

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2013 № 2 (12)

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: akademizdat1@yandex.ru

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

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства, 2013

Содержание

Историческая перспектива

<i>Молодцова М. М.</i> К истории режиссуры: Анджело Индженъери и спектакль «Эдип-царь» в Театре Олимпико в Виченце (1585)	3
<i>Мамчур Е. В.</i> Режиссура в Александринском театре в 1900-е годы.....	16
<i>Чирва Ю. Н.</i> Илларион Николаевич Певцов.....	31

История спектакля

<i>Титова Г. В.</i> «Горе уму», или «Комедия о хамстве» (<i>Окончание</i>).....	46
--	----

Зеркало сцены

<i>Юрьев А. А.</i> Ибсен на петербургской сцене за последние десять лет.....	66
<i>Мальцева О. Н.</i> Возвращаясь к спектаклям Юрия Любимова. «Замок» (Театр на Таганке, 2005).....	84
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009)	97

Мастера

<i>Богданова П. Б.</i> Два Фокина.....	110
--	-----

М. М. Молодцова

К истории режиссуры: Анджело Индженъери и спектакль «Эдип-царь» в Театре Олимпико в Виченце (1585)

Гуманист XVI века Анджело Индженъери (ок. 1550–1613) вошел в историю как один из создателей классического ренессансного спектакля и хронологически третий (после Джамбаттисты Джиральди Чинцио и Леоне де Сомми-Эбрео) из крупнейших критиков и теоретиков театра.

Он родился в знатной семье в Венеции; где получил образование — неизвестно. Богат он не был, чаще всего служил в должности дипломатического секретаря или в качестве доверенного лица у разных государей (Фарнезе, Гонзага, Ровере, папа Климент VIII, Карл Эммануил I Савойский). Хотя он был настолько сведущим канцеляристом, что написал популярный учебный трактат «Образцовый секретарь» (1594), главным для него являлось творчество, и он реализовал себя как поэт, филолог, эстетик, театральный практик. В 1572 году он перевел «Remedio Amoris» («Лекарство от любви») Овидия. В 1576 году опубликовал первое оригинальное поэтическое сочинение. В дальнейшем сочинил и пастораль, и трагедию (хотя и не прославившиеся).

Индженъери был одним из близких друзей Торквато Тассо, пытавшихся облегчить его судьбу. Он принимал активное участие в редакции и первых публикациях Тассова «Освобожденного Иерусалима» и вместе с Джован-Баттистой Гуарини, также близким ему человеком, курировал посмертные издания наследия поэта.

В 1580 году Индженъери был принят в Олимпийскую академию (Academia Olimpica) Виченцы под именем Неглетто (negletto — нерадивый). Он всегда оставался патриотом Венеции (всю жизнь

писал стихи на венецианском диалекте) и адептом «олимпийцев», хотя свою пастораль «Пляска Венеры» («Danza di Venere») поставил в Парме, благодаря поддержке герцога Фарнезе, и состоял в членах пармезанской Академии Безымянных (Innominati) под именем Innestato (привитый), а свой трактат о театре напечатал в Ферраре¹.

В занятия вичентинских академиков входило изучение и практическое применение поэтики театра, создание пьес, организация их постановок и критический разбор спектаклей, то есть театральная критика, подобная сегодняшней. Олимпийская академия имела для этих занятий оптимальные условия, тем более что в Виченце завершалось строительство по проекту Андреа Палладио Олимпийского театра (Teatro Olimpico) — сохранившегося до наших дней архитектурного шедевра, сочетающего реконструкцию античного театрального пространства с новациями ренессансного зодчества.

Накануне открытия театра был затеян конкурс на сочинение трагедии, достойной этой чести, но в результате пристрастных дискуссий все же было решено поставить «Эдипа-царя» Софокла в переводе академика Орсато Джустиниани, «блестящего венецианского нобиля и блестящего поэта» (с. 73). Его перевод тоже вызывал нарекания и придирки, зато не были ущемлены авторские амбиции конкурсантов.

В качестве постановщика — «хорега» — был избран Анджело Индженъери. Он проявил себя в этих условиях как режиссер, следовавший тем же реконструктивным и новаторским задачам, которые

ставили перед собой зодчий и сценограф Театра Олимпико.

Работая над спектаклем, Индженъери пользовался предварительно составленным проектом, в который по мере надобности вносил уточнения и конкретные указания, предназначенные помощникам и исполнителям. У театроведов есть основания считать, что все намеченное в этом проекте было выполнено². Но когда через тринадцать лет Индженъери сочинял «Беседы о драматургии и способе постановки пьес», то использовал свои постановочные заметки только отчасти, ибо стремился придать трактату обобщенный характер (к сожалению, сам исходный проект не сохранился).

В результате «*Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche*» оказывается важным историческим документом, дающим концепцию классического спектакля в целом, а постановка «Эдипа-царя» выглядит в нем убедительным аргументом, эту концепцию утверждающим, хотя сам спектакль описывается фрагментарно.

Андреа Палладио умер до завершения строительства. Заканчивал возведение Театра Олимпико Винченчо Скамоцци (ученик и зять архитектора). Скамоцци и являлся сценографом, от которого зависел весь декорационный материал (*arrato*³) для создания сценического образа спектакля, сыгранного 3 марта 1585 года. А выявление (по пьесе) и воплощение этого образа в сценическом действии было результатом режиссуры Индженъери. Костюмы сделал художник Джамбаттиста Маганца.

Заглавную роль исполнял видный драматург и актер-полупрофессионал Луиджи Гротто, на сцене выступавший под именем Чекко д'Адрия. По инициативе Джован-Баттисты Гуарини к участию в спектакле привлекли знаменитого актера Верато, согласившегося на роль Креонта. Его дочь сыграла Иокасту. Во второсте-

пленных ролях и в хороводных партиях спектакля приняли участие академики. Для спектакля была написана специальная музыка. Знаменитый органист венецианского собора Святого Марка Андреа Габриели-старший сочинил для «Эдипа-царя» четыре хора, ставших прототипом оперных хоров.

«Беседы...» состоят из двух частей. В первой излагается поэтика драмы, основанная на изучении античных теорий и античной драматической поэзии. Наряду с античными драмами в ней рассматриваются и современные пьесы трех главенствующих «ученых» жанров: трагедии, комедии и пасторали, поэтому Индженъери обращается и к суждениям современников. С некоторыми он соглашается (например, с Лудовико Кастельветро), с другими (в основном с Джамбаттистой Джиральди Чинцио) спорит, особенно из-за постановочных приемов в трагедиях и в пасторальных.

Будучи чутким к современным веяниям, Индженъери как критик особо поддерживает достижения драматургов, сочиняющих пасторали, ставшие в его время самым популярным драматическим жанром. (За одним исключением: вероятно, из субъективной неприязни к Джиральди Чинцио он недооценивает его роль в развитии этого жанра.) А как режиссер Индженъери ценит пасторальный жанр за заложенные в нем богатые постановочные возможности: «С сельской декорацией, полной зелени, с костюмами, не столь богатыми, сколь изящными, они представляют очаровательнейшее зрелище; их тонкие сентенции, легко воспринимаемые и ухом и интеллектом, порой бывают не чужды почти трагической серьезности... к тому же они приноравливаются и к смешному; но при этом на подмостки выходят благородные женщины и девы, что не принято в комедиях⁴, в них есть место возвышенным чувствам, от которых не отказалась бы трагедия, таким образом, как нечто

среднее между тем и другим жанром драматической поэзии, они радуют всем и всех: будь они с хорами или без, с интермедиями или без них, и летом и зимой — в любой сезон, и без различия пола и возраста <зрителей>» (с. 10).

Пастораль Индженъери считает наиболее современным и перспективным жанром еще и потому, что, с одной стороны, не одобряет актеров-профессионалов (*mercenari* — коммерческих, выступающих за плату, т. е. актеров комедии *дель арте*) за то, что они иссушают и классические, и «ученые» пьесы, переделывая их и извлекая из них сюжеты для импровизаций, а с другой стороны — потому, что вкусы публики, желающей развлекаться, ограничивают спрос на трагедии, а затрата сил и средств на трагедийные постановки весьма велика. Таким образом, и в первой части трактата обсуждаются постановочные проблемы. (Порой Индженъери оговаривает детали, прямо характеризующие его как опытного постановщика. Так, когда он рекомендует драматургам разрабатывать не более десяти или двенадцати персонажей, он учитывает не только интересы зрителей, которые должны успеть за время представления хорошо ознакомиться с действующими лицами, запомнить их имена и не путать их между собой, но также и интересы капокомико, распределяющего роли и обязанного назначать дублеров, а то и третьих исполнителей ведущих ролей⁵.) Вторая часть трактата посвящена тому, как ставить пьесы.

Разработка теории драмы у Индженъери является далеко не первой «системой», в которой кодифицированы классические правила, усвоенные «ученым» театром от Аристотеля, Горация, Квинтилиана и других теоретиков античности. Поэтому не будем касаться подробностей в рассуждениях Индженъери о поэтике драмы и опустим массу его замечаний относительно значимости и структуры отдельных частей пьесы, например таких, как

пролог или эксод (эпилог). И теория и критика подаются Индженъери ясно, логично и убедительно, хотя и с немалой долей субъективных оценок творчества его современников (так, драматургия Джиральди Чинцио им явно недооценена, а трагедия-однодневка «Энона» маркиза Ферранте Гонзага перехвалена).

При том, что Индженъери придерживается «буквы» античных трактатов, его не упрекнешь в педантизме. Он толкует все правила, исходя из принципа правдоподобия, понимая при этом, что на сцене правдоподобного впечатления достичь достаточно трудно из-за специфики самого театра. Именно этим объясняется его требование к драматургам соблюдать единство места. Не случайно за несоблюдение единства места достается по первое число сочинителю одной из драматических версий «Софонисбы» (1502) — Галеотто дель Карретто, чья постановка нуждается в избыточной симультанной декорации. С точки зрения Индженъери, дель Карретто безнадежно устарел как драматург, ибо поместил на просцениум Кирту, Карфаген, Рим, царство Массинисы и царство Птолемея, да еще втиснул туда капища и частные покои, из-за чего персонажам его трагедии понадобилось переходить из одной *mansion* в другую более двадцати раз (см. с. 43).

Правда, в одном случае, ставшем притчей во языцех у критиков классицизма, Индженъери все же перегибает палку, впадая в чистый педантизм, когда предлагает уравнивать время действия драмы со временем ее физического показа в театре, ограничив его четырьмя-пятью часами (см. с. 13).

А вот правило, согласно которому предметом трагедии могут быть лишь мифология и древняя история, а современная обыденность там недопустима, трактуется Индженъери достаточно гибко. Говоря о выборе трагических сюжетов лишь в высокой сфере, он учитывает не только

весомость задачи (сюжет должен быть образцовым), но и актуальность, ибо события древнеримской (латинской) истории, во-первых, фактически достоверны, а во-вторых, принадлежат тому собственно итальянскому прошлому, которое живо интересует потомков.

Самой свежей, творчески насыщенной частью первой половины трактата является подробный анализ текста трагедии «Эдип-царь». Такой анализ Индженъери считает обязательным этапом работы с труппой перед началом постановки, и, по всей видимости, в подобной методике ренессансного «хорега» следует видеть конкретные шаги ранней режиссуры.

Издавна (и в большинстве случаев неизбежно) было принято, чтобы сценической реализацией драматического сочинения занимался сам автор текста. Так было и в античности, и в средневековых (церковном и площадном мистериальном) спектаклях. То же практиковалось и позже (Шекспир, Мольер, Вольтер, Гете, Шиллер, Гольдони), и даже в собственно режиссерский век (Стриндберг, Пиранделло, О'Нил). Однако уже в античности возникла проблема инсценизации накопившегося репертуара не автором, а иными истолкователями. Тут и сыграла свою роль авторская режиссура⁶, то есть оснастка прямыми или подразумеваемыми постановочными ремарками самих реплик пьесы. Пошли в дело и накопленный предшествующим опытом приемы, а также, разумеется, оказались важны технические и эстетические условия, в которых осуществлялся новый спектакль по старой пьесе. Этот процесс очевидно приводил к выработке той или иной постановочной манеры (или стиля), которые кодифицировались и слагались в традицию. (Так было уже в эллинистическом театре, благодаря чему сохранился, дойдя до нас, — правда, в минимальном количестве, — классический репертуар старых греков.)

Неудивительно, что Индженъери рассматривает «Эдипа-царя» не только как шедевр драматической поэзии, но и как спектакль Софокла. Даже признавая, что непосредственным организатором конкретного спектакля мог быть хорег, т. е. лицо распорядившееся практической стороной дела в театре древности. Он пишет, что поэт должен был предустановить все части и ход зрелища, «не возлагая эту тяжесть на хорема, которому и так достается честь от той тщательности, с которой он может ловко выводить на подмостки персонажей последующей сцены тогда, когда участники предыдущей вот-вот ее покинут. Тут дело в другом: и хвалы и хулы целиком относятся к автору пьесы (autore del роема)» (с. 34). И если автор плохо отладил свое произведение, зрелищу не помогут никакие старания хорема, ибо главное в нем — такие диалоги, в которых явлена непрерывность развития действия. (Несколько выше Индженъери рассказал, как во время представления одной комедии двое персонажей стали рьяно обсуждать поступок только что покинувшего подмостки третьего лица и вдруг какой-то зритель крикнул: «Это мы уже видели, показывайте дальше!». Зал отозвался дружным хохотом (см. с. 32).)

Итак, драматургу непременно следует считаться с условиями сцены. «Следовало бы, чтобы поэт, задумавший сочинить драматическое произведение, прежде всего представлял бы перед своими глазами сцену, мысленно бы распределял находящиеся там здания, перспективу, улицы, просцениум и все другое, пригодное для того события, которому он намерен подражать. Нужно, чтобы он мысленно проделал такую работу, дабы ни один его персонаж ни при выходе, ни при уходе не произнес бы ни одного слова и не сделал бы ни одного жеста, каковых бы он не услышал и не увидел сам, пробуя и совершенствуя их, как подобает наилучшему хорегу и превосходному маэстро» (с. 42).

Обратим внимание на то, что Инженьеры не вычитывают спектакль из драматургического текста, а наоборот — мысленно встраивают текст в сценическое пространство. То есть он прежде всего видит сцену как режиссер. Инженьеры постоянно держат в голове три части, составляющие, по его мнению, то целое, которое является театральным произведением: это, *во-первых*, творение драматической поэзии (роема rappresentativo), *во-вторых*, сценическое действие (azione), в которое входят декорации (apparato), исполнители — актеры, называемые им чаще всего термином *histrioni*, с их внешним обликом (*naturalizza*), костюмами (*vesti, costumi*), голосом, речью (*voce*), движениями (*gesti*); сюда же он зачисляет и музыку; *в-третьих*, это зрители (*spettatori*) и занимаемое ими пространство (*teatro* — напомним, что это слово произошло от греческого «смотреть», на понимание чего и рассчитывает Инженьеры). Опорной для его рассуждений является витрувианская структура театрального здания, преломленная в архитектурном плане Театра Олимпико.

Замысел Олимпийского театра опирался у Андреа Палладио на тщательное изучение принципов Витрувия. В 1556 году он делал рисунки и чертежи к фундаментальному изданию Даниэле Барбаро «Десять книг об архитектуре Марка Витрувия»⁷. План Олимпийского театра выдержан в том же духе. Архитектор стремился воспроизвести доминантные очертания театра классической древности. Более всего об этом свидетельствует монументальный сценический фасад (скенефронс — *scaenae frons* — лат.). В его центре — ввысь и вширь — располагаются триумфальные ворота, сквозь которые открывается широкий проем с видом на устремленный вдаль проспект «идеального города» с двумя боковыми лучами более узких улиц. По бокам от ворот прорезаны еще два лучевых проема, а в параскениях

(обеих боковинах просцениума) пробито по пароду. В каждом проеме установлена рельефная перспектива видов «идеального города», моделью которого послужила идеализированная Скамоцци Виченца. (В проемах были установлены еще и консоли для осветительных приборов.) Широкий просцениум лишь немного приподнят над уровнем полукруглой орхестры, на которой могут располагаться зрители. Полукружье амфитеатра декорировано изящно перекрещенными балками, колоннами и статуями. Потолочный свод образует две зоны: над сценой и над зрителями. Все здание вписывается в план пятиконечной звезды. Благодаря семи лучам сценической перспективы, взгляд с любого места амфитеатра иллюзорно охватывает полный круг.

«Было бы желательно, чтобы все театры были подобны Театру Олимпико в Виченце — благороднейшему свидетельству блеска этого края и величия духа его академиков. В этом театре есть удобнейшая орхестра для расположения дам и много просторных широких ступеней для зрителей другого пола. Там наилучший сценический фасад, роскошнее которого нет, с великолепными перспективами, какие может увидеть каждый, кто побывает в этом приятнейшем городе. Конечно, эта декорация больше подходит для трагедии, чем для комедии, и совсем не подходит для пасторали, хотя с некоторыми подобающими изменениями можно было бы поставить там любые вещи» (с. 64).

Согласно Инженьеры в сценической обстановке обязательно сочетание правдоподобия и красоты. В рассуждениях о правдоподобию он исходит из того, что декорация стабильно изображает идеальный город в перспективе, а актеры располагают только просцениумом. Понятно, что в таком случае просцениум должен изображать улицу (в комедии) или площадь (в трагедии) и персонажам правдоподобнее всего появляться, прибывая из какого-либо другого места, а не выходя из дома,

что особенно не вяжется с секретными за-теями в комедиях. Царь же в трагическом спектакле может выйти к народу из дворца на площадь (или дворцовый плац).

«Сцена должна быть как можно более похожей на то место, где поэт вообразил события, происходящие в пьесе. Например, если трагедия совершается в Риме, нужно, чтобы были изображены Капитолий, Палаццо Маджоре, храмы, то есть самые главные здания, а если комедия — то, например, Пантеон, колонны Траяна или Антонина, Тибр, словом, что-то указывающее на этот город. Нужно также устроить для удобства действия дома, в которые могли бы входить персонажи. Если речь идет о пасторали, все должно быть деревенским, для чего может послужить многое. Но и тогда, будь то сама Аркадия или какое-то ей подобное место, нужно как можно правдоподобнее изображать леса, горы, долины, фонтаны, церкви, хижины и далекие виды в хорошей перспективе» (с. 62).

Что до красоты, то сцена «должна быть не только подходящей, но и пышной» (с. 62).

В этих тезисах Индженъери, относящихся к концу XVI века, закреплены сценографические принципы, впервые систематизированные еще в середине этого же века у Себастьяно Серлио («Вторая книга об Архитетуре», 1545).

Олимпийский театр Палладио и сценография Скамоцци (в соответствии с принципами Серлио) специализированы для постановок трагедии.

Возвращаясь к анализу «Эдипа-царя», отметим, как Индженъери заботится об актере. Когда он проводит анализ событий прошлого, оказавших влияние на состав фабулы, а затем — событий настоящего, непосредственно совершающихся перед завязкой, то есть когда он показывает, что пролог Софокла содержит рассказ о проклятии рода царя Лая и о несчастьях, предсказанных Эдипу, а первое явление

хора рисует картину насущных бедствий города от ужасного мора, — он адресуется не к знатокам-читателям, а именно к актеру. С его точки зрения, этим знанием актер должен проникнуться перед своим первым выходом на просцениум. Согласно Индженъери актер не может выйти пустым, он должен быть предварительно настроен, то есть Индженъери считает (прибегнем к мхатовской терминологии), что перед выходом на сцену актер должен вырастить в себе «зерно» роли. Для того чтобы способствовать этому, «хорег» проводит анализ содержания каждого акта, расчлняя пьесу на пять частей, согласно основным перипетиям и выступлениям хора, соответствующим смене обстоятельств. Этот подробный анализ занимает семь убористо напечатанных страниц (см. с. 53–60). Мы не будем воспроизводить этот анализ, ибо в нем нет ничего, что могло бы сейчас вызвать либо особый интерес, либо какие-то возражения, но отметим главное — все разъяснения предназначены актерам, «дабы они лучше понимали, что говорят персонажи. <...> Такое почти что анатомирование, какое сейчас сделано с „Эдипом-царем“ Софокла, или, скорее, дистилляцию часть за частью всего его содержания нужно производить с каждой трагедией, комедией или пасторалью тому человеку, который возьмется их ставить» (с. 60).

Главным актерским средством воплощения образа на сцене является, согласно практике XVI века, речь. Индженъери, как типичный гуманист, полагает, что сценическая речь — это вид речи ораторской, и высказывает свои требования к актерской декламации, опираясь на трактат Квинтилиана «Istitutio oratoria» («Ораторское искусство»). Однако, по Индженъери, речь в театре — это часть действия, которое состоит из неразрывно соединенных «речи и движения». «От них зависит общее впечатление от представления пьесы, ибо ее требуется и слушать, и смотреть. <...> Правильностью речи и соразмерностью

движений достигается истинная красота постановки, самое достойное ее качество» (с. 77).

Большое значение Индженъери придает оттенкам речи. В спектакле нужно использовать особенности голосового объема актеров, «широкий ли он или узкий, сильный или слабый, и качества — то есть чистый, глухой, гибкий или резкий» (с. 77), например, в сценах с благополучным содержанием голос должен звучать просто и приветливо, сцены спора требуют повышенного голоса, а сцены гнева — надменного и грозного. Если персонаж кого-то утешает, пусть он говорит мягко, а если он полон страсти, его голос может прерываться или подниматься до фортиссимо, и т. п. Довершает полноту впечатления от декламации выразительная мимика, соответствующая и движению рук, и содержанию произносимых предложений.

«Хвалы заслуживает только тот спектакль, в котором соблюдены выразительность и правдоподобие речи, движений и особенно мимики, отражающей чувства. Без этого актер не сможет взволновать зрителя» (с. 78). (Вниманием к мимике актера объясняется отказ от масок в спектакле «Эдип-царь».)

Индженъери, сам превосходный оратор, на репетициях, вероятно, просто с голоса отработывал с исполнителями декламацию монологов. Кстати, он против длинных монологов, способных усыпить зрителя; их необходимая краткость — это рекомендация автору, который непременно должен считаться с актером.

«Помимо нужной краткости, монолог должен обладать еще одним важнейшим свойством: он должен состоять из четко разделенных периодов, которые исполнитель пусть обозначает маленькими паузами после каждой клаузулы (заклучительной строки периода. — *М. М.*); это касается всех персонажей, даже отчаявшихся, сумасшедших, одержимых сильнейшими

страстями; дух очень сосредоточен в себе в те короткие моменты, когда язык молчит, и перед тем, как он снова заговорит» (с. 31).

Много места и в первой и во второй частях трактата Индженъери посвящает сценическим функциям хора, употребляя термин и как совокупное имя народа, и для обозначения всех массовок, задействованных в спектакле, включая интермедии. Он анализирует различия в функциях трагического, комического и пасторального хора, допуская, что в новых комедиях (в отличие от комедий Аристофана) и в пасторалиях хор может только украшать или дополнять действие независимыми от событий пьесы песнями и танцами. Индженъери констатирует, что порою хор таким же орнаментальным образом используется и в современных трагедиях, но этот подход он считает ошибочным, ибо ориентируется на Софокла, у которого в трагедии об Эдипе хор есть образ народа и символ всей фиванской державы⁸. Поэтому, с точки зрения Индженъери, хор необходим именно в трагедии, в зрелищах других жанров он необязателен.

«Можно включать хоры и в комедии, и в пасторали, но это не так обязательно, как для трагедий, потому что оба эти жанра (*sorti di poesia*) изображают происходящие в городе и в лесах обыденные дела (*ationi private*), которые не привлекают такого всеобщего внимания народа, как в трагедии. И это можно наблюдать повсюду, особенно в больших городах, где по улицам проходят тысячи людей, многие встречаются, останавливаются, чтобы поговорить, иногда весьма громко, другие ходят группами; там и лавочники, и ремесленники, которые занимаются в лавках и мастерских своими делами, а кто-то на улице и остережется, завидя иного, кто пересекает его путь или идет ему навстречу»⁹ (с. 22). А поскольку «в лесах и полях» (то есть в местах действия пасторалей) люди не толпятся, как в городе, там присутствие хора можно оправдать каким-либо

деревенским праздником с песнями и танцами или свадьбами, спортивными состязаниями, играми. Согласно Индженъери в пасторальных хору лучше отводить место только в финале актов и в интермедиях, а пасторальным хоревтам и совсем не нужно вмешиваться в действие или вступать в разговор с персонажами, ибо это настолько неправдоподобно, что «их приняли бы за идиотов» (с. 23).

С рассуждениями о хоре связаны и соображения, касающиеся музыки в театре. Тут Индженъери видит две задачи: одну — в пении, исполняемом по ходу действия внутри акта, и другую — при музицировании в перерывах между актами для отдыха зрителя от только что испытанного драматического напряжения. Он полагает, что нужно добиваться, чтобы во время акта хор предстал как персонаж, а в интермедиях мог оставаться собственно ансамблем музыкантов. В первом случае пение хора должно быть «простым и ясным, близким к обыкновенной речи» (с. 80). Такое исполнение не нуждается в инструментальном сопровождении, пусть звучат одни голоса, доносящие до зрителя все выпеваемые слова. Если все же сопровождение необходимо, инструменталисты не должны показываться зрителям, оркестровой партии лучше звучать из-за сцены, но, конечно, согласованно с хором. Если же хор концертирует только в интермедии, «пусть поет со всей изощренностью» (с. 80). В любом случае необходимо доставить удовольствие и для слуха и для глаз зрителей.

Попробуем представить себе, как выглядели протагонист и хор в спектакле «Эдип-царь» 3 марта 1585 года.

Царь Эдип появлялся на сцене в полном монаршем облачении: в королевской мантии, с короной на голове и со скипетром в руках. Он был окружен пышно одетыми придворными «в грандиозном исполнении непревзойденных синьоров — членов академии в их великолепнейшем

Театре. Их было девять человек, и все они были одеты как подобает персонам первого положения» (с. 73–74).

Не годилось, чтобы царь в таком окружении выходил в пустой город, и он выходил к народу, а изображал народ хор.

При том, что декорация показывала идеальный город фронтально и он олицетворял Фивы, для выхода фиванцев отводилась левая сторона, а правая сторона декорации обозначала иноземные дали, и с этой стороны выступали персонажи Коринфа. Справа на просцениуме был установлен стилизованный под античность алтарь бога Диониса, а слева — алтарь мифического основателя и покровителя Фив. Поэтому хор старейшин, состоявший из пятнадцати хоревтов, выходил слева — и не на оркестру, а на просцениум, образуя широкий полукруг в его центре. Индженъери переместил хор с оркестры на просцениум «для большего правдоподобия и для увеличения торжественности зрелища», но главным образом потому, что «он принимает участие в событиях» (с. 81). Одновременно близость хоревтов к актерам ставила перед постановщиком задачу показать разницу между теми и другими, сделать так, чтобы вид и звучание хора обладали собственным стилем. И песнь хора на выходе (парод), и затем его пение на месте (стасим — в спектакле было три стасима) сопровождалось специфическими движениями. В первом случае активными, а затем — сдержанными.

