н.* Небольшой театр жестокости // Петербургский театральный журнал. 2005. № 39. С. 19.

¹⁶ [Актеры О. Альбанова, В. Демчог, Т. Рябоконь, А. Харитonenko, Н. Шапошникова, В. Сквирский говорят о Л. Б. Эренбурге] // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 75.

¹⁷ *Песочинский Н.* Амплуа // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Вып. 1. СПб., 2005. С. 28.

¹⁸ Там же. С. 29.

¹⁹ См.: Эренбург Л. «Бог разговаривает с тобой на сцене через артиста» / Беседовала О. Скорочкина // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 72.

²⁰ *Таршис Н.* «Взрывная сила»: [«Ивановъ»] // Театральный Петербург. 2008. 1–31 янв. С. 30.

²¹ Там же.

²² *Варламова А.* Актеры БДТ // Русское актерское искусство XX века. Вып. 2–3. СПб., 2002. С. 66.

²³ *Громов П.* Герой и время. Л., 1961. С. 268.

²⁴ *Шейко-Маленьких И.* Интервью с Л. Б. Эренбургом. Цит. по: <http://www.spbumag.nw.ru/2007/01/20.shtml>; дата просмотра 18. 06. 2008.

К. Н. Матвиенко

Кинофикация в современном театре: экран и документ

В конце 1990-х годов, когда время вновь потребовало от театра почти невозможной мобильности и проникновения в разные сферы жизни, кино (а также видео и проекции слайдов), как и в 1920-е — в пик увлечения кинофикацией, — стало активно внедряться в спектакль. Но если экспериментаторы прошлого были одержимы идеей жизнестроительства, предпочитая тотальной эстетизации — производственности, то кино на современной сцене, как и документ, обнаруживает упорную попытку театра ухватить достоверность. Для зрителя 1920-х кино — образец будущего технократического мира. В эпоху электронных СМИ это будущее наступило, так что неудивительно, что достоверным сегодня кажется лишь то, что пропущено через технику и выведено на монитор. В этом смысле кино на сцене не столько свидетельствует о реальности, сколько фиксирует ее потерю и сожаление современного художника по этому поводу.

Засилье кино на театральной сцене рубежа XX–XXI веков едва ли не напророчил философ А. А. Богданов, автор концепции Пролеткульта и технократической доктрины. Рассматривая новаторство в искусстве как «расширение средств художественной техники», Богданов имел в виду не внутреннюю технику самого искусства, а «обогащение с последующей заменой традиционного искусства новейшими техническими изобретениями — «фотографией, стереографией, кинофотографией, спектральными цветами, фонографией и пр.»¹. Герой его романа-утопии «Красная звезда» (1918) описывает «марсианский», совершенный во всех отношениях театр как место, в котором оптические аппараты воспроизводят игру уже умерших актеров, а зритель снабжен стереоскопическим биноклем, дающим «рельефную» имитацию живого человека.

Активно внедряя кино и видео в спектакль, современные театральные режиссеры — главным образом, европейские — множат че-

ловека, позволяют взглянуть ему в глаза, рассмотреть подробно его тело, пытаясь добиться эффекта «реальности». Современный театр не боится разрушительной силы кино именно потому, что изучает деконструкцию действительности, а не наоборот. Кино на сцене сегодня — форма бытования документа. Поэтому так нередки случаи одновременного использования кино и документального материала в театре. Пересекаясь вновь на рубеже XX–XXI веков, кино и театр, безусловно, обогащают друг друга, но не прибавляют чувства «реальности», а заставляют думать о ее нехватке.

Среди целого ряда европейских театральных режиссеров, использующих в спектаклях кино и видео, — Франк Касторф, нынешний интendant берлинского «Фольксбюне». В 1992 году сформировав свою команду и остросоциальную программу театра, режиссер заявил, что, устроив в театре бесплатную столовую для бездомных, вовсе не собирается брать на себя ответственность за решение проблем общества: «Театр, которым я пытаюсь руководить, очень открыто реагирует на то, что происходит в повседневной жизни. Но то, что я на самом деле делаю, не отличается от того, что делают все режиссеры. Я занимаюсь театром»².

Вместе со своим постоянным художником Бертом Нойманном Касторф действие уже не одного спектакля перенес частично в закрытые от зрителя помещения, съемки откуда проецируются на установленный на сцене экран. Усвоено кино в его спектаклях и на уровне знака технократии, фиксирующего исчезновение живого человека. В «Террордроме» (2001) на экране шла компьютерная игра с бесконечными убийствами, виртуальные герои постепенно переставали быть виртуальными, а реальные артисты казались сошедшими с компьютерного монитора.

В «Мастере и Маргарите» (2002) решалась проблема взаимодействия живого актера со своим двойником на экране: актеры меняли

способ существования в зависимости от того, снимала их камера или они выходили на авансцену. Большая часть действия проходила «за закрытыми дверями». Стеклашка, в которой долгое время сидят Бездомный и Берлиоз и обсуждают, «есть Он» или «нет Его», была наглухо закрыта — зритель слышал только обрывки разговора да стук пивных кружек. Из комнаты, где встречались Маргарита и Мастер, велась съемка крупным планом — кастрюльки на маленькой плите, таблеток, которые он и она приняли, чтобы вместе «уйти». Кино (как и видео) в спектакле не претендовало на всеохватность внешнего мира. Оно дарило иллюзию присутствия и расфокусировало зрение зрителя, которому приходилось следить сразу за несколькими планами.

В «Forever Young» (2004) по пьесе Теннесси Уильямса «Сладкоголосая птица юности» была использована мифология голливудского кино: актеры играли не столько конкретных персонажей пьесы, сколько иронически поданных героев знаменитых фильмов. На экран, который висел над сценой, в режиме реального времени транслировалась невидимая из зала игра актеров в закутках сцены. Камера стала вездесущей, «слежка» — тотальной. На электронное табло бегущей строкой транслировались ключевые фразы пьесы или объявления вроде «Happy Hour» или «Opening Night».

Касторф, так активно использующий видео и кино в своих спектаклях, устраняет дистанцию между зрителем и актером — экран делает возможным «увеличение». Но это не «документальность»: при всей экстравагантности выбранных средств режиссер предан театру и за его границы не выходит. При этом именно сюрреалистические спектакли «Фольксбюне» могут считаться самыми близкими к правде жизни. Кинофикация для Касторфа — возможность взрывать театральность и путь к новой форме условности. Кино в его театре присутствует тотально и сверх меры, но это уже если не синтез, то специфический способ сосуществования на равных с театром, с живым актером.

Поляк Кшиштоф Варликовский, ученик Кристиана Люпы и один из ключевых режиссеров конца 1990-х, тоже не отказывает себе в удовольствии внедрить кино и на театральную сцену. Его «Крум» (2005, копродукция театра TR Warszawa и краковского Театра Ста-

ры), вполне наследуя традициям кинофикации, обновляет их, давая приему новый объем.

Роднит Варликовского с его предшественниками стремление с помощью видео шагнуть в иную, нетеатральную реальность. Не случайно до «Крума» он работал над документальным спектаклем об американском терапевте Менделе, собирая беседы со счастливыми семейными парами. Боясь, что окажется «в клетке, из которой не выйти... в лабораторной работе, которая все глубже и дальше уходит от фиктивной, воображаемой природы театра»³, режиссер обратился к пьесе Хануха Левина «Крум» (1975), ставшей для него тем вызовом, который он не смог не принять.

Герой Левина — эмигрант, вернувшийся домой из США и потерпевший полный человеческий крах. Варликовский и сам был эмигрантом, но эту ситуацию он обобщает до экзистенциальной. У героев его «Крума» нет национальности — они могут жить в какой угодно стране и говорить на любом языке. Да, это провинция, но провинция не в географическом смысле — люди, жизнь которых строится по принципу «день да ночь — сутки прочь», могут быть прописаны по любому адресу. «Я тоже когда-то вернулся домой. Все двадцать лет, что я отсутствовал, я чувствовал, как сильно обременен „польскостью“. Мне казалось, что это ужасная страна: я хранил память о той Польше, которую оставил. Моя личная перспектива помогла мне поставить историю Левина. <...> Я захотел сделать спектакль о том, как, забывая, мы сами себя выгаптываем»⁴.

«Крум» начинался и кончался с трансляции видеопризнания главного героя — его монолога, обращенного к себе, к умершей матери, к людям и исполненного глубокой меланхолии. Транслировались на экран и видеозарисовки обычных израильских улиц, с витринами, велосипедами, пешеходами — и становилось понятно, что и за стенами пыльного дома со старыми диванами, где живут Крум и его семья, тоже нет ничего хорошего. На видео, выполнявшем функцию «четвертой стены», зритель видел исполненные самодовольства и презрения (как к «бедным родственникам», так и к публике) лица успешных гостей помолвленных друзей Крума. Наконец, одна из сцен спектакля происходила в кинотеатре, куда Крум забрал со своими приятелями и где он испытывал иллюзию счастья. Оставаясь приемом

и принадлежностью другого вида искусства, киноэкран стал для Варликовского, мыслящего близкими кинематографу пространственно-временными категориями, важнейшим элементом высказывания.

Поисками на границе документального и условного занимается латвийский режиссер Алвис Херманис. Начиная с «Долгой жизни» (2004) актеры Нового Рижского театра, которым Херманис руководит с 1997 года, ищут материал для спектакля вне театра — каждые каникулы им дается задание «по теме», которое они выполняют, встречаясь и разговаривая с реальными людьми. В конце лета Херманис смотрит этюды, отбраковывает неудачные, а из удачных выстраивает сложную драматургию взаимоотношений прототипа, персонажа и актера. В «Долгой жизни» результатом таких поисков стала почти трехчасовая реконструкция жизни пенсионеров в коммунальной квартире, воплощенной на сцене художницей Моникой Пормале. Сыграна эта старость была натуралистически точно и вместе с тем — с немалой долей отстранения. Вот пара стариков собирается на кладбище — навестить умершую дочку — и делает это так тщательно и мучительно долго, что, когда к концу ритуала муж подозрительно обмяк в кресле, жена не на шутку испугалась — а вдруг умер? Комический эффект здесь оказался наложен на элементарное сострадание, и если последнее — явно из жизни, то первое, конечно, от актеров.

«Долгая жизнь» сочинена из множества этюдов, которые актеры предлагали, для начала досконально изучив своих героев. Поэтому выверены до миллиметра движения и звуки — покашливания, побряхтывания и постанывания, поэтому так убедительна атмосфера жизни в законсервированном во времени пространстве. Исповедуя веру в детали жизни конкретного человека, исследуя последние сохранившиеся «клоповники», Херманис утверждает, что в унифицированном мире только в таких местах можно отыскать источники жизни и мотивацию для создания спектакля: «Сейчас есть такое кино, которое работает на границе документального и художественного. Во всем мире талантливые люди работают на этой границе между документальным и художественным. Там происходят по-настоящему интересные вещи. <...> Мы как раз и пытаемся этим заниматься, только в театре. Зачем сни-

мать, если это можно сделать на сцене? Уточню, речь идет не о социально-политических проблемах. Я не верю, что сейчас есть большие страсти в этой сфере. Но всегда есть достаточно страстей в частных историях»⁵. Речь идет о так называемом «действительном» или «реальном» кино, поиски в направлении которого активно ведутся и в России, в частности в радиусе действия московского фестиваля «Кинотеатр.doc», речь о котором ниже.

Не случайно соотечественник Херманиса документалист Юрис Пошкус снимает игровое кино с актерами Нового Рижского театра, с художницей Пормале и ровно по той же технологии. Свой выбор исполнителей Пошкус объясняет тем, что мало кто из актеров способен импровизировать в режиме реального времени на съемочной площадке. Актеры получили «на руки» только границы сцен, начало — середину — конец историй, наполнить которые, в том числе и текстом, они должны были сами.

И все же, в отличие от авторов «действительного кино», в силу специфики искусства не уходящих от физической реальности объекта, среды, Херманис пользуется «документальной» оптикой для того, чтобы создавать на сцене поэтический мир.

Поводом для сочинения «Латышской любви» (2006) стали платные объявления о знакомствах, которые любой желающий может опубликовать на последней полосе газеты. Актеры Нового Рижского выбрали себе по несколько таких объявлений и сочинили этюды на тему «как это могло быть», что произошло бы, если бы люди встретились на самом деле. По сути, в «Латышской любви» актерам предложено задание на импровизацию в рамках эпизода. Выбирая вполне «натуральные» типаж, актеры соблюдают по отношению к ним едва ли не ироничную дистанцию.

Сам Херманис комментирует свою любовь к актерским наблюдениям так: «Очень важно, чтобы актеры проводили в театре как можно меньше времени. Сидеть в театре и курить или затягивать депрессивные репетиции — вредно. Пусть актеры больше ходят по улицам, общаются с реальной жизнью. А то получается, что целые театры живут какой-то виртуальной жизнью, в которой нет связи с сегодняшним днем»⁶.

Для «Латышских историй» (2004) актеры находили героев в уличной толпе и сочинили

20 с лишним историй, связанных общей идеей — показать нынешний срез общества и его настроение. У каждого из актеров сохранилась тетрадка с расшифровкой речи человека и с пометками про его «повадки», которые артистам Нового Рижского удается очень точно воспроизводить. Гундарс Аболиньш — исполнитель роли Сони в одноименном спектакле Херманиса — нашел старого моряка, живущего у Рижского залива, и записал с ним шесть-семь часов интервью, куски из которого монтирует каждый раз иначе. «Конечно, все это сделано и с моим отношением, — говорит Аболиньш, — оно в отборе деталей, я же не все рассказываю, что узнал. <...> Это как детский калейдоскоп — голубое стеклышко, красное, беленькое, а как они совпадут, никто не знает и я не знаю»⁷. На вопрос, зачем актерам брать интервью, актер отвечает, что это единственный, трудный, но верный путь подобраться к человеку. И советует внимательнее вглядываться в людей на эскалаторе: «Сколько он едет? Две минуты? Так вам навстречу московская история проходит. Фильм»⁸.

По сути, метод, которым Алвис Херманис пользуется в целом ряде своих спектаклей, близок документалистике с ее точностью в деталях, с одной стороны, но является и театральным — с другой. Вопрос преобразования реальности в театр во многом сводится к проблеме актерского мастерства: когда «документальным театром» занимаются непрофессиональные актеры, это дает впечатляющие, но разовые результаты. Актеры Херманиса работают с документом жизни, но преобразуют его своей техникой. Реальность для Херманиса — в деталях, в невидимых обычному глазу подробностях конкретного человеческого бытования: «Театральный режиссер ведь все время несознательно смотрит вокруг, что украсть можно. И вот нечего украсть. Этот мир так унифицирован. Все едят одни и те же продукты, все одеваются одинаково — Роман Абрамович одевается так же, как мы с тобой. Значит, надо сконцентрироваться на частном человеке»⁹.

Точно так же и кино Херманис использует для того, чтобы дать «крупный план» человеческих отношений. В спектакле «Звук тишины, или Концерт Саймона и Гарфункеля, не состоявшийся в Риге в 1968 году» (2007) реконструирован миф конца 1960-х — миф «детей цветов», хиппи, предложивших жить в согласии

с лозунгом «секс, наркотики и рок-н-ролл». Во всю ширину сцены Музея театра в пролетарски-промышленном, совсем не туристическом районе Риги художницей Пормале выстроена череда общежитских комнат с облезлыми обоями, потекшим потолком, ржавыми трубами и сплошь пропитанных эротикой, рок-н-роллом и наркотиками, которые в спектакле целомудренно заменены на молоко. Музыка Саймона и Гарфункеля «закатывают» в трехлитровые банки, пытаются поймать и воспроизвести, из-за нее в конце концов умирают — один из хиппи захлебывается в ванне с водой, в которую все по очереди ныряют, чтоб услышать чудесную музыку. Словом, это те самые звук и тишина, которые удалось поймать и материализовать на сцене.

Есть в спектакле и чисто синефильские цитаты. В одной из сцен тремя актерами воспроизведена сцена из «Фотоувеличения» М. Антониони, когда к фотографу приходят две настырные модельки и, срывая с себя одежду, устраивают в его студии дебош. Другая «киноцитата» — это песенка «Хеллоу, миссис Робинсон» из классики американского кинематографа — фильма «Выпускник» с Дастином Хоффманом в главной роли. Под этот прилипчивый мотивчик герои перебегают из одной комнаты в другую, выстраиваются в смешные колонны, изображают слона, нюхают наркотики на маленькой кухне и целуются друг с другом, не снимая летчицких шлемов. Киноцитаты здесь вроде опознавательного кода, по которому единомышленники признают себя в героях «Звука тишины». Херманис использует кинематограф как вторую реальность, в которой есть свои герои и узнаваемые сюжеты.

Мизансценически Херманис работает здесь с такой категорией, как simultaneity действия. В его «сквоте» живут, развлекаются и любят друг друга сразу несколько человек в разных углах плоского, вытянутого в длину пространства. Фактически это одна фронтальная мизансцена, внутри раздробленная на несколько сюжетов и реализующая метафору «всюду жизнь». С помощью монтажных стыков Херманис пытается натренировать периферийное зрение зрителя, которое в обычном театре совсем не работает. Среда обитания состоит из предметов реального быта людей — старых, износившихся, но сохранивших «память тела», умершего или все еще живущего. Херманис

пользуется ею не только ради одной достоверности: он напоминает зрителю о прошлом, вводя в театральный обиход не театральные предметы — приемники «ВЭФ», вязаные салфетки, дерматиновые портфели и прочий хлам, который оживает на сцене и заставляет эмоционально подключаться к истории.

В «Звуке тишины» использован коллаж — на задник сцены проецируются слайды с изображением юных хиппи, населявших Ригу лет сорок назад, а затем показывается фрагмент любительского фильма. Но самый главный эффект Херманис приберегает на конец: когда актеры выходят на поклон, из зала вытаскивают на сцену немолодую пару — длинноволосого мужчину и эксцентрично одетую женщину. И зрители не сразу, но узнают в них тех самых хиппи, которые только что появлялись на экране. Так в условную природу театрального зрелища вмонтирована не только запечатленная на пленку документальная жизнь, но и физическое присутствие живых героев. Разумеется, хиппи — не просто люди с улицы, они по-своему артистичны, но именно «рамка» театра сделала их присутствие фактом искусства.

Вплотную к проблеме «реального» на сцене подошел документальный театр, придуманный английскими драматургами в годы антидемократического премьер-министерства Маргарет Тэтчер, а в конце 1990-х успешно импортированный в Россию.

Первые адепты метода «вербатим» (в переводе — «дословно») появились в 1980-е годы из боковой ветви «молодых рассерженных». Очень скоро опыт театральных документалистов стал популярным, причем зрителя, распрощавшегося с идеалами социального переустройства мира, интересовала не только сама история про то, как, скажем, чернокожий из неблагополучного района избил белого полицейского, но и краски речи, словесный мусор и количество мата, манера двигаться. В этом как бы необработанном потоке жизни зритель мог сам строить свой сюжет, решать, на чьей стороне правда. Первые документальные опыты были следствием социальной ситуации в стране. Не удивительны и темы: расовые беспорядки, милитаризация, безработица и проч. Показателен и расчет на терапевтическое действие: по окончании спектакля о расовой ненависти зрители, изначальные враги, мирились друг с другом. Так в документальном театре, с одной стороны,

реализовывалась извечная тема авангарда — связь с социокультурной фрондой, а с другой — парадоксальным образом преобразовалась выдвинутая в 1920 году идея Н. Н. Евреинова о театротерапии — «комплекс позитивных театральных мер, врачующих преобразованием (самовнушением, мысленным вживанием в образ другого)»¹⁰. Там, где Евреинов видел рецепт «оздоровления человечества»¹¹ через театр, документальный театр конца XX века дает возможность перенести очень личное, полученное в интервью высказывание в публичное пространство сцены. Зритель становится объектом воздействия человечески убедительной «информации», облеченной в театральную форму и освобожденной от отчуждающей информационной среды, от привычных способов подачи. Из просто технологии создания драматургического текста и спектакля, основанной на расшифрованных и обработанных интервью, «вербатим» стал знаком особой позиции художника и особого метода работы с реальностью.

Попав на российскую почву в 1999 году, когда режиссеры и драматурги из лондонского театра «Ройял Корт» провели в Москве серию семинаров и рассказали о методике сбора материала, «вербатим» сильно видоизменился. Вербатимная пьеса, а вслед за ней и спектакль в России, как правило, содержат шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, нестандартный синтаксис разговорной речи и этически равнодушны. В 2000 году в Москве прошел первый фестиваль документального театра, а в 2002-м открылся Театр.doc, ставший плацдармом для творческих амбиций театральных «документалистов».

Едва ли не первым российским спектаклем, сделанным по технологии «вербатим», стал «Угольный бассейн» (2000) кемеровской «Ложи», артисты которой собрали интервью у шахтеров кузбасского города Берёзовский. Документом (в данном случае речь шла об устройстве шахт) кемеровские артисты пользовались для того, чтобы извлечь из реальности «маски», «устойчивые системы клише, за которыми человек превращается в продукт идеологической обработки массового сознания»¹². На сцене сидели трое простых на вид мужиков и рассказывали байки, делая несценично длинные паузы или, напротив, проглатывая половину слов. Из прихотливой, хотя и простенькой на

вид, комбинации профессиональных жаргонизмов, обрывков бытовых разговоров и мини-откровений складывалась вполне абсурдистская картина мира. «Вербатим» в руках артистов «Ложи» показал, что документ может быть органично вписан в театральную условность.

Другая крайность использования документа на сцене — это сохранение его в необработанном, первоначальном виде, то есть вместе с «носителем». Но даже и тогда документ становится театром, просто с иной степенью и качеством условности. Так поступил польский режиссер Ян Клята, в «Трансфере» (2007) которого личные воспоминания о Вроцлаве, во время Второй мировой войны переходившем из немецких рук в русские, рассказывают старики — участники и свидетели тех событий. Спектакль Кляты стал прецедентом гражданского высказывания в театре не только из-за острого содержания, но и непривычной формы коммуникации между залом и сценой: когда в финале старая женщина очень долго бесстрастным голосом зачитывала списки своих односельчан, погибших в войну, зал, вынужденно оказавшийся в роли обвиняемого или, как минимум, свидетеля, испытывал сильные и очень сложные чувства. В опыте Кляты узнаваем опыт кинофикаторов 1920-х годов с их идеалистическим устремлением изменить мир с помощью театра.

Проект Елены Ковылиной «Театр беспризорной молодежи» (2004), с настоящими беспризорниками на сцене, продемонстрировал, что художник в своих целях готов пойти на любые нарушения границ между театром и реальностью. Ковылина — художник-перформансист, исследующий социальные страхи средневропейского буржуа. В московском спектакле на видео демонстрировался тот же спектакль, показанный в 2003 году на Berliner Festwochen; на сцене перед экраном сидели актеры, изображавшие перед немецкой публикой русских нищих; а сбоку, у стены, на полу — беспризорники с Белорусского вокзала. И те, и другие комментировали видеoversию, пили пиво, курили и вступали друг с другом в незапланированную дискуссию.

На вопрос, почему немецкие зрители поверили, что актеры — беспризорники, а российская публика в настоящих беспризорниках увидела актеров, Ковылина отвечала: «Дело

в самом беспризорнике, в его речи. Чем больше с ними общаешься, тем меньше доверяешь их словам. У них просто нет своей аутентичной речи, они воспроизводят то, что о них говорит общество»¹³. В проекте Ковылиной документальный театр так близко подошел к границе между театром и жизнью, что заставил задать вопрос: а нужен ли театр, чтобы сказать со сцены о том, что волнует в современной жизни.

У современного документального театра немало предшественников: агиттеатр 1920-х, документальная публицистика на сцене советского театра 1960-х, антитеатр Р.-В. Фассбиндера. Называют в качестве родоначальника и К. С. Станиславского. «Существует ошибочное мнение, что документальная пьеса родилась в Англии, в театре „Ройял Корт“, который с 1956 года отстаивает права современной пьесы по всему миру. Это справедливо только отчасти. Англичане действительно впервые начали разрабатывать систему социальной пьесы, придумали техники, в частности Verbatim, но ноу-хау документального театра принадлежат отнюдь не им. На самом деле корни этого явления ведут очень далеко, а именно ведут к тому же К. С. Станиславскому»¹⁴. Нетрудно заметить, что с мхатовской практикой начала прошлого века документальный театр конца 1990-х роднит разве что определенный социальный пафос, да и он различен: в отличие от мхатовцев, у нынешних практиков театрального «дока» куда ближе дистанция между собой, то есть автором, и субъектом, даже если этот субъект — маргинал. Важнее другое отличие, куда более существенное: художники Московского Художественного ездил за впечатлениями и исторической правдой в Суздаль и Ростов («Царь Федор Иоаннович», 1898), играя Шейлока, имитировали еврейский акцент («Венецианский купец», 1898), но это все было приспособлениями для работы в общей, отнюдь не документальной, художественной системе. Этнографией и современным бытом мхатовцы интересовались из любви к правде жизни, но ее сценическое воплощение понимали в рамках искусства и совершенно иначе, чем документалисты конца 1990-х. Когда Станиславский впервые увидел спектакли мейнингенцев, его потрясла не столько историческая точность обстановки, сколько психологическая достоверность характеров. Именно эту достоверность

он и добывал разными путями — в том числе прибегая к походам на Хитров рынок. Тогда как документальный театр конца XX века интересуется фактура жизни через зафиксированную в речи индивидуальность человека.