Хор фиванских старцев выходил слева тремя рядами по пять хоревтов в шеренге. И мы можем вообразить, как «они шли тяжелыми важными шагами, разворачивались, держа расстояние; двигались не как в танце, но и не простой походкой» (с. 80) и образовывали «фигуру» полукружья. Особым был «голос» хора, подаваемый в унисон или с антифонной переключкой полухорий, размеренный и ясный, скорбный, молящий, умиротворяющий. А по-

скольку хор для Индженъери являлся единым действующим лицом, то к корифею — его предводителю, — когда тому «полагается говорить», постановщик относился как к актеру и как таковому поручил изображать или собеседника других персонажей, или свидетеля событий. Речевые партии в спектакле были расширены за счет хора. Так, Индженъери перевел в речевой регистр особо печальные сообщения в начале и в финале трагедии, сопроводив их не пением, а плачем. Когда же трагический хор только пел, он должен был выглядеть «правдиво и просто, серьезно и благородно» (с. 81).

Сейчас трудно понять, был ли в самом деле достигнут такой эффект от пения трагического хора, о котором Индженъери пишет: «Трагический хор должен состоять только из голосов, но немногих, отборных, превосходнейшим образом составленных композитором (*musicò* — композитор и капельмейстер. — *М. М.*), который сделал бы <хор> смиренным, серьезным, жалобным, трепетным (*inuguale* — неровным, неуравновешенным); я понимаю под неровностью (трепетностью) такое качество, которое по своей природе располагает к печали и подходит для выражения <скорби из-за> великих бедствий. Особо важно доносить слова так ясно, чтобы в театре не потерялось ни единого слога, так, чтобы <зритель> воспринял трагическую сентенцию, которая должна через ужасное и жалостное, содержащееся в аффектах самой трагедии, в конечном счете посредством их же привести к очищению, чего и добивался поэт» (с. 84)¹⁰.

«При составлении хора (речь идет обо всех участниках массовых сцен, включая интермедии. — *М. М.*) дело дошло до ста восьми человек. Костюмы, однако, стоили лишь несколько сотен скуди, а производили впечатление, что стоят много больше. После того, как окончилась трагедия, многие зрители, только что ими восхищавшиеся, не могли поверить, что они не столь

драгоценны, как настоящие сокровища, какими казались издаലെка. Нельзя не сказать о такой удачной вещи как <организация> указанного числа персон. Дело в том, что они группа за группой появлялись на сцене и потом так же уходили в полном порядке, а при расположении каждый знал свое место и занимал его без колебаний и без толкотни. Когда на сцене оставался только один хор, состоявший из пятнадцати человек (хор старейшин. — *М. М.*), он образовывал правильную фигуру. Когда же выходил Эдип, его сопровождали двадцать восемь человек, выглядевших по-другому: в виде толпы. Так же было и при появлении Иокасты с двадцатью пятью сопровождающими. А у Креонта было шестеро <спутников>. Когда же они расходились, а потом снова появлялись, то все занимали свои прежние места и принимали прежнее положение. Поистине было чудесно <смотреть>, как они дружно и непринужденно это выполняли, ибо полсцены был выложен мраморными плитками разных цветов, что само по себе выглядело роскошно, и каждый участник знал, на какую плитку и в каком порядке ему следует ступить при входе и выходе и на каком камне остановиться. Когда же на сцене увеличивалось число персон и нужно было изменить диспозицию, каждый был хорошо осведомлен, в какой ряд ему нужно перейти, на какой цвет ступить, так что все без труда и без ошибок исполняли свои роли» (с. 73–74).

Как были одеты и снаряжены хоревты?

Свои рассуждения о костюмах сам Индженъери называет «свободными», и они во многом совпадают с отношением к костюмам другого крупного теоретика — Леоне де Сомми, составившего в середине XVI века «Четыре диалога о театре».

Историзм в костюмах не предусматривается, для сцены рекомендуется современная одежда. А сценичность костюмов у Индженъери, как и у де Сомми, обуславливается их красотой и — непременно —

роскошью. Есть, однако, в рассуждениях Индженьери тонкость, наводящая на мысль об озабоченности постановщика XVI века вопросами *couleur locale*, то есть «местного колорита». Но возможно, что Индженьери лишь теоретизирует на эту тему, когда предлагает одевать действующих лиц сообразно не только их полу, возрасту и общественному рангу, но также и согласно обычаям разных стран, национальностей и даже этнических привычек, ибо таким образом «можно сразу будет увидеть, о какой стране и в каком <жанре> сочинена пьеса: если это трагедия, пусть <костюмы> будут величественными и роскошными, если комедия — городскими и очень опрятными, если пастораль — сельскими, но притом изящными, ибо это тоже свойство роскоши» (с. 71).

Костюмы персонажей «Эдипа-царя» не подчинялись принципу *couleur locale*, они были именно «величественными и роскошными». Джамбаттиста Маганца понимал, что в античности театральные одежды выглядели не бытовыми, а особыми, близкими к жреческим — богатыми, длиннополыми и шитыми из роскошных тканей. Он и не пытался воспроизвести их крой и решительно отказался от античной цветовой символики в костюмах. Но кроме сведений, приведенных выше, о «полном монаршем облачении» Эдипа и подобающем великолепии одежд «персон первого положения», других данных о костюмах спектакля нет, хотя есть данные об их размерах. По мысли Индженьери, персонаж, представленный на сцене, должен выглядеть значительно крупнее обычного человека. Рассуждая об этом, он указывает на такую задачу для постановщика, как возможность корректировать природную фигуру исполнителя костюмом. «Подобно тому, как поэт придает воображаемому им образу царя или героя больше красоты и величия, чем всем остальным» (с. 67), так и прирожденные качества актера должны ему либо помогать, либо не мешать

играть своих персонажей преувеличенными. Индженьери считает, что древние греки использовали маски и котурны (*pianelloni* — «платформы», театральные башмаки) не только из-за громадных размеров своих театров. Маски и котурны античных гистрионов отчетливо представляются ему приемами театральной образности, сценическими средствами передачи поэтических метафор, подобных, например, той, в которой Вергилий сравнивает Дидону с богиней Дианой¹¹.

Рост персонажа Индженьери использовал в спектакле как характеристику образа. И, строя трагическую мизансцену с актерами на «платформах», он делал фигуры разномаштабными, сообразовываясь с важностью персонажа для действия. «Используя то высокие, то низкие котурны, можно придать участникам диалога пропорции, соответствующие их значимости, уменьшая их сверху вниз, от благородства до простоты, подобно тому, как строятся трубы органа» (с. 68)¹².

(Подобные же рекомендации даются для дифференцирования персонажей комедии и пасторали. Правда, автор трактата не лишен некоторой наивности в социальном вопросе. Считая разделение людей на всевластных и подчиненных, на благородных и простых «делом матери Природы» (с. 67), Индженьери требует обязательно подчеркивать это различие в сценических образах. Например, он хочет, чтобы благородные персонажи комедии, по примеру трагедийных, тоже обувались в котурны, тогда как простым действующим лицам достаточно носить сокки — туфли на плоской подошве с загнутыми сверху носками.

А для дифференциации персонажей пасторали, в которой бывает трудно определить наличие прирожденного благородства, ибо там цари, нимфы, пастухи и пастушки равны, Индженьери порежиссерски рекомендует особую мизансценическую разводку: пусть-де благородные держатся «более важного для действия

места просцениума» (с. 69), чем те, кто попроще.)

Если котурны Индженъери использовали, то от применения масок полностью отказался. «Я не одобряю в наше время употребление древнегреческих масок, потому что они превращают лица актеров в лица говорящих статуй и не позволяют показывать смену выражений лица под воздействием чувств; кроме того, они зачастую мешают ясности произношения — вещи весьма немаловажной» (с. 70).

Конечно, впечатление от «Эдипа царя» дополнялось и продуманным освещением сцены. Вместе с тем столь важный вопрос выходит в трактате Индженъери за пределы конкретного спектакля.

В век, когда все светильники управлялись горючим для живого огня, трудности освещения театра были особенно велики. Трудно было добиться того, чтобы освещалась именно сцена, чтобы лампы, люстры или факелы не слепили зрителей, чтобы ни на них, ни на актеров не капали горячие капли масла, воска, смолы, чтобы свести к минимуму вонь и копоть, а главное — избежать пожара из-за перегретых или опрокинутых приборов. К тому же Индженъери считает (тут его точка зрения совпадает с мнениями и Джиральди Чинцио, и Леоне де Сомми), что помимо прямой пользы освещение должно придавать зрелищу особую красоту — не только ясно показывать лица актеров и выявлять все великолепие декора, но и создавать различные световые эффекты.

В Олимпийском театре для освещения сцены был предназначен подвесной фриз, крепившийся на такой высоте сценического «неба», чтобы не загромождать декорацию. Рефлекторы из зеркал и полированного металла направляли свет на лица актеров. Со снаряжением и подъемом фриза на нужную высоту справлялись всего два осветителя, следившие за тем, чтобы освещались проемы арок сцене-

фронса с перспективой, просцениум и актеры. Установку освещения и смену его эффектов Индженъери предлагает совершать за занавесом¹³, после падения которого зрители получают должное впечатление еще и потому, что амфитеатр освещается слабо. «Чем темнее было бы в зале, тем ярче показалась бы сцена» (с. 66).

Примерами эффектной звуко- и светописи в сценографии XVI века являются описанные Индженъери постановочные ухищрения, связанные с разработкой мизансцен для показа иррациональных персонажей, таких, как нимфа Эхо и Тень (Призрак). Нимфа Эхо — изблуженный пасторальный персонаж, а Тень — трагедийный.

Образ Эхо и ее игра «овеществляются» звуковыми средствами: речь, пение, музыка. Для того чтобы предположить, в какие мизансцены можно встроить диалог невидимой Эхо с собеседником-одиночкой, Индженъери учитывает, как эта партия сочинена, в каком она выдержана жанре, каким слогом, стихом или прозой изложена. В зависимости от этого актеру, прислушивающемуся к голосу нимфы, звучащему по-разному и раздающемуся с разных сторон сценической площадки, предлагается перемещаться по просцениуму в разных темпах и обыгрывать объемные детали декорации: например, ствол или ветку дерева, какой-нибудь камень, фонтан или водоем. Дуэт с Эхо может стать изощренным музыкально-шумовым номером, в котором даже возможна импровизация (см. с. 46–48).

Изображение Тени (Призрака) — область визуальных эффектов, и оно связана с большими техническими трудностями. Нижеследующее описание игры с Призраком является следствием критики трагедии Джиральди Чинцио «Орбекка», в которой пролог читает Призрак (что вызвало отпор Индженъери и его рассуждения о том, каким должен быть настоящий трагический пролог).

«Для явления Тени я бы предназначил самую последнюю часть основной перспективы — по двум соображениям. Во-первых, из-за пропорций расположенных там зданий, по сравнению с которыми Тень обретет сверхъестественно большие размеры, что произведет нужное для действия ужащающее впечатление. Во-вторых, потому что фланги (боковины) основной перспективы, дабы они не стали выглядеть слишком маленькими, удобно накрыть черным полотном, которое потом так же легко снять. Это нужно сделать тоже по двум соображениям. Во-первых, потому что под этим покровом, как бы он ни был плотен, все равно что-то смутно будет виднеться, а во-вторых, чтобы придать появлению Тени наибольшее правдоподобие, ибо Тень как существо inferнальное распространяет вокруг себя мрак, в противоположность тому, что святые источают сияние. Необходимо также, чтобы указанный занавес прилегал к основной перспективе, на середине которой появится Тень, неплотно, ибо он должен свободно колебаться. Тень должна быть не просто одета, а вся завуалирована черным покрывалом так, чтобы было не различить ни лица, ни рук, ни ног. Нужно, чтобы она производила впечатление чего-то бесформенного и очень быстродвигающегося, не шагами, а скользя на колесиках. Что касается речи, то Тень должна говорить громким, но в то же время хрипло звучащим, неестественно гулким голосом, все время сохраняя гро-

мовой тон, независимо от того, меняются ли оттенки речи по смыслу произносимого. Говоря, Тень не должна прекращать движения (считалось правилом, что актер не должен говорить на ходу. — М. М.), а все время скользить с помощью указанных колесиков или другого приспособления того же рода. Как только она исполнит свою роль, она должна сразу исчезнуть, а для этого нужно поджечь ранее накинутый черный занавес, но только так, чтобы больше ничего не загорелось; для поджога рекомендуется пропитать ткань спиртом или чем-то подобным; огонь увеличит впечатление ужаса, а заодно высветит для зрителей все уголки перспективы» (с. 74–76).

Эффект от появления Тени, спроектированного Индженери, настолько сценичен, что он не устарел в глазах театральных критиков XX века, сопоставивших его с впечатлением от циклопической тени, появлявшейся в спектакле Э. Г. Крэга «Ацис и Галатя» благодаря электрическим осветительным приборам¹⁴.

Итак, несмотря на фрагментарность описания постановочной работы над «Эдипом-царем», в целом «Беседы о драматургии и способе постановки пьес» дают все основания считать, что в конце XVI века Анджело Индженери ведет целенаправленный разговор о той специфической работе над сценическим воплощением пьесы, которая в более поздние времена получит название режиссуры.

Примечания

¹ Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche / Discorso di Angelo Ingegneri. Ferrara, 1598.

Сочинение для сцены Индженери называет «роема drammatico», «favola rappresentativa», что по смыслу значит «пьеса». Этим словом можно пользоваться при цитировании трактата. Все цитаты даются по этому изданию, страницы указываются рядом в скобках.

² См.: *Attolini G.* Teatro e spettacolo nel Rinascimento. Bari, 1988. P. 131.

³ Термином «apparato» обозначалось все, что относилось к оформлению сценического пространства; слово «apparato» можно переводить и просто как «декорация».

⁴ В «ученых» комедиях актрисы показывались на балконе, в окне, в дверях, а на просцениум не выходили.

⁵ Это наводит на мысль, что в конце XVI века уже существова-

ли так называемые «параллели» и «триллели» актерских составов, характерные для профессиональной практики.

⁶ См.: *Гутельман Л. И.* Из истории зарубежной режиссуры. Авторская режиссура: (Античность. Средневековье. Возрождение): Лекция. СПб., 1997.

⁷ I dieci libri dell'architettura di Marco Vitruvio tradutti e commentati da monsignor Barbaro. Vinegia, 1556.

⁸ Индженъери усвоил оценку Софоклова хора Аристотелем: «И хор должно считать одним из актеров. Он должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, а как у Софокла» (Поэтика, гл. 18).

⁹ В этом абзаце обобщенно описана «жанровая» массовка, реально создававшаяся в постановках «ученых» комедий XVI–XVII вв.

¹⁰ Это финальная фраза трактата с цитатой из Аристотеля о катарсисе. (У Индженъери исполь-

зован не греческий термин «катарсис», а итальянский термин: purità — очищение.)

¹¹ Использование костюма и ко-турнов учитывается и как технический прием, например, в том случае, если актер, одаренный качествами, необходимыми для роли царя, физически все же не совсем для нее подходит, допустим, из-за своего маленького роста, который театральные башмаки без сомнения увеличат.

¹² Необходимо также соблюдать пропорции в костюмировании каждой фигуры и добиваться того, чтобы рост соответствовал ширине плеч и груди. Поэтому поводу Индженъери дает конкретные рекомендации костюмировки персонажей комедии.

¹³ Занавес падал сверху вниз в специальный желоб.

¹⁴ См.: *Attolimi G. Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. P. 131.

Е. В. Мамчур

Режиссура в Александринском театре в 1900-е годы

Первое десятилетие XX века — время зарождения и интенсивного становления режиссуры — в Александринском театре, до тех пор существовавшем на принципах театра Актера, прошло под знаком кризиса. Устоялось представление, что на эти десять лет художественная жизнь главной драматической сцены страны словно замерла, чтобы снова расцвести в 1908 году с приходом в Александринку молодого В. Э. Мейерхольда.

Меж тем 1900-е годы для Александринского театра не были пустыми. Кризис, в который погрузился театр, стал для него временем интенсивного поиска. Театр не пятился назад и не стоял на месте, сопротивляясь XX веку, а пытался самостоятельно, методом проб и ошибок, нащупать выход в новое театральное измерение.

Поворот в XX век совершился для Александринки травматично: в 1896 году в ее стенах провалилась чеховская «Чайка». Как доказал А. А. Чепуров, режиссер спектакля Е. П. Карпов двигался при этом в верном направлении: выстраивал сценическое пространство пьесы¹, стремился к содержательному мизансценированию². Получается, что режиссер был, а спектакля не было? Значит, спектакль — это что-то другое? Искать ответы на эти вопросы и постигать содержание новой театральной профессии в XX веке Александринке пришлось опытным путем.

По следам мейнингенцев

Как показало время, дело заключалось не в том, хорошим или плохим режиссером был Карпов, а в том, что его спектакль

оставался спектаклем старого театра. Он строился по правилам устаревшей театральной условности, которая уже отвергалась временем. Постановками нового типа признавались следующие мейнингенским образцам. Этот тип постановок и дал успех Художественному театру: в его спектаклях появилась правда быта. С непременным требованием жизнеподобия — такого, которое недавно показал Московский Художественный театр, — пришел в Александринку П. П. Гнедич, с 1901 года занявший должность управляющего петербургской драматической труппой.

Гнедич отлично слышал идеи художественников, но только те, что роднили их театр с театром мейнингенцев: актерская дисциплина, исторически выверенная среда, массовые сцены.

Для осуществления задуманной реформы Гнедич обратился к уже имевшимся при Александринском театре специалистам. Теперь каждая новая постановка осуществлялась главным образом их силами. Они пишут декорации по эскизам самого Гнедича, в прошлом художника³.

Наиболее наглядно принципы постановки, предложенные Гнедичем, воплотились, разумеется, в спектаклях на исторические сюжеты. Так, в спектакле «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» по желанию Гнедича художник К. М. Иванов с блеском «оборудовал», как отмечалось в Ежегоднике императорских театров, Золотую палату, Грановитую палату⁴ и создал костюмы, напоминавшие серию открыток из учебника по истории⁵. Для постановки собственной исторической хроники «Холопы» Гнедич заказал худож-

нику О. К. Аллегри «анфиладу комнат растреллиевского дома в Петербурге», «внутренность деревянного дома с антресолями в том примитивном голландском стиле, в каком после Петра I строились в Петербурге дома зажиточными чиновниками», «внутренность загородного шале... в стиле Louis XV» и «террасу старинного барского дома»⁶. В статье «Театр будущего» Гнедич прямо писал, что постановки «мейнингенского направления» — прямая задача образцовой сцены. В них соединялись требование историзма и спектакля большой формы с богатой обстановкой и живописными декорациями.

Но тут сразу же возникло противоречие. О. К. Аллегри, К. М. Иванов, А. С. Янов, П. Б. Ламбин писали в академической манере с тягой к симметрии и большим объемам. Получалось, что, воссоздавая ту или иную эпоху, художник пользовался не ее, эпохи, стилем, а передавал время действия пьесы привычным для себя способом.

Являло себя и значительно более конфликтное разногласие — когда эти картины «заселяли» александринские актеры. Способ их игры был намного более отвлеченным, условным, чем требовали такие постановки. Вообразить, что М. Г. Савина или В. Н. Давыдов готовы были пойти на уступку ради «прихотей» Гнедича, невозможно. Обходным путем проблема решалась за счет массовых сцен с участием статистов. Перечисление действующих лиц таких спектаклей занимало в Ежегодниках по странице альбомного текста. Количество исполнителей на сцене переключало внимание зрителей с выразительной игры александринцев на общую панораму зрелища.

Получалось то, что Ю. Д. Беляев называл «оперной помпой»: пышные, но технически несовершенные декорации и полное отсутствие драматургии спектакля. Но, как стало ясно позднее, это был обязательный этап в становлении нового

театра — сперва нужно было отказаться от человека, чтобы увидеть мир вокруг него.

Не хуже, чем у Станиславского

В 1902 году в Александринском театре появляются режиссеры в собственном смысле слова. Новым директором императорских театров В. А. Теляковским на эту должность были назначены А. А. Санин и М. Е. Дарский, выходцы из МХТ, и актер Александринского театра Ю. Э. Озаровский. При этом важно понимать, что Александринский театр не искал режиссеров, способных сочинять спектакли для александринской сцены. Режиссуру александринцы по-прежнему рассматривали как прикладную должность, лучше всего поставленную у художественников. В лице Дарского и Санина дирекция театров приобретала, как ей казалось, все, чего театру недоставало, — практическое знание того, как поставлено дело в МХТ. Соединив их модное «ноу-хау» с силами лучшей труппы страны, Александринка намеревалась вернуть себе безупречный статус, должна была победить. С этой иллюзией театру предстояло расстаться лишь с течением времени.

Из всех новоиспеченных режиссеров Санин был наиболее опытным и самым мхатовским — он имел репутацию правой руки Станиславского. Его дебютом на александринской сцене и стал упомянутый «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В нем Санин попытался поставить знакомого Александринскому театру автора в соответствии с усвоенными в Художественном театре постановочными принципами: заполнил сцену огромным количеством исполнителей, организовал массовку нового типа — индивидуализируя ее. Н. Н. Ходотов, игравший в спектакле второстепенную роль дьяка Осипа, в своих воспоминаниях так описывает работу Санина: «... у задней стены две передвижные лестницы; на них работают маляры, около которых хлопочет два-три

рабочих — их помощники; на переднем плане брошены два кресла и массивный стол, на котором лежит в беспорядке золотая, бронзовая и серебряная утварь, она вынимается боярами (в красочных, выдержанных исторических костюмах и гримах) из стоящих поблизости распакованных сундуков и ящиков и по ходу действия во время разговора расставляется ими»⁷. Появлению Самозванца предшествовал колокольный благовест, буханье пушек, смешанный гул толпы — рисовалась цельная картина жизни. Понятно, что и актерская игра тут требовалась совсем другая: ничего от прежнего концертного исполнения.

В конце спектакля — небывалый для Александринки случай — на поклон под шумные овации вызывали режиссера. Спектакль получил обширную прессу. Главным героем постановки непременно объявлялся Санин, подчеркивались его режиссерские заслуги. Сказывалось и то, что Санин был известен по Москве, но главным образом — то, что спектакль выглядел для александринской сцены непривычно.

Действительно, в постановочном отношении в спектакле было много нового. Островский переставал быть самоигральным автором и интерпретировался в новой для Александринского театра натуралистической эстетике. Пьеса ставилась картинно и разворачивалась как череда эпизодов, в которых та или иная трактовка персонажей переставала играть решающую роль. Главное значение приобретала среда их обитания. Но, в отличие от спектаклей под руководством Гнедича, среда сочинялась силами не художников, а режиссера: Санин ввел массовые «жанровые» мизансцены, не прописанные в тексте пьесы. Поэтому некоторое невнимание режиссера к игре артистов, хоть и замечалось, не вызывало серьезных упреков: «Искусство г. Санина выразилось именно в народных сценах, где он умело справлял-

ся с толпой, достигая чисто музыкального впечатления. В этом отношении лучшими сценами были картина 9-я и 10-я. Последняя картина, убиение Самозванца, слишком реальна и слишком оглушительна. <...> Перелом действия с приходом Василия Шуйского происходит незаметным, потому что Шуйскому не под силу перекричать расходившихся горланов. Не слышно и Дмитрия в его предсмертном бреду. Какие-то страшные рожи толпятся вокруг него и загораживают его от публики, заглушают слова»⁸. Но общее впечатление Беляева было весьма восторженным. Критик писал, что после спектакля ему невольно приходило на ум: «Вот человек, который призван оживить сонное александринское царство!»⁹

Любопытно, что после триумфа Санина между ним и Гнедичем состоялся спор, который вызвал публичное обсуждение в прессе. На афише значилось «Постановка пьесы П. П. Гнедича, режиссер А. А. Санин». Речь шла о том, что Гнедич, еще до появления в театре Санина, сочинил всю постановку и перенес ее на бумагу. «Петербургская газета» отмечала: «Труд г. Санина состоял в том, что он реализовал *mise en scène* г. Гнедича и в этой своей сфере достиг прекрасных результатов»¹⁰. Санин такой интерпретации противился. Но важно другое: в стенах Александринки впервые за всю ее историю возник спор об авторстве спектакля. Причем режиссером и автором спектакля становились разные лица. И если большая часть критиков поддерживала Гнедича, то Беляев прозорливо записал: «Вчерашний триумф г. Санина был, так сказать, явлением органическим. <...> Публика думала словами Кочкарева, что „главный режиссер тут так только, для чина поставлен, а все дела он делает, Санин“. И не ошибалась»¹¹.

В 1903 году Гнедич не удержался и тоже выступил в качестве режиссера со своим любимым проектом постановки комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»,

опубликованном в приложении к Ежегоднику еще в 1900 году¹².

На первом месте в спектакле оказывалась среда, а следовательно, по Гнедичу, декорации. Это был дом москвича Павла Афанасьевича Фамусова: «Декорация первого акта представляет собою серовато-голубоватую, обитую штофом комнату, с паркетным инкрустированным полом и тяжелыми дверями из красного дерева с бронзой — в один стиль с мебелью жакоб. Налево — дверь на балкон, слегка запущенная снегом. Через балкон виднеется двор дома Фамусова со львами на воротах, — и далее — характерная панорама Москвы. <...> В четвертой комнате виднеется большая гравюра, изображающая „Свидание трех императоров“. Между арками — портрет „Дяди Максима Петровича“»¹³. Археологическая точность обстановки сочеталась у Гнедича с верностью авторскому слову, вместе они должны были «выводить» актеров к логике житейских обстоятельств и характеров.

Партитура света соответствовала тому, как бывает в жизни: «При поднятии занавеса на сцене почти темно. Когда Лиза, проснувшись, одергивает у окна спущенную портьеру, слабый синеватый рассвет вливается в комнату. К выходу Чацкого еще светлеет. <...> К концу акта — полный свет. <...> Заканчивается пьеса — сцена погружается во мрак»¹⁴.

Костюмы Гнедич предусмотрел строго соответствовавшие идее жизнеподобия: Чацкий у него приезжал не во фраке, а в дорожном казакине, Петрушка докладывал о нем в куртке с передником. Молчалин во втором действии одет франтом, едущим верхом в Сокольники, — это была уже в некотором роде концепция персонажа.

Текст пьесы был восстановлен педантично, но, в отличие от прочих деталей, эта работа делу ничего не давала. Даже в некотором роде и противоречила идее постановки, потому что в текст были возвращены вырезанные цензурой политичес-

кие филиппики, а в спектакле Гнедича все было завязано на любовной интриге.

В этом спектакле Гнедич был занят уже не только средой, но и характерами, и актерами. В его плане комедия «Горе от ума», написанная с французского образца, превратилась в пьесу характеров. Он пишет своеобразный роман, характеры комментирует максимально подробно, додумывая их жизнь за пределами пьесы. Молчалин — представитель золотой молодежи, потомственный дворянин, преуспевающий в карьере. А Чацкий — импульсивный и пылкий юноша, влюбленный в подругу детства и не встречающий взаимности.

Ансамбль был составлен из лучших сил труппы, при этом Гнедич учитывал и то, насколько подходила предусмотренная планом концепция ролей к характеру дарования актеров (это особенно видно в назначениях на принципиальные для Гнедича роли Чацкого, Софьи и Молчалина). Софью должна была играть «молодая талантливая актриса», если бы на первом показе комедии в Эрмитажном театре эту роль «не перехватила Комиссаржевская»¹⁵. На сцене Александринского театра после ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской (Гнедич ее не любил) эту роль играла И. А. Стравинская — актриса не столь ярко выраженной актерской индивидуальности. Р. Б. Аполлонский, чуть ли не единственный на александринской сцене актер, способный играть светских молодых людей, на первом представлении комедии играл Чацкого, но во «второй редакции» главная роль была передана Ю. М. Юрьеву, занимавшему в это время амплу молодого любовника, а Аполлонский сыграл Молчалина — очевидно, более подходившую ему роль.

Но план Гнедича без опытного постановщика так и остался планом. Судя по отзывам критики, актеры играли нечто среднее между тем, что принято было понимать под ролями в комедии Грибоедова,

созданной по канонам амплуа французского театра, и тем, чего хотел от них Гнедич. «В итоге, — писал Кугель, — вышло ни то, ни се»¹⁶. Главным образом это отразилось на образе Чацкого, которого играл Ю. М. Юрьев. Привычные для него несколько холодноватые интонации мешали Гнедичу сделать из Чацкого пылкого влюбленного, а склонность актера к романтической возвышенности и экзальтированному тону не позволяла жить и общаться на сцене. Наибольший успех имели, конечно, Савина (Наталья Дмитриевна Горич) и Варламов (князь Тугоуховский), которые планом Гнедича явно пренебрегали и работали так, как умели и любили, — в лучших традициях старой сцены. Проблема актера оставалась не разрешенной.

Античная трагедия и символизм

Параллельно с опытами в сфере натурализма в театре возникает и реализуется принципиально другая художественная потребность: Александринку не миновал интерес к символизму. Так, под крышей одного, консервативного, по общему мнению, театра в начале XX века оказались в соседстве две разные техники постановок — натуралистическая и условная.

В октябре 1902 года в Александринском театре состоялась премьера спектакля «Ипполит» по трагедии Еврипида в переводе Д. С. Мережковского. Для ее реализации были привлечены сам Д. С. Мережковский, который вместе с Д. В. Filosoфым появился в театре еще при директорстве князя С. М. Волконского, а в качестве художника Мережковский выбрал Л. С. Бакста. Мережковский, Filosoфов, Бакст — показательные имена, для Александринки того времени в особенности.

Д. С. Мережковский, переводчик, человек от слова, ставший главным идеологом и руководителем постановки, пришел в Александринский театр со своей идеей театра-культы. Он мечтал вернуть театру характер священнодействия, коллективно

исполняемого ритуала (идея, близкая Вяч. Иванову). Понимая, что античному язычеству не дано духовно сплотить Россию, Мережковский сознательно приближал античную трагедию рока к христианской мистерии.

Содержанием трагедии в его переводе была мысль о том, что высокая и чистая любовь, разбиваемая неудержимой силой языческих страстей, неизбежно приводит к гибели души, как привела она к смерти самое Федру и безвинную жертву ее страсти — Ипполита.

Модернизация античности была общей идеей времени. Концепция Мережковского была не единственной. В 1903 году свой перевод трагедии «Ипполит» выполнил И. Ф. Анненский. В его трактовке обоих, и Ипполита и Федру, «сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души»¹⁷. Христианской философии Мережковского Анненский противопоставил поэтическую мечту и философский идеализм.

Уже на уровне идей спор был активен. В ходе работы выяснилось, что и в вопросах собственно постановочных театр ожидали противоречия. Сложилась ситуация, в которой участники проекта спорили между собой не только на идейном уровне. Возник вопрос, кто будет отвечать за целое спектакля.

Ю. Э. Озаровский, выбранный Теляковским и Мережковым в качестве режиссера спектакля, должен был, по их мнению, выполнить техническую работу — придерживаясь концепции Мережковского, «просто» объяснить артистам, что им нужно делать на сцене. Такое понимание его функции следует из дневниковых записей Теляковского, на это же указывал и введенный Мережковым в курс дела Д. В. Filosoфов: «...от него (Озаровского. — Е.М.) никто никакой философии и не требует: ему поручена сценировка пьесы, т. е. чисто практическая сторона дела»¹⁸. Озаровский после постановки «Недорос-

ля», которого он пытался решить в духе археологического натурализма и с которым, в общем, провалился, продолжал занимать в театре скромное положение. Никто не ожидал, что он почувствует себя полноценным автором спектакля и вступит в полемику с «автором первоначального проекта». Однако в середине репетиционного процесса по этому поводу в театре случился скандал, который дошел до печати. В частности, спор разгорелся по поводу жертвенника, который «как символ некоего „священнодействия“, как камертон для всего представления иератического характера»¹⁹ Мережковский при помощи Бакста собирался водрузить на сцене. Не согласовав свое выступление с Теляковским и Мережковским, Озаровский дал несколько интервью, в которых высказывался против жертвенника. «Я нахожу совершенно непонятным проект упразднения оркестра и замены его жертвенником с курящимся фимиамом... Если мы воскрешаем пьесу известной эпохи, то это еще не значит, чтобы была необходимость и в восстановлении того примитивного театра, какой существовал в ту эпоху. Наша задача сохранить археологию пьесы, но никак не археологию самого театра и тех обычаев, которые сопутствовали в то время театральным представлениям. Последнее было бы уместно разве что для археологического съезда. Потом, если строго держаться археологии, то остается надеть всем артистам маски, остается, наконец, выломать крышу Александринского театра и разыграть пьесу под открытым небом, как было в ту эпоху. Что касается жертвенников в оркестре, то таковые служили для литургии перед началом спектакля, но раз у нас не принято служить литургии перед началом спектакля, так к чему нам жертвенники?»²⁰

В своих постановочных принципах Озаровский, подобно Гнедичу, ориентировался на практику Художественного театра²¹ и так же понимал ее как переосмыс-

ление опыта мейнингенцев. Поэтому он собирался, как сам и говорил, восстанавливать в «Ипполите» археологию пьесы. Но задавшись вопросом, как должны выглядеть картины из жизни древней Греции на современной сцене, он столкнулся с тем, что, кроме новых декораций, для древнегреческой трагедии необходим и иной способ исполнения роли, чем был тогда в ходу на императорской сцене. Удивительно, что, будучи актером, Озаровский связывал этот способ не с природой актерской души, а с исполняемым репертуаром. «Разумеется, если мы будем держаться исключительно репертуара Островского, то мы никогда не будем походить на древних греков»²², — говорил Озаровский в интервью. Он полагал, как и многие в то время, что на трагедию актеров можно «натренировать», и самонадеянно ставил перед собою «задачу выработки трагических артистов»²³.

Чтобы «артисты походили на древних греков», он учил их красиво двигаться, принимать на сцене скульптурные позы. Успехи в этом направлении стали особенно заметны во второй попытке постановки античной трагедии — в спектакле 1904 года «Эдип в Колоне». Д. В. Философов отмечал у актеров «плавные движения и красивые позы» и «мудрые, тихие, полные ужаса пессимизма речи»²⁴ хоров, которые специалист по голосу и речи Озаровский научил красиво декламировать нараспев. Так подспудно, помимо археологии, сам собою встал вопрос и о красоте. Поскольку греки ничего не мыслили вне этой категории, Озаровскому пришлось преломлять на практике и ее. Была у него и своя, весьма оригинальная, идея по поводу актуальности «Ипполита»: трагедия Еврипида ему казалась сродни ницшеанской трагедии воли²⁵.

В итоге возникала череда противоречий. Мережковскому нужен был театр-культ, Баксту — стилизация, причем не театра-культ, а догомеровской Греции.

Озаровский планировал реконструкцию эпохи и быта, и не архаической Греции, а классической — не по месту действия пьесы, а по принадлежности веку автора. Возникал спор, в котором режиссура, какая бы она ни была, участвовала уже как режиссура: впервые в истории Александринки речь зашла о технике постановок.

Камнем преткновения оставались актеры. Их игра не устраивала ни один из лагерей — ни А. Р. Кугеля, отказывавшегося понимать, зачем вообще в Александринском театре ставить античные пьесы, ни Д. В. Философова, изначально сочувствовавшего постановке.

Самую беспристрастную оценку, как всегда, дала публика: «Ипполит» не делал сборов. Но Теляковский, несмотря на непопулярность спектакля, считал его большой удачей и намеревался продолжать сотрудничество с Мережковским. В 1904 году был сыгран «Эдип в Колоне», в 1906-м — «Антигона».

Чехов: от натурализма к символизму

Меж тем отношения Александринского театра с драматургией А. П. Чехова по-прежнему оставались для театра вопросом более чем болезненным. Камнем преткновения была, конечно, «Чайка» и ее неоднозначная премьера 1896 года. О возобновлении пьесы театр думал непрерывно, и теперь дирекции казалось, что найдены силы, способные реабилитировать театр. Летом 1902 года в качестве очередного режиссера и актера в труппу был принят М. Е. Дарский. К 1902 году Дарский был известным провинциальным актером и антрепренером. Сезон 1988/89 он провел в театре Станиславского, где сыграл роль Шейлока, но вскоре покинул театр, уехал в провинцию и в 1900–1901 годах возглавил Волковский театр в Ярославле. Там, в качестве художественного руководителя и режиссера, Дарский ставил Чехова по мизансценам МХТ, в том числе имел опыт постановки «Чайки». Несмотря на то, что

в театре Немировича и Станиславского Дарский провел всего один сезон, в Александринке его рассматривали, что справедливо подчеркивает в своем исследовании А. А. Чепуров, прежде всего как выхода из МХТ²⁶. В возникшей к 1902 году компании очередных режиссеров, утвержденных Теляковским, Дарскому была предусмотрена роль главного по режиссерской части. Ему доверили постановку «Чайки», которая должна была стать дебютом Дарского-режиссера на александринской сцене.

Гнедич, имевший режиссерские амбиции, и здесь участвовал в постановке на правах руководящего. Прекрасно знавший возможности всех актеров, он наметил Дарскому распределение ролей, которое отличалось от распределения 1896 года и имело собственную логику. Накануне постановки театр покинула Комиссаржевская, ее роль должна была найти другую исполнительницу — из Москвы вызвали Л. В. Селиванову. Аркадину, которую в 1896 году играла А. М. Дюжикова, уговорили сыграть М. Г. Савину. К. А. Варламов, на первом представлении выступавший в роли Шамраева, теперь играл Сорина. Р. Б. Аполлонского в роли Треплева заменил молодой Н. Н. Ходотов. Это был звездный состав. Готовился безошибочный выстрел по МХТ: все как у них, только в сто раз лучше. Потому что с настоящими артистами.

Труппа встретила Дарского враждебно. Н. Н. Ходотов вспоминал: «На репетициях было горячо: Марья Гавриловна Савина после советов Дарского ушла возмущенная с репетиции, заявив „балетному режиссеру“, так она называла Дарского, что ей поздно поступать в танцкласс, да и незачем»²⁷. Теляковский записывал в дневнике: «Я успокоил новых режиссеров и убедил их, что, начиная борьбу, им придется со всем этим считаться, и это их задача — преодолеть трудности. Савину прогнать нельзя, это именно те шахматы,

которые придется им расставлять. Театр — шахматная доска, они — игроки, и без королевы тур играть нельзя одними пешками, иначе это был бы театр Станиславского»²⁸.

Но специфики александринской труппы Дарский не учел. Он копировал мизансцены спектакля Станиславского, буквально «подставляя» на место «актеров-любителей» первачей Александринского театра. В рецензиях на спектакль именно это несоответствие и стало главной претензией критиков: «в погоне за „станиславщиной“ с постановочной частью переборщили»²⁹.

Многие отмечали успех «молодых» — Селивановой и Ходотова. Теляковский, несколько предвзято относившийся к Комиссаржевской, писал: «Селиванова имела выдающийся успех и заставила забыть публику о Комиссаржевской, которую считали незаменимой в ее амплу»³⁰. О Ходотове писал А. Р. Кугель: «Вот даровитый актер, которого губит рутина. Когда он отделяется от шаблона *jeune premier*, то способен своей игрой доставить большое удовольствие»³¹.

В меньшей степени удались роли «старым» артистам. Вот мнение Теляковского, вполне в этом отношении показательное: «Странное дело, но менее всего роль удалась Савиной... Она не хотела слушать режиссера, играла по-своему, и выходил у нее водевиль, а не пьеса Чехова»³². То, что Савина играла по-своему, по-савински, почувствовал и Кугель: «Г-жа Савина создала прелестный комический тип Аркадиной, что было, пожалуй, к выгоде пьесы, хотя, думается, автор имел в виду психологию более сложную, т. е. трагикомическую, что ли, фигуру»³³. В похожую ситуацию попал и Варламов: «Варламов играл трагическую роль, но его появление вызвало смех. ...И поделом. Таланты свои эти первачи разменивали годами на пошлость»³⁴, — писал Теляковский, не вникая в проблему «Варламов», но верно отмечая неуместность способа существования актера в «станиславского» типа постановке.

Но ни молодые, более восприимчивые к советам Дарского актеры, ни уверенные в себе первачи не были в этом спектакле органичны. Это отмечал Д. В. Философов: «Что сказать о самом спектакле? Все гладко, прилично. На сцене Художественно-общедоступного театра нас радовало свободное художественное творчество. Здесь — умелое подражание, без крайностей, без увлечения. <...> У Станиславского нам давали, может быть, немножко жирное, но зато цельное молоко. В Александринском же театре нас напоили снятым, стерилизованным молочком»³⁵.

Одной из самых интересных характеристик спектакля была рецензия Ю. Д. Беляева: «А заметьте, что играли хорошо и именно так, как нужно играть Чехова. То есть с соблюдением всех характерных черт этого автора, с его мягкостью тона, светлой грустью, простотой и искренностью. Была милая и трогательная Нина (г-жа Селиванова), была изумительная актриса Аркадина (г-жа Савина), был рыхлый и безвольный Тригорин (г. Шувалов), типичный старик Сорин (г. Варламов), нервный чувствительный Треплев (г. Ходотов), кроткая и добрая Маша (г-жа Панова), был дом самой затейливой архитектуры, где все комнаты шли вкривь и вкось; г. Гнедич завывал в трубу настоящей северной вьюгой, г. Дарский выходил раскланиваться в качестве „очередного режиссера“». И как бы наивно заключал: «Словом, все было. И вместе с тем не было одного. Не было Чехова...»³⁶. Получается, что играли так, как надо играть Чехова, а Чехова не было.

После премьеры Теляковский записал в дневнике: «Спектакль прошел весьма порядочно. Случилась необыкновенная история в летописях театра. Вызывали режиссера Дарского. Это второй случай этот год. Санин и Дарский — в этом вся важность настоящего спектакля. До этого года режиссера в Александринском театре не было и даже не считалось нужным его иметь. Вызывали и аплодировали лишь

артистам-исполнителям и иногда авторам. По всему видно, что задуманный мною план обратить главное внимание на режиссеров оказался правильным»³⁷.

Несмотря на то, что в оценке случившегося Теляковский не ошибался, он отставал от событий по сути. Если оценивать ситуацию ретроспективно, важность спектакля заключалась уже не в наличии режиссера. Несмотря на то, что М. Е. Дарский поставил «Чайку» по мизансценам Станиславского и ничего собственно авторского театру не предложил, эта «прививка» МХТ была для развития Александринки принципиальна. В отличие от Санина, познакоившего театр с мейнингенством Художественного театра, Дарский дал театру спектакль чеховского МХТ. Дальше Александринскому театру предстояло разбираться с драматургией А. П. Чехова самому. Но представлений о каком-либо ином театральном Чехове пока еще не существовало.

По-настоящему самостоятельными для театра стали попытки взаимодействия с Чеховым, предпринятые Ю. Э. Озаровским, человеком, воспитанным Александринским театром, прежде всего актером, который именно на чеховском материале рождался как режиссер. В 1905 году он выпустил «Вишневый сад», в 1909-м возобновил «Иванова», а в 1910-м на александринской сцене были сыграны «Три сестры», которые, по словам Беляева, «канонизировали» Чехова на императорской сцене³⁸.

Первый чеховский спектакль Озаровского — «Вишневый сад» — был встречен критикой крайне недоброжелательно. «Представьте акварель, которую размазали, смыли мокрой губкой», — писал глубоко оскорбленный постановкой Ю. Д. Беляев и безжалостно довершал свой приговор: «Неизвестно почему, второе действие было перенесено на кладбище. Туда бы следовало снести и всю эту постановку и утвердить печальное изваяние г. Озаровского над урной с надписью: „акваре-

листу“»³⁹. С ним соглашались и другие критики: «Вторая новая постановка Александринского театра намного хуже первой (имелась в виду первая постановка сезона — возобновление комедии А. Н. Островского „Не все коту масленица“ А. А. Саниным. — Е. М.), и в общем это довольно грустная история»⁴⁰.

Одним из сюжетов, неизменно возникавших в связи с чеховскими спектаклями в Александринке, было сравнение их с постановками МХТ. В 1904 году Станиславский привозил на гастроли в столицу и свой «Вишневый сад», встреченный публикой восторженно. В письме к А. П. Чехову режиссер отмечал: «Успех „Вишневого сада“ у публики очень большой, несравненно больший Москвы»⁴¹. Теляковский называл эту постановку в своих дневниках «образцовой»⁴² и признавал, что намеренно откладывает премьеру комедии Чехова на александринской сцене на год, чтобы «дать шуму улечься»⁴³.

Успехи Станиславского были почти официально признаны, но что именно было найдено его театром, в полной мере не осознавалось. Поиски русского театра на рубеже веков ощутимо опережали его самосознание. Режиссура не была теоретически осмыслена как отдельная театральная профессия, необходимая для возникновения нового художественного целого спектакля. Режиссерская индивидуальность Станиславского приравнивалась к представлениям о режиссуре в целом. А то, что говорили и писали о театре Станиславский и Мейерхольд и что, по сути, являлось их режиссерскими программами, воспринималось не иначе, как рассуждения отдельных деятелей о театре. Парадоксально, что в 1905 году достоинство Станиславского видели не в том, что он освоил опыт театра мейнингенцев, предложивших новую единицу, меру театра — спектакль, а в том, что он верно понял Чехова, — таким образом, снова шли от автора, возвращались назад.

Если «Чайка» М. Е. Дарского была почти полностью сыграна по «мизансценам МХТ», то «Вишневый сад» Озаровского резко отходил от мхатовского «канона». «Петербургская газета» иронизировала: «Видимо, основной задачей режиссера было поставить „Вишневый сад“ как угодно, только не так, как у г. Станиславского»⁴⁴. «Постановка была затейливая и притом с явным намерением сделать все „по-своему“... Надо было так далеко отойти от Станиславского, чтобы у зрителя не явилось и мысли о сравнении. Напрасный труд. Со Станиславским не стоило и сравнивать»⁴⁵, — писал Беляев. Казалось, что Чехов был монополизирован Станиславским: «Так, как у г. Станиславского не хотели, так, как раньше ставились пьесы на Александринской сцене, считали невозможным, вот и вышло, что пьеса никак не была поставлена»⁴⁶. И даже директор Теляковский недоумевал: «Если играть по Станиславскому, то зачем не так, как у Станиславского»⁴⁷. Никто не предполагал, что в драматургии Чехова могли быть резервы и для иной — символистской интерпретации.

Некоторых приемов, популяризованных театром Станиславского (мизансцены спиной к зрительному залу, актерские паузы, жизнеподобные звуки-иллюстрации), Озаровский в своей постановке не избежал. Но эти «фирменные знаки режиссуры» были проявлены значительно «тише». («Были и закулисные звуки, но не так много, как об этом говорили, да, по правде сказать, и не очень явные»⁴⁸ и пр.)

Зато все те моменты, которые в постановке москвичей были выдвинуты на первый план, в спектакле Озаровского «оказались сознательно затушеваны»: «Речь, обращенная к шкапу, монолог студента, сцена между студентом и Аней, монолог Лопахина о дачниках, сцена между Раневской и студентом — словно этого ничего и не было. Но зато необычно-

венно подчеркнуты такие второстепенные места, как расточительность Раневской, грубость Лопахина, сцена между ними и Варенькой»⁴⁹.

Похоже, что Озаровский старался перетрактовать Чехова на свой лад. Чеховские люди были представлены в спектакле однозначнее, прямее и жестче, вопреки уже ставшей традиционной «импрессионистской» тенденции. Беляев писал, что если бы нашелся такой зритель, который не читал пьесы, то после представления у него «Раневская оказалась бы капризной мотовкой, нарядной бездушной куклой... Гаев наверное был бы понят как паралитик, лишенный языка... Аня вышла бы полнейшим ничтожеством, студент Трофимов — рассеянным молодым человеком, потерявшим галоши. На первом плане оказался бы Лопахин»⁵⁰.

А вдруг стремление «сделать все не так, как у Станиславского», было для Озаровского не только делом чести? Возможно, у начинающего постановщика имелись свои собственные представления о том, как должна быть представлена на сцене чеховская драматургия. В лекции о Художественном театре, прочитанной им в Одессе еще в 1902 году и застенографированной журналистами, кроме прочего говорилось, что, несмотря на очевидные достижения режиссера Станиславского, есть в его театре и явные недостатки, а именно — «излишний реализм и бытовизм в трактовке Чехова»⁵¹. Например, «сцена быстрой печали трех сестер при известии об убийстве Тузенбаха» начинающему постановщику показалась понятой и поданной неточно, с его точки зрения, «немой ужас более поразил бы зрителя»⁵². Традиция открытой, эффектной театральности Александринского театра, в которой Озаровский был воспитан, пробы постановки античной трагедии в символистском переложении, а также личный интерес к стилизации и эстетизации⁵³ подталкивали его к обобщению.

Но Озаровский не сумел достичь главного — в спектакле не было цельности. Он распадался на части, был эклектичен.

Прежде всего, не решена была проблема актеров. Игра александринцев в ролях Чехова была заметно крупнее, отчетливее, рельефнее: «Вишневый сад. Увы! Не все коту масленица!»⁵⁴ — сокрушался рецензент. Стиль игры александринской труппы был слишком определенным, как бы задавался с самого начала и с трудом подвергался модуляциям. Артисты играли подчеркнуто, театрально, как умели и любили, совсем не акварельно, а очень рельефно: «...г-же Мичуриной роль Раневской не удалась. Вела она ее скороговоркой, как-то небрежно, сквозь зубы точно. Г. Далматов был интересен (Гаев), но не больше. Г. Петровский сделал из Епиходова уroda и тем ограничился. Ярко и жизненно играл Варламов. В сцене прощания он был трогателен. Г. Усачев играл Яшку по своему трафарету. Выше всех был, конечно, г. Медведев. У москвичей роль Фирса великолепно играл г. Артем. Но г-н Медведев сделал своего Фирса еще незлобнее и еще преданней господину и дому. Г. Ходотов слишком суетился и к тому же был заметно не в голосе»⁵⁵.

Пьеса шла в декорациях К. А. Коровина. «Что за дом, за детская, за гостиная? — возмущался Беляев. — Это загородный дворец, реставрированный модным художником... в стиле декадентского „ампира“, в котором повсюду — на карнизах, на обоях — одни корзины»⁵⁶. «В такой комнате разве что зимний сад устраивать»⁵⁷, — вторил ему критик «Петербургской газеты». В. А. Теляковский же, напротив, был от оформления прямо в восторге: «Декорации очень удалась, особенно павильоны; обои на них написаны поразительно. <...> Даже нашим декораторам нравится»⁵⁸. Но так или иначе, они не были вписаны в действие спектакля.

Словом, премьера «Вишневого сада», сыгранная в Александринке, не стала для

театра успехом, но она показала, что к 1905 году канон исполнения Чехова, найденный МХТ, императорскую сцену устраивать перестал. Спектакль был разобран на части, не соединенные не столько концепцией (не исключено, что у Озаровского она была), сколько единой волей руководителя постановки. Озаровскому как режиссеру не хватало опыта, к тому же Коровин, по словам директора, часто его осаживал во время репетиций⁵⁹, что было вполне понятно: репутация Коровина — художника, хорошо известного и за пределами театра, — была несравнимо значительнее, чем у Озаровского. Но их столкновение обнаруживало и более общую, очень живую для театра того времени проблему — борьбу за авторство спектакля между художником и режиссером.

Несмотря на все трудности, возникшие в ходе постановки, спектакль обнаруживал предпосылки режиссуры: Чехов трактовался, а значит, превращался в материал спектакля. Жанр пьесы был больше не равен жанру спектакля. Но количество художественных противоречий было не менее значительным. Коровин увеличил и так не мхатовский масштаб обстановки. Актеры играли Чехова, как Островского, но становились спиной, как на сцене МХТ. Однако, отвечая на требования времени, театр искал «своего» — принципиально не мхатовского Чехова. И при этом стремился взять его режиссерским способом, сделать режиссерский спектакль.

Через четыре года театр предпринял еще одну попытку поставить Чехова и выпустил второе возобновление «Иванова» (впервые сыгранного в Александринке в 1889 году, затем поставленного в 1897-м). В связи с новым спектаклем рецензент газеты «Обозрение театров» И. Осипов отмечал: «Это ясно, что Чехова решено ввести в основной репертуар Александринского театра. <...> Нет сомнения, что через год-два Чехов займет подобающее ему место на образцовой сцене рядом с Остров-

ским»⁶⁰. То, о чем П. П. Гнедич мечтал в 1902 году — не просто реабилитировать Чехова на императорской сцене, но сделать его александринским автором, — стало возможным только через семь лет. Но у Александринского театра были особые скорости, своя мера времени, и критерии частных театров к нему неприменимы. И то, что к 1909 году в оценке критиков Чехов оказался в одном ряду с Островским, было в развитии театра существенным рывком.

Преимущественно критик касался вопроса о том, насколько Чехов мог считаться освоенным александринскими актерами. То, что «Иванов» 1889 года был успешным спектаклем, убедительно доказывает в книге «А. П. Чехов и Александринский театр» А. А. Чепуров. Но в 1909 году зрителям был показан принципиально другой — режиссерский спектакль. И разговор об актерам александринской сцены стал более актуален. И. Осипов писал: «Установилось мнение, что только пьесы Островского — специальность Александринского театра, но что Чехова здесь играть не умеют», — и сразу же стремился опровергнуть подобное мнение: «Между тем, кто следит за театром не только по одним премьерам, а, что называется, живет в театре, тот знает, что Александринский театр далеко не так беспомощен перед Чеховым, как принято думать. Пойдите теперь посмотреть на Александринскую сцену „Вишневый сад“. Что это за очарование! Такого ансамбля, такой истинно художественной красоты, такого проникновения Чеховым вы не видели на сцене московского Художественного театра»⁶¹. Речь пошла о том, что александринские актеры и режиссура, по-видимому, двинулись навстречу друг другу.