В целом истоки документального театра — в натурализме второй половины XIX века, но опять же с точки зрения его смыслового наполнения, а не инструмента, в данном случае исключительно важного. Концепция натуралистов (Андре Антуана в Свободном театре, Эмиля Золя в литературе) предполагала, что судьба и жизнь героя, происходившего, как правило, из социальных низов, детерминирована средой и находится в тесной связи с вещами, его окружающими. Через эти вещи человек характеризуется как персонаж. Документальный театр использует в качестве таких «вещей» речь персонажа — рассыпанные в ее нестройном, захламленном течении крупицы индивидуальности. Из них и складывается картина мира.

По-своему осуществлен в современном документальном театре и призыв теоретиков ЛЕФа — быть ближе к факту, а не сочинять «тенденции», собирать детали, а не писать эффектные «бутафорские повести», выводить «живых людей», а не их формулы методом «эстетической дедукции»¹⁵. Но если «лефовцы» были озабочены в первую очередь утилитарностью и злободневностью темы, то приверженцы вербатима пользуются «материалом жизни» ради того, чтобы вернуть театру вкус к жизни. Отправившись на завод, к вокзальным обитателям или офисным работникам, драматург обнаруживает характеры, сюжеты, речевые характеристики, которые другим способом ему не открыть.

Опора на документ, социальный пафос и тяга к информационным открытиям, приятие шоковых тем — конечно, эти свойства документального театра существовали и в прошлом. Но в вербатиме есть техническая сторона, делающая его новым направлением. Единица документальности для вербатима — не факт, а слово. Драматург монтирует речь людей, редактируя не их речевую индивидуальность (если она есть), но последовательность блоков и фраз, выстраивая свою, авторскую логику. Приоритетное направление вербатима — речь.

Здесь документальный театр парадоксальным образом наследует обэриутам, для которых слово, речь тоже были приоритетом. Причем

и те, и другие фокусируются на странности (обэриуты предпочитали «заумь» — обыденному смыслу), нестандартности речи. Но, говоря про речь, обэриуты имели в виду речевое творчество. Вербатим же — чисто техническое средство, фиксирующее чужую речь и меняющее позицию художника, заключающуюся теперь в отстраненном созерцании того, что создано не им самим. «Вербатиму нужны новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил; первая формулировка того, что живет в его личности»¹⁶.

Прямой родственник документального театра — документальное кино, точнее, его разновидность — «действительное» или «реальное» кино, как предлагает его называть документалист Виталий Манский. «Реальное кино» дает возможность «приблизиться к человеку, наблюдать за его жизнью, не изменяя ни жизнь, ни человека»¹⁷.

Феномен «действительного», или «реального», кино, получивший широкое распространение с появлением в продаже мини-видеокамер, развивается в рамках «Кинотеатра.doc» — фестиваля и творческого центра. «В нулевые XX века снимали массовые движения, — замечает критик, — в нулевые года XXI века так же эффективно снимают интимные движения отдельного человека»¹⁸.

Разумеется, интимными движениями отдельного человека занимались и до вербатима и авторов «реального кино» — скажем, итальянские неореалисты 1950-х. Как и Витторио де Сика в своих «Похитителях велосипедов» (1948), современные режиссеры-документалисты выбирают в качестве героя негероического человека — жильца панельных многоэтажек, городских окраин, глухих деревень и далеких поселков. Выстраивая сюжет из прихотливого течения чужой, как правило, закрытой для сторонних наблюдателей жизни, авторы этих фильмов, в отличие от неореалистов, отказывают своим героям в сочувствии. Если неореалисты знали свой «адрес», свою аудиторию, а главное — пытались достучаться до нее с помощью мифологии¹⁹, то «новые» документалисты выступают анонимными, придерживающимися позиции невмешательства и внимания к жизни.

Документальный театр, как и реальное кино, ищет следы «нейнфлицированной» реальности в социально неблагополучных зонах

жизни. Здесь осталась своя речевая индивидуальность, здесь, как ни странно, есть свобода волеизъявления. В фильме «Мамочки» ростовского режиссера Александра Расторгуева показаны будни молодой пьющей семьи. Но режиссер выбрал своих героев не потому, что они матерятся и не знают границ приличия перед камерой, а потому, справедливо замечает критик, что «они действуют не по принуждению», «живут как умеют и как хотят»²⁰. Тем же свойством часто обладают и герои документальных театральных драм: заключенные из женской колонии в спектакле Галины Синькиной «Преступления страсти» (2002), гастарбайтеры из «Войны молдаван за картонные коробки» Александра Родионова (2003).

Документалист в «действительном» кино и драматург в театре выступает провокатором, а его камера или диктофон — всегда условность. Реальный герой в таких обстоятельствах — всегда персонаж. Но в кино эта мера условности зрителю не видна, потому что зритель хоть и следует за жизнью, послушный воле режиссера и оператора, но не осознает этого в полной мере. Ему может казаться, что изображаемое на экране — и есть сама жизнь. В театре иначе.

Попадая на сцену или пленку, документ меняет свое качество. «Как только заработает камера, то и я, и герой — мы попадем в ситуацию не-реальности, в ситуацию образа. Вы думаете, что вы, имея в руках дешевую камеру, сможете увидеть реальность? — спрашивает документалист Виктор Косаковский. — Не надейтесь. <...> И то, что вы смонтируете, — будет не-правдой»²¹. Точно так же и диктофон не дает драматургу гарантии получить хорошую документальную пьесу. Из собранного материала нужно уметь выстраивать действие, динамику чувств и настроений героя — всем этим занимается автор. Важен правильно выбранный момент, умение увидеть то, что другие не видят.

Для вербатима важна не только притягательность истории, но и энергия разговора, обмен вопросами и ответами, и то, что неизвестен конец беседы, потому что соавторами становятся реальное время, реальное пространство, реальная связь причины и следствия. Идеологи документального театра утверждают, что пьесы, созданные «диктофонным» способом, намного ближе к законам реального мира, чем текст авторский. Дело еще и в скорости «записи»: текст авторской статьи, пьесы, скорее

всего, читаешь в темпе реального времени, а писался он намного дольше. Текст вербатимной пьесы всегда существует во временном измерении, близком к реальному. Вербатим — едва ли не единственное применение интервью, позволяющее не выбраковывать ничего, что заденет интервьюера. Вербатим — искусство, которому безразлично, была ли в ответе целевая информация и сказана ли в ответе правда. Вербатиму важно только одно: творческое качество ответа. Наиболее удачные примеры использования вербатима в театре доказали творческую состоятельность метода.

В «Преступлениях страсти» режиссер документального кино Галина Синькина не только сняла кальку с языка женщин-заключенных, но и скопировала на сцене их манеру говорить, двигаться, реагировать на собеседника. Весь спектакль — это диалог двух женщин, одна из которых, как становится ясно по тексту, убила двух мужей, а вторая — интервьюер. Опыт Синькиной важен как пример создания сценического образа на основе документального материала. «В какой-то момент ее героиня начинает импровизировать в заданном направлении, и это столь же убедительно, сколь и воспроизведенная речь прототипа. Обращение к чужому и в своем роде экзотическому опыту учило, во-первых, вниманию к услышанному... во-вторых, находить для эксплуатации подходящие формы»²².

«Война молдаван за картонную коробку» Александра Родионова изначально была построена как импровизация на заданную тему. Группа режиссеров под руководством Михаила Угарова взяла за отправную точку пьесу-либретто про «чужих» в городе. Выбирая актеров, Угаров руководствовался главным принципом: обстоятельства их жизни в Москве должны совпадать с обстоятельствами жизни героев пьесы. Затем актерам было дано задание для импровизации. Скажем, в пьесе один из героев, приезжий молдаван, погружается в юношеские воспоминания. Актеру нужно было убедительно выдать свое личное воспоминание за опыт персонажа. Предметом интереса критиков в случае с «Войной молдаван» стала не только методология, но и тема разговора — энергия переселения народов, захватившая экс-империю после ее распада. «Получается радостный финал-апофеоз прямо по Дарвину: в ходе эволюции нищие мигранты мутируют,

ассимилируются и захватывают центральные районы улья под названием Москва»²³.

Продемонстрировал спектакль и то, что условность театра подминает под себя документ. «В рамках тех задач, которые ставили авторы, „Коробка“ — несомненно удачный спектакль, — писал критик. — Но где-то совсем рядом с этой удачей маячит тупик, в который Театр.doc рискует угодить в самое ближайшее время — как только и авторы, и публика усвоят, что арсенал эстетического шока в документальном театре крайне скуден. Нецензурщина, обнаженка и прочая правда жизни, наверное, способны привести в содрогание тех, кто заглянул в Театр.doc впервые, но вообще-то довольно быстро начинают казаться всего лишь условием игры»²⁴.

Правда жизни стала условием игры в «Большой жрачке» (2003) Руслана Маликова, Александра Варганова, Татьяны Копыловой. Материал для спектакля был собран методом «промышленного шпионажа»: о том, как делаются известные телешоу, авторы знали не понаслышке. В спектакле была воспроизведена форма копируемого зрелища: «Жрачка» построена как телешоу, только в «прямом эфире», то есть вместе со всем мусором, который выбрасывается при монтаже, и с тем, что происходит за декорациями. Если телешоу подсматривало за реальностью, то в «Большой жрачке» нам показали, как можно подсматривать за телевидением. Был в спектакле и отчетливый момент рефлексии: «Ощущение жизни, рождающейся на твоих глазах театральности поражает того, кто привык к настоящему, репертуарному, работающему с драматическими текстами театру, — техника verbatim возвращает театр к его истокам»²⁵.

Способом выйти в пространство метафизики стал документ в «Мотовилихинском рабочем» (2009), материал для которого драматурги Александр Родионов, Юрий Клавдиев, Михаил и Вячеслав Дурненковы собрали на старейшем пермском заводе. Неделю авторы ходили на завод и задавали вопросы рабочим разных цехов, женщинам из кадровых служб, молодым и старым, начальникам и подчиненным. Проблема — как важно задать правильный вопрос — на этот раз была краеугольным камнем. Ответ на вопрос «Как работа на заводе изменила ваше тело?» был совсем не смешным — один из рабочих поднял вверх беспалую руку.

В спектакль вошла лишь часть интервью, скомпонованных самими драматургами в своего рода пьесу. Интервью записывали на цифровую камеру и во время репетиций показали прототипов актерам, чтобы и те «сняли» манеру говорить. Михаил Дурненков выступал от имени рабочего сталелитейного цеха — каждый из зала мог задать ему вопрос. Если попадался вопрос, в самом интервью не звучавший, Дурненков сочинял «правдивый» ответ. Мотовилихинский «вербатим» преподнес неожиданные результаты: из обрывков разговоров, из признаний и отказа от признаний возник образ «мужского монастыря», героического и жалкого, лирического и сурового.

Одновременно с появлением первых спектаклей Театра.doc появились и первые сомнения в театральной природе нового явления. «Записываешь на пленку разговор с „объектом“, а потом воспроизводишь ее с максимальной точностью — вот и вся техника. Со стороны кажется, что к искусству это имеет небольшое отношение. Но суть явления глубже: в отечественном театральном сознании поселилось глубокое отвращение к любой форме фальши, ко всякой искусственности. Не случайно самая интересная, интенсивная художественная жизнь происходит сегодня на обочине официального театра, в тех точках, которые распадающийся советско-имперский театр не коснулся своим дыханием»²⁶. И действительно, документалисты — как театральные, так и киношные — предпочитают маргинальные сферы жизни всем другим не в погоне за экзотикой, но следуя своему художественному инстинкту.

Возможности вербатима — как способа познать реальность и создавать художественное целое — не исчерпаны. Сам факт общения с документальными текстами повлиял на тип работы с пьесой-«фикшн» и тип актерского существования. В связи документального театра и «действительного кино» обнаружилась очередная трансформация если не кинофикации театра, то взаимовлияния кино и театра. После удач и неудач почти десятилетнего существования документального театра его «проводники» подводят промежуточные итоги: «Нужны сюжет, характеры, развитие, динамика и прочие элементы классического искусства. Беда только в том, что в своем классическом, базовом, уже освоенном виде они не подходят к новому материалу. Взять основы построения

сюжета и попробовать с их помощью рассказать историю о сегодняшнем человеке — получится та же фальшь» (Из «Обращения организаторов 5 фестиваля действительного кино Кинотеатр.doc»). Документальный театр рубежа XX–XXI веков выразил эту принципиальную невозможность отражения в искусстве новых жизненных реалий с помощью старых схем.

Проблема «реального» в современном театре и кино активно обсуждается с конца 1990-х — тогда среди кинокритиков развернулась дискуссия об отсутствии устойчивых ко-

дов обыденности, о невозможности считать фотогению времени²⁷. Однако вслед за кино и театр стал обращаться к «частным хроникам» действительности. В образцах документального театра конца 1990-х обнаружилась «социальная и экзистенциальная протяженность»²⁸, о которой писали в связи с кино. Документальный театр — следствие стремления искусства к достоверности не в миметическом, но — онтологическом смысле. Ведь главные трагические сюжеты в начале XXI века разыгрываются на поле социальной жизни человека.