Постановку снова осуществлял Озаровский, и снова Чехов осмыслялся им иначе, чем в МХТ. Центральная роль Иванова, которую в 1889 году играл корифей труппы В. Н. Давыдов, была отдана Н. Н. Ходотову, имевшему в труппе репу-

тацию молодого лирика. Но в этом спектакле о нем заговорили в связи с «чисто трагическим темпераментом»⁶², который обнаруживал артист. Однако именно такая трактовка роли помешала, по мнению И. Осипова, его игре: «...г. Ходотов „геройствовал“, свирепствовал, что называется, бросался на людей. Роль Иванова, по моему, надо вести минорнее, тише, слабее. Пусть будут порывы, вспышки, но не должно проявлять длительных порывов, горения вместо вспышек. Иначе Иванов — не Иванов, и драма его души — не драма»⁶³. Критик резюмировал: «...мне хочется указать и исполнителю, и режиссеру, г. Озаровскому, что трагизм, если он действительно есть у Чехова, выражается не в активности, а в пассивности его героев. <...> Для изображения такого Иванова, по моему, и повышения тона даже не требуется. Здесь актеру нужно показать свой темперамент изнутри, а не внешне»⁶⁴. Остальные исполнители заслужили точно тот же упрек: никто из персонажей «не тащился», как это следовало делать, по его убеждению, при исполнении пьесы «Иванов», и потому игра артистов признавалась «не чеховской». Мнение критика обнаруживает здесь устойчивые стереотипы в восприятии Чехова того времени: получается, что теперь МХТ тормозил (!) Александринку.

М. Г. Савина снова, как в 1897 году, в этом спектакле играла Сарру. Эта роль была признана одной из лучших поздних ролей актрисы. Применительно к разговору о нарождающейся в театре режиссуре следует сказать, что премьерша Александринского театра существовала в спектакле отдельно. Она создала самостоятельное художественное произведение, о котором критика писала: «Что сказать о Савиной в роли Сарры? Тут нужна целая монография... Этот пустой, чахоточный грудной голос, эта подкошенность всего тела... Тут возможна лишь рецензия из трех слов: Савина — есть Савина»⁶⁵.

Постановка «Трех сестер», сыгранных в сентябре 1910 года, завершила цикл развития отношений Александринского театра с драматургией Чехова, драматично начавшийся в 1896 году премьерой «Чайки». Одна из статей, посвященных новому и, по общему мнению, выдающемуся спектаклю, так и называлась: «Круг завершен!»⁶⁶

Время изменилось и в жизни, и в театре: в 1908 году в александринскую труппу был приглашен В. Э. Мейерхольд, через месяц после «Трех сестер» готовившийся показать «Дон Жуана». Кроме того, Чехов окончательно перестал считаться монополией Станиславского. Заговорили о том, что автор переделывал некоторые детали своих пьес специально для МХТ: «...вся мелочишка звуковых и наглядных эффектов зафиксирована им по указанию московских фокусников»⁶⁷, — иронизировал Ю. Беляев.

К 1910 году у русского театра созрело представление о том, что такое современный спектакль. «Три сестры» Озаровского показали, что Александринский театр способен этим требованиям соответствовать.

Чеховский спектакль Александринского театра наконец-то стал цельным. В традиции актерского театра разные части спектакля в лучшем случае подгонялись одна к другой, существовали по отдельности, друг другу не мешая. Обретенная цельность означала, что теперь они работали на единый художественный смысл: и актеры, и режиссер, и декорации, причем работали в одной манере — появлялось и единство стиля, которого Александринка прежде не знала.

Стиль режиссерского спектакля означал и единство художественного направления. Применительно к «Трем сестрам» Озаровского можно говорить о символизме (пусть и запоздалом, и особом «александринском»). Сравнивая постановку со спектаклем Станиславского, Беляев писал: «Три сестры, поразившие нас ранее имен-

но тем, что были уж слишком близки нам, получили для современного зрителя символическое, почти мистическое значение. Словно это — три грани нашей жизни. Весь наш „шум жизни“ заключен в неправильный треугольник, образованный ими, откуда хочется поскорее вырваться на волю. <...> Три сестры стоят, взявшись за руки и оцепив нас. Кто знает, не три ли Парки то, не три ли Севиллы наши?..»⁶⁸

Была решена главная проблема Александринского театра этих лет — соотносимость актеров и режиссуры, прежде противоположных по целям. До «Трех сестер» в практике Александринского театра режиссура оказывалась приспособленной к актерскому театру. Теперь актеры стали частью целого объема, строчкой в партитуре спектакля, не превратившись при этом в ансамбль по модели МХТ: «В этой симфонии, в этих печальных аккордах предчувствий и вздыханий не затерялись однако голоса отдельных исполнителей. Согласно пелло трио сестер. По общему признанию, это трио виртуознее московского»⁶⁹.

Точно то же касалось и сценографии. Она была включена в действие. В символистском прочтении она была тем самым роком, трагической предопределенностью, которая, по словам рецензента, «дышала за дверьми»⁷⁰. При этом в постановке собралось многое из того, что театр копил в последние десять лет. «Гостиная, перерезанная рампой по диагонали» — то, что использовал П. П. Гнедич в «Горе от ума» и что работало как холостой постановочный прием, — здесь обрело конкретное содержание: «этим сократились размеры сцены в интересах достижения большей интимности обстановки»⁷¹. Настроение, достигаемое искусством декораторов и опробованное еще в «Месяце в деревне» А. А. Санина, в исполнении Коровина на этот раз стало действенным: «Чувствуется, что этот дом знал когда-то лучшие дни. Но пролетели годы, и полинял большой старый диван и коврик, висящий на стене над

ним, выщела и обилась материя на мебели, пожелтели фотографии... Рука времени безжалостно прикоснулась к вещам и людям. И уже яснее молчаливая трагедия, свившая свое гнездо в тихом доме Прозоровых»⁷². Пьеса Чехова в подаче Озаровского порой прямо напоминала театр М. Метерлинка: «...задумчивой печалью звучат слова Ольги — Стравинской, вспоминающей, что было год назад в этот самый день именин младшей сестры... в этом отсутствующем взоре утомленных глаз застыло выражение нестерпимой тоски по одной, не дающейся в руки мечте. А на диване сидит Маша — Мичурина и сидит так, точно это не она села, а кто-то другой положил ее, безвольную, в угол дивана... жесты выдают душевное стремление и мучительное горение, в котором выковывается душа. И рядом с двумя старшими сестрами какой еще счастливой кажется Ирина — Ведринская. <...> Она еще не знает, что суровый рок сторожит за дверями, что уже предопределено, и никогда им не вырваться из этой тины тупого, нудного, провинциального существования»⁷³.

Пьеса была окончательно освоена театром: на сцене играли не пьесу, играли спектакль. Чехова стало возможно трактовать. Намерения Озаровского воплотились с наибольшей ясностью и в области театрального жанра. Драма была превращена в поэтическую трагедию, названную «печальной сказкой о трех сестрах, которым судьба надломил крылья, чтобы они не могли лететь...»⁷⁴.

Зрители увидели самостоятельное художественное произведение. Рецензии

на спектакль были литературны и мало напоминали традиционный разбор спектакля «по частям»: актеры, декорации, режиссура. Органичность того, что происходило на сцене, побудила Беляева приписать многие свойства спектакля самой пьесе Чехова. Он говорил, что Чехов наконец-то «раскрыл свой замысел»⁷⁵ — театр разглядел в нем символ.

Что касается композиции спектакля, то, несмотря на участие в постановке Мейерхольда, выступившего в роли Тузенбаха и несомненно повлиявшего на постановку в целом (его трактовка «Вишневого сада» рифмовалась со многими сценами «Трех сестер» Озаровского⁷⁶), она все же была иная, не мейерхольдовская. У Озаровского была представлена повествовательная модель театра, близкая по конструкции к спектаклям Станиславского. Критики не случайно описывали развитие действия поактно. Симфония, если таковой она все-таки была, развивала главную тему последовательно.

В спектакле «Три сестры» 1910 года собралось все, что копил театр на протяжении последних десяти лет. И воплотилось все, к чему он стремился: это был спектакль большой формы и режиссерского типа театра. Но на чеховском материале случился парадокс: была сыграна символистская трагедия, которая не удалась на «Иполлите» Мережковского. При этом трагедия не высокая, а «александринская» — театр не отказался от быта и современности — от того, что он умел и любил играть, и в постановке режиссера, который долгое время считался всего лишь ученым педантом.

Примечания

¹ См.: *Чепуров А. А.* А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2006. С. 70.

² Там же. С. 81.

³ С 1875 по 1879 г. П. П. Гнедич учился в Академии Художеств, но не закончил курса, решив стать литератором. См.: *Гнедич П. П.* Книга жизни. М., 2000. С. 46.

⁴ См.: Обзорение деятельности Императорских Петербургских театров. Русская драма // Ежегодник императорских театров: Сезон 1902–1903 гг. СПб., 1903. Вып. 13. С. 25.

⁵ См.: Там же. С. 33–58.

⁶ Обзорение деятельности С.-Петербургских театров. Драма //

Ежегодник Императорских театров: Сезон 1907–1908 гг. СПб., 1908. Вып. 18. С. 25.

⁷ *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. М.; Л., 1932. С. 141.

⁸ *Беляев Ю. Д.* Александринский театр. Бенефис вторых актеров труппы. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драма-

тическая хроника в 12 картинах, сочин. А. Н. Островского // Новое время. 1902. 2 нояб. С. 4. (Театр и музыка).

⁹ Там же.

¹⁰ Цит. по: *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1901–1903. Санкт-Петербург. М., 2002. С. 615.

¹¹ *Беляев Ю. Д.* Александринский театр. Бенефис вторых актеров труппы. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», драматическая хроника в 12 картинах, сочин. А. Н. Островского // Новое время. 1902. 2 нояб. С. 4. (Театр и музыка).

¹² *Гнедич П. П.* «Горе от ума», как сценическое представление: [Проект постановки комедии] // Ежегодник императорских театров: Сезон 1899–1900 гг. Прил. 1. СПб., 1900. Вып. 10. С. 1–40.

¹³ Обзорные Санкт-Петербургских драматических театров // Ежегодник императорских театров: Сезон 1903–1904 гг. СПб., 1904. Вып. 14. С. 30.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Гнедич П. П.* Книга жизни. С. 267.

¹⁶ *Кугель А. Р.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1903. № 45. С. 842.

¹⁷ *Анненский И. Ф.* «Ипполит», трагедия Еврипида, в переводе Д. Мережковского // Филологическое обозрение. 1893. Т. 4. Кн. 2. С. 71.

¹⁸ *Философов Д. В.* Софокл и Еврипид на Александринской сцене // Мир искусства. 1902. № 3. С. 45.

¹⁹ Там же. С. 46.

²⁰ *Spectator* [Трози́нер Ф. Ф.] Античные пьесы на Александринской сцене: Интервью с Ю. Э. Озаровским // Петербургская газета. 1902. 6 апр.

²¹ См.: Лекция Ю. Э. Озаровского о московском Художественном театре // Петербургская газета. 1902. 18 апр.

²² *Spectator* [Трози́нер Ф. Ф.] Античные пьесы на Александринской сцене: Интервью с Ю. Э. Озаровским // Петербургская газета. 1902. 6 апр.

²³ Там же.

²⁴ *Чацкий* [Философов Д. В.] Театральное эхо // Петербургская газета. 1904. 10 янв.

²⁵ См.: *Spectator* [Трози́нер Ф. Ф.] Античные пьесы на Александринской сцене: Интервью с Ю. Э. Озаровским // Петербургская газета. 1902. 6 апр.

²⁶ См.: *Ченуров А. А.* П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. С. 153.

²⁷ *Ходотов Н. Н.* Близкое — далекое. С. 153.

²⁸ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1901–1903. С. 280.

²⁹ Цит. по: Там же. С. 620.

³⁰ Там же. С. 352.

³¹ Цит. по: Там же. С. 619.

³² Там же. С. 352.

³³ Цит. по: Там же. С. 619.

³⁴ Там же. С. 352.

³⁵ *Философов Д. В.* Чайка // Мир искусства. 1902. № 11. С. 50.

³⁶ *Беляев Ю. Д.* [«Чайка» А. П. Чехова] // Новое время. 1902. 17 нояб. С. 5. (Театр и музыка).

³⁷ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1901–1903. С. 352.

³⁸ *Беляев Ю. Д.* «Три сестры» // Новое время. 1910. 21 сент. С. 5. (Театр и музыка).

³⁹ *Беляев Ю. Д.* «Вишневы сад» // Новое время. 1905. 25 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁴⁰ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁴¹ *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1995. Т. 7. Письма, 1874–1905. С. 534.

⁴² *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1903–1906. М., 2007. С. 203.

⁴³ Там же.

⁴⁴ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁴⁵ *Беляев Ю. Д.* «Вишневы сад» // Новое время. 1905. 25 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁴⁶ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁴⁷ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1903–1906. С. 516.

⁴⁸ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ *Беляев Ю. Д.* «Вишневы сад» // Новое время. 1905. 25 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁵¹ Лекция Ю. Э. Озаровского о московском Художественном театре // Петербургская газета. 1902. 18 апр.

⁵² Там же.

⁵³ См.: *Сомина В. В.* Юрий Эрстович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах. СПб., 2006. С. 445–474.

⁵⁴ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ *Беляев Ю. Д.* «Вишневы сад» // Новое время. 1905. 25 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁵⁷ *Б. а.* Театральное эхо: [«Вишневы сад» А. П. Чехова] // Петербургская газета. 1905. 24 сент.

⁵⁸ *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров, 1903–1906. С. 497.

⁵⁹ См.: Там же. С. 511.

⁶⁰ *Осинов И.* [Абельсон И. А.] Возобновление «Иванова» А. П. Чехова // Обозрение театров. 1909. № 849. С. 6.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же. С. 7.

⁶⁵ Там же. С. 6.

⁶⁶ *Зигфрид* [Старк Э. А.] Круг завершен! // Обозрение театров. 1910. № 1174. С. 12.

⁶⁷ *Беляев Ю. Д.* «Три сестры» // Новое время. 1910. 21 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ *Старк Э. А.* «Три сестры» А. Чехова // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 6. С. 163.

⁷¹ Там же. С. 162.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ *Беляев Ю. Д.* «Три сестры» // Новое время. 1910. 21 сент. С. 5. (Театр и музыка).

⁷⁶ См.: *Мейерхольд В. Э.* История и техника театра (1907 г.) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 118.

Ю. Н. Чирва

Илларион Николаевич Певцов

Илларион Николаевич Певцов (1879–1934) появился в составе Ленинградского академического театра драмы в 1925 году. К этому времени он уже был широко известным актером, более двадцати лет выступавшим на сцене многих провинциальных и московских театров и сотрудничавшим с видными режиссерами своего времени. Выпускник Московского филармонического училища, он считал первым своим учителем В. И. Немировича-Данченко. Потом работа в «Товариществе Новой Драмы» под руководством Вс. Мейерхольда в Херсоне и Тифлисе, Театр-студия на Поварской. Затем театры Костромы, Ростова-на-Дону, Риги, Харькова, Москвы.

Сам Певцов называл себя «номадом», то есть кочевником. Он легко и с полной готовностью собирал свой чемоданчик и перебирался в новый город, в новую труппу, к новым товарищам по цеху и к новым зрителям. И только в Ленинграде Певцов проработал девять лет, вплоть до самой смерти. Здесь артист наконец нашел и свой коллектив, и своих зрителей.

Случилось это, по-видимому, потому, что он считал настоящего актера главным и основным режиссером собственной роли. Порой даже категорически утверждал, что вообще институт режиссуры устарел, изжил себя. Его индивидуальность не терпела слишком резкого вмешательства в собственную творческую работу. Поэтому тогдашний Александринский театр, театр не великих режиссерских достижений, а созвездие прославленных мастеров, более всего отвечал актерской природе Певцова. И хотя он будет постоянно жаловаться на

«домхатовскую» манеру игры александринцев, при которой никакими усилиями невозможно добиться, чтобы партнер на сцене смотрел вам в глаза во время диалога, а не обращал свой взор только к зрителям, все равно и работа со Станиславским, и особенно с Мейерхольдом больше не привлекала его.

Не стоит, конечно, скидывать со счетов всякого рода житейские обстоятельства и бытовые проблемы. Они, естественно, тоже присутствовали, но главное — это возможность полностью осуществлять свою художественную задачу и играть то и так, как он считал единственно возможным для себя.

К моменту появления в Ленинграде Певцов уже был признан уникальным мастером сцены. Одной из тех ярких актерских индивидуальностей, которая придает необыкновенную глубину исполняемой ею роли и способна одна, сама по себе тащить чуть ли не весь спектакль.

Его герои, как отмечали многие критики, несли в себе какую-то загадку, они не умещались в обычные бытовые рамки, а резко выделялись из среды. В них было что-то такое, что поднимало их над общим уровнем действующих лиц спектакля и несло в себе большую, мучительную тему нового отношения к миру, нового и сугубо трагического мировоззрения. Его герои были людьми мысли, напряженных раздумий, мучительных поисков ответов на самые основные мировоззренческие вопросы. Они явно выделялись на общем фоне и властно приковывали к себе зрительское внимание.

В. Юренева вспоминала о своем первом впечатлении от актерской игры Певцова

на сцене харьковской антрепризы Синельникова. «В тот вечер шла инсценировка „Братьев Карамазовых“. Я вошла в ложу среди акта. На сцене худощавый, некрасивый актер ведет диалог. У него грубое лицо с толстыми губами. Умные, внимательные глаза. Голова прячется в приподнятые плечи. Он ходит решительной, нервной походкой, носками внутрь, небрежен к своей внешности, почти не загримирован. Говорит низким, однотонным голосом. Что-то резкое в нем, сухое и на первый взгляд даже отталкивающее... Его роль — Иван Карамазов. Актер с покоряющей силой бросает в зрительный зал дерзкие, разрушительные мысли Достоевского. И почему-то совершенно четко представляется, что это не авторские слова, выученные актером наизусть, нет, это мысли, это слова самого актера: зритель присутствует при том, как мысли возникают, развиваются, текут. Новое в игре поразило меня. Сейчас я впервые видела актера, который живет на сцене не эмоциями, а выражает мысль, идеи, показывает, как и о чем его герой думает на сцене»¹. «Теперь, когда можно проследить этапы, через которые пролегал художественный путь актера Певцова, можно с уверенностью утверждать, связав все начала и концы, что главным в его исканиях, постоянных и страстных, было стремление передавать *мысль* на сцене»².

Несколько иначе, но о том же писал и режиссер В. Сахновский. «Люди, которых я видел в его ролях и над которыми работал с ним, когда режиссировал те пьесы, в которых он играл, были *странные*. Не то что лишние, а непонимаемые окружающими их людьми, с таким богатством содержания, до которого не каждому добраться». По словам Сахновского, именно *это* Певцов и выносил на сцену: «Драму человека, мир души которого непонят, не совсем понят, или не так понят, как страстно этого хочет герой, — вот что играл Певцов»³.

Вероятно, точнее всех писал о Певцове П. А. Марков. С его точки зрения, кого бы ни играл Певцов, его герой всегда оставлял какой-то «беспокойный и тревожащий осадок». «Его своеобразие шло и от немного согбенной фигуры, и от резких черт лица, и от манеры говорить, связанной с заиканием Певцова в жизни, и от особого ритма его речи, и от глуховатого и дразнящего тембра голоса, и от особых, свойственных только ему акцентов движения, которые он порою как бы неожиданно задерживал. Он был всегда очень точен и конкретен, даже несколько напорист, может быть, вследствие того, что ему с трудом приходилось преодолевать на сцене заиканье. Эта напористость выражалась во внешнем рисунке ролей, особенно в слове и жесте, но никогда в мимике. Беспокойное ощущение усугублялось тем, что Певцов предпочитал „затаенные“ образы, не раскрывая их до конца. Театр имел дело с актером исключительной техники, выпуклости и в то же время с актером сложной психологии, которую Певцов вовсе не собирался расточительно обнаруживать перед зрительным залом»⁴.

Разгадку таинственных героев Певцова П. Марков видел в «невмещаемости людей, которых играл Певцов, в обыденную действительность». «Герои Певцова не сливались со своей средой. Они были в одиночестве. Они не верили в жизнь. В особенности в окружающую их ежедневную будничную жизнь»⁵.

Марков писал о Певцове в середине 1930-х годов и, возможно, поэтому вынужден был высказываться именно так. Но на самом деле все обстояло, по-видимому, гораздо сложнее.

XX век в России начинался с мучительного пересмотра основных мировоззренческих представлений. Прошедший XIX век был, в сущности, очень оптимистическим. Он готов был во всем видеть неуклонное движение по пути гуманизма и прогресса. Каким бы пессимистом ни

основного, без чего просто нельзя жить, Певцов произносил с тоской, ненавистью и отчаянием.

Все остальное было вообще каким-то бредом. Из последних сил в страшной тьме меркнувшего сознания он бросал в зал последние слова монолога, «как бы в бреду, как бы заклиная сам себя, мешая злобную горечь с мучительной тоской и сознавая, что все произносимое — одни пустые, мертвые слова...»⁹

«Конечно же, это был не Пушкин! Ясность пушкинских стихов отсутствовала в этом монологе — страстном, напряженном, психологически обостренном рассказе, гневной и взволнованной исповеди измученного человека. Разрушая законы пушкинской строфики, Певцов с исключительной яркостью создавал законченный образ, хорошо знакомый тем, кто уже имел возможность видеть на сцене этого замечательного актера»¹⁰.

Образ человека глубоко потрясенного, трагического сознания, пережившего или переживающего мучительную мировоззренческую катастрофу, занятого не какими-то мелкими бытовыми, суетными, а самыми настоящими бытийными, экзистенциальными проблемами и готового, если придется, покончить все счеты с жизнью, — вот какого героя воплощал на сцене Илларион Певцов. Этого человека Певцов находил теперь везде, и в современной литературе, и в классике. Под этим знаком он трактовал классическую литературу. И твердо стоял на своем. Он категорически утверждал, что нам понятно и близко в классической литературе то, что открылось современному сознанию, а классика ответит на все вопросы современности, если прочитать ее под этим углом.

Первой ролью, которую поручили Певцову на александринской сцене, была роль Феди Протасова в «Живом трупе» Л. Толстого. Актер уже много раз играл ее в разных театрах. Поэтому ему было не

сложно войти в старый спектакль. О его исполнении Феди Протасова ходили легенды.

В своих воспоминаниях о Певцове артист Александринки Б. Горин-Горайнов рассказывал, как однажды в его актерской уборной появился знакомый режиссер из провинции и сказал, что их «Живой труп», конечно, спектакль не без достоинств, но только в нем нет Протасова. А на реплику уязвленного александринца, что «у них их целых два», ответил: «Видел обоих. Все это, на мой взгляд, не то. Оба слишком шаблонны. Откровенно говоря, я не узнаю пьесы. У нас в Риге я привык видеть в этой роли Певцова, и после него вряд ли кто может удовлетворить меня». По словам режиссера, Певцов играл Федю Протасова «изумительно, исключительно. Вообще — незабываемый актер»¹¹.

«Незабываемый актер» сразу же был замечен и критикой Ленинграда. Как категорически высказался С. Дрейден, о старом спектакле бывшего Александринского театра «не стоило бы и писать, если бы не участие в этом спектакле... И. Н. Певцова. Этот актер, перешедший к нам из МХАТ, показал в отчетном спектакле блестящий образец мастерства и культуры Художественного театра». Его Федя Протасов — «значительное и полнокровное явление искусства, вьедчивый и волнующий человеческий тип, приблизивший к зрителю и отживший, мертвенный спектакль Акдрамы... Получилось то же, что и при постановке „Живого трупа“ с Моисси. Был не спектакль, а концерт. Зритель смотрел и слушал только Федю Протасова»¹².

М. И. Царев, одно время частый партнер Певцова по сцене Александринского театра, утверждал в своих воспоминаниях, что Певцов неизменно придавал своим героям колоссальный масштаб, потому что его собственная «человеческая крупность», «его могучий аналитический ум» позволяли ему «смотреть на жизнь широ-

ко, охватывая недоступные иным масштабам свершенного и свершающегося, открывая далекие перспективы будущего и грядущего»¹³. И поэтому «каждая его роль была наполнена большим общественным содержанием, хотя он этого никогда не декларировал и специально не подчеркивал. Просто оно жило в нем самом, составляя главную его человеческую особенность. Певцов был в своем творчестве глубоко и истинно современен. Особенность его образов... составляла философская значимость. Актер играл очень конкретного человека, а для зрителей за ним вставало общественное явление эпохи»¹⁴.

Естественно, и Федя Протасов был трактован Певцовым на сцене Актрамы как необыкновенно глубокая творческая личность, как человек громадного масштаба.

В первой картине спектакля Федя не появляется. Она только готовит зрителей к встрече с этим необыкновенным, странным человеком, о котором одни говорят как о дурном пьянице и моте, а другие, напротив, как об удивительном, удивительном человеке, несмотря на его слабости.

Н. А. Белевцева оставила нам воспоминание о том, какое впечатление производил во второй сцене Певцов, правда, не в александринском спектакле, а несколько ранее, в 1919 году, на сцене Московского драматического театра.

«В пьесе „Живой труп“ Л. Толстого я имела возможность наблюдать, как Певцов слушает цыган. Свободная в этой сцене, я всегда стояла за кулисами и следила за каждым его движением. Звенит, переливается „Невечерняя“, чарует и томит страстный голос Маши — и как тонко, как великолепно отражает каждый мускул его проникновенного лица всю душевную сложность лежащего перед вами человека! Глядя на это лицо, кажется, не нужно слов, не нужно даже никакой пьесы, а нужно и важно только глядеть на него, не отрываясь, и понимать через него все — и цы-

ганскую музыку, и затаенные глубины человеческой души, и окружающую нас природу, вещи, весь мир в целом»¹⁵.

Громадная творческая личность колоссального человеческого потенциала и нового, неожиданного взгляда на вещи выступала перед зрителем уже в этой сцене. Но эта личность совсем не вписывалась в тот страшноватый мир, который все ярче и отчетливее определялся в последующих сценах.

К этому миру принадлежали не только матери Лизы и Каренина, врач, спокойно и уверенно берущий деньги за визит, полицейские и осведомители, судейские чиновники и адвокаты, но в какой-то мере и Лиза с Карениным. Какими бы привлекательными они ни казались, как бы они ни возвышались над общим уровнем, все равно они принадлежали к этому миру и существовали по его законам. А Протасов Певцова твердо понимал, что этот мир неприемлем, что он, в сущности, преступен, а потому жить по его законам для совестливого человека невозможно.