Примечания

¹ Богданов А. А. «Красная звезда» // Богданов А. А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М., 1990. С. 160.

² Касторф Ф. «Кто приходит, того я и лечу» / Интервью А. Солюмонову // Газета. 2003. 14 апр.

³ Варликовский К. «Не прятать наших дубуков» / Интервью А. Карась // Театр. 2006. № 4. С. 49.

⁴ Там же.

⁵ Херманис А. «Шекспир сегодня бы работал в Голливуде» / Интервью Д. Годер // Время новостей. 2007. 4 апр.

⁶ Херманис А. «Не надо пугать зрителя» / Интервью О. Коршаковой // Петербургский театральный журнал. 2007. № 2 [48]. С. 52–53.

⁷ Матвиенко К. Как это делается: Интервью с актерами «Латышских историй» // Время новостей. 2008. 23 апр.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Евреинова: Автореф. дис. ... канд.

искусствоведения. СПб., 2007. С. 12.

¹¹ См.: Евреинов Н. Н. Театротерапия. Quasi-paradox Н. Евреинова // Евреинов Н. Оригинал о портретистах. М., 2005. С. 262.

¹² Карась А. Досье на сцене // Российская газета. 2002. 21 марта.

¹³ Кулик И. Театр с протянутой рукой // Коммерсант. 2004. 5 февр.

¹⁴ Телипман Ю. Давайте крупный план // Театральная жизнь. 2003. № 2. С. 43.

¹⁵ См.: Брик О. Ближе к факту // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 85; Третьяков С. Живой «живой» человек // Там же. С. 252.

¹⁶ Родионов А. «Вербатим» — реальный диалог на подмостках // Отечественные записки. 2002. № 4–5. С. 277.

¹⁷ Абдуллаева З. Искусственные птицы: Беседа с Виталием Манским // Абдуллаева З. Реальное кино. М., 2003. С. 326.

¹⁸ Матизен В. Сеанс одновременной игры // Сеанс. 2007. № 31. С. 126.

¹⁹ См.: Шемякин А. Сеансы одновременной игры // Сеанс. 2007. № 31. С. 130.

²⁰ Ханютин А. Что говорят о Рас-торгуеве // Сеанс. 2008. № 35–36. С. 265.

²¹ Косаковский В. Болевая точка: Интервью Л. Аркус и К. Шавловскому // Сеанс. 2007. № 31. С. 110.

²² Солнцева А. Новое погружение в реальность // Время новостей. 2003. 19 авг.

²³ Никифорова В. Квартирный вопрос // Ведомости. 2003. 20 июня.

²⁴ Зинцов О. Мат без электричества // Ведомости. 2003. 28 авг.

²⁵ Шмадина М. Ток-шоу для ток-шоу // Коммерсант. 2003. 21 февр.

²⁶ Там же.

²⁷ См.: Добротворский С. «В реальности нет ничего» / Беседа с З. Абдуллаевой // Абдуллаева З. Реальное кино. С. 306.

²⁸ См.: Там же. С. 8.

М. С. Фаттахутдинова

Музыка в кукольном спектакле: поиск специфики

Отечественное искусствознание, занимавшееся театром кукол, долгое время не включало в круг своих интересов музыку кукольного спектакля. А между тем вопрос о том, что представляет собой эта музыка, каковы ее характер и функции, обладает ли она особыми чертами, отличающими ее от музыки спектакля драматического, занимал и волновал практически всех ведущих деятелей кукольного искусства. Перечитывая сегодня их теоретические труды — и вышедшие в свет, и оставшиеся неопубликованными, — мы можем составить представление о тех поисках музыкальной специфики, которые велись на протяжении десятилетий и сыграли немаловажную роль в эволюции российского театра кукол.

Как известно, в двадцатые годы прошлого века усилиями энтузиастов — художников, режиссеров, педагогов — создавалось множество кукольных студий и театров по всей стране. Первые кукольники, не имея опоры на традиции, в области музыкального оформления спектакля работали, руководствуясь собственными вкусами и интуицией, в пределах своих (в ту пору, естественно, очень скудных) материальных возможностей. Их опыт нашел отражение в опросных листах, которые хранятся ныне в Музее ГАЦТК им. С. В. Образцова¹ (опрос проводился с 1926 по 1930 год, по инициативе Музея Игрушки; в нем участвовали кукольники Москвы, Ленинграда, Воронежа, Киева, Харькова, Рязани, Уфы и других городов). Предпоследний пункт короткой анкеты гласил: «Какое музыкальное сопровождение считаете лучшим для вашего репертуара?» Ответы на этот вопрос дают картину чрезвычайно пеструю: одни кукольники предпочли указать композиторов, музыку которых использовали в спектаклях (среди них встречаем имена Рубинштейна, Грига, Рахманинова, Прокофьева, Гречанинова, Ребикова, Ковнера — выбор, по всей видимости, случайный); другие назвали излюбленные музыкальные жанры (песню,

частушку, плясовую, танец, марш); третьи — имеющиеся в их распоряжении инструменты (в городских, стационарных театрах чаще всего это был рояль, в передвижных — баян; иногда к ним добавлялись шумовые и ударные). Кое-где в ответах проскальзывают и необычные вкусовые пристрастия, не всегда реализовавшиеся на практике: скажем, художник Н. Шалимов, организатор кукольного театра при политотделе Туркестанского фронта (1920), сообщил, что предпочитает специальную музыкальную партитуру для джаз-банды, однако, насколько нам известно, к джаз-банде никогда не обращался. Педагог и художник А. Попржединский заявил, что наилучшей считает музыку, симпровизированную прямо на спектакле, хотя действовавший в его театре (Москва, 1922) оркестр из семи механических кукол во главе с куклой-дирижером вряд ли допускал импровизацию.

Авторы книг о театре кукол, вышедших в 1920–1930-е годы (это были преимущественно брошюры с инструкциями по созданию петрушечных театров), роль музыки в спектакле чаще всего трактовали упрощенно. Показательна в этом плане брошюра Н. Надеждиной, руководительницы театра «Красноармейский Петрушка», написанная в соавторстве с В. Марковым: «Музыка в петрушечном представлении непременно должна начинать спектакль, чтобы до начала еще пьесы создать бодрое праздничное у зрителя настроение. ...Очень хорошо сопровождать соответствующей музыкой выход каждого действующего лица; во время немых сцен, когда куклы только движутся по сцене, ничего не говоря, музыка крайне необходима. Кроме того, под музыку должны проходить все танцы и пение. Если музыка сопровождает речь или пение, она не должна заглушать слов. В качестве музыкального инструмента лучше всего использовать гармонику, так как она наиболее богата звуками и по характеру очень подходит к петрушечному представлению. Но, конечно,

можно играть под любой инструмент: балалайку, домру, гусли и пр.»². Нередко авторы подобных инструкций грешили откровенным вульгаризаторством: «Нужно брать особенно популярные мотивы и танцы, подвергнув их предварительно соответствующей обработке»; «При выходе... буржуя можно сыграть и танго»³.

Тем более ценными в этих условиях были профессиональный подход к музыке кукольного спектакля и попытки определения ее характерных особенностей. Первый шаг в этом направлении был сделан не музыкантом и даже не режиссером, а художником — Ниной Яковлевной Симонович-Ефимовой: ей принадлежит самое раннее из известных нам печатных высказываний о музыке театра кукол — небольшая глава в книге «Записки петрушечника», написанной в 1923 году и изданной двумя годами позже. Кочевой характер семейного театра Н. Я. и И. С. Ефимовых не давал возможности серьезно работать с музыкой (иногда приходилось и вовсе обходиться без нее), однако, если позволяли условия, Ефимовы старались подбирать подходящее к спектаклю музыкальное сопровождение: так, «Курочка Ряба» шла под музыку И. Саца, «Обед у Медведя» — под музыку А. Гречанинова, «Гномы» — под григоровское «Шествие гномов». В ефимовских программах звучали вальсы, польки, полонезы, менуэты, гавоты, старинные романсы, русские народные песни, фортепианные сочинения Генделя, Шуберта, Госсека. Почти все представления заканчивались танцами кукол (под плясовую, польку, кадрили, краковяк и т. п.), но это были дивертисментные номера, никак не связанные с действием и не ограниченные временем (танцевали «до упаду», то есть пока не устанет рука кукловода).

Сотрудничество Ефимовых с профессиональными музыкантами было эпизодическим: музыкальное сопровождение к двум или трем постановкам (судя по сохранившимся отрывкам, очень незатейливое) сочинили пианистки Е. Михайлова и Е. Дервиз; пианист и композитор А. Клумов в 1931 году создал музыкальное оформление самого известного из ефимовских спектаклей — шекспировского «Макбета», взяв за основу тематический материал из одноименной оперы Верди. Все это предназначалось для рояля, но именно рояль Симонович-Ефимова не очень любила, считая его не подходящим для

кукольного представления инструментом (прозаичен, тяжел, слишком рационален), и предпочитала ему струнный оркестр, с которым, однако, Ефимовы встречались в работе крайне редко. Поэтому с таким удовольствием исполнили они кукольную интермедию в спектакле Московского театра сатиры «Браки совершаются в небесах» (1929): как вспоминала позже Н. Я. Симонович-Ефимова, «сущим наслаждением было играть под талантливую музыку Дунаевского, с оркестром»⁴.

О том, что в театре кукол (который в те годы далеко не всеми еще воспринимался как полноценный вид искусства) музыка должна сочиняться композитором специально для данной пьесы, Н. Я. Симонович-Ефимова написала первая. Она же впервые высказала мысль об особенностях времени и пространства в театре кукол («Как пространство в кукольном театре берется уменьшенным по сравнению с человеческим, так и время должно идти скорее»⁵), спроецировав эту мысль и на музыку: «Неприятно, когда в кукольном театре музыка ассоциируется с чем-нибудь, виденным в другом масштабе... Она должна быть скупа и четка»⁶. Эти краткие тезисы, собственно, и положили начало длительному разговору о специфике музыки в театре кукол.

Разговор этот вскоре был продолжен Евгением Сергеевичем Деммени. Деммени писал о музыке, пожалуй, чаще, чем другие российские куклольники: почти во всех его статьях и брошюрах можно найти высказывания на эту тему. С первых дней существования организованного им театра «Гиньоль», переименованного вскоре в Театр Петрушки, он предьявлял к музыке серьезные требования, стремился сделать ее неотъемлемой частью спектакля, органично увязанной с режиссерским замыслом, — и привлекал к сотрудничеству композиторов, способных удовлетворить этим требованиям. Уже в 1926-м, на третьем году жизни театра, он единственный из куклольников ответил на вопрос упомянутой выше анкеты: «Все пьесы сопровождаются специально написанной музыкой». (Кстати, любопытный контраст этому составил неуверенный ответ на тот же вопрос молодого и еще не знаменитого тогда артиста-эстрадника Сергея Образцова: «Пою под рояль, но не знаю, насколько это правильно».)

Достижения Театра Петрушки в музыкальном оформлении спектакля неизменно

связывали с именем С. Митина, одного из любимых композиторов Деммени, автора музыки к большинству его постановок двадцатых годов («Негритенок Том», «Степка-растрепка», «Макс и Мориц», «Багаж», «Свадьба», «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» и др.). Во всех рецензиях отмечались выразительность, эмоциональность, острота митинской музыки и общее соответствие ее стилю петрушечных представлений. В журнале «Жизнь искусства» была даже помещена заметка о Митине, в которой отмечалось, что он «удовлетворяет в своем творчестве двум, казалось бы, трудно совместимым требованиям: понятности, доступности музыки и отсутствию примитива. Его обычно импрессионистская музыка, очень свежая, иногда смелая по гармониям, вместе с тем настолько четка по своим контурам и ритмам, что легко входит в сознание слушателя. Можно смело сказать, что музыка Митина музыкально воспитывает зрителя петрушечных спектаклей»⁷. (Отметим, что появление такой заметки — событие неординарное: статьи, посвященные кому-то из композиторов театра кукол персонально, в прессе встречаются крайне редко.)

В сборнике «Театр Петрушки при ГТЮЗ» (1927) была опубликована статья Митина, в которой, по сути дела, отразились взгляды самого Деммени. В ней впервые были названы те качества, которыми должна обладать музыка кукольного спектакля: «От музыки в „Театре Петрушки“ требуется не только особая выразительность — красочность, разнообразие ритмов и насыщенность формы, но вместе с тем и тематическая сжатость — почти схематичность»⁸. Митин утверждал, что «чем музыка ближе к замыслу драматурга и постановке, тем легче и незаметнее она воспринимается зрителем и тем самым становится неоспоримо нужным элементом спектакля»⁹.