«Уже первый, какой-то тяжело-свинцовый взгляд Певцова–Протасова, первые слова его словно охрипшего голоса, его беспорядочно недоконченный жест, его сильная и в то же время смягчающая фигура» заставляли «зрителя почувствовать, что это человек конченный, что ему некуда идти, что он стремительно падает вниз, скользя в пропасть, не думая, закрыв глаза». И в последующих действиях, как пишет рецензент, «артист глубоко и сильно» развивал «все растущий надрыв Протасова, его безвольную драму, и чутко, тихо, как-то стыдливо» обнажал «чистый и священный уголок сердца человеческого». «О поразительной жизненности игры Певцова в этой роли говорить не приходится, — утверждал далее рецензент. — Певцовский Федор Протасов стоит перед вами неотступно долго, уже после того, как в последний раз упал занавес, потухли огни рампы, и вы ушли из театра, остались

одни, близко переживая созданного большим артистом живого Человека»¹⁶.

П. А. Марков писал, что Певцов раскрывал своего «затаенного героя» «постепенно в биографии всех своих сценических созданий», особо выделяя при этом клоуна Тота в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Именно эта роль, как писал критик, «сделанная с совершенным мастерством», приблизила «аудиторию к некоторой разгадке Певцова»: «„Тот, кто получает пощечины“ обнаружил в Певцове горячий пафос, скрытый в предшествующих ролях. В своем неверии, в своем отрицании Певцов сохранял душевный огонь, который и прорвался при исполнении романтической мелодрамы Андреева. Да, он был горяч, страстен, субъективен в своем осуждении окружающего. Он не принимал действительность... Он категорически отвергал буржуазную этику и предпочитал вольное одиночество и анархический индивидуализм»¹⁷. Совершенно верно характеризуя место Тота в творчестве Певцова, П. А. Марков, однако, пропускает при этом роль Феде Протасова, а именно она не в меньшей, а, может быть, даже в большей мере приближала зрителей к разгадке героя Певцова.

Теоретик и создатель «панпсихической драмы», призванной раскрыть то, что происходит в душе людей в условиях современного страшного мира, Л. Андреев не оценил в полной мере толстовскую пьесу, не понял, что она, в сущности, близка к тому театру, который он сам старательно создавал. Но для Певцова роль Протасова была не в меньшей, а даже в большей мере раскрытием жизненной позиции его якобы загадочного героя.

Дело в том, что не «Тот», а именно «Живой труп» подводил своего рода итог большой и очень важной темы русской литературы конца XIX — начала XX века — темы ухода, то есть нравственного неприятия всей общественной и государствен-

ной системы России. Этой теме отдали дань и А. Чехов, и М. Горький, и А. Kupрин, и Л. Андреев. И чеховская Лиза Ляликова, и горьковские босяки, и купринский Ромашов, и многие герои Андреева — все они нравственно противостоят тому страшному миру наживы, холода, жестокости и бездуховности, который все отчетливее утверждался в России с конца XIX века. Эта тема воплотилась и в знаменитом «уходе» самого Л. Толстого в ноябре 1910 года из Ясной Поляны, за которым напряженно следил весь цивилизованный мир. Можно даже сказать, что именно этот знаменитый уход придаст настоящее значение и пьесе «Живой труп», появившейся на мировой сцене почти через год после смерти «великого писателя земли русской».

И именно Л. Толстой подарит певцовскому Феде Протасову возможность осмыслить и собственную жизненную позицию, и общую ситуацию в стране, предоставив ему слова об узости того выбора, который стоит перед честным образованным человеком в современном обществе. «Всем нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть, не умел, но, главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забиться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал»¹⁸.

Федя Протасов в исполнении Певцова будет не менее горяч и страстен в своем осуждении окружающего, чем его же Тот. И уже здесь в палитре актера появятся такие краски, как насмешка, язвительность, злоба. Чуткий и мягкий человек в отношениях с теми, кто ему дорог, Протасов будет беспощадно резок в своем обличении полицейских чиновников, всей системы жизни, которая неумолимо толкает его к смерти. Я. О. Малютин, который играл на сцене Александринского театра

с разными Протасовыми, сравнивал таких исполнителей, как Н. Н. Ходотов, Р. Б. Аполлонский, Сандро Моисси и Певцов. По его словам, в Ходотове «было что-то надрывное и блаженное», Аполлонский «приносил на сцену свою собственную отрешенность, свои собственные тягостные и безысходные раздумья», Моисси представлял скорее героя Достоевского, чем Толстого. И только Певцов воплощал в своем герое «ожесточенный, гневный бунт непримиримого и мужественного ума», толстовское «не могу молчать», его прокурорское обличение всей современной цивилизации¹⁹.

Вообще утверждение Маркова о том, что «Певцов предпочитал „затаенные“ образы, не раскрывая их до конца»²⁰, нуждается в уточнении. Напротив, позиции и Ивана Карамазова, и Феди Протасова, и Тота вполне очевидны. Они отчетливо сформулированы и могут быть выражены словами как полное неприятие современного им мира.

Более чем определенно об этом говорил Иван Карамазов у Певцова. Его знаменитые слова о том, что он «не Бога не принимает, а мира, им устроенного», что слишком много в этом мире крови и слез и никакая будущая гармония никогда не искупит тысячелетних страданий человечества, станут мощной платформой для яростной критики всех институтов современного общества. «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу вернуть обратно». «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю», — скажет Иван Карамазов²¹. И сколько людей в XX веке на свой строй и лад будут повторять эти слова Ивана Карамазова. Достаточно сослаться на стихи Марины Цветаевой, написанные после захвата гитлеровцами Чехословакии в 1939 году:

О, слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О, Чехия в слезах!
Испания в крови!
О, черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет...
Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ²².

А разве слова Тота, его шутки «о сотворении мира или об его управлении» не дают представления о сути позиции одного из главных героев Певцова? Наконец, Федя Протасов, о котором уже сказано. Вся эта троица более чем определенно прописывает идейную сущность основных образов Певцова 1910-х годов. Можно сказать об этом и словами любимого автора Певцова той поры, ценимого им со времен «Анатэмы», но во многом формировавшего репертуар артиста именно в эти годы. В своем активе Певцов числил и профессора Сторицына, из которого он «делал настоящую лирическую поэму», и гневного Савву, и Тота, «одну из самых совершенных своих ролей», и Тиле из «Собачьего вальса». Л. Андреев так определял основные грани своей художественной позиции: «И моя вся суть в том, что я не принимаю мира...»²³.

Не принимал этого мира и Федя Протасов Певцова. Он остро чувствовал окружающее неблагополучие, и это чувство разводило его со всем тем кругом, к которому он принадлежал по своему происхождению. Другие были поглощены своими повседневными заботами, суетились, делали карьеру, утверждали себя в обществе, любили, наконец, а ему все это казалось чем-то недостойным, постыдным.

В этом своем качестве он не был так уж оригинален и нов. Ход истории в России очень часто приобретал какой-то уж слишком страшный, жестокий и попросту

постыдный характер. Достоевский, например, будет часто говорить о «сапожном характере» русской истории. Поэтому именно в России неизменно, на каждом из новых исторических этапов, появлялся некий разряд людей, с особой остротой реагировавших на происходящее. Помещиков, сознающих свою ответственность за тяжкую судьбу народа, иногда называли «кающимися дворянством». Буржуазию, осознававшую степень жестокости своих преобразований, «кающимися буржуа». Потом будут и другие «кающиеся». Вот и Протасов Певцова принадлежал к очередной формации этого типа русских людей. Как он сам говорил князю Абрезкову в спектакле: «...Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно...»²⁴ Характер и масштаб личности Протасова у Певцова не мог реализоваться в тех обстоятельствах, которые ему предлагало время, и он гневно, насмешливо, иронически, презрительно отвергал эти обстоятельства. Может быть, еще точнее позицию основных героев Певцова можно было бы определить словами его современника и сверстника А. Блока, опубликованными в 1915 году:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, —
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...
Но только — лживой жизни этой
Румяна жирные сотри,
Как боязливый крот, от света
Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пусть грядущего не видя, —
Дням настоящим молвив: *нет!*²⁵

Вот герои Певцова и говорили свое «нет» этому миру, этой действительности, этой бесчеловечной цивилизации.

Не было никакой таинственности и в другой коронной роли Певцова, которую он более 450 раз сыграл на разных сценах, прежде всего в Московском драматическом театре, а потом принес и в Александринский театр, — роли Павла Первого. Как писал один из критиков, «за эти четыре сотни спектаклей артист слился всем своим существом с изображаемым лицом. С фигурой исторической, с характером буйным и с душой неразгаданной до сих пор... На сцене жил, действовал, мучился и умирал подлинный Павел I. Не говоря уже о походке, жесте, манере вытягивать корпус, как бы приподымаясь на носках, сама речь, даже тембр голоса, казалось, звучали так, как должен был говорить давно усопший Павел... Думается, едва ли другой — даже равный по силе таланта — актер может сыграть так верно, ярко и выпукло Павла I, как его не играет, а *воплощает* И. Н. Певцов»²⁶.

Как и другие герои Певцова, его Павел не принимал того мира, в котором оказался. Да и как ему было принять тот мир, в котором его мать со своими фаворитами сначала убила его отца, а потом намеревалась сделать то же самое и с ним самим. Где его отлучили от трона и готовили в преемники не его, законного наследника, а его сына, Александра. Тридцать лет он провел в непрерывном страхе. Тридцать лет ему постоянно мерещилась судьба то отца, то Иоанна Антоновича, удушенного в Шлиссельбургской крепости. Тридцать лет он ежедневно вглядывался в лица окружавших его придворных, стараясь угадать, кто именно и каким способом нанесет ему решающий удар.

После такой жизни его царствование не могло стать ничем другим, как безумной попыткой противостоять ходу истории. Он не принимал этот мир, но он не только отдалялся от этого мира, прятался в наспех

построенном Михайловском замке, ограждался от всех средневековыми рвами с водой, он еще и возомнил себя подлинным спасителем мира, личностью, сопоставимой с фигурой Петра Первого, рыцарем Мальтийского ордена, способным вернуть мир к прежним феодальным порядкам. Недаром перед Михайловским замком будет воздвигнута посредственная конная статуя Петра с претенциозной надписью: «Прадеду — правнук». Эта статуя и эта надпись должны были затмить и знаменитый Медный всадник Фальконе, и умную надпись на нем его матери: «Петру Первому — Екатерина Вторая».

Пьеса Д. С. Мережковского была написана и впервые издана за рубежом после первой русской революции. На русской сцене она смогла появиться только после падения самодержавия в феврале—марте 1917 года и осмыслялась, естественно, в атмосфере распада Российской империи и развернувшейся гражданской войны.

М. Булгаков рассказывает в «Белой гвардии», как предельно злободневно воспринимались даже отдельные реплики пьесы. Поручик Мышлаевский в декабре «великого и страшного» 1918 года оказывается на спектакле «Павел Первый» в киевском театре. И когда в середине действия на сцене звучит фраза: «На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная», — в зале, по его словам, начинается подлинная буря²⁷.

Но напрасно монархисты на Украине или в других городах бывшей Российской империи аплодировали патетическим фразам пьесы, подлинное лицо самодержавия в спектакле выглядело нелицеприятно. Никакого исторически прогрессивного, властного и уверенного в себе самодержавия на сцене не было. По ней метался вздорный, издерганный самодур, руководимый фантастическим страхом, а вокруг него все отчетливее сжималось кольцо тех, кто готовился его уничтожить. Как в исторической ситуации начала

XX века, так и во времена Павла самодержавие было деспотично, но не было ни всеильно, ни прогрессивно. Оно ограничивалось «только чрез удавление», как выразилась мадам де Сталь (по записям Пушкина), и в силу того, что ему, в сущности, не на кого было опереться. Историческое бессилие русского самодержавия, то самодурно уродливое, то истерически взвинченное, то пафосно декламационное, а то и шутовское, — и представало на сцене в исполнении Певцова. И оно отчетливо соотносилось с тем самодержавием, которое только что проиграло Первую мировую войну, бездарно погубив миллионы плохо обученных и плохо вооруженных солдат, а затем в конце концов было свергнуто уставшим от него народом.

«Когда впервые на плацпарад в морозное снежное утро быстро и прямо выбежала небольшая, но вся подтянутая и подозрительно оглядывающаяся фигурка русского венценосца, — писал П. А. Марков, — казалось, вместе с ней, вместе с актером Певцовым, ожила на сцене уродливая страница из истории российского царствующего дома. Сомнения быть не могло: да, это безусловно он — дегенерирующий царь, юродствующий император, убитый в мартовскую ночь восемьсот первого года в Инженерном замке. Душевная изломанность Павла бросалась в глаза — в нарочитом паясничанье, в безотчетных и внезапных жестах, в повышенной, истерической декламационности, в безостановочной скачке отрывистых слов»²⁸.

«Певцов, — как писал П. А. Марков, — вводил зрителя в душевные тайники Павла: он показывал воспитанное матерью и двором неверие в людей, горделивое сознание себя единовластным правителем, желание и боязнь до конца проявлять свою царскую мощь и всепоглощающий страх — страх перед народом, перед сыном, перед придворными, перед неминуемо надвигающейся смертью. Он хотел победить этот страх величавым великолепием двора,

неожиданной решительностью поступков и фантастическими планами мировых завоеваний. Но ясное сознание враждебности всего окружающего приводило к параличу воли, к юродству, к бегству в нежные объятия Гагариной. „Обаяние уродливости“, которым Певцов так часто дразнил и завлекал буржуазного зрителя, было представлено со всем блеском актерской техники»²⁹.

Федор Протасов, Павел Первый и Тот еще долго будут сопровождать творческую жизнь Певцова и на александринской сцене, и на гастролях, и в концертах. Актера и дальше будут продолжать вводить в старые спектакли. Так, он замечательно сыграет Неизвестного в лермонтовском «Маскараде» Мейерхольда и Головина. До Певцова образ Неизвестного, как напишет М. И. Царев, «всегда наделялся исполнителями чертами абстрактной загадочности, — это был не конкретный человек, а некий символ, представавший в ореоле неопределенной таинственности. У Певцова в этой роли не было никакой таинственности и никакой абстрактности. Был реальный человек, уже немолодой, прошедший через тяжкие жизненные испытания, жизнью и людьми униженный. Напряженный, исподлобья взгляд, сутулая спина, сложенные на груди руки — он был такой же, как все, только без личины, без маски, и этим одним уже выделялся. Не загадочностью, а обнаженным, открыто высказанным презрением к людям, и к Арбенину прежде всего»³⁰. Несколько позже он выйдет на сцену и совершенно неожиданным Репетиловым, умным, только чуть опустившимся, даже страдающим, едва ли не трагичным, — в новой постановке «Горя от ума» Грибоедова.

Но с конца 1926 года Певцов все чаще будет появляться в спектаклях советского репертуара. В нем самом произойдет определенный перелом. Как артист он начнет искать пути к утверждению жизни, а не к отрицанию ее. Подводя итоги почти

четверти века творческой деятельности, он скажет в «Беседе об актере», что «всю жизнь делал эскизы к какой-то главной роли». «Раньше, в дореволюционное время и еще в первые годы революции, я делал эскизы к Гамлету, к гамлетизму, я делал эскизы к пьесе Андреева „Тот, кто получает пощечины“, а теперь я делаю эскизы современных ролей...»³¹. Это признание свидетельствует о том, что в подтексте главных образов, созданных актером, в Протасове и Иване Карамазове, в Тоте и в Тиле, даже в Павле, — актер видел и старался показать их гамлетовскую природу: трагическое ощущение порванной связи времен и мучительную остроту вопроса: «А стоит ли вообще быть, если мир таков, каким он является?» Эта гамлетовская природа и сообщала образам Певцова их поистине философский масштаб.

Но признание актера свидетельствует и о другом. Что образ Гамлета уже потерял свою былую власть над Певцовым. Ему на смену пришло что-то другое. Как он сам скажет дальше, теперь он переходит к постижению современности, и в его арсенале уже эскизы современных ролей. Он сыграл в «Штиле» В. Билль-Белоцерковского, в «Ярости» Е. Яновского, в пьесах А. Афиногенова. «Я делаю первоначальные эскизы по этим вещам к портрету лучшего человека новой эпохи, к новому человеку новой эпохи»³². «Мне казалось уже невозможным, — скажет он позднее, — занимать внимание зрителя, который новой огромной массой повалил в театр, такой нездоровой, копающейся в себе психологией»³³, которую предлагали прежде в театрах, где он служил. Иными словами, не слишком здоровой духовной пищей. Новая жизнь дала определенный толчок к пересмотру его «устремлений как в личном пути актера, так и в выборе материала и в тех советах, которые... приходилось давать молодежи в качестве педагога»³⁴. Так или иначе, а в творчестве Певцова начинается новый период, в котором он попытается найти

пути к утверждению тех положительных изменений, которые ему откроются в новой жизни. Но эта линия так и останется недоволенной. Для нее просто не найдется подходящей литературы. И в советском репертуаре Певцову придется, как он сам скажет, играть преимущественно злодеев. Новый успех придет к нему скорее на старом, чем на новом пути.

Его последней выдающейся ролью, его «лебединой песнью», по словам М. Царева, станет профессор Бородин в спектакле Н. Петрова по пьесе А. Афиногенова «Страх». Но в этой роли он скорее вернется к тому, что он играл столько лет, к теме неприятия мира, чем к теме его утверждения.

Этот знаменитый спектакль 1931 года, выдержавший менее чем за полтора года 300 представлений, — легенда советского театра 1930-х годов. Как всякая легенда, она обросла множеством разного рода толков, противоречивых интерпретаций и просто досужих домыслов. Автору этих строк приходилось лет двадцать пять тому назад встречаться и беседовать с людьми, которые видели этот спектакль несколько раз и убежденно числили его среди заведомо антисоветских. Рассказывая о своих впечатлениях, они неизменно дивились тому, как могли такое пропустить, и не находили убедительных объяснений³⁵.

Объяснение же, по-видимому, было довольно простым. Спектакль «Страх» создавался в промежуточную пору. Еще не испарилась относительно либеральная атмосфера нэповских времен, а ей на смену не пришла жесткая однолинейность «мобилизационного периода». Еще допускались всякого рода дискуссии и споры. И тогдашний главный режиссер Актрамы Н. В. Петров все еще надеялся превратить ее в настоящий агитационно-пропагандистский театр. Он доверял разуму массы и ее классовым инстинктам. Он строил свои спектакли так, чтобы зрители были настоящими судьями того, что

им показывали на сцене. Его мечта состояла в том, чтобы сделать из спектакля «общественное событие». Эту цель он и преследовал, создавая свой главный политический спектакль по пьесе А. Афиногенова «Страх». Он сознавал, что пьеса Афиногенова — произведение «необыкновенной политической заостренности», что она уже «вызвала различные отклики и тревоги за пределами театра»³⁶, но это и привлекало режиссера. Он рвался в бой и был уверен в своих силах. Эта постановка стала «самым цельным по замыслу и выполнению спектаклем Н. Петрова и его постоянного художника Н. Акимова», — пишет В. В. Иванова³⁷. «Спектакль удивлял и захватывал зрителя сразу, как только открывался занавес. Все в нем было необычно для сцены Александринского театра, и в первую очередь — его пространственное решение. Огромная сцена была раскрыта в глубину... а главное как бы опрокинута в зал приподнятым планшетом станка... Сцена была превращена в поле боя, в ринг, в конечном счете — в огромную трибуну, еще до того, как настоящая трибуна появлялась в сцене заседания и на нее поднимались спорящие Бородин, а затем — Клара. Зал заседаний тем самым был продолжен в зрительный зал. Режиссер и художник рассчитывали сделать зрителя соучастником спора, вынужденным принять сторону одного из спорящих»³⁸. И в таком споре позиции сторон не могли быть упрощены, выхолощены, слегка завуалированы. Спор на сцене шел не ради славы, а ради истины, какой бы горькой она ни была. Соответственно очень многое зависело от выбора актеров, призванных сыграть участников поединка. Ими и стали с одной стороны всеобщая любимица «тетя Катя», Е. П. Корчагина-Александровская, призванная воплотить старую большевичку Клару, а с другой стороны — И. Н. Певцов, исполнявший роль профессора, научного руководителя Института физиологических стимулов. «Ставя этот

спектакль, театр... держал политический экзамен, — утверждал Н. В. Петров. — Достаточно было нарушить подлинную гармонию взаимоотношений и взаимовлияний сценических образов, неточно установить их социальную природу, и пьеса могла мгновенно быть идейно искажена и превратиться в глубоко порочное произведение. Если бы в поединке профессора Бородина и старой большевички Клары победил бы Бородин, то спектакль неизбежно оказался бы идейно порочным, утверждавшим тему „страха“ в нашей действительности. Только победа Клары давала правильное звучание спектаклю, рассказывавшему о бесстрашии в классовой борьбе»³⁹. Н. В. Петров вспоминает в своей книге, как на одном из ответственных просмотров вдруг совершенно потерялась Е. П. Корчагина-Александровская, исполнительница роли Клары. Печальный исход ее диспута с Певцовым был предопределен. И спектакль едва не закрыли. Но в последующих спектаклях на трибуну уже поднимались достойные друг друга соперники. И их спор касался общественных проблем такого накала, какого еще не знала советская сцена⁴⁰.

Образ профессора Бородина, как утверждал сам Певцов, дался ему легко: «Я работал бесстрашно, совершенно легкомысленно, очень мало, но так, как всегда со мной бывает: материал сразу ложится и приятно взволновывает, и я тогда очень счастлив, ничего не боюсь и делаю все, не ковыряясь»⁴¹. На сцене и в самом деле появлялся настоящий ученый, глубоко преданный своей науке, твердо убежденный в том, что именно ученые должны взять на себя руководство современным человечеством. В этом ученом было что-то от профессора Персикова из повести М. Булгакова «Роковые яйца», и, хотя у автора этих строк нет никаких точных данных на этот счет, рискну предположить, что такая зависимость вполне возможна. «Многие актеры играли профессора Бородина

в „Страхе“, — вспоминал Б. Н. Ливанов. — Играли по-разному и тем не менее, как-то незаметно для себя, объединялись в одном и общем для многих штампе, изображая чудаковатого, нелепо и неуклюже брюзжащего на советскую власть старого профессора, который по своей близорукости не видит, что творится у него под носом. Бородин Певцова был человеком с первого взгляда чрезвычайно жестким и неприятным. Он был ученым, уверенным в своей абсолютной и непререкаемой правоте. Это был фанатик своей теории, готовый принести в жертву ей все и вся. Я уверен, что эта грань образа Бородина далась Иллариону Николаевичу ценой огромных по своему охвату наблюдений над профессиональной психологией ряда старых представителей науки. Назревающее столкновение с новыми людьми по ходу действия было подготовлено и осуществлено Певцовым–Бородиным с изумительной четкостью ведения внутренней линии образа. Речь о страхе он превращал в большой и значительный доклад о своем жизненном непонимании. В момент этой речи он воспринимал себя таким же носителем истины, борцом за правду, как любой первооткрыватель человеческого знания»⁴². «Мы живем в эпоху великого страха, — провозглашал он с трибуны. — Страх заставляет талантливых интеллигентов отрекаться от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты... Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — обвинения в идеализме, работник техники — обвинения в предательстве»⁴³.

Особой новизны в этих аргументах, конечно же, не было. Уже булгаковский профессор Преображенский будет говорить о том, что террор власти — это ошибка: «Террором ничего поделывать нельзя

с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло. Это я утверждал, утверждаю и буду утверждать. Они напрасно думают, что террор им поможет, какой бы он ни был... Террор совершенно парализует нервную систему»⁴⁴. Но не эти и подобные им аргументы были главным в выступлении Бородина. Главное было в общей оценке современной ему общественной системы. Речь шла о том, что представляет собой современная эпоха, насколько она нова и что дает людям. Можно сказать, что, как и в будущем романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», на сцену выносился вопрос, удалось ли построить действительно новое общество или перед нами только видимость новизны. Как мы помним, в сцене в Варьете Воланд приходит к выводу, что ничего нового в этой Москве 1929 года нет. Конечно, есть внешние перемены, появились трамваи, автобусы, изменилась одежда, но внутренне люди все те же, что и раньше, и в своих поступках они руководятся теми же мотивами, что и прежде. «Ну что же, — скажет Воланд, — они — люди, как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...»⁴⁵. Мудрый скепсис Сатаны у Булгакова сменяется у профессора Бородина Афиногенова резким неприятием нового общества, потому что многообразные жизненные стимулы в нем заменены одним страхом. Если в прежние времена человечество знало «дисциплину палки», «дисциплину голода», то есть в конечном счете все ту же «дисциплину страха», то современность возводит эту же «дисциплину страха» на новую ступень. И этого принять нельзя. Вообще социализм, согласно его главным теоретикам, — это прежде всего самодеятельность свободных, уверенных в своей судьбе масс, а не власть партийно-бюрократического аппарата, перед господ-

ством которого простые люди чувствуют себя как кролики перед удавом.

Свои доводы профессор Бородин утверждает со всей страстью подлинного ученого, который не может поступиться истиной во имя политического приспособленчества. Певцов бросал в зал слова с той же выстраданной убедительностью, с какой обличали когда-то мир его Иван Карамазов, Федя Протасов, Тот. Его герой снова не принимал этот мир.

И все это говорилось тогда, когда правящий сталинский режим еще только готовился к массовым репрессиям, новым процессам, жестокой коллективизации, сопряженной с голодомором и высылкой на поселение широких народных масс. Поэтому в словах Бородина–Певцова звучала та правда о времени, которой нельзя было ни вычитать на страницах газет, ни услышать в сообщениях по радио. Эта правда звучала сокрушительно. И это и представлялось многим антисоветчиной.

Но на самом деле она была только правдой о невероятной сложности и трагизме самого процесса строительства новой жизни, который можно, конечно, сретушировать и подкрасить, а можно признать таким, каков он есть. И Афиногенов и Петров были за то, чтобы признать его таким, каков он есть на самом деле, и все-таки его оправдать и поддержать.

Подобная позиция вовсе не была каким-то исключением. Многие сторонники новой власти придерживались подобной позиции. Вспомним хотя бы героя романа А. А. Фадеева «Разгром» Левинсона, командира партизанского отряда на Дальнем Востоке, который после всех испытаний и разочарований приходит к простой и нелегкой мудрости: «Видеть все так, как оно есть, для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть».

Вот почему все надежды в диспуте возлагались на «тетю Катю», Е. П. Корчагину-Александровскую, которая должна

была дать Бородину такой ответ, за которым стояла бы великая правда народной судьбы. И «тетя Катя», по словам Н. В. Петрова, оправдала эти надежды. Она спокойно всходила на кафедру и тихо начала свой монолог старой большевички, матери повешенного революционера. И когда она доходила до рассказа о счете палача, «в зрительном зале совершалось то, во имя чего существует театр»⁴⁶. Зритель до конца верил Корчагиной, и ее трагедия матери «становилась трагедией всего зрительного зала»⁴⁷. А потом шел допрос у следователя, сопровождавшийся предательством былых друзей и учеников. И Бородин–Певцов, «поставленный следователем в конкретные обстоятельства окружающей жизни, действительно начинал иначе видеть, действительно прозревал и с ужасом оглядывался на свой прошлый путь, на своих соратников, на своих учеников»⁴⁸. «Тема перестройки Бородина превращалась в большую обобщенную тему о жизненных и политических путях лучшей части нашей старой интеллигенции»⁴⁹.

Масштаб человеческой и актерской личности И. Н. Певцова начал осмыслять-

ся в литературе о театре сразу же после смерти великого артиста. Уже на следующий год после похорон Александринский театр издаст прекрасный сборник, посвященный его жизни и творчеству. Многочисленные ученики, а среди них будут числить себя А. Кторов, Б. Бабочкин, В. Анджапаридзе, Б. Ливанов, Н. Белевцева, Л. Скопина и многие другие, в своих воспоминаниях и письмах постараются воссоздать и черты актерской школы Певцова, и его методы работы над ролью, и его взгляды на сущность современного театра. Будут опубликованы его дневники, письма, выступления перед публикой. Потом появятся многочисленные статьи и книга С. Л. Цимбала о творческом пути актера⁵⁰. Но подлинный вклад великого художника в историю русского театра XX века еще не осмыслен во всех своих звеньях. И по-прежнему современны слова режиссера Н. В. Петрова о том, что необходимо дальнейшее изучение образов, созданных Певцовым, необходимо «вскрывать и находить те пути, которыми шел этот большой художник, оставивший нам как воспоминание свои блестящие образы, но унесший с собой тайну своего творческого могущества»⁵¹.

Примечания

¹ Юренина В. О Певцове // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М., 1978. С. 127–128.

² Юренина В. Записки актрисы. М.; Л., 1946. С. 211.

³ Сахновский В. Великий дар // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 150.

⁴ Марков П. А. Певцов // Собр. соч.: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 275.

⁵ Там же. С. 276.

⁶ Дрейден С. Д. Певцов // Илларион Николаевич Певцов, 1879–1934. Л., 1935. С. 214.

⁷ Там же. С. 213.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 214.

¹¹ Горин-Горайнов Б. Актер — мыслитель // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 134.

¹² Дрейден Сим. Биографическая хроника // Там же. С. 314.

¹³ Царев М. И. Всегда в пути // Там же. С. 6.

¹⁴ Там же. С. 7.

¹⁵ Белевцева Н. Глазами актрисы. М., 1979. С. 74.

¹⁶ Цит. по: Дрейден Сим. Биографическая хроника // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 311.

¹⁷ Марков П. А. Певцов // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 276.

¹⁸ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1963. Т. 11. С. 370–371.

¹⁹ Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 244.

²⁰ Марков П. А. Певцов // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 275.

²¹ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Л., 1991. Т. 9. С. 276–277.

²² Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 228.

²³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 594.

²⁴ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 11. С. 358.

²⁵ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 93.

²⁶ Цит. по: Дрейден С. Биографическая хроника // Илларион

Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 311.

²⁷ См.: Булгаков М. А. Белая гвардия // Булгаков М. А. Романы. Л., 1978. С. 47.

²⁸ Марков П. А. Певцов // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 279.

²⁹ Там же. С. 279–280.

³⁰ Царев М. И. Всегда в пути // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 6.

³¹ Певцов И. Н. Беседа об актере // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 59.

³² Там же.

³³ Там же. С. 87.

³⁴ Там же.

³⁵ Сходную точку зрения предлагает в своей недавней статье и Т. В. Ланина: Ланина Т. В. «Уничтожьте страх...» // Империя драмы. 2010. № 33. С. 3.

³⁶ Петров Н. В. 50 и 500. М., 1960. С. 316.

³⁷ Иванова В. В. Н. В. Петров в Акдраме // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры (1925–1932): Сб. статей. Л., 1978. С. 128.

³⁸ Там же. С. 129–130.

³⁹ Петров Н. В. 50 и 500. С. 313.

⁴⁰ См.: Там же.

⁴¹ Певцов И. Н. О «Страхе» // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 85.

⁴² Ливанов Б. Н. Дары дружбы // Илларион Николаевич Певцов:

Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 219–220.

⁴³ Афиногенов А. Н. Избранное: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 229.

⁴⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 2002. Т. 3. С. 232.

⁴⁵ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Романы. С. 541.

⁴⁶ Петров Н. В. 50 и 500. С. 320.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же. С. 326.

⁴⁹ Ливанов Б. Н. Дары дружбы // Илларион Николаевич Певцов: Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. С. 220.

⁵⁰ Цимбал С. Л. Творческая судьба Певцова. Л.; М., 1957.

⁵¹ Петров Н. В. 50 и 500. С. 327.

Г. В. Титова

«Горе уму», или «Комедия о хамстве»*

4. Чацкий

Мейерхольду не надо было читать и перечитывать Аполлона Григорьева, чтобы разделить с ним представление о Чацком как «светлой, лучшей, благороднейшей стороне своей эпохи...»¹. Не надо было ему и все время оглядываться на Пушкина, считавшего, что «умное действующее лицо в комедии» не Чацкий, а Грибоедов². Еще Н. И. Надеждин Чацкого от Грибоедова не отделял, называя героя «Горя от ума» «идеальным созданием Грибоедова, выпущенным им на сцену действительной жизни для того, чтоб быть органом его собственного образа мыслей и истолкователем смысла комедии»³. А Суворин в 1886 году взялся доказать «Пушкину», как тот был неправ, утверждая, что Чацкий не умен⁴. В рецензии на спектакль МХТ 1906 года он писал: «Нет, Чацкий вдохновенно умен, он поэт, сатирик, он пророк»⁵. А потому не надо было обращать Чацкого «в весьма обыкновенного смертного, который говорит то боязливо, то плаксиво, то шепотом те самые монологи, которые написаны лучшей кровью поэтического дарования Грибоедова...»⁶. Откомментировал Суворин и смену названия комедии: «Замечательно, что Грибоедов назвал свою комедию сначала „Горе уму“, а потом сверху написал *от* и *у* поправил на *а*. Горе уму, то есть непременно большому, вдохновенному уму, а не рассудку, не рассудительности, практичности, которых у него не было»⁷. Таким и был Чацкий Мейерхольда. Он сразу оценил, что «горе

от ума» — дело личное, «горе уму» — общественное. Что «горе от ума» — комедия, «горе уму» — трагедия.

Возвращение к первоначальному названию предопределило художественный объем и конфликт спектакля Мейерхольда. В «комедии о хамстве» «уму» могло достаться только «горе»: «Фамусов уйдет в фанфары. Чацкий уйдет в ночь. Его сломили. Он как тростничок сломен. Надо показать, что победила реакция»⁸. В названии «Горе уму» чувствовался вызов, и этого, в первую очередь, не могла простить Мейерхольду оптимистически настроенная советская театральная общественность. «Роман Тынянова („Смерть Вазир-Мухтара“, 1927. — Г. Т.), — писал много позднее его биограф Аркадий Белинков, — разошелся с одним из важнейших устоев советской литературы, с ее категорическим требованием исторического оптимизма»⁹. Разошелся с ним и Мейерхольд.

Так же, как для Тынянова, «вопрос об историческом пессимизме и оптимизме» был для Мейерхольда «вопросом не расположения духа, а мировоззрения»¹⁰. Это поняли все. Но оценивали пока еще по-разному. Н. Осинский: «Уже кастрированное заглавие возвещает манерный историко-эстетизирующий подход»¹¹. Ю. В. Соболев: «„Горе уму“ — первоначальное заглавие — внушило великий соблазн искать некоего потаенного, нераскрытого смысла». Но это «не более чем „пленной мысли раздраженье“, ибо какими бы „ресурсами театра“ ни пользовался Мейерхольд, он все равно не сумеет „Горе от ума“ превратить в „Горе уму“»¹².

* Окончание. Начало и продолжение см.: Театрон. 2011. № 2 (8). С. 59–70; Театрон. 2012. № 1 (9). С. 70–88; Театрон. 2012. № 2 (10). С. 66–81.

Так полагала и тогдашняя академическая наука в лице Н. К. Пиксанова¹³, осмыслившего смену названий, по его собственному определению, «историко-социологически». «В ранней, так называемой *музейной редакции* своей комедии Грибоедов надписал это заглавие, но тут же, в рукописи, зачеркнул его и дал иное, более скромное: „Горе от ума“. Поэт поступил правильно (кому, как не академику, было это знать! — Г. Т.), так как в пьесе совершенно нет того философского содержания, какое обещалось ранним наименованием»¹⁴. Но и хамской лексике Осинского, и интеллигентской раздраженности Соболева, да и академическому апломбу Пиксанова было далеко до «орывыводов» Д. Л. Тальникова. «Горе уму» «звучит... серьезно, высокотрагически, обреченно, как *vae victis* — горе побежденным». Но Грибоедов, зачеркнувший «еще в зародыше (!) „музейного автографа“» это название, «пошел по другому пути — бездумного, легкого, полуиронического и сатирического „Горя от ума“, в котором читатель ясно чувствует *окончательную грядущую победу* (курсив мой. — Г. Т.) „ума“ над одряхлевшим „вздором“... Мейерхольд ушел от этого активного, действительного смысла комедии борьбы, революционной по самому существу своему, к проблеме идеалистического углубления коллизий, к туманностям романтики и расслабляющих лирико-музыкальных настроений пассивности и упадка»¹⁵. Оптимистическая трагедия уже стояла у порога советского театра, и мировоззрение отныне предписывалось всем единообразное — оптимистическое¹⁶. «Оптимистический характер советской литературы (и, в частности, исторической), — писал А. В. Белинков, — связан с тем, что она всегда знала, чем все кончится»¹⁷. У Тальникова — «грядущей победой „ума“ над „одряхлевшим вздором“».

Надо сказать, что, обвиняя Мейерхольда в «пессимистической» подаче

Грибоедова, никто не призывал его блюсти неприкосновенность грибоедовского текста. Даже Н. К. Пиксанов («в качестве текстолога») заявлял, что его ничем «не удивишь». «Я хорошо знаю, — говорил он, — что и столетний Малый театр никогда (никогда!) не давал подлинного беспримесного грибоедовского текста. Я знаю, что сценический текст Художественного театра представляет собою *стряпню из Грибоедова, Гарусова и Озаровского*. Театр Мейерхольда и не скрывает своих переделок, тогда как другие их замалчивают»¹⁸. Время отношения к классической пьесе как к самодостаточной данности, не требующей режиссерской интерпретации, еще не наступило. Пока что призывали к ее «социально-политическому омоложению»¹⁹. Даже А. А. Гвоздев заявлял, что «пьеса Грибоедова, написанная сто лет назад, устарела»²⁰.

Особенно настойчиво добивался «омоложения» «Горя от ума» Борис Алперс. В статье 1929 года, посвященной 100-летию со дня смерти А. С. Грибоедова, он писал, что Мейерхольд в «Горе уму» «совершенно верно» понял композицию комедии, представив ее в «законченной форме сатирического „обозрения“, состоящего из ряда мелких эпизодов». «Исключительной по смелости» назвал он и трактовку Чацкого в роли обозревателя — «почти что сегодняшнего комсомольца». Но только в первом акте. В дальнейшем зритель, приготовившийся вместе с обозревателем «поиздеваться над ископаемыми персонажами грибоедовской Москвы и над их потомками, дожившими до наших дней», оказывался обманутым. Со второго акта «комсомолец» вдруг «приобретал лирические черты», превращаясь в «прекраснодушного декабриста типа Александра Одоевского». А ведь Грибоедова если и стоило ставить, то исключительно ради его «побеждающего смеха». Но что ж поделать, если у Мейерхольда на сей раз «не хватило смелости»²¹. И хотя

никто, кроме Алперса, никакого «комсомольца» в «Горе уму» не увидел, он продолжал стоять на своем.

Спустя десятилетия в рецензии на спектакль Г. А. Товстоногова (1962) Алперс назвал три сценические версии «Горя от ума»: классическую (куда он причислял и все редакции спектакля Художественного театра) — «картины общественных нравов старой грибоедовской Москвы»; мейерхольдовскую 1923 года (ошибка — 1924-го) в Театре Революции и «Горе уму» в ТИМе. Вторая, хоть теперь и названная «парадоксальным агитационным замыслом» в стиле «агитационно-сатирического обозрения, с Чацким, похожим на комсомольца», обозревающего «социальные маски старой дореволюционной Руси»²², как видим, особенно полюбилась Алперсу. Не исключено, что эта версия ему самому и принадлежит (в 1923–1924 годах он был завлитом Театра Революции). Ведь у Мейерхольда (в сохранившихся материалах 1924 года²³) нет ни «комсомольца», ни «обозрения», вообще нет ничего, совпадающего с описаниями Алперса. «Чацкий — не румяный, сладкий, с чудной прической амурчик, — говорил режиссер, — не нафабранный идиот, а *лохматый студент* (с портретов Кипренского). Чацкий бестактен, сумасшедш, поскольку всякий выдающийся человек сумасшедш, с точки зрения враждебной ему среды. <...> Нужно показать колоссальный нерв Чацкого, его воспаленность. Он скрывает в себе целую полосу бунта и не мог не казаться „сумасшедшим“ тогдашнему обществу Фамусовых»²⁴. Где же здесь «комсомолец-обозреватель»? Это все та же григорьевская коллизия «комедии о хамстве», что и потом в «Горе уму». И в замысле 1924 года, и в «Горе уму» Мейерхольд видел в Чацком молодого человека декабристской эпохи. Даже во второй сценической редакции «Горя уму» (1935) был сохранен этот тип личности и художественные ассоциации, передавае-

мые современному зрителю образом Чацкого. «Пока Чацкий остается за роялем — то садясь, то вставая, — анализировал Н. М. Тарабукин „изобразительную транскрипцию“ второй редакции, — перед зрителем всплывают как бы ожившие портреты Кипренского или Брюллова (оба представители романтизма в русской живописи). Чацкий в рубашке напоминает портрет А. Ф. Шишмарева кисти Кипренского, а Чацкий в бархатном камзоле отчасти портрет молодого Пушкина или гр. Уварова работы кисти того же Кипренского, отчасти портрет Кукольника кисти Брюллова. Это сценическое „оживление“ старинных живописных портретов чувствуется в режиссерской работе Мейерхольда над „Горем уму“»²⁵.

Возвращаясь к Алперсу, следует добавить, что он, видимо, навсегда закрепил в своем сознании представление о театре Мейерхольда как о «театре социальной маски», вписанной в «форму драматического *обозрения*», ставшую, по его убеждению, «канонической для Театра имени Мейерхольда»²⁶. Показательно, что в прессе о «Горе уму» идею «политобозрения» поддержал только самый одиозный противник спектакля — Н. Осинский, призывавший режиссера (если он все еще претендует на звание «левого!») ориентироваться на Эрвина Пискатора. «А чем занят наш, советский „левый“ режиссер? — грозно вопрошал он. — Уже второй год он углубляется в даль десятилетий, отвергая темы, интересующие Пискатора. Нет пьес? Но ведь его заграничный собрат *нашел* их целых три»²⁷ (кое-что подвергнув переделке)?»²⁸ Но такой театр (вторая сценическая редакция «Мистерии-буфф», «Земля дыбом», «Д. Е.», отчасти «Лес») Мейерхольд оставлял позади, начиная постановкой «Мандата» новую форму построения спектакля — «динамическую музыку сцены»²⁹ (В. Г. Сахновский).

«Мандат», поставленный сразу после экспериментального спектакля на музыке

«Учитель Бубус», открывал путь к программному «омузыкаливанию» драматического театра, начатый Мейерхольдом давно, на заре режиссерского творчества. «Сон в летнюю ночь» в Товариществе Новой драмы (1903), поставленный по примеру А. П. Ленского на музыке Ф. Мендельсона-Бартольди, но с куда более разработанным согласованием пьесы, разложенной на 49 музыкальных номеров³⁰, с партитурой композитора; «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской (1905) с музыкой открытого Мейерхольдом для театра (для МХТ!) Ильи Саца, музыкой, «вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы»³¹; «Балаганчик» (1906), постановку которого Блок назвал идеальной, благодаря режиссеру (Мейерхольд), художнику (Сапунов) и композитору (Михаил Кузмин); пантомима «Шарф Колумбина» на музыке Э. Донаньи (1910). Всего не перечислишь. Даже «Маскарад» И. И. Соллертинский назвал «оперой без музыки»³². Концепция музыки как субстанции действия (не только музыкального, но и драматического) была теоретически разработана в большом докладе Мейерхольда, предворявшем постановку «Учителя Бубуса» (1925).

Скептически относясь к идее синтетического театра, увлекавшей второе поколение русской режиссуры (Таиров, Комиссаржевский), Мейерхольд считал, что она заведомо воплощена в опере Р. Вагнера. Да и Вагнер, по его убеждению, не был здесь первооткрывателем — он воплотил в своей концепции «музыкальной драмы» то, что было в театре всегда, с «античных времен», оставалось неизменным в восточном театре (у «японцев и китайцев» с их музыкальной «предыгрой»). «Ожидание действия», говорил Мейерхольд, важнее его «осуществления». И лучше всего его способна передать музыка.

Умирающий Тристан ждет Изольду — напряжение ожидания передается оркестром, который у Вагнера становится

«новым элементом театрального действия»³³. Музыка оркестровой партии лишена изобразительности, подобной, например, «изображению» моря в «Садко», — разве что «чувствуется какое-то качание моря». Она передает другое — «вот это поразительное: торопливость». В «очень трудной тесситуре» «есть впечатление торопливости», и «вы начинаете задыхаться в зрительном зале, потому что вот-вот сейчас кто-то должен приехать... потому что есть приближение». «Он от пиано ведет к большому форте, фортиссимо и, наконец, разрешается: вбегает Изольда...»³⁴.

Чтобы держать в постоянном напряжении зрительный зал драматического спектакля, можно, считал Мейерхольд, подать на музыке «парадоксальное построение двух планов». На первом плане — «спокойная игра», а в музыке — «нечто более волнующее, более напряженное». Или наоборот — «сцена может быть очень волнующей» на «кусочке однообразной музыки»³⁵. Работа драматического актера, состоящая, по Мейерхольду, из «искусного чередования предыгры и игры»³⁶, также подчиняется музыкальной закономерности — «игра — кода, а предыгра — то актуальное, что накапливается, растет и ждет своего разрешения»³⁷.

Эти и многие другие положения своего доклада Мейерхольд реализовал в постановке «Учителя Бубуса» Алексея Файко, полной, по словам П. А. Маркова, «высших эстетических достижений»³⁸.

«Спектакль, — анализировал „Бубуса“ А. А. Гвоздев, — проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово — играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию *театральной симфонии*»³⁹. Окружив сценическую площадку бамбуками, создававшими при входе на нее актеров «целую гамму аккомпанирующих шумов», Мейерхольд добился того, что «декорация превращалась в звучащую речь и сливалась с действием»⁴⁰.

Мастерство актера с помощью музыки не просто выверялось ритмически, но предельно *уточчалось* — как в подлинно музыкальном построении одно действующее лицо «своим смехом, жестом, интонациями переключает другое»⁴¹. Музыкальный принцип «переключения» работал по всей партитуре спектакля: движение и жест переключали слово, свет переключал цвет — под ярким светом прожектора костюмы, напоминающие по краскам «рисунком, скажем, Сомова», смотрелись «Сомовым, рисуящим этикетки для духов»⁴². Сделано это было остро и тонко, требовало культуры восприятия, которой не владело большинство оппонентов Мейерхольда⁴³.

Но «целая система новой игры»⁴⁴, продемонстрированная «Бубусом», была ограничена поверхностным текстом пьесы, отчего постановка неизбежно приобретала учебный характер. «Мандат» Николая Эрдмана открывал путь к «симфонической мощности „Ревизора“»⁴⁵ и партитуре «Горя уму». Музыкальные разряды «Мандата» погружали зрителя, по словам В. Г. Сахновского, в воронку «магических сил», под воздействием которых он чувствовал себя «то в состоянии рыдания, то желая аплодировать»⁴⁶. В «Мандате» Мейерхольд обрел и своего Чацкого.

«У нас совсем нет Чацких, — объявлял в 1894 году Влас Дорошевич. — Ни в жизни, ни на сцене. Перевелись»⁴⁷. Мейерхольд после «Мандата» знал, что у него Чацкий есть. И в жизни, и на сцене. Это — Эраст Гарин.

До «Мандата» Гарин главных ролей не играл. Но он запомнился Мастеру еще на экзамене за первый год обучения в ГВБІРМ. Вот как описывает свой первый выход и «свой первый актерский успех» сам Гарин.

«Мейерхольд вызвал меня. Он любил все организовывать сразу и не давал времени на приготовления. Я был одет для занятий физкультурой: брюки, босиком

(у меня не было тапочек), голубая косоворотка на выпуск, сохранившаяся с Рязани.

— Что ты будешь нам читать?

— Есенина.

— Иди на площадку.

В репетиционном зале была площадка с лестницей, ведущей на антресоли «особняка»⁴⁸. (Так Гарин сразу попал на «лестницу», которая, по глубокому замечанию Н. М. Тарабукина, была «почти неизменным спутником сценической площадки в театре Мейерхольда»⁴⁹.)

«Босой, в рубашке без пояса, — продолжал рассказывать Гарин, — я стал подниматься на площадку и сразу, как бы за тактом и как бы не из подготовленного стихотворения, бросил первую фразу:

Я нарочно иду нечесаным...

Все затихли. Никто не ожидал от меня такого мощного нервного напора...»⁵⁰. «Исповедь хулигана», вспоминал Х. Н. Херсонский, Гарин читал «с потрясающей тоской» — «через окно в небо»⁵¹. Эта предельность лирического напряжения, явная потом и в его Гулячкине, и в его Чацком, на время отступила перед эксцентрикой, которой Гарин овладевал с не меньшей отдачей.

«Крапивное семя» — «рассобачий сын» Ванечка («Смерть Тарелкина»), повар в «Земле дыбом»⁵², семь изобретателей в «Д. Е.». Анонсируя на гастролях в Киеве «замечательную трансформацию Гарина в семи различных обликах»⁵³, Мейерхольд в одной из клеток будущей афиши написал: «Сеанс трансформации по системе Франкарди». «Фамилия у тебя никуда не годится. Нужно какую-нибудь итальянскую. <...> Эраст Гарри, — сказал я Всеволоду Эмильевичу. — Вот это годится. — И крупно вывел на афише мое новое имя»⁵⁴. Это был высший шик!

Еще будучи учеником ГЭКТЕМАСа (он окончил их в 1926 году), Гарин становился знаменитым. К тому же его виртуозное мастерство представляло мейерхольдовскую актерскую школу индивидуально

и по-новому. Знатоки школы Г. Гаузнер и Е. Габрилович характеризовали вклад Гарина в систему приемов игры в ТИМе как мастерство «помимотекстовых сюжетных построений»⁵⁵.

Точно так же, как «каждая пьеса имеет сюжет, имеет экспозицию, Spannung (напряжение. — нем.), развязку», теми же слагаемыми композиции, считали они, отличается и игра актера, строящего собственный сюжет, «повышения и понижения» которого строят ритм роли. Гарин, представивший в «Д. Е.» семь сценических «новелл» собственного сочинения, наглядно это демонстрировал. В качестве примера приводится изобретатель № 5, сюжет новеллы которого — «приключения ноги одного хромого человека».

«Новелла начинается выходом несчастного хромого на сцену. Сразу же нога, которую он несет перед собой... произвольно брыкает миллиардера, к которому бедняк пришел предложить свое изобретение. Миллиардер возмущен. Такова завязка»⁵⁶. Разговор («хриплый рев») изобретателя со стальным королем Джебсом значения не имеет — «внимание зрителя концентрируется на игре ноги». «Хромой держит ее на весу, перед собой, и, когда он подходит к Джебсу вплотную, нога ложится на грудь миллиардера. Там она конвульсивно дергается, зля и раздраживая Джебса. <...> ... Взбешенный Джебс приказывает секретарю выгнать хромого. Казалось бы... действие закончено... другой развязки не может быть. Нет! Неожиданная развязка следует немедленно — хромой отходит, нога его, так же произвольно, как и в начале, выпрямляется и бьет в живот миллиардера, опрокидывая его на пол»⁵⁷. Это не просто пантомимическая эксцентриада, это и вправду сценическая новелла «о ноге хромого человека, которая сначала лишила его заработка, а потом отомстила за него». Как и остальные, имеющая свое собственное название: секретарь записывает на грифельной доске — «№ 5. Дерется».

«Сценическая новелла, — выделяют курсивом Гаузнер и Габрилович, — *строится не на тексте, а на помимотекстовой игре актера*»⁵⁸.

В связи с анализом актерской техники Гарина исследователи выдвигают еще один термин, на этот раз музыкального порядка — лейтмотив. Называя его сюжетным приемом или мотивом, который повторяется в фабуле, но не сливается с ней, они тем самым подтверждают его привычное хождение в театре Мейерхольда. Но Гарин и здесь открывает новое. Он и лейтмотив использует для построения помимотекстовой новеллы — «самостоятельного анекдота игры». Вот как это выглядело в роли Гулячкина в «Мандате».

Тема новеллы-лейтмотива — «ужас Павла», когда он выдает себя за коммуниста. Экспозиция — слова, выкрикнутые в начале первого действия: «Я — человек партийный!» «Сказав это, Павел ужасается. Он приседает, согнув туловище, рот его раскрыт, зрачки расширены, волосы вздыблены. Эту позу и выражение лица он пускает в ход при всех последующих испугах во время выдавания себя за коммуниста. Эти-то поза и выражение лица, которые он употребляет *только* в моменты испуга, и служат курсивом, выделяющим лейтмотив вводной новеллы, позволяющим отличить ее от остального действия. Поскольку испуг мотивирован тут текстом, — помимотекстовый ужас здесь ослаблен». Кульминация новеллы — конец второго действия: «Павел размахивает мандатом, „копия которого послана товарищу Сталину“. Поза ужасания здесь выделена тем, что Павел стоит на столе (как бы на пьедестале) и обособлен, таким образом, от остальных действующих лиц». Развязка — в финале: «Сказав, как в экспозиции (кольцевое построение) „Я — человек партийный“, Павел, в курсивной позе, отходит к матери. Около нее он падает в обморок, сложив на груди крестобразно руки. Этот обморок, равный

смерти, и заканчивает новеллу лейтмотивом о молодом человеке, который выдавал себя за коммуниста, но очень боялся этого и даже умер от страха»⁵⁹.

На наш взгляд, Гаузнеру и Габриловичу все-таки следовало отличить лейтмотив Гарина в «Мандате» от «помимотекстовых» новелл обозрения «Д. Е.». В их же описании кольцевого построения лейтмотива игры актера в роли Гулячкина видна рука постановщика и зависимость от текста Н. Эрдмана, которую не случайно приходится оговаривать — «помимотекстовый ужас здесь ослаблен». Ослаблен-то он был вряд ли, а вот возникал под воздействием ошалело выкрикнутой реплики (и какой реплики!), которая, как и кольцевое построение лейтмотива, была задана пьесой.