В 1934 году Деммени опубликовал и собственную статью о музыке: к этому времени уже определились его взгляды на предмет, была выверена методика работы с композиторами, сложился инструментальный и исполнительский ансамбль театра. Признавая музыку одним из могущественнейших средств эмоционального воздействия на зрителей, отводя ей значительную роль в спектакле, Деммени тем не менее предостерегал от количественной перегрузки зрелища музыкальным материалом,

особенно если таковой замедляет темп и нарушает динамику представления: «Песня, исполняемая куклой, но не подкрепленная ее игрой, — непροстительная длиннота. Вот почему так убедительно звучат куплеты, развертывающиеся на фоне танцевальных ритмов, и так безнадежно скучны и утомительны сольные арии и песенки, не переведенные на язык действия. Природе кукол органически чужда бездейственность — композитор, пишущий для петрушечного театра, должен учесть эту их особенность и уметь подчинить свои творческие мысли основной цели — построению динамичного спектакля»¹⁰.

Во многих театрах кукол двадцатых годов, по-видимому, частенько приходилось заполнять музыкой паузы в представлении, возникавшие из-за отсутствия у начинающих актеров навыков кукловождения или из-за неслаженной работы технических служб; в некоторых случаях музыка, даже написанная специально для спектакля, частично импровизировалась, как на киносеансах (например, Д. Астрадавцев, будущий кинокомпозитор, работавший в Театре марионеток, в газетных анонсах 1920 года именовался пианистом-импровизатором). Поэтому столь существенным было утверждение Деммени, что все музыкальные фрагменты должны иметь строго фиксированную длину: «Давая задание композитору, режиссер должен точно указать не только характер музыкального сопровождения, но и протяжение музыки во времени. Нужно положить конец отношению к музыке в кукольном спектакле как к чему-то имеющему задачей „заткнуть“ случайные дыры в спектакле: „играйте, пока не дадут свет“ или „пока не переставят декорации“. ...Ни одного лишнего музыкального такта, не имеющего прямой связи с основной мыслью спектакля, никаких урезываний музыкальных фраз только потому, что сегодня перестановку декораций успели сделать раньше, чем вчера!»¹¹. Музыка в спектакле, по мнению Деммени, должна «пользоваться полной свободой выражения своего отношения к совершающимся на сцене событиям, однако в строгом согласовании с общим постановочным замыслом. От бестелесного, развлекательного, зачастую находившегося в противоречии с происходившим на сцене действием, музыкального сопровождения народных петрушечных театров — к тематически насыщенной, ритмически точно увязанной

с общим ходом спектакля музыке современно-го кукольного театра — вот путь, по которому... должно развиваться творчество композитора в театре кукол»¹².

К двадцатилетию театра (1939) Деммени подготовил сборник, куда должна была войти его статья об артистах музыкального ансамбля (не была опубликована). В ней он дал еще одно определение музыки, написанной для кукольной сцены: «...Она должна быть очень компактна, лаконична, остра. Она должна, если можно так выразиться, говорить много в очень коротких словах, ибо куклы не допускают многословия. Кроме того, куклы по самой своей природе несут в себе элементы сатиры. Кукольный спектакль почти всегда немножко ироничен и насмешлив. Поэтому музыка кукольного театра должна быть легка и остроумна. Она должна гармонировать с маленькими и веселыми деревянными актерами.

Наконец, музыка для кукольного спектакля должна быть написана с учетом возможностей оркестра театра, оркестрована на те инструменты, которыми этот оркестр оперирует, рассчитана на „закулисное“ исполнение. Композитор, пишущий для кукольного театра, должен прекрасно знать те условия, в которых его музыка будет исполнена»¹³.

Портативность петрушечного театра требует, по мнению Деммени, соответствующего музыкального ансамбля — немногочисленного, но разнообразного в звуковом отношении. Такой ансамбль сложился в Театре Петрушки к середине тридцатых, после многочисленных проб; он состоял всего из двух человек, владеющих более чем пятнадцатью инструментами: ведущими были рояль и фисгармония, к ним присоединялись цитра, колокольчик, ксилофон, бубен, треугольник, тарелки, большой и малый барабаны, различных систем дудки, свистки и гудки, флексатон, мирлитон и т. п. Распределение такого количества инструментов между двумя музыкантами требовало от последних предельной сосредоточенности, повышенной ответственности и особой тренированности (например, пианистке одновременно с исполнением сложной партии рояля приходилось бить ногой в турецкий барабан). «...Если сравнить роль отдельного музыканта в обычном оркестре с ролью музыканта кукольного театра, — писал Деммени, — мы увидим очень большую разницу в их работе. Любой оркестр

играет под руководством дирижера. Каждый исполнитель знает только свою маленькую или большую партию, подчиняется указаниям дирижера и больше ни о чем не думает. В оркестре КТ каждый участник ансамбля — одновременно и исполнитель и дирижер. Каждый музыкант во время представления несет и те и другие обязанности и отвечает не только за свою партию, но и за всю музыкальную сторону спектакля в целом»¹⁴.

Если теоретические взгляды Деммени, формировавшиеся в практической работе, сразу же декларировались в печати и становились достоянием обществественности, то его коллеге Л. В. Шапориной-Яковлевой, основательнице Петроградского театра марионеток, так и не довелось увидеть опубликованной ни одну из своих статей, в том числе и ту, где она изложила свои соображения о музыке театра кукол. Она доверила их бумаге лишь в сороковые годы, когда у нее за плечами был более чем тридцатилетний театральный опыт. Еще в 1914 году она участвовала в постановке кукольных номеров режиссера Н. Петрова, музыку к которым писал ее муж, композитор Ю. Шапорин; в 1916-м — в постановке «Зеленой птицы» Гоцци, которую затеял тот же Петров. Эта постановка, по воспоминаниям одной из первых драматургов-кукольников Е. Данько, «продолжала стиль театра Ю. Слонимской — воспроизведение на марионеточной сцене старинной пьесы в плане любования стилем, под музыку, напоминавшую музыкальную табакерку»¹⁵. (Примечательно, что Данько запомнилось музыкальное оформление спектакля незаконченного, не дошедшего до зрителя.) То, что с первых дней существования Театра марионеток (1918), несмотря на колоссальные трудности работы в условиях гражданской войны, голода и холода, Шапорина считала своим долгом приглашать композитора для каждого нового спектакля, свидетельствует о ее повышенном внимании к музыке. Сотрудничество с профессиональными музыкантами — причем именно с теми, кто наиболее чутко ощущал требования кукольной сцены, — стало необходимым условием деятельности руководимого ею театра. Позже ее примеру следовали сменившие ее на этом посту К. Тверской и Г. Крыжицкий. В 1919–1926 годах музыку для театра писали, главным образом, Ю. Шапорин («Красная Шапочка», «Жар-птица и Серый Волк») и Н. Стрельников

(«Цирк», «Петушок — золотой гребешок», «Дон Кихот», 1925); с 1927 года к ним присоединился В. Дешевов («Багдадские фокусники», «Гулливвер в стране лилипутов», «Страшный сон», «Дон Кихот», 1929, «Храбрый Ганс»). Дешевов сочинял музыку и для второго, организованного Л. Шапориной в 1934 году театра марионеток — при Союзе советских писателей, позже перешедшего в ведение Ленгосэстрады. (Кстати, Владимир Дешевов, по мнению многолетнего аккомпаниатора Деммени Анны Григорьевны Зеликман, высказанному ею в беседе с автором данной статьи в 1989 году, был вообще самым «кукольным» из ленинградских композиторов. Недаром он четверть века сотрудничал с театрами кукол, а его музыка к «Гулливверу в стране лилипутов» до сих пор звучит со сцены Театра марионеток им. Е. Деммени.)

В 1948 году Шапорина-Яковлева подготовила для печати статью «История кукольных театров Ленинграда за 30 лет», несколько страниц в ней посвящены музыке. Шапорина разделяла мнение своих коллег о том, что в театре кукол музыка имеет огромное значение — гораздо большее, чем в драматическом, «человеческом» театре: «Прежде всего она координирует движения куклы, которая черпает в музыкальном размере и ритме четкость и пластичность своего жеста. Кукла не имеет мимики, лицо деревянного актера неподвижно, выразительность его ограничена. Музыка призвана дорисовать портрет действующего лица, она имеет в театре кукол широкие возможности создавать музыкальные характеристики, насыщая образ эмоциональным содержанием, расширяя силу воздействия на зрителя»¹⁶.

Наиболее удачным приемом музыкальной характеристики героя в кукольном представлении Шапорина считала лейтмотивность, поскольку музыкальная тема, закрепленная за определенным персонажем и повторяющаяся на протяжении спектакля несколько раз, лучше укладывается в сознании зрителя. Важное значение она придавала изобразительно-живописной роли музыки (особенно в тех случаях, когда объектом музыкальной характеристики становятся картины природы), а также ее ритмически-конструктивной роли, поскольку именно музыка определяет ритм спектакля и подчеркивает узловые моменты пьесы. Высоко ценила она имитационные возможности музыки, существенные для обрисовки персонажа:

отмечала, в частности, поканье копыт Конька-Горбунка, очень выразительно сделанное В. Дешевовым, или имитацию шарманки у Ю. Кочурова в «Золотом ключике», помогающую созданию образа нищего шарманщика. Шапорина, как и Симонович-Ефимова, не любила тембр фортепиано, и ее не устраивал инструментарий, который использовался, например, в театре Деммени: «Большинству наших ленинградских театров приходилось удовлетворяться за отсутствием средств сопровождением одного рояля, в лучшем случае с добавлением ударных инструментов. Такое положение, естественно, лишает музыку ее главных красок, и наличие хотя бы небольшого оркестра, хотя бы трио (скрипка, виолончель, фортепиано) крайне желательно, почти необходимо. Надо пожелать кукольным театрам иметь возможность в дальнейшем заполнить этот пробел...»¹⁷.

В статье не была затронута проблема пространственно-временного соответствия музыки и кукольного зрелища, однако известно, что на практике Шапориной приходилось с этой проблемой сталкиваться. Так, для первого представления Петроградского театра марионеток, состоявшегося 12 апреля 1919 года, как дополнение к «Рождественскому вертепу» М. Кузмина с его же музыкой был выбран «Царь Салтан», для которого, видимо, сначала сделали подбор фрагментов из одноименной оперы Римского-Корсакова, однако потом от этой идеи отказались и заказали специальное музыкальное сопровождение: тот же М. Кузмин в рецензии на спектакль восхищался «прекрасной, свежей музыкой В. Виноградовой, избежавшей влияния Римского-Корсакова»¹⁸. (Вера Виноградова, выпускница Петербургской консерватории, ученица Л. Николаева и М. Штейнберга, в начале двадцатых годов эмигрировала, и «Салтан», возможно, был ее единственной театральной работой на родине.) Сходная ситуация возникла в 1938 году, при постановке пушкинского «Руслана и Людмилы»: Шапорина предполагала использовать партитуру Глинки, однако все номера казались непомерно длинными, не соответствующими масштабам кукольного представления, к тому же было ясно, что блестящая оркестровка оперы потускнеет в исполнении маленького театрального ансамбля, а потому композитору В. Иванишину было поручено написать новую музыку.

Активные поиски особых черт в музыке кукольного спектакля в двадцатые годы привели к рождению специальной учебной дисциплины «Музыка в театре кукол». В 1927/28 году на кукольных курсах при обществе «Старинный театр» в Ленинграде ее преподавал В. Дешевов. Он же десятилетием позже вел этот предмет на курсах руководителей самодеятельных кукольных кружков. Судя по уцелевшим свидетельствам, он рекомендовал своим подопечным создавать музыкальное оформление спектакля «применительно к тем условиям, которые могут быть в любой избе-читальне», то есть обходиться небольшим набором доступных всем инструментов; так, в отчетном спектакле, поставленном курсантами, «участвовали балалайки, трензеля, бубен, дудочка, соловей, детский металлофон и гребенка»¹⁹.

С начала тридцатых к поискам музыкальной специфики подключается и Государственный центральный театр кукол под руководством Сергея Владимировича Образцова. Правда, в теоретических работах Образцова высказываний о музыке не много, однако это не значит, что он не уделял ей внимания. Напротив, как человек, тонко чувствующий музыку и разбирающийся в ней, он принимал живейшее участие в процессе создания звукового оформления спектакля, начиная от первых заданий композитору до того этапа работы с уже готовой партитурой, который именовался «сажанием спектакля на музыку». Судя по воспоминаниям его сотрудников, он вникал в мельчайшие детали, вплоть до выбора тональности того или иного фрагмента.