Выступая на обсуждении постановки «Мандата» в театральной секции РАХН, Мейерхольд отверг любые попытки поставить спектакль выше пьесы: «Произведение, которое видели на сцене, это Эрдман плюс Мейерхольд, а произведение в печати (пьеса еще не была опубликована. — Г. Т.) — это будет Эрдман. Я думаю, что его драматургические достоинства здесь умалены и никому не нужно приходить к нему на выручку. Потому что его совершенно не приходится выручать, он сам себе сила, он сам у себя под стражей, вот он кто»⁶⁰.

Для Гарина роль Павла Гулячкина и сама встреча с Эрдманом имели особенное значение. «Я не знаю в последние годы более патетических моментов и более волнующих слов, чем монолог Гулячкина...» — говорил на обсуждении П. А. Марков, не отделяя актера от драматурга. Назвав исполнение Гарина «потрясающим», он подчеркивал, что «то, как играет Гарин», есть «основная лирическая сущность эрдмановской комедии»⁶¹. Неизгладимое впечатление на Гарина произвела сама манера Эрдмана читать свою пьесу: «У него свой собственный, как бы бесстрастный повествовательный ритм, освещенный вну-

тренней высокоинтеллектуальной иронией. У персонажей его комедии в авторской читке преувеличенно-аккуратная дикция — она заставляет сомневаться в интеллигентности действующих лиц»⁶². Гарин в своих ролях, может быть и инстинктивно, использовал оба свойства эрдмановской читки. И интеллектуальную иронию на нейтральном тоне (Чацкий), и многозначительную подчеркнутость артикуляции в произнесении пустых фраз, подаваемых как сентенции (Хлестаков, Тараканов в кинофильме «Музыкальная история», Апломбов в экранизации чеховской «Свадьбы»).

Мейерхольд также получил от эрдмановской читки ритмический заряд: «Темп не быстрый, — предупреждал он актеров на дискуссии, предваряющей работу над „Мандатом“. — Темп, в котором читает автор. Действующие лица говорят сентенциями. Учет смеха. Выдерживать и не давать текст до окончания смеха. <...> Усвоение ритма автора. <...> Педализование, утрировка — провал и пьесы и актера. <...> Персонажи Гоголя — это серьезные люди. Это мрачные личности. То же у Эрдмана...»⁶³.

Постановка «Мандата» имела для Мейерхольда исключительное значение. Это был едва ли не единственный его спектакль, принятый всеми без исключения: и публикой, и критикой. Высшей похвалой стала сохраненная П. А. Марковым оценка Станиславского: «Мейерхольд добился в этом акте (третьем. — Г. Т.) того, о чем я мечтаю»⁶⁴.

Небывалый успех был и у Гарина. «Как я играл!..» — рискует он повторить Геннадия Несчастливцева. Да и как было не рискнуть, получая такие, например, отзывы: «Мой сильный восторг от Вашей игры в „Мандате“ заставляет меня Вам писать, и я прошу Вас принять мою благодарность за Вашу сильную личную игру, несомую внутренним огнем, — признак гения»⁶⁵ (из письма Гарину скандинавского актера Ингольфа Сканки). Подобных

восторгов удостаивался в 20-е годы только Михаил Чехов. Побывав на мейерхольдовском «Ревизоре», Чехов захотел познакомиться с Гариным, но тот спрятался в темноте зрительного зала, распластавшись на стульях. Зайчиков догадался, где надо искать Гарина. «Эраст, тебя ведь ждут, ищут...». Трепещущий Гарин предстал пред светлые очи Чехова. «Вот наш Хлестаков, Михаил Александрович, — глаза Чехова наполнились нежной улыбкой.

— Вот вы какой, — протянул руку виртуозный Хлестаков, — а я думал, что вы нахал и черный»⁶⁶. Комментируя свой рассказ, Гарин писал: «Эта афористическая рецензия была мне приятна: значит, мои личные человеческие повадки вовсе не доминировали в роли»⁶⁷. Что до «личных повадок», то они равно отрицались и актерской техникой Чехова, и школой Мейерхольда. Но в реплике Чехова видится нечто большее, то, что применительно к себе самому он называл «(индивидуальной) творческой идеей»⁶⁸. Ее-то, думается, он и почувствовал при взгляде на представшего перед ним *актера*, соотнеся его с только что отыгранной *ролью*.

«Особенностью своей киномаски (и театральной тоже. — *Г. Т.*) ... — формулировал Гарин, — я считаю олириченность той исключительности, той эксцентрики, которая в ней обязательно присутствует. Не лиризм, не лирическое начало, как его понимают, имея в виду жанр, а то, чем обогащается образ, пропущенный через актерское „я“, через субъективный внутренний мир актера»⁶⁹. Степень «олириченности» эксцентрики в разных театральных ролях Гарина была различной: в Хлестакове меньшей, в Гулячкине большей. В Чацком — всеохватывающей. Гарин считал своего Чацкого настолько личным высказыванием, что даже передоверил рассказать о своей работе А. К. Гладкову («О Чацком писать сам не могу. Это слишком лично»⁷⁰). Эксцентричным в Чацком было, пожалуй, назначение Гарина на его

роль. Впрочем, имелся прецедент в лице самого Мейерхольда.

Упоминая об исполнении Мейерхольдом роли Чацкого, Гладков пишет, что отсутствие «данных» на сей счет говорит скорее всего о том, что исполнение было «более или менее традиционно» и «вряд ли было удачей» актера⁷¹. Но ведь и самый факт выступления Мейерхольда в роли, ни при каком раскладе не доставшейся бы ему в Художественном театре, гордящемся «отменной» ампула, заслуживает повышенного внимания. Тем более что и «данные» позднее обнаружили, и они показывают — спектакль в Херсоне был совсем неплох, а трактовка Чацкого непривычна. Критик А. Надеждин (А. А. Александров) писал, что у Мейерхольда «первые сцены вышли очень хорошо», «разговор с Фамусовым дышал сарказмом, сквозь который слышались неподдельная неудовлетворенность и страдание». А упрек в том, что актер «лишил Чацкого самообладания и твердости», что игре «мешала нервность»⁷², читается сегодня как принципиально новый подход к классической роли (сквозь призму новой драмы), предвещающий Чацкого Гарина и Чацкого Юрского. Другой критик (Я. Болотин), в раздражении назвавший Чацкого Мейерхольда «характерным неврастеником»⁷³, ненароком попал на новое ампула, очевидного предшественника «лирического эксцентрика» (ампула Гарина).

Сходство Чацкого Гарина с Мейерхольдом было замечено. Из дневниковых записей С. М. Эйзенштейна: «Эсфирь (Э. И. Шуб. — *Г. Т.*) говорит правильно, что Чацкий в „Горе уму“ — автопортрет Мейерхольда в юности»⁷⁴. Составитель книги «Эйзенштейн о Мейерхольде» В. В. Забродин приводит и еще одну дневниковую запись — В. С. Смышляева: «Я воспринял его („Горе уму“. — *Г. Т.*) как лирическое произведение Мейерхольда. <...> Гарин (загримированный Мейерхольдом — не может быть, чтобы это было случайно)...»⁷⁵.

Так что «олириченность» эксцентрики в роли Чацкого шла у Гарина не только от себя, но и от Мейерхольда. И не просто от его режиссерского замысла, но и от него лично. И кого в Чацком «Горя уму» было больше — Гарина или Мейерхольда, — судить нелегко.

Трагическая обреченность Чацкого возникала в спектакле не сразу. Возвращение в Москву, в родные стены, долгожданная встреча с подругой детских лет подавались с энтузиастическим воодушевлением.

За музыкаю только дело.

Так музыки же вновь и вновь!

Эти строчки П. Верлена (пер. Б. Л. Пастернака) Мейерхольд вспомнил и произнес по-французски на заключительной беседе с исполнителями перед выходом на сцену (8 марта 1928 года). Вспомнил с тем, чтобы актеры не забывали передавать «в каждом стихе» Грибоедова «музыкальное звучание», «чтобы стихи казались выбрасываемыми в пространство как стихи»⁷⁶. Но стихотворение Верлена «Art roétique» созвучно и музыкальной стихии, которую приносил с собой Чацкий. «Помимотекстовой новеллой» Гарина в «Горе уму» была музыка.

Встреча Чацкого с Софьей шла в сопровождении музыки. Чацкий бросался то к фортепиано, то к ширме, за которой после ночного свидания с Молчалиным переодевалась Софья. Музыка не иллюстрировала «переживания» Чацкого, а характеризовала его состояние. Молодости, «воспламенности». Еще в 1924 году, в режиссерской экспликации «Горя от ума» Мейерхольд, отвергая мхатовское «горе от любви», говорил: «Чацкий с места у Софьи, как котенок у ног, и даже когда он доходит до сарказма, опять как любовник. Но ведь он из поездки. <...> Любовь просто потому, что такой момент... только потому, что солнце светит. <...> Эту воспламененность

Чацкого очень хочется изобразить»⁷⁷. Ее он и передавал в положенных на музыку репликах диалога Чацкого и Софьи. Музыка, которую играл Чацкий, предваряя ее аккордами динамику диалога, была самая разная, та, что приходила ему на память. Тут был даже найденный Б. В. Асафьевым Д. Фильд («Если мы будем искать в быте исполняемое самоучками, то непременно и именно Фильд»⁷⁸), который, по забавному комментарию Гладкова, когда-то мог давать уроки Чацкому, так как «несколько лет служил в Москве учителем музыки»⁷⁹. В любом случае выбиралось «не навязшее в ушах», «эскизы, где больше импровизационных моментов»⁸⁰ (Б. В. Асафьев).

Музыку Чацкого не мог остановить и Фамусов. Обнявшись с хозяином дома, Чацкий снова садился за инструмент. Музицирование Чацкого раздражало Фамусова не меньше, чем оппонентов «Горя уму». «Фамусов вообще терпеть не может музыку, — комментировал Мейерхольд ход репетиций. — Он и фортепиано к черту выкинул бы из квартиры. Пока Чацкий играет, Фамусов будет накапливать в себе достаточное количество раздражения: он не любит фортепиано и всей этой культуры: все бы книги взять и сжечь — все это для соблазна и черт знает для чего существует. <...> Я думаю, что будет момент, когда он крышку рояля захлопнет по рукам Чацкого»⁸¹. В филиппиках ругателей Мейерхольда чувствовалось то же злобное раздражение. Они тоже не любили «всей этой музыки»⁸². Так что у музыкального консультанта «Горя уму» Б. В. Асафьева были причины, чтобы закипать от негодования совсем в духе Чацкого: «Я ясно вижу... как Ваша идея наткнулась на непроходимую пошлость — всякую пошлость: обывательскую, научно-исследовательскую, quasi-социологическую etc. etc. Чудище стозевно»⁸³. В критике повторялась «комедия о хамстве».

Темпоритмическая канва первых сцен второго действия перекладывалась с му-

зыки на игру на бильярде (эпизод «Бильярдная и библиотека», явления 2–6 комедии). О бильярде на репетициях Мейерхольд особенно беспокоился (совсем в духе Станиславского!): «Теперь стоит очень остро вопрос о бильярде. <...>

Ильинский. Разве бильярд должен быть самый настоящий?

Мейерхольд. Конечно, настоящий.

Боголюбов (исполнитель роли Скалозуба. — Г. Т.). Беккер предлагал бильярд за 70 рублей.

Мейерхольд. Нужно узнать, какой бильярд он предлагал. Есть маленькие бильярды, итальянские, где другое количество шариков. А тут лучше большой бильярд. Сейчас трудно найти, потому что они растолканы по клубам и по игорным притонам»⁸⁴.

Где нашли бильярд, неизвестно, наверное, «у Шалыпина»⁸⁵ (в квартире отъехавшего певца на Новинском бульваре).

Игра на бильярде Фамусова со Скалозубом также предполагалась всамделишная, репетировалась опять же «по Станиславскому», с таким количеством бытовых приспособлений, что впору вспомнить «Театральный роман»! «Значит, вам, Игорь Владимирович, надо подучиться. Хотя может быть и так: Скалозуб ходит с вами играть, а вы только-только тренируетесь»⁸⁶. И пусть Чацкий за игрой только наблюдает («может быть, курит»), он не какой-нибудь «книжник, который не играет на бильярде»! «Он играет прекраснейшим образом и, может быть, до прихода их упражняется»⁸⁷. А значит, и Гарину следовало «подучиться»!

Актеры Мейерхольда соревновались с Мастером в выдумке все новых приспособлений:

«Боголюбов. А во время игры не будет какой-нибудь еды?

Мейерхольд. Думаю, обязательно. Во время бильярда всегда подают еду. <...>

Гарин. Я что-то боюсь еды»⁸⁸. (И вправду, читать стихи, играть на бильярде и вдов-

бавок есть — можно и подавиться!)

Но без своей «подачи» Гарин, конечно, не остался: «Ведь он один, абсолютно один. Хотя бы какой-нибудь гусь был знакомый, с кем бы он был как человек, а то ведь он всех презирает». Ответ у Мейерхольда уже готов: «Тут нельзя одного, тут должен быть ну хотя бы пяток поклонников, которые, как только узнали, что Чацкий приехал, они сейчас же приходят к нему в дом (?!). Это было бы очень хорошо. Выводок таких молодых людей — интересных, простоватеньких, худеньких, великовозрастных. Чацкий вместе с ними, и на бильярд могут они смотреть»⁸⁹.

Дальше — больше. «Дом Фамусова — дом хлебосольный», а потому предполагалась не только «еда», но и сервировка стола, за который приглашались и «поклонники» Чацкого — «их угощают, они едят». «Как вы думаете, Михаил Михайлович?» — обращался Мейерхольд к литературному консультанту «Горя уму» Кореневу. «Мне не очень говорит, — смущенно отвечал тот. — Может быть, эта сцена и интересна будет, но во имя какой логики...»⁹⁰. И хотя Мейерхольд тут же парировал — «Черт с ней, с логикой», смущение коллеги он оценил и под конец репетиции пошел на попятную, стал говорить, что можно ограничиться завтраком «по-английски» с «сэндвичами и винцом». Стало его смущать и число «поклонников» Чацкого. «Четыре или шесть. Я боюсь, что шесть будет много». Будто четыре мало! «Может быть, трое — высокий, худой и толстый, и так же одеты, как Чацкий»⁹¹.

Понятно, что такой откровенный «заезд» на чужую театральную территорию понадобился режиссеру, «чтобы облегчить существование Чацкого на сцене»⁹². В самом Художественном театре при установке на «горе от любви» такой проблемы не возникало. Влюбленный Чацкий мог по ходу своего «сквозного действия» закипать и сомнениями, и гневом и «отвращением к окружающей тупости и пошлости»⁹³.

Любовь Чацкого заведомо снимала его «ужасное резонерство», которого так боялся Мейерхольд. Но пуще всего он боялся, как бы Чацкий не выглядел «глупым» трибуном с пафосом своих речей перед Фамусовым. Поняв, что заходит в тупик, он укрепился в намерении снимать пафос с самих речей Чацкого. Чацкий Гарина стал первым *тихим Чацким* русской сцены. А «простоватенькие» слушатели превратились в декабристов, читавших в библиотеке вольнолюбивые стихи.

Вот как выглядели «декабристы» в описании А. Л. Слонимского: «...Фамусов и Скалозуб играют на передней площадке внизу на бильярде. Позади, на верхней площадке — библиотека с круглым столом, за которым сидят Чацкий с друзьями. Фамусов торжественно провозглашает свою хвалу Москве, и эта хвала превращается в нечто вроде „патриотической“ манифестации благодаря тому, что она подхватывается громким „ура“ актерами из зрительного зала. Чацкий отзывается на этот выкрик самодовольной пошлости тихой репликой: „Дома новы...“ <...> При начальных словах монолога: „А судьи кто?“ — свет тотчас переключается на Чацкого. Нижняя площадка с Фамусовым и Скалозубом остается в тени. Чацкий больше не обращает на них внимания: свою дальнейшую речь он говорит своим *приятелям*, слушающим его с напряженным вниманием. Те обнимают его, жмут ему руки. Реакция слушателей драматизирует, таким образом, резонерство Чацкого»⁹⁴. В описании Слонимского важно и то, что в окончательном варианте Фамусов, как и Чацкий, приобрел свою «аудиторию», достойную его «речей», и то, что «бильярдная» и «библиотека» строились теперь по принципу параллельного монтажа»⁹⁵. Но главное — в реакции на агрессивные атаки Фамусова Чацкий неизменно оставался тих.

Эта самая «тихость» почти искренне удивляла оппонентов «Горя уму». Против

декабристов не выступал никто. Это понятно. Только что отгремело празднование столетней годовщины со дня восстания декабристов, которые «разбудили Герцена» (В. И. Ленин), и в Чацком хотели видеть героя, достойного их революционного подвига. То, что сам Герцен говорил о Чацком — декабристе совсем в мейерхольдовском духе, было либо неизвестно, либо в расчет не бралось. «Образ Чацкого, печального, неприкаянного в своей иронии, трепещущего от негодования и преданного мечтательному идеалу, появляется в последний момент царствования Александра I, накануне восстания на Исаакиевской площади; это — *декабрист*. Это — человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю... которой он не увидит»⁹⁶. И еще: «Мы от декабристов получили в наследство возбужденное чувство человеческого достоинства, стремление к независимости, ненависть к рабству, уважение к Западу и революции, веру в возможность переворота в России...»⁹⁷. Остро чувствуя дефицит этих ценностей в современности, Мейерхольд вводил в «Горе уму» культурный срез декабризма. Он так и говорил, настаивая на «страшной тишости» Чацкого в ответ на «необычайное кипение» Фамусова: «Тогда будет действительно встреча двух разных культур. У Чацкого — культура мысли, культура необычайной отточенности мысли». И непосредственно Гарину: «Затем не забудьте, что вы — музыкант, композитор. Я музыку ввожу, чтобы показать своеобразную культуру в вас»⁹⁸.

Мейерхольд в постановке «Горя уму» был увлечен даже не столько культурным срезом декабризма, сколько культурным слоем декабристской эпохи. Речь идет не о демонстрации барских забав, от которых легко можно было и отказаться, а о стилистическом составе культуры и искусства того времени. Эту особенность композиции «Горя уму», не утраченную и во второй

сценической редакции, проанализировал Н. М. Тарабукин. «Статуарная поза, подменяющая живой действенный жест, является характеристикой Молчалина, который представляет собою контраст Чацкому, рисунок роли которого построен на кривых. В самой изобразительной структуре образов Молчалина и Чацкого даны две как бы музыкальные мелодии, две стилистические линии — классицизма и романтизма»⁹⁹. Тарабукин считает, что, совмещая эти стилистические линии, Мейерхольд «обнаружил точное историческое чутье». Ведь все искусство 1820–1830-х годов эти линии совмещало, иногда в одном произведении. Между этими двумя «музыкальными мелодиями» «Горя уму» развертывалась «жанрово-патетическая линия Фамусова»¹⁰⁰. Понятно, что Мейерхольд действовал при этом согласно сложившимся в его методологии принципам композиционного построения, в котором «симметрия как устойчивая форма» неизменно определяла границы действия, развертывающегося по диагонали. Ход сценического действия подчинялся «контрасту как ритмическому приему»¹⁰¹. «Динамически построенный эпизод сменяется статичным и фронтальным, за которым в свою очередь опять следует динамически и диагонально построенная мизансцена»¹⁰². «Совпадение содержания и формы диагонального движения в мизансценах „Горя уму“ было, на взгляд Тарабукина, «достойно удивления»¹⁰³.

Тарабукин адекватно прочитывал то, чего добивался Мейерхольд. Вот запись репетиции одной из лучших сцен спектакля (эпизод «В дверях», явление 3, третье действие комедии — Чацкий, потом Молчалин). Мизансцена — фронтальная и симметричная.

«Чацкий стоит, облокотившись на тумбу. Входит Молчалин; Чацкий удерживает его словами: „Нам, Алексей Степаныч, с вами...“ Молчалин остается, стоит, прислонившись к косяку, руку держит в кар-

мане; чувствуется, что он элегантен, что знает тон. А у Чацкого, напротив, во всех движениях чувствуется какое-то „студенчество“. Он стоит вполоборот к Молчалину, и чувствуется, что он его игнорирует»¹⁰⁴. Но совсем не так, как он «игнорировал» наскоки Фамусова. Теперь Чацкий выступает в «роли» Фамусова. «У Молчалина вытянутость, изысканность, аристократизм. Молчалин произносит слова медленно, а у Чацкого, напротив, есть тенденция к наскокам (!)». Молчалин уверен, «что все, что он говорит, — это безусловно верно и устойчиво», он «стоит все время в одной позе и совершенно спокойно отвечает Чацкому». А у Чацкого — «такая стремительность, колкость», «ирония», «едкость». «Молчалин своей сдержанностью и спокойствием будет снижать сцену, а Чацкий должен ее вздергивать»¹⁰⁵.

Из мейерхольдовской разработки эпизода «В дверях» совершенно не следовал неожиданный вывод Н. К. Пиксанова. Он считал, что такого «неврастеника», как Чацкий, Софья презирает по заслугам, а наиболее ярко «унижение Чацкого» «сказывается... в диалоге с Молчалиным, где не Чацкий говорит с Молчалиным, как большой барин с мелким чиновником, а как раз наоборот»¹⁰⁶. Мейерхольд, по словам академика, сделал все, «чтобы уронить, снизить, унижить Чацкого». «По Грибоедову, Чацкий — светский лев, лихой наездник; в прошлом у него „с министрами связь, потом разрыв“; он смел, горяч. Таковы были и многие декабристы»¹⁰⁷. Да, такого «большого барина» и такого «декабриста» Пиксанову от Мейерхольда было не дожидаться. В эпизоде «В дверях» режиссера волновало не «прошлое» Чацкого, а будущее Молчалина.

Особого внимания заслуживает центральный эпизод «Горя уму» «Столовая», описаний которого сохранилось немало, как в разработках Мейерхольда, так и в отзывах современников и последующих

исследователей. Сложилась даже определенная театроведческая традиция истолкования этой сцены, восходящая к книге Б. В. Алперса «Театр социальной маски». Там Алперс писал, что Мейерхольд в «Горе уму» «показывает только внешний наряд эпохи, светскую обрядность, бытовой этикет», которые затягивают Чацкого этим «болотом мещанской обрядности во все более далекий и тесный угол»¹⁰⁸. Не будем сейчас пенять Алперсу насчет того, только ли «внешний наряд эпохи» показывал Мейерхольд в «Горе уму». О его трактовке комедии уже говорилось, и очевидно, что его, как и Пиксанова, и многих других, не устраивала не «светская обрядность», а сломленный ею или чем угодно еще Чацкий. И все же «Столовую» критик назвал «блестящей сценой» и блестяще ее описал: «В серии неподвижных окаменелых лиц за белым столом, в медленных, с большими паузами произносимых репликах — сплетнях о сумасшествии Чацкого — Мейерхольд воспроизводит священнодейственный ритуал уничтожения не только пищи, но и живого человека. За длинным белым столом гости Фамусова вместе с едой прожевывают каменными челюстями самого Чацкого»¹⁰⁹.

К. Л. Рудницкий, не скрывавший в своем анализе «Горя уму» опоры на концепцию Алперса, подправил ее сочувственным отношением к «одинокости» Чацкого. Но «Столовую» изобразил с таким нагнетанием отталкивающих подробностей ритуала еды и «поедания» Чацкого, которых метафора Алперса все-таки не предполагала. «Фронт энергично жующих, вдумчиво и сосредоточенно прожевывающих пищу лиц был проникнут сознанием ритуальной важности вершащегося дела. Они едят — что может быть важнее! Они обсасывают косточки, внимательно смотрят в тарелку, прежде, чем ткнуть туда — метко и решительно — вилкой, они выбирают лучшие куски. Сплетня о безумии Чацкого медленно движется с одного края

стола к другому его краю, будто подталкиваемая мерными движениями челюстей»¹¹⁰. И в некотором роде ошеломляющий вывод — Чацкому, оказавшемуся «перед коргой монументальных едоков», было отчего «сойти с ума, и — горе уму!»¹¹¹ Судя по этому описанию, как раз не с чего — гости Фамусова пришли хорошо поесть, а тут Чацкий с его «сумасшествием».

Но сочиненная Рудницким «Столовая» стала восприниматься как мейерхольдовская. «В „Горе уму“ эпизод застолья, — писал А. М. Смелянский о спектакле Э. П. Гарина „Горе от ума“ в Театре-студии киноактера, — строился как пиршество плоти, веселья, здоровья, противопоставленных одинокому мечтателю. Э. Гарин не заставил стол закусками, фруктами, хересами. Стол был не таким длинным и пустым»¹¹². Можно подумать, что Мейерхольд ставил «Столовую» как «эпизод застолья»! Что касается «пустого» стола, то Гарин в пределах своих режиссерских возможностей стремился к созданию той пугающей пустоты, которой добивался от эпизода «Столовая» Мейерхольд. Разве дирижер Самосуд посылал певицу Вельтер специально смотреть «Столовую» в «Горе уму», чтобы она полюбовалась «пиршеством плоти» и натюрмортом яств? «Вы обратили внимание, — спрашивал он будущую исполнительницу партии Графини в „Пиковой даме“ Мейерхольда, — на музыкально-сценическую форму в темпоритме игры актеров за столом? Если нет, извольте пойти еще раз и все мне рассказать». И Вельтер рассказывает, как после слов Софьи «Он не в своем уме» один из гостей говорит: «Ужель с ума сошел?» — слова «с ума сошел», «видоизменяясь, повторяясь гостями... вихрем проносились с одного края на другой, с форте сходя на пианиссимо, замирая в каком-то шипящем шелесте»¹¹³. Будто о другой сцене идет речь.

Сплетня о сумасшествии Чацкого, пущенная Софьей и развивающаяся с 14 по

22 явления третьего акта комедии до появления Чацкого, изначально мыслилась Мейерхольдом как одна фронтальная композиция. Рассаживая персонажей за столом, Мейерхольд «на председательское место» посадил Фамусова, «по левую его руку Хлестову... рядом с ней Софья, за нею г-н N, г-н D, Загорецкий. Дальше — Молчалин, графиня-внучка, графиня-бабушка и Тугоуховский. По правую руку Фамусова Наталья Дмитриевна, Платон Михайлович и т. д.». Сплетня должна была идти из центра и распространяться «одновременно в обе стороны стола»¹¹⁴.

Когда все реплики были произнесены, последнюю из них — Натальи Дмитриевны — «Вот он» Мейерхольд просит повторить хором — «Вот он». При повторе реплики предлагается произносить на фоне «общего гула» персонажей, сидящих на крыльях стола, у которых реплики отсутствуют; отсаживают от центра графиню-бабушку и князя Тугоуховского; находят еще реплики, которые повторяются хором: «О, верно» княгини Тугоуховской — хор: «Верно»; «Бутылками-с, и пребольшими» Натальи Дмитриевны — хор: «Бутылками и пребольшими» и Загорецкого «Нет-с, бочками сороковыми». Но главное — Мейерхольд пересаживает в центр Молчалина — между графиней-внучкой и графиней-бабушкой.

На последней репетиции был бесповоротно решен вопрос о «еде», самовдохновившей Рудницкого. «Слуги должны стоять, как чурбаны, они ничего *не подают*, потому что уже все съедено, и гости *доедают остатки*, какие-то мокрицы в миндале, и пьют какое-то вино. Слуги ничего не слушают, а смотрят идиотскими лицами в публику (курсив мой. — Г. Т.)»¹¹⁵. Впрочем, и позы хозяев вряд ли позволяли им пить и есть даже «мокриц в миндале»: «Каждый человек должен сидеть, как будто он в корсете и как будто он превратился в куклообразную подтянутую фигуру»¹¹⁶ (аналогия «Балаганчика»). «Когда выхо-

дит Чацкий, нужно не только закрываться салфетками, нужно, чтобы чувствовался звук, руки дрожат, напряжение чувствуется в том, как они загораживаются. Должно быть напряжение в сцене, когда машут и говорят „тссс“»¹¹⁷.

В композиции «Горя уму», чередующей динамичные эпизоды с построенными «симметрично, статично и фронтально», «Столовая» была эпизодом, в котором статика и симметрия достигали «наибольшей выразительности». «Столовая» была призвана стать «символом устойчивости и косности фамусовской Москвы» — «симметрично сидят гости, стоят лакеи, и вся сцена словно оцепенела»¹¹⁸. «Интересно отметить, — добавлял Тарабукин, — что плоскость стола несколько склонена в сторону зрителя, благодаря этому обрез стола и все предметы, стоящие на нем, отчетливо видны. Этот прием встречается в живописи, Леонардо прибегнул к нему в изображении стола в своей миланской „Тайной Вечере“»¹¹⁹. Это оцепенение, мертвенность и вызывали «милльон терзаний» Чацкого — Гарина, который шел к финалу с сознанием обреченности. Не потому, что его загнали в угол, и тем более не потому, что «разжевали». Как точно и смело заметил П. А. Марков, он «объективно беспомощен». «Страдания и мучения Чацкого, — комментировал критик, — тем острее и весомее доходят до зрителя, что фон эпохи выписан Мейерхольдом с большой сценической четкостью и отличным мастерством»¹²⁰. Причем совсем не внешний фон, на котором настаивал Алперс. «Мейерхольд неожиданно, смело и резко вскрыл внутреннюю окраску эпохи — ее внутреннее рабство, мучительность для свободной мысли и трагическую безвыходность»¹²¹.

Скорее всего, Гарину сразу не удалось ухватить трагический объем образа Чацкого. Но, как верно заметил А. К. Гладков, «внутреннему росту Гарина в роли парадоксально помогла ситуация, в которую он был поставлен критикой; он, как и его герой, тоже был

не понят, отвергнут. Пути органического творчества неисповедимы: отрицательные рецензии положительно питали актера»¹²².

А судьба Мейерхольда после «Горя уму» приобретала видимую трагическую перспективу — перед лицом наступавшей реакции он, как и его Чацкий, был «объективно беспомощен». Одиночество — вечный спутник судьбы Мейерхольда — было, по выразительному слову Н. Д. Волкова, лейтмотивом его творчества, заявленным еще в Треплеве. Треплев–Мейерхольд был не только «искателем новых слов в искусстве», но «одиноким человеком в страшном мире окружающей его жизни»¹²³. То, что «мир страшен», — Мейерхольд знал всегда, в том числе и в счастливые для себя и для театра двадцатые годы. Но теперь он встречался с капканом политической изоляции. И это оказалось куда страшнее. Ему предстояло испытать на себе, что такое «враг народа»:

Доктор Стокман. <...> (*Собирает всех вокруг себя и говорит точно по секрету.*)

Дело в том, видите ли, что самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок!

Фру Стокман (*улыбаясь, качает головой*). Ах, уж ты, Томас!

Петра (*схватив отца за руки, бодрым, уверенным тоном*). Отец!¹²⁴.

Герой Ибсена еще не подозревал, что «на свете» может возникнуть реальность, когда дружеская поддержка семьи и гордое ощущение своего одиночества станут только отягчающими обстоятельствами, что для сильных, что для слабых. Мейерхольд пока еще этого тоже не «знал», но над его театром, а значит, и над его одиночеством в 1928 году нависла реальная угроза — ему отказывали в праве быть «одиноким» и предписывали петь в унисон. Не спасла Мейерхольда от развернувшейся травли и поддержка А. В. Луначарского, который

оставил в книге отзывов ГОСТИМа такую запись: «...мы должны поздравить себя с новым творческим актом в истории нашего театра. И долой сквернейший род критики — надменной, злобной, поверхностной, мертвящей. Будем уверены, что она не задержит поток творческой энергии нашего искусства»¹²⁵. Прямо доктор Стокман! Дни самого Луначарского на посту наркома просвещения заканчивались.

Сразу после постановки «Горя уму» Мейерхольд уехал за границу для отдыха и лечения. «После рентгеновского обследования врачами поставлен диагноз: расширение сердца, аорты и болезнь печени», — объяснял он свой отъезд Луначарскому, прося его официально опровергнуть слухи о его отъезде за границу «навсегда». «Уверен, что Вы примете все меры не только к сохранению театра моего имени, но и к улучшению его положения»¹²⁶. Но «срок» Луначарского, как уже сказано, подходил к концу, а начальник Главискусства А. И. Свидаерский повел «работу» по ликвидации ТИМа. Это пока не получилось — на защиту Мастера встала вся труппа и организованное редактором «Комсомольской правды» Тарасом Костровым общественное мнение. «Х. Локшиной (жена Эраста Гарина. — Г. Т.) я написал, что дюреровский скелет с косою за плечами на лошадке повернул свою лошадку от моих дверей и направился к кому-то другому. Отсрочка дана»¹²⁷. Это по поводу обострившейся болезни сердца. Отсрочка на десять лет была дана и его театру. В день возвращения в Москву (5 декабря 1928 года) Мейерхольд выступил перед труппой: «В 1920 году, полуголодный, с туберкулезной дырой в плече, я чувствовал себя превосходно и даже влюблялся. <...> Все говорят, что я старик (Мейерхольду было 54 года. — Г. Т.). Я скажу в Совнарком: поскольку я не вернулся в свинцовом гробу, курите мне фимиамы, которые вы приберегли для некролога»¹²⁸.

Судьба Мейерхольда начинала странным образом повторять судьбу автора «Горя от ума». Но, в отличие от Грибоедова, ему и некролога было не положено.

Роман Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», вышедший одновременно с «Горе уму», с ним неизбежно перекрещивался. «Но бежать нужно, бежать, — говорил Грибоедов со своей совестью. — Это очень страшно умирать — больше ничего не увидишь, не услышишь. — Я не хочу об этом думать. Я честно исполнял трактат»¹²⁹. Разве не напоминает это встречу Мейерхольда за границей с уже эмигрировавшим Михаилом Чеховым, предложившим и ему не возвращаться? Как и ответ

Мейерхольда, что он должен вернуться «из честности»¹³⁰. Но «человеческой свободы от истории, человеческой автономии не существует, — комментировал внутренний голос Грибоедова лучший исследователь „Смерти Вазир-Мухтара“ А. В. Белинков, — нельзя уехать от истории в имение»¹³¹. Оставалось и Грибоедову, и Мейерхольду одно — быть одиноким. «И в желтой пустыне где-то не 20-х и не 30-х годов черный силуэт одинокого человека, Александра Сергеевича Грибоедова... Он выпал из времени. Одиночество его удел»¹³². Мейерхольд хоть и стремился после «Горя уму» поймать «время», тоже из него выпадал.

Примечания

¹ Григорьев А. А. Театральная летопись: «Горе от ума». Чацкий — г. Самарин, Фамусов — г. Брянский. Спектакль 17 мая // «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 112.

² А. С. Пушкин — А. А. Бестужеву. Конец января 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 9. С. 134.

³ [Надеждин Н. И.]. «Горе от ума»: Комедия в четырех действиях А. Грибоедова // «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 97.

⁴ См.: Суворин А. С. «Горе от ума» и его критики // «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Пб., 1886.

⁵ Суворин А. С. Маленькие письма. ДСХСХ // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1906–1918. М., 2007. С. 67.

⁶ Там же.

⁷ Там же. В том же духе рассуждал и Сергей Яблоновский: «Почему же, однако, — задавался он риторическим вопросом, — этот неумный человек или этот изготовленный в реторке homunculus до сих пор держит нас в плену непостижимой силой? Проходят годы, десятилетия, минул без малого век, а он не только перед нами, он в глубине нашего сердца. <...> Чацкий — наш, и — теперь уж это очевидно — навсегда останется

нашим героем. <...> Не потому, что он любил Софью и не был любим Софьей, не потому». А потому, что он «наш патент на благородство» (С. П. [Яблоновский С. В.]. «Горе от ума» // Там же. С. 21).

⁸ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 236.

⁹ Белинков А. Юрий Тынянов. М., 1965. С. 367.

¹⁰ Там же.

¹¹ Осинский Н. [Оболенский В. В.]. «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М., 2000. С. 262.

¹² Соболев Ю. «Горе уму» в театре В. Мейерхольда // Там же. С. 265.

¹³ Автор многочисленных исследований по текстологии и творческой истории «Горя от ума». См., например: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1928.

¹⁴ Пиксанов Н. «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда: (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 273–274.

¹⁵ Тальников Д. [Шпитальников Д. Л.]. «Горе уму» у Мейерхольда // Там же. С. 269.

¹⁶ «„Оптимистическая трагедия“ (пьеса Вс. Вишневского. — Г. Т.), — формулировал в „Книге о Камер-

ном театре“ мейерхольдовский ученик Константин Державин, — творчески сняла проблему этого („мелкобуржуазного“. — Г. Т.) трагизма, практически выдвинув и убедительно обосновав идею социалистического трагизма (!) ...» (Державин К. Н. Книга о Камерном театре, 1914–1934. Л., 1934. С. 203); «Социалистический трагизм действительно проникнут оптимистическим... началом»; «Он воспринимает трагическую катастрофу как эпизод борьбы революционно-освободительной устремленности с тормозящими силами мировой истории...» (Там же.); «Социалистическая трагедия снимает понятие исторического пессимизма, снимает понятие исторической фатальности, понятие мистического, стоящего выше человеческой силы рока»; «Комиссар „Оптимистической трагедии“ — не Ифигения в Тавриде, которая склоняет свою голову на жертвенном кровавом алтаре (!)» (Там же. С. 204).

Мейерхольду пьеса Вишневского не досталась. Вишневский, которого он вывел в драматурги («Последний решительный»), с публичным скандалом и списком «разоблачений» передал пьесу А. Я. Таирову. И все из-за того, что Мейерхольд предпочел

его посредственной агитке «Германия» работу над долгожданной новой пьесой Н. Р. Эрдмана «Самоубийца», которую, понятно, выпустить не удалось. Поэтому К. Н. Державин хоть и заверял Мейерхольда (через Райх), что ничто в его почитании Учителя не изменилось («Поверьте, что Вс. Эм. — единственный человек (а не только режиссер), которого я люблю и которому я обязан почти всем, что имею»), хоть и писал, что только по «обстоятельствам жизни» не может «быть при нем и быть ему чем-нибудь полезен», из чего не следует, что он «предатель и подлец», в глазах Мейерхольда мог выглядеть и тем, и другим (цит. по: *Купцова О. Н.* «...всегда помнил Вас и все, о чем мы говорили...»: (Письма К. Н. Державина — В. Э. Мейерхольду) // Мейерхольд и другие. М., 2000. С. 605). И дело было не только в искусственном умалении Державиным роли Мейерхольда в истории Александринского театра (статья «Эпохи Александринской сцены» к 100-летию юбилею, по поводу которой и было написано оправдательное письмо). «Обстоятельства» самого Мейерхольда позволяли считать предательством Державина самый факт того, что именно он написал *книгу* о Камерном театре — неизменном антагонисте ТИМА. Что до Таирова, то триумфальная постановка «Оптимистической трагедии» позволила Камерному театру не только победоносно встретить 20-летний юбилей, но и избежать участи ТИМА и Мейерхольда, получить от советской власти индульгенцию на 15 лет.

¹⁷ *Белинков А.* Юрий Тынянов. С. 367.

¹⁸ *Пиксанов Н.* «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда: (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 273.

¹⁹ *Мстиславский С.* Одинокий: (К дискуссии о «Горе уму») // Там же. С. 280.

²⁰ *Гвоздев А.* «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда: (В порядке обсуждения) // Там же. С. 270.

²¹ *Алперс Б. В.* Побеждающий смех: (К 100-летию со дня смерти А. С. Грибоедова) // *Алперс Б. В.* Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 129.

²² *Алперс Б. В.* «Горе от ума» в двух театрах // Там же. С. 432.

²³ См.: *Мейерхольд В. Э.* <Проект постановки «Горя от ума» в Театре Революции>. 21 февраля 1924 г. // *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 58–59; *Мейерхольд В. Э.* Создание элементов экспликации: Лекция на режиссерском факультете Государственных экспериментальных мастерских имени Мейерхольда // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 60–62.

²⁴ *Мейерхольд В. Э.* <Проект постановки «Горя от ума» в Театре Революции> // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 59.

²⁵ *Тарабукин Н. М.* Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда [1935] // Н. М. Тарабукин о Мейерхольде. М., 1998. С. 88. Сказанное Тарабукиным не означает, конечно, что Мейерхольд, подобно Станиславскому, «рисовывал» Чацкого и других персонажей «Горя от ума» со «старинных живописных портретов». «Буду ездить туда каждый день и все рисовать», — писал Станиславский детям из Петербурга, где весной 1905 года открылась «Историко-художественная выставка русских портретов» (К. К. и И. К. Алексеевым. Апрель 1903. Петербург // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 310). «Мейерхольд никогда не брал поз и группировок с картин, — вспоминала В. П. Веригина о постановке „Смерти Тентажиля“ в Студии на Поварской. — Он насыщал ими свое воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора. Когда я увидела картину „Мадонна на земляничной грядке“ (неизвестного среднерейнского мастера в музее в Золотуре), у меня сейчас же появилась мысль о Тентажеле

и сестре Игрне, хотя в „Смерти Тентажиля“ не было такой мизансцены и таких поз» (*Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 71).

²⁶ *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки. Т. 1. С. 107.

²⁷ «Гоп-ля, мы живем» Э. Толлера, «Распутин» по пьесе А. Н. Толстого «Заговор императрицы», «Швейк» по роману Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка».

²⁸ *Осинский Н.* «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 261.

²⁹ «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» // Мейерхольд и другие. С. 649.

³⁰ См.: «Конспект музыки» и список музыкальных номеров. «Сон в летнюю ночь» // *Мейерхольд В. Э.* Наследие. 2. М., 2006. С. 164–168.

³¹ *Аврелий [Брюсов В. Я.]* Искажения новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 49.

³² *Соллертинский И. В.* Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 321.

³³ Мейерхольд В. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыку: Доклад (1 января 1925 г.) // *Мейерхольд В. Э.* Статьи... Ч. 2. С. 71.

³⁴ Там же. С. 80.

³⁵ Там же. С. 85.

³⁶ Там же. С. 93.

³⁷ Там же. С. 90.

³⁸ «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» // Мейерхольд и другие. С. 635.

³⁹ *Гвоздев А. А.* Театр им. Вс. Мейерхольда: (1920–1926). Л., 1927. С. 41.

⁴⁰ Там же. С. 41–42.

⁴¹ *Гвоздев А. А.* «Учитель Бубус» Мейерхольда // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 40.

⁴² Там же. С. 43.

⁴³ Об этом прямо сказал А. В. Луначарский в связи с мейерхольдовским «Ревизором»: «История отмечает этот спектакль. Она справедлива и не позволит отбросить

его вследствие неподготовленности части современников, которым «скорее следует прийти в отчаяние от своей непонятливости, чем начать поплевывать на художника» (*Луначарский А. В.* «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда // Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 3. С. 361–362).

⁴⁴ *Гвоздев А. А.* «Учитель Бубус» Мейерхольда // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. С. 43. О конструирующей музыкальности этой «новой системы» хорошо сказал Э. П. Гарин: «Если утрировать прием режиссера — может возникнуть танец. Барон — Яхонтов мог бы протанцевать свою роль, он также мог бы ее и пропеть, если свободный речитатив его голосовой партитуры перевести на музыку» (*Гарин Э. С.* Мейерхольдом. М., 1974. С. 98).

⁴⁵ *Глебов И.* [Асафьев Б. В.]. Музыка в драме: О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 213.

⁴⁶ «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» // Мейерхольд и другие. С. 651.

⁴⁷ *Дорошевич В. М.* За день // «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 184.

⁴⁸ *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 54.

⁴⁹ *Тарабукин Н. М.* Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. С. 83.

Тарабукин имеет в виду ТИМ, но и в дореволюционный период творчества Мейерхольда лестница не раз становилась несущей «конструкцией» спектаклей режиссера. Лестница как место трагической игры в «Победе смерти»; «пленительная, фантастическая винтовая лестница» «Двух братьев», «откуда таинственно спускается силуэт трепещущей Веры» (*Ю. С.* [Соболев Ю. В.]. Лермонтовский спектакль Литературного фонда // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 291); лестница из 72 ступенек (!) в «Грозе», дабы зрители во время бесконечного спуска Катерины и Варвары в овраг могли «проникнуться

его властной атмосферой» (*Варламова А. П.* «Гроза» в постановке Вс. Э. Мейерхольда: (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский: Новые исследования. СПб., 1998. С. 103).

Площадка с лестницами была и станком «Горя уму». Поясняя, почему он считает лестницу «самой живой, эластичной и многообещающей формой на сцене», Тарабукин писал: «Когда лестница в „Горе уму“ бездействует, она своей изобразительной формой является удачным обрамлением сценического пространства. Когда лестницы включаются в действие, их роль разнохарактерна. Если по лестнице участники действия сходят на сцену, то спиралеобразная форма лестниц выразительно подчеркивает замкнутость и концентрический характер развертывающейся в данный момент мизансцены. Если же по лестнице уходят или убегают действующие лица, то сценическое пространство расширяется в обе стороны, приобретает эксцентрический характер» (*Тарабукин Н. М.* Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. С. 83). Эти соображения опровергают устойчивое представление о «громадной и неудобной» (А. К. Гладков), неработающей установке Виктора Шестакова. Она действительно была не готова к премьере, отчего случались разного рода накладки. Но Мейерхольд во второй сценической редакции «Горя уму» не только не отказался от художника, а, как видим, добился адекватной согласованности с ним.

⁵⁰ *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 54.

⁵¹ Цит. по: Там же. С. 55.

⁵² На вечере, посвященном пятилетию театра, с номером повара — Гарина едва не произошел конфуз. Сюжет номера — импровизационная ловля живого петуха, привязанного за ногу на нитке, невидимой зрителю. На показе нитка оборвалась, и петух полетел прямо в зрительный зал. Номер спас Мастер, преподав ученику урок спонтанной эксцентриады:

«...с лицом, исполненным самоотверженной решимости, Мейерхольд, как выброшенный пружиной, вскакивает со стула, хватая за ногу летящего петуха, заправляет его под мышку и, с трудом пробиваясь через сидящих вокруг зрителей, бесстрастной походкой слуги просцениума поднимается на сцену и передает петуха мне. Я беру петуха, тоже упрягиваю под мышку и ухожу со сцены. Овация зрителей. Антракт. Настроение праздничное» (Там же. С. 102).

⁵³ *Гвоздев А.* Постановка «Д. Е.» в Театре имени Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 152.

⁵⁴ *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 96.

⁵⁵ *Гаузер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 191.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 191–192.

⁵⁸ Там же. С. 192.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» // Мейерхольд и другие. С. 658.

В том же заключительном слове на обсуждении «Мандата» Мейерхольд говорил: «Может быть, при анализе эрдмановского текста кто-нибудь осмелится упомянуть не только Крылова, но и, черт возьми, Ромашова. Мы должны раз навсегда сказать, что с тех пор, как произошел спектакль Эрдмана, Ромашов должен сложить чемоданы...». Призывая выступавшего на обсуждении В. Г. Сахновского не «открывать дверей» Ромашову «и ему подобным», Мейерхольд наивно рассчитывал, что если найдется «еще пять таких, как мы с вами», — «тогда и начнется ренессанс!» Самое ближайшее будущее показало, что «ренессанс» начинался для тех, кто пытался «контрабандой вспомнить В. Крылова» (Там же. С. 660–661). Для самого Мейерхольда после «Мандата» оставался один путь — к классике.

⁶¹ Там же. С. 636.

⁶² *Гарин Э. С.* Мейерхольдом, С. 104.

⁶³ «Мейерхольд начинает новый удивительный путь» // Мейерхольд и другие. С. 613.

⁶⁴ *Марков П. А.* Правда театра. М., 1965. С. 43.

⁶⁵ Цит. по: *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 113.

⁶⁶ Там же. С. 163, 164.

⁶⁷ Там же. С. 164.

⁶⁸ *Чехов М. А.* Ответы на анкеты по психологии актерского творчества [1923] // *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 73.

⁶⁹ *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 276.

⁷⁰ Там же. С. 181.

⁷¹ *Гладков А. К.* «Горе уму» // *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 187.

⁷² Цит. по: *Мейерхольд В. Э.* Наследие. 2. С. 89.

⁷³ Цит. по: Там же.

⁷⁴ *Эйзенштейн* о Мейерхольде. М., 2005. С. 192.

⁷⁵ Цит. по: Там же.

⁷⁶ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 244.

⁷⁷ *Мейерхольд В. Э.* Создание элементов экспликации // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 61.

⁷⁸ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 173.

⁷⁹ *Гладков А. К.* «Горе уму» // *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 194.

⁸⁰ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 174.

⁸¹ Там же. С. 183.

⁸² «Неврастенический пианист», «чуть плохо дело припадающий к роялю», характеризовал Чацкого–Гарина Н. Осинский (*Осинский Н.* «Горе уму», или Мейерхольдовы причуды // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 263). «Нестерпимый музыкант» — в духе Фамусова припечатывал Д. Тальников (*Тальников Д.* «Горе уму» у Мейерхольда // Там же. С. 268). Будучи в восторге от собственного остроумия, Тальников предлагал поставить на афише «Горя уму» — «у рояля Чацкий» (Современный театр. 1928. № 13. С. 268).

⁸³ Б. В. Асафьев — В. Э. Мейерхольду. 27 марта 1928 г. Детское Село // *Мейерхольд В. Э.* Переписка: 1896–1939. М., 1976. С. 281.

⁸⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 191.

⁸⁵ Там же. С. 193.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же. С. 191.

⁸⁸ Там же. С. 193–194.

⁸⁹ Там же. С. 194.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же. С. 195.

⁹² Там же. С. 194.

⁹³ *Гуревич Л. Я.* Московский Художественный театр. «Горе от ума» // «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 227.

⁹⁴ *Слонимский Ал.* Сценическая поэма о Чацком — декабристе // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 278.

⁹⁵ «Чацкий не вступает в прямой конфликт с фамусовской Москвой, — писал в той же рецензии Слонимский. — Его линия идет параллельно с фамусовской линией, только изредка соприкасаясь с ней. Кружок Чацкого в своих скромных одеждах выделяется темным пятном на фоне блестящего света. Темный кружок декабристов, собравшихся вокруг лампы с зеленым абажуром и восторженно читающих революционные стихи, контрастирует с пышностью и грохотом бала. Особенно характерен один из декабристов — в очках и с прямым начесом волос на лоб. Произносятся стихи Рыльева „Судьба меня уж обрекла...“ — он дает великодушный образ, пластически рисующий интеллигента — декабриста и комментирующий в то же время и Чацкого» (Там же.). А. В. Белинков отметил еще один возможный срез ввода декабристов в «Горе уму»: «Всеволод Мейерхольд был совершенно прав, показав в спектакле два тайных общества: тайное общество Репетилова и тайное общество Чацкого — «тайное общество Чацкого опровергало „секретнейший союз“ Репетилова» (*Белинков А.* Юрий Тынянов. С. 210–211, 211).

⁹⁶ *Герцен А. И.* Новая фаза русской литературы // Собр. соч.: В 9 т. М., 1958. Т. 8. С. 166.

⁹⁷ Герцен А. И. Еще раз Базаров // Там же. С. 390.

⁹⁸ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 185.

⁹⁹ *Тарабукин Н. М.* Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. С. 87.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же. С. 84.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 214.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ *Пиксанов Н.* «Горе уму». Театр имени Вс. Мейерхольда: (В порядке обсуждения) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 275.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ *Алперс Б. В.* Театр социальной маски // *Алперс Б. В.* Театральные очерки. Т. 1. С. 95, 96.

¹⁰⁹ Там же. С. 95–96.

¹¹⁰ *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 386–387.

¹¹¹ Там же. С. 388.

¹¹² *Смелянский А.* Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра. М., 1981. С. 29.

¹¹³ *Вельтер Н. Л.* Мейерхольд и его «Пиковая дама» // В. Э. Мейерхольд «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сб. документов и материалов. СПб., 1994. С. 345.

¹¹⁴ Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 201.

¹¹⁵ Там же. С. 237.

¹¹⁶ Там же. С. 236.

¹¹⁷ Там же. С. 237.

¹¹⁸ *Тарабукин Н. М.* Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. С. 90.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ *Марков П. А.* Очерки театральной жизни: К вопросу о сценическом прочтении классиков // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 285.

¹²¹ Там же. С. 284.

¹²² *Гладков А. К.* «Горе уму» // *Гарин Э. С.* Мейерхольдом. С. 207.

¹²³ *Волков Н. Д.* Мейерхольд // *Волков Н. Д.* Театральные вечера. М., 1966. С. 281.

¹²⁴ *Ибсен Г.* Враг народа // Собр. соч.: В 4 т. М., 1967. Т. 3. С. 632.

¹²⁵ Советский театр: Документы и материалы, 1926–1932. Л., 1982. Ч. 1. С. 289.

¹²⁶ В. Э. Мейерхольд — А. В. Луначарскому. 19 сентября 1928 г. Париж // *Мейерхольд В. Э. Переписка*. С. 285.

¹²⁷ В. Э. Мейерхольд — Л. Н. Оборину. 19–24 октября 1928 г. Виши — Ницца // Там же. С. 288.

¹²⁸ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 14–16. Цит. по: *Ланина Т. В.* Комментарии // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 577.

¹²⁹ *Тынянов Ю.* Смерть Вазир-Мухтара. Махачкала, 1969. С. 389.

¹³⁰ См.: *Чехов М. А.* Предисловие к первому изданию книги «Темный гений» // *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1998. С. 340.

¹³¹ *Белинков А.* Юрий Тынянов. С. 187.

¹³² Там же. С. 183.

А. А. Юрьев

Ибсен на петербургской сцене за последние десять лет

Восемь постановок по пьесам Ибсена — число немалое для петербургской сцены последних десяти сезонов. Причем не только для петербургской. Драматург, занимающий второе после Шекспира место по степени востребованности современным мировым театром¹, уже на протяжении многих десятилетий не может стать вполне «своим» для наших отечественных актеров и режиссеров. Лишь в начале XX века, когда Ибсен усилиями главным