В первые двадцать пять лет существования ЦТК Образцов работал в основном с композиторами В. Кочетовым («Джим и Доллар», «По щучьему велению», «Ночь перед Рождеством»), Ю. Милютиним («Братья Монгольфье», «Кот в сапогах»), Г. Теплицким («Пузан», «Волшебная лампа Аладдина», «Маугли», 1-я редакция «Необыкновенного концерта»), Н. Александровой («Гусенок», «Король-олень», «Кошкин дом», «Буратино»). Особенно тесным было сотрудничество с Теплицким и Александровой, связанным с театром служебно (Теплицкий заведовал музыкальной частью, Александрова многие годы была концертмейстером Образцова). Именно они стали проводниками идей Образцова относительно «кукольной» музыки.

Теплицкий в 1938–1940 годы читал лекции на семинарах для руководителей периферийных театров. Сохранилась стенограмма вступительной беседы, в которой он говорил о том, какой должна быть музыка в кукольном спектакле: яркой, красочной, мелодически и гармонически ясной, ритмически острой, иметь определенную, четко фиксированную длину. Теплицкий отмечал необходимость масштабного соответствия музыки и зрелища («Нельзя, например, ставить сцену в „Большом Иване“, огромную по своему размаху, сцену боя, и сопровождать ее колокольчиком. Это будет нелепо. ...Такая музыка может пригодиться в маленьких спектаклях, например „Гусенок“, „Волшебная калоша“ и т. д.»²⁰); призывал к тщательному отбору и экономии музыкального материала («В спектакле должно быть небольшое количество мелодий»²¹); настаивал на необходимости музыкально-пластических характеристик персонажей («Особенно когда нужно первый раз показать персонаж, необходимо обязательно вводить этот персонаж на музыку. Возьмите, например, персонаж Медведя в „Цирке“ или в „Пузане“. Или возьмите свинью в „Лесной тайне“. Музыка характеризует черты, свойственные медведю, свинье. Музыка рисует неповоротливость медведя, его грузность»²²). В той же лекции он говорил о своем предпочтении фагота как одного из самых «кукольных» инструментов и высказался против баяна и фисгармонии (которыми тогда широко пользовались многие театры).

В двух неопубликованных статьях, посвященных музыкальной части театра, Теплицкий, подобно своим предшественникам Деммени и Шапориной-Яковлевой, выделял две основные функции музыки в театре кукол: ритмическую организацию движений куклы и насыщение действия эмоцией (поскольку кукла не способна передавать эмоцию так, как это делает актер-человек). Говоря о партитуре В. Кочетова к первому спектаклю ЦТК, «Джим и Доллар», он, по сути, дал формулу своего понимания «кукольности» в музыке: «...Лаконичность ее, рельефная выпуклость тематического материала, острота музыкальных характеристик, мягкая, тактичная иллюстративность, легкая эстрадность и нарядная оркестровка — несмотря на скупость изобразительных средств, — все это свидетельствовало о высокой профессиональной культуре

композитора, о правильно понятом им существе кукольного спектакля»²³. Особо отмечал Теплицкий увлеченность Образцова поисками особых, необычных тембров: «С. В. Образцов придавал большое значение характеру звучания нашего оркестра, настоятельно требуя от нас применения необыкновенных по своим краскам инструментов. „Нам нужно выдумать какой-то удивительный свой оркестр, — постоянно твердил он, — а не копировать плохой салонный или джазовый!“ Мы дружно старались найти какие-то особые, характерные тембры, которые в наибольшей степени соответствовали бы общему звучанию именно кукольного спектакля. Но увы! Сама жизнь раз за разом отменяла все наши в большом числе применявшиеся бычьи пузыри, банки-склянки с водой и без нее, цитры, цимбалы, пианоло-мелодии, рожки, дуделки, гребешки, гармоники и пр. и пр. Спектакли же требовали самых разнообразных ощущений: от душевного скрипичного соло в „Каштанке“ до грозного появления Джинна в „Лампе Аладдина“, от таинственного изображения Дракона в „Коте в сапогах“ до мощной патетики боя в „Илье Муромце“. Особенно острую нужду в количестве и разнообразии тембров мы ощутили с момента возникновения спектаклей для взрослых»²⁴.

Поначалу состав музыкального ансамбля и инструментарий в ЦТК были почти такими же, как в театре Деммени (два пианиста и скрипач, игравшие параллельно на домре, мандолине, балалайке и всякого рода ударных), однако с годами «стремление к универсальному использованию каждого музыканта... оказалось уже несостоятельным» и Образцова перестали удовлетворять «мелкие „украшательские“ инструменты, на которых нельзя было воспроизвести сколько-нибудь серьезную музыку»²⁵. Но и от обычных оркестровых инструментов, которыми пополнялся ансамбль театра, неуклонно растущий и выросший в конце концов до трех десятков человек, Образцов требовал поисков необычных, «экзотических» звучаний, причем эти поиски могли происходить даже без участия композитора (так на репетициях «Волшебной лампы Аладдина» был найден звук зурны — кларнетист воспользовался тростью альтового саксофона). С большим энтузиазмом Образцов воспринял появление первых электронных инструментов, которые применили в музыке «Божественной комедии». Н. Бого-

словский, композитор спектакля, позже вспоминал: «Я решил совершить революцию в его театре и притащил туда зародыши будущих электронных инструментов. Все это были изобретения инженера Л. Демиховского, который работал в Доме кино. Музыканты образцовского театра были очень недовольны моим новаторством — им приходилось осваивать новые инструменты. Однако Образцов, как поклонник всего нового, оригинального, горячо поддерживал мою затею, благодаря чему ее удалось претворить в жизнь»²⁶. В перспективности этих технических новшеств был убежден и Теплицкий: «...Вопрос музыкально-кукольной специфики связан с использованием электроинструментов с их богатейшими и неограниченными тембровыми возможностями»²⁷.

Пожалуй, наиболее полно воззрения Образцова на музыку отразились в статье Н. Александровой «О музыке в театре кукол». Она подробно описала процесс работы режиссера с композитором в ЦТК, подчеркнув, что необходимым условием этой работы является предварительное знакомство композитора с эскизами кукол и с системой кукловождения, применяемой в данном спектакле: ведь характерность куклы должна сочетаться с характерностью музыки, а каждая система предусматривает свою, особую пластику кукол. Основные компоненты, делающие музыку театра кукол отличной от музыки театра драматического, — эксцентричность, лаконизм, красочность, — по мнению Александровой, обусловлены свойствами кукольной драматургии (обобщенностью, иносказательностью, преувеличением и концентрацией чувств, действенностью) и свойствами самой куклы (скупостью, графичностью ее движений). Необходимость создания предельно сжатого во времени звучащего образа приводит к тому, что в музыке театра кукол преобладают короткие фрагменты — «так называемые блямы, бумы, глissандо и пр., которые стоят как бы на грани шума и музыки...»²⁸. Говоря о конкретных инструментах, Александрова, так же как и Теплицкий, особо выделила фагот как инструмент наиболее близкий театру кукол по своим тембровым возможностям; отметила она и значительную роль ударных, и уместность в музыке кукольного спектакля необычных тембровых сочетаний и разнообразных «характерных» приемов игры (глissандо, фруллято, флажолетов, сурдин всех

видов и т. п.). Она же впервые высказала мысль о том, что этой музыке противопоказан прием тематической разработки, требующий значительной протяженности сценического времени. (Мысль, бесспорно, верная, однако заметим, что прием тематической разработки не характерен не только для «кукольной», но вообще для театральной и киномузыки, в которых преобладает вариационный принцип развития тематического материала.) Средства музыкальной выразительности, используемые в спектакле, по мнению Александровой, могут быть любыми, но должны соответствовать жанру и стилю пьесы, а также гармонировать с масштабами зрелища: «...Безусловно инородным и чуждым кукольному театру будет насыщенное и плотное звучание симфонического оркестра, где тембры смешаны и индивидуальность каждого инструмента растворена в общей массе звучания. Наоборот, прозрачная партитура, чистые тембры кажутся мне наиболее соответствующими тонкому и чуткому существу куклы»²⁹. Об этом говорил и сам Образцов: «Для того чтобы наши спектакли были прозрачными (а они должны быть прозрачнее, чем спектакли драматических театров или чем оперные), нужна прозрачная музыка. ...Я не могу себе представить такой кукольный спектакль, который мог бы идти под музыку Вагнера, — она слишком „плотная“, слишком мощная для кукол»³⁰. В своем основополагающем труде «Моя профессия» Образцов писал: «Композитор... обязан помнить, что это кукольный спектакль и масштабность музыкального сопровождения должна соотноситься с масштабностью кукол. И тембры инструментов должны быть локальными, характерными, типизированными, потому что типизированы все внешние характеристики кукол»³¹. Ту же мысль высказал один из его ближайших сотрудников, режиссер В. А. Кусов: «Инструментовка музыки кукольного спектакля может прийти в несоответствие с решением спектакля, если композитор не обратит внимания на специфику драматургии театра кукол: то есть инструментовка может „задавить“ спектакль, быть излишне „человеческой“, мощной»³².

Образцов первый, а возможно, и единственный из режиссеров-кукольников затронул проблему восприятия музыки спектакля детьми. В 1964 году, выступая на конференции «Театр кукол в жизни ребенка», он говорил:

«Музыкальный язык должен быть современным, это обязательно. Но он должен быть детским, и это тоже очень важно. И если композитор взял не детские музыкальные ассоциации, если иронически использовал музыку в расчете на то, что взрослые ее узнают (знакомый вальс, или фокстрот, или песенку), то он не имеет права этого делать; адресуясь к детям, он должен адресоваться к их ассоциациям»³³.

В начале семидесятых в печати появилось еще одно высказывание о музыке, принадлежащее перу Михаила Михайловича Королева. В Большом театре кукол, который он возглавлял, музыке придавалось чрезвычайно большое значение: как известно, именно в этом театре в 60-е годы родился новый для нашего искусства жанр кукольного мюзикла. Позволим себе процитировать соответствующий раздел книги Королева «Искусство театра кукол»: «Трудно сказать, какая музыка должна быть названа кукольной и какая не кукольной. Музыкальные решения зависят, главным образом, от жанра и стиля спектакля, от индивидуальности режиссера и композитора. Но ясно, что согласование музыки с изобразительным решением спектакля обязательно. Мера яркости цветового решения, колористический замысел художника должны найти свое отражение в музыке. В принципе музыка также тяготеет к яркости. Отсюда поиски ярких оркестровых тембров и их сочетаний, иногда странных до фантастичности.

Стремление к изобразительности, которому подвластны все компоненты спектакля, находит свое отражение и в музыке. Музыка также часто бывает изобразительной, нередко иллюстративно-изобразительной. Она иногда перестает походить на музыку в обычном понимании и становится чем-то таким, что можно назвать театрально-звуковым или омузыкаленным звуковым оформлением спектакля. Часто музыка сближается с театральными шумами, которые приобретают поэтически-образные звучания.

Музыкальные решения подчиняются закону сокращения, вследствие чего в них преобладают короткие, даже краткие периоды; неизбежны и контрасты, которые также особенно свойственны природе театра кукол»³⁴.

Приведенная цитата со всей очевидностью доказывает, насколько воззрения Королева на музыку спектакля были схожи с изложенными

выше воззрениями его коллег. Тот круг идей, который был рожден театральной практикой двадцатых годов, не потерял своей актуальности и в начале семидесятых. Однако вскоре ситуация изменилась. Статья Н. Александровой, вышедшая в 1980 году, которую автор рассматривала лишь как начало давно назревшего большого разговора о музыке, на деле оказалась его завершением: никто из ведущих российских кукольников за прошедшие с той поры тридцать лет к этой теме не обращался.

Итак, можно считать, что поиски музыкальной специфики театра кукол продлились около полувека. Особенно активно, как мы знаем, они велись в театрах Деммени и Образцова. Приоритет в этой области принадлежит, безусловно, Деммени с его сотрудниками-композиторами и — если рассматривать шире — городу Ленинграду. В 1920–1930-е годы музыка к спектаклям ленинградских театров кукол звучала не только на самих представлениях, но и в серьезных музыкальных собраниях: известно, например, что еще в 1927 году в одном из концертов ленинградского отделения Ассоциации современной музыки исполнялась музыка Н. Стрельникова к спектаклю Театра марионеток «Дон Кихот» (и это, видимо, не единственный случай такого рода).

В предвоенные годы наметился искусствоведческий интерес к проблеме: Л. В. Шапорина-Яковлева вспоминала о статье некоего музыковеда, посвященной музыке в марионеточном театре, которая должна была выйти в ленинградском отделении издательства «Искусство» в 1941 году. Но автор ее погиб на фронте, а сама статья вместе со всеми издательскими материалами в начале войны пропала³⁵. (Можно предположить, что это был Николай Малков, музыкальный критик, автор статьи о композиторе Митине.)

В поисках и определении музыкальной специфики Деммени и Образцов двигались в одном русле и приходили к похожим выводам. Хотя между руководителями двух главных театров страны и существовали разногласия, в вопросе о музыке их взгляды в целом сходились — по крайней мере, в теоретическом аспекте. На практике звучание «портативного» музыкального ансамбля в театре Деммени, состоящего из двух человек, конечно, отличалось от звучания многолюдного оркестра ГЦТК (просуществовавшего до конца восьмидеся-

тых!), но тут, скорее всего, дело было не столько в разности эстетических позиций, сколько в более широких материальных возможностях, которыми располагал театр Образцова. Так что в музее ГАЦТК сегодня хранятся преимущественно партитуры старых спектаклей, а в архиве театра Деммени — только клавиры (то есть партии основного инструмента — роля).

Творческие методы и художественные достижения ленинградского Театра марионеток, возглавляемого Деммени, и московского ГАЦТК под руководством Образцова многие годы оставались ориентиром для других отечественных театров. Каноническими были и принципы использования музыки в кукольном спектакле, сложившиеся за столетия. Однако в последней трети века происходит отход от канона, связанный с новыми тенденциями в развитии отечественного кукольного искусства — тяготением к сложной философской и социальной проблематике, расширением репертуарного диапазона, усложнением жанровой структуры спектакля, обогащением сферы выразительных средств и т. п. Многие режиссеры и композиторы, игнорируя признанную ранее необходимость пространственно-временного соответствия музыки и зрелища, стали включать в спектакль непомерно большие музыкальные фрагменты, использовать мощные симфонические звучности. В музыке представления для детей нередко можно встретить цитаты и аллюзии, явно апеллирующие к взрослому сознанию, от чего предостерегал Образцов. «Кукольное» начало в музыке последней трети века продолжает существовать и даже зачастую ощущается сильнее, чем прежде, когда оно было предметом особого внимания, но теперь его проявления более разнообразны и не ограничиваются правилами, выработанными в театрах Деммени и Образцова. Музыкальная сфера современного кукольного спектакля, подобно его сценическому пространству, не ограниченному традиционной ширмой, загадочному и непредсказуемому, тоже может таить в себе всякого рода неожиданности. Но если она выступает в гармонии с остальными выразительными средствами спектакля, если соответствует его жанру и стилю, изобразительному и режиссерскому решению, если выполняемые ею художественные задачи убедительны, то мера ее «кукольности», наверно, не столь уж существенна.

Примечания

¹ Личные анкеты кукольников театров кукол СССР. Архив Музея ГАЦТК. Р-2065.

² *Марков В. Д., Надеждина Н. А.* Петрушечные представления (Руководство). М., 1929. С. 83.

³ *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. Для работников городских клубов, школ и кукольных театров. М.; Л., 1927. С. 102.

⁴ *Симонович-Ефимова Н. Я.* Четырнадцать кукол театра Ефимовых. 1947. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-430. Л. 15.

⁵ *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 131.

⁶ Там же. С. 142.

⁷ *Малков Н.* Петрушечный композитор // Жизнь искусства. 1929. № 2. С. 15.

⁸ *Митин С. Н.* Музыка в «Театре Петрушки» // Театр Петрушки при ГТЮЗ. Л., 1927. С. 24.

⁹ Там же. С. 25.

¹⁰ *Деммени Е. С.* Музыка в театре кукол // Кукольные театры ЛентюЗа: Сб. статей под ред. Н. Верховского. Л., 1934. С. 32.

¹¹ Там же. С. 33.

¹² Текст процитированной статьи Деммени почти полностью совпадает с текстом одного из разделов его неопубликованной книги «Спектакли Петрушек», датированной 1933 годом (ЦГАЛИ СПб. Ф. 86. Оп. 1. Ед. хр. 3), однако в книге после слов «тематически насыщенной» следует «преимущественно иллюстративной», что при публикации было выпущено. По-видимому, автору показалось, что это определение имеет отрицательный оттенок. Однако иллюстративность, изобразительность — одна из важнейших функций музыки в театре кукол, вызванная необходимостью «оживления» изначально неживого материала. В период становления профессионального театра кукол музыка в спектакле, особенно детском, играла преимущественно сюжетно-образительную роль.

¹³ *Деммени Е. С.* Артисты музыкального ансамбля // Сборник статей, посвященный 20-летию

театра марионеток (1939). Маш. копия с авторской правкой. Архив Санкт-Петербургского театра марионеток им. Е. С. Деммени. Л. 35.

¹⁴ Там же. Л. 34.

¹⁵ *Данько Е.* Марионетки в Ленинграде. Архив Музея ГАЦТК. Р-26. Л. 2.

¹⁶ *Шапорина-Яковлева Л. В.* История кукольных театров Ленинграда за 30 лет. Маш. копия с авторской правкой. РО ИРЛИ. Ф. 698. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 101.

¹⁷ Там же. Л. 103.

¹⁸ *Кузмин М.* Студии. Новый Салтан // Жизнь искусства. 1919. № 129. С. 1.

В воспоминаниях Шапориной мы находим противоречащие друг другу свидетельства относительно музыки к «Салтану». Так, в статье «Кукольные театры Ленинграда за 25 лет» (РО ИРЛИ. Ф. 698. Оп. 1. Ед. хр. 11) на л. 44 читаем: «В первой программе, показанной 12. IV. 1919 года, для Царя Салтана была подобрана музыка из оперы того же названия Римского-Корсакова... В 1920-м году, когда был уже приобретен известный опыт, Царь Салтан шел во второй постановочной редакции, и музыка была заказана В. Виноградовой». Там же, на л. 125: «В апреле 19 г. Театр открылся постановкой сказки „Царь Салтан“ с музыкой В. П. Бик-Виноградовой...». В упомянутой выше статье «История кукольных театров Ленинграда за 30 лет» на л. 13 значится: «для Царя Салтана в первой постановке взята <нрзб.> из оперы Римского-Корсакова того же имени, а во второй постановочной редакции, в 1920-м году, когда уже был приобретен некоторый опыт, музыка была заказана В. Виноградовой» (весь этот пассаж зачеркнут), а на л. 101 поверх зачеркнутых машинописных строк «была подобрана музыка из оперы того же названия Римского-Корсакова» рукой автора помечено: «музыка была написана В. Виноградовой». Поскольку музыка Виноградовой упоминается в рецензии Кузмина от 6 мая 1919 г., она никак не могла быть заказана

в 1920 г. Вероятно, тут просто ошибка мемуаристки.

¹⁹ Программа курсов руководителей самодеятельных кукольных кружков. Л., 1938. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-40. Л. 3.

²⁰ *Теплицкий Г.* Лекция «Музыка в театре кукол» 8 января 1940 г. Архив Музея ГАЦТК. [Б. н.]. Л. 14.

²¹ Там же. Л. 17.

²² Там же. Л. 19.

²³ *Теплицкий Г. С.* Рассказ о музыкальной части. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. [Б. н.] 1961. Л. 11. ²⁴ Academia Образцова. М., 2007. С. 123.

²⁵ *Теплицкий Г. С.* Музыкальная часть ГЦТК за двадцать лет. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-2157. Л. 2.

²⁶ *Богословский Н.* В такие игры мы играли // Театр чудес. 2001. № 2. С. 16.

²⁷ *Теплицкий Г. С.* Рассказ о музыкальной части. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. [Б. н.]. 1961. Л. 18.

²⁸ *Александрова Н. П.* О музыке в театре кукол // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. М., 1980. С. 138.

²⁹ Там же. С. 143.

³⁰ Стенограмма конференции «Театр кукол в жизни ребенка». Ленинград, 27 июня 1964 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-2303. Л. 17.

³¹ *Образцов С. В.* Моя профессия. М., 1981. С. 377.

³² *Кусов В. А.* Некоторые соображения о подготовке и совершенствовании современного кукольника // Что же такое театр кукол? Сб. статей. М., 1990. С. 158.

³³ Стенограмма конференции «Театр кукол в жизни ребенка». Ленинград, 27 июня 1964 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-2303. Л. 16.

³⁴ *Королев М. М.* Искусство театра кукол. Основы теории. Л., 1973. С. 54.

³⁵ См.: Стенограмма вечера «Из прошлого советского театра кукол» 2 марта 1962 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК. Р-2282. Л. 26.

Ю. М. Шор

Метафизика театра и феномен актера

О театре, как известно, пишут и размышляют далеко не только театроведы, но представители самых различных специальностей — психологи и философы, эстетика и историки, лингвисты и социологи. Каждой из этих (и многих других!) областей знания театр чем-то близок, каждая наука находит там для себя что-то существенное, важное. Это связано и с тем, что театр многоаспектен, многолик, он присутствует в различных сферах культурного пространства, ему недостаточно узкоспециализированного взгляда, поэтому различные области знания постигают несхожие аспекты единого образа, в одном и том же усматривают разное. Театр — не просто вид искусства, конкретная художественная форма, он по-своему культурно — универсален. Так же как искусство — это вся культура в ее художественной ипостаси, театр — это вся художественная культура, взятая как сценическая, театральная. И не из-за того (во всяком случае, не только из-за того), что сценическое искусство вбирает в себя многочисленные виды — и пластику, и живопись, и музыку, и скульптуру, и танец, и пантомиму, и еще многое другое. Театр «многосоставен», потому что он целостен, охватывает все этажи существования общества и личности. Уровни этого существования прячутся за каждой отдельной дисциплиной, интересующейся искусством сцены: социология рассматривает различные аспекты социального бытия театра, психология — психические закономерности создания и восприятия спектакля. Семантика видит в театре специфическую знаковую систему, эстетика озабочена его общехудожественной природой, и т. д.

Что же такое театр? Казалось бы, ответ лежит на поверхности, на самом деле это не так. Хотя бы потому, что театр — это не только спектакли и репетиции, он везде и всюду. Михаил Чехов на подмостках сцены. Постановки Всеволода Мейерхольда или Анатолия Эфроса. Народные, площадные гуляния в Испании

XVII века. Древние оргиастические дионисийские мистерии, из которых когда-то возникло искусство сцены. Раблезианская карнавальная культура и славянские хороводы, парады физкультурников в сталинской России. Танцующая, любующаяся собой перед зеркалом девочка. Элементы игры и представления в повседневной жизни. Все это театр.

И это поистине так. Театральное начало появляется то тут, то там, обнаруживая себя в самых разных областях жизненного мира — социальных и духовных, психических и экзистенциальных, исторических и культурных. В мифе и сказке, в спортивных состязаниях и политических дебатах, в переживании природных стихий и динамике межличностного общения, в играх и любовных приключениях — где только не проявляется театральное начало. Именно так, широко, культурологически, понимал феномен сценического Николай Евреинов — как специфическое универсальное качество, вездесущую субстанцию театального, приносящую во все сферы общественной жизни.

Подчеркнем: речь идет у нас о театре как театральности, театральном начале культуры. Искусство сцены как таковое оставим театроведам и критикам. Философскую культурологию интересует именно эта неуловимая вездесущая субстанция. Она, эта субстанция, с одной стороны, «растворена» во всем многообразии жизненных проявлений, пространств человеческого существования, с другой — создает первоначальные элементы самого искусства сцены, его «несущие конструкции». К ним можно отнести динамизм, зрелищность, полноценность существования в нафантазированных обстоятельствах, избыточную энергетику, художественную концентрацию, драматургическую сюжетность и т. д. В любом случае сначала мир как театр, а потом театр как мир.

С чего начинается театр? С вешалки, с фойе, со зрительного зала и сцены? Все это так, но

первоклеточка театра, думается, в другом. Она возникает там, где единый жизненный процесс начинает распадаться на «представление» и «переживание». Переживание — внутреннее содержание процесса, его смысловая и эмоциональная наполненность; представление — его явленность для других. Предположим, я с кем-то разговариваю, весь погружен в стихию общения, в содержание беседы. Пространство заполнено диалогом. Но вот к нам подходит небезразличная мне женщина. Продолжая разговор, я вольно или невольно начинаю работать «на нее», внимание раздваивается, включается «взгляд со стороны». И это уже театр.

Театр прежде всего представление, зрелище, пища для глаз и ушей. Существует важнейшая человеческая потребность — видеть, слышать, ощущать, переживать окружающий мир. Не об этом ли знаменитый пушкинский «Пророк»? Уши есть — не слышим, глаза есть — не видим, душа есть — не чувствуем. И является нам на перепутье «шестикрылый Серафим» и преобразует нас — и человек увидел, услышал, «внял»... Создавать специфические условия, при которых мы действительно обретаем способность постигать мир, внимать ему, становимся зрячими, — в этом великая миссия театра. Поэтому расхожий термин «театральное представление» на самом деле несет в себе совсем небанальный смысл. Театр действительно «представляет», демонстрирует, выносит вовне некое жизненное содержание, художественно выявляя законы самой жизни. Мало просто «быть», надо *представить* бытие. Продемонстрировать, выявить, утвердить — именно этот феномен Фридрих Ницше обозначил как «воля к власти». Ибо что такое «воля к власти»? Жизненный процесс, понятый как подтверждение, самодоказывание. Отсюда — зрелищная сторона театра, его пиршественность, его праздник, то, что играло такую важную роль в спектаклях великого Евгения Вахтангова. Театр богато, мощно, полно представляет, насыщает наши органы чувств, «кормит» их. И актерское начало характеризуется прежде всего любовью к публичности, зрелищности, представлению.

Представление реализуется и в других феноменах культуры: в народном празднике, карнавале, уличном шествии, повседневном поведении. Но там оно сливается с переживанием, там зрители — участники действия. В театре

общение осуществляется через внешне пассивный, но внутренне предельно насыщенный акт — восприятие, чувствование, постижение. Фигуры, движение, мизансцены, монологи и диалоги — все направлено на то, чтобы увидеть, услышать явленное.

Но само по себе представление — только одна сторона театра. Самодовлеющее представление вырождается во внешнюю театральность, в шоу, что наглядно демонстрирует современная массовая культура. Все поверхностно, все только «представлено», все напоказ. В шоу-культуре, при всем ее блеске, зрелищности, цветовой и звуковой изощренности, недостает внутреннего, нет реальной наполненности, «второго плана», смысла, идущего вглубь. Недостает души. Это совпадает со стремлением современного искусства прежде всего эпатировать, оглушить, ошеломить спецэффектами.

«Вторым планом» может быть только все богатство жизни, полнота бытия самого мира, его дионисийские потоки, его энергетика. По отношению к реальности спектакля нужно говорить об энергетике представления, о воздействующей на зал динамике творческого процесса, осуществляющего художественное начало. Это же воздействие — важнейшая сторона общения с актером, с исполнителем. Артист не просто «играет», он посылает нам свою игру, бросает ее в зал, «опрокидывает» на нас. Подлинная игра, настоящее исполнение создают мощное силовое поле, которое втягивает нас в себя, в возвышающей напряженности которого мы оказываемся. Являясь зрителями полноценного, истинно художественного действия, мы переходим в особое пространство, начинаем существовать в другом измерении.

Питающая среда этого феномена — переживание. В переживании создается динамическая структура сценического образа. Многообразие форм театра, школ, направлений — в многообразии возможных способов представления, смысловая наполненность в переживании. Театр выступает как выражение целостной жизни, передаточный механизм ее внутренних импульсов, энергетических потоков. Перед нами — то самое ницшевское «рождение трагедии из духа музыки». Искусство сцены воплощает идеи эпохи, дух времени, его архетипические, темпоритмические измерения, его сознание и подсознательное. Театральное искусство «сгущает» время, переплавляет его в художественный

образ, выражает его музыку. У Б. В. Асафьева есть емкое понятие — «интонационный словарь эпохи». Этим понятием он обозначал смыслы эпохи, выраженные в интонациях, близкие уху современников созвучия, чаемый язык, характерные способы выразительности. Интонационный словарь эпохи поставляет художнику «энергетическое и смысловое топливо», из материала которого строится художественный образ.

Вот почему спектакль определенной эпохи содержит в себе больше того, что задумал режиссер, что таят сознательные актерские замыслы, — он voluntarily или невольно воплощает неяркие архетипические, экзистенциальные структуры времени, особую его ауру, аромат — все то, что трудно выразить словами. И все это выражает актерская игра, которая никогда не является «игрой вообще», а тоже пронизана целостной толщей времени. Там, где эта целостность разрушена, где панорама времени носит характер точечный, калейдоскопический, сотканный из обрывков и кусочков, лишена внутренней логики, — там актеру, режиссеру становится трудно. Такое время сейчас — принципиально не художественное. Какое угодно — коммерческое, политическое, прагматическое, но не художественное. Театру, понятому как художественное явление, ближе цельные времена, объединяющие идеи эпохи, насыщенные духовно-волевыми порывами. Такими, видимо, были «классические» эпохи в истории культуры (классицизм, барокко, романтизм), из более близких нам — российские 60-е годы прошлого века с их порывом к свободе, к творческому обновлению, к выявлению гуманистического начала.

Время, благоприятствующее художественному сознанию, само кристаллизует смыслы, выделяет типические формы, заключает в себе архетипы, воплощаемые потом в образах искусства. Для этого надо, чтобы эпоха обладала динамической, смысловой и структурной определенностью и имела отчетливые цели и идеалы. Это не значит, конечно, что наше время, раздробленное, хаотическое, невнятное, полное противоположно направленных тенденций, не способно порождать свой театр, своеобразные сценические формы. В этой ситуации искусство сцены продолжает искать свои способы художественной выразительности, новые приемы, неординарные режиссерские и актерские реше-

ния. Именно эту тенденцию демонстрируют спектакли Э. Някрошюса, А. Праудина, В. Фокина, П. Фоменко и др. Это уже другой театр, стремящийся выразить драматические коллизии переломной эпохи. Похоже, рождается новый миф, возникает новая цельность.

И все-таки театр — одно из наиболее традиционных искусств, театру, несомненно, присущ консервативный элемент. Более того. Думается, одной из важнейших функций искусства сцены является то, что оно выступает и как хранитель патриархального начала в культуре, некое передающее звено традиционных форм жизни. Под патриархальным началом мы подразумеваем не просто нечто архаическое, несовременное, а теплое, интимное, конкретно-личностное начало, насыщенное всей полнотой индивидуальных проявлений. Патриархальная культура — это культура неотчужденного человеческого начала, культура универсальной личностной определенности. Патриархально «первозданно-человеческое». Видимо, в этом одна из главных тайн, главных предпосылок настоящей, никогда не убывающей потребности в театре. Ибо потребность в театре — это нужда в теплом, непосредственном общении живых зрителей с живыми актерами, осуществление энергетики зримого и слышимого действия, выступающего не как иллюзорная, а как непосредственно реальная, чувственная несомненность. Именно поэтому в театре с живым зрительным залом всегда будет оставаться нечто, что не может быть заменено телевидением и виртуальной реальностью интернета.

Современная цивилизация — цивилизация гигантских объединений, формализованных бюрократических структур, несообразных человеческому мозгу потоков информации. Она — безличное пространство массового общения, олицетворение и усугубление старой проблемы хайдеггеровского *Man*. Но культура творится, так сказать, в индивидуальном присутствии личности, в живом общении живых людей. Владимир Библер высказывает интересную идею: культура создается в малых группах, а не в больших конгломератах. Почему? Потому что там имеет место совместное действие, «пропитанное» индивидуальностью участников, осуществляется личностная полнота взаимодействия и уникальное органически переплетается с общим. Уместно вспомнить, что русские славянофилы XIX века (тот же

Алексей Хомяков) превозносили общинность и соборность: община была для них образом полноценного патриархального бытия, а соборность — идеальным вариантом слияния, духовного отождествления индивидуального и социального, уникального и общего. Важнейшей стороной театра является как раз то, что он в своеобразной художественной форме хранит в себе как «общинность», так и «соборность», осуществляя важнейшую миссию, вытесняемую современным социумом.

Не случайно такое развитие получили малые сцены. Малая сцена удовлетворяет потребность в интимном общении, в небольшом уютном помещении, где актер присутствует непосредственно, в возможности наблюдать его игру лицом к лицу, видеть тысячу мелочей, недоступных на больших сценах. Она дает возможность наслаждаться отсутствием посредников между сценой и залом, между играющим артистом и следящим за ним зрителем. Великое чудо и тайна театральной игры раскрывается на малой сцене с максимальной полнотой.

В отличие от настоящего театра, массовое шоу-представление не нуждается в подлинно художественной личности, там воздействие осуществляется, прежде всего, другими средствами (масштаб пространства, спецэффекты, световые композиции и т. д.). Для театра личность, индивидуальность неизбежна. Настоящий актер — это прежде всего полнота осуществления субъективного, личностного. В подлинном искусстве мы нуждаемся во всем богатстве полноценной актерской органики, в ее многослойности, нетривиальности, непредсказуемости, в ее секретах, манящих свойствах природы, неизведанных глубинах. Игра большого актера пленяет нас тысячами мелочей, внешних незаметных черточек, индивидуальных деталей, бездонностью личностного содержания — и все это очаровывает нас, зовет смотреть еще и еще. Отсутствие индивидуальности в искусстве — катастрофа, потому что самым главным в художественной деятельности, в создании образов искусства является как раз индивидуальный взгляд, уникальное постижение, собственное художническое видение — всегда только живое, первородное, не взятое на прокат.

Там, где актер опустошен, там, где нет внутреннего, нажитого, интимно-душевного, — там отсутствуют созидательные резервуары, не обеспечивается приток творческой энергии.

А значит, отсутствует полнота отображения жизни. Но дело в том, что только подлинная драматургия (высшие образцы которой содержатся в классике) нуждается в актере — личности. Нельзя играть Пушкина, Чехова, Горького, Вампилова, Шукшина, Володина, не неся в себя полноценного личностного начала, будучи полым изнутри. А играть так художественный ширпотреб — можно.

Что бы ни изображал актер, он выражает полноту человеческого существования, весь его объем — этим он интересен. И выражает не абстрактно, а всей своей игрой, энергетикой, мизансценами, интонациями, мимикой, самой механикой порождения роли. Жест, речь, пластика, индивидуальные особенности, свои маленькие секреты — все «идет в дело». Игра настоящего артиста содержит особую теплоту, неповторимую ауру, манящую притягательность, которая побеждает безличную отчужденность окружающего мира, погружая нас в то самое пространство интимной общности, слияния душ, которое в православии именуется соборностью. Поэтому театр дает уникальную возможность вступить в связь со всей полнотой бытия. Не случайно он когда-то возник из стихийных действ, которые несли в себе все культурное целое. И основа этого — игровая природа сценического искусства.

Повседневная жизнь «частична», разбросана по различным «блокам» и «рубрикам». Повседневное существование не обеспечивает связи с целостным миром, ибо ограничено прагматическими целями, практической осуществимостью. Это понимал еще Карл Маркс, когда в «Тезисах о Фейербахе» подчеркивал, что жизнь носит по существу практический характер, что «все мистерии, которые уводят теории в мистицизм, находят свое рациональное разрешение в человеческой практике и в понимании этой практики». Другое дело — ситуация игры, выходящая за границы «практической деятельности» (вспомним кантовское определение искусства — «целесообразность без цели»), неутилитарная по существу и универсальная в силу своей неутилитарности.

Актер существует в пространстве игры, фантазии, представления, в сфере возможного, воображаемого. Его активность не имеет внешних целей, она сама по себе цель. Можно сказать и так, что в игре артиста мы наслаждаемся средствами, а не целью. В жизненной практике

успех определяется достижением результата, решением поставленной задачи. В игре на первом месте сам процесс сотворения роли, его органичность, яркость, убедительность, художественная точность. Чудо театра в том, что он создает особое духовно-психическое поле, под властью которого мы переселяемся как бы в другой мир, мир бесконечной прелести и безграничного чувственного богатства художественно воссозданной реальности (нашей с вами жизни, только укрупненной, рельефно выявленной, концентрированной). Это мир прихотливых хитросплетений, мир буйной праздничности и зрелищности. И прежде всего — волшебство живого, играющего, импровизирующего актера, в сладкий плен которого мы невольно попадаем.

В связи с этим вспоминаются впечатления современников от игры Михаила Чехова. Известный актер М. М. Штраух по многу раз ходил на спектакли Чехова, пытаясь «подглядеть» тайну его игры, и, как известно, ему это не удавалось. В чем же причина? Основной секрет, оказывается, был не в самой по себе непостижимости чеховского мастерства, а в том, что великий актер «сбивал» оценивающего с позиции стороннего наблюдателя, вовлекая в поле своего воздействия, заставляя плакать и смеяться, мощно подчиняя действию своей художнической воли. А ведь это важнейший момент, характеризующий подлинную сценическую игру! И одновременно — одна из главных чар, неисчерпаемых возможностей театрального искусства.

Авторы номера

Лапкина Галина Алексеевна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Максимов Вадим Игоревич —

доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Матвиенко Кристина Николаевна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Некрасова Инна Анатольевна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Овсянникова Ирина Николаевна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Пригожина Лариса Георгиевна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Рыбас Екатерина Александровна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Самохина Алла Александровна —

старший преподаватель кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Соколова Елена Витальевна —

аспирантка сектора театра Российского института истории искусств.

Тацки Алиса Юрьевна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Фаттахутдинова Майя Спартаковна —

музыковед, заведующая отделом прозы литературного журнала «Бельские просторы» (Уфа).

Шор Юрий Матвеевич —

доктор философских наук, профессор кафедры философии и истории Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация на русском языке объемом 40–50 слов.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте – 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис – Статистика – Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля – 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ 7.1-84 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления» (Приложение 2).

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следует информация о представленной к публикации статье на английском языке (дается Ф.И.О. автора (авторов), название статьи и аннотация) и ниже сведения об авторе (авторах) – на русском, включающие Ф.И.О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: teatron@tart.spb.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.



Подписано в печать 23.11.2009. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,4.
Тираж 500 экз. Заказ. тип. № 1830

Отпечатано в ООО «Типография „Береста“»
196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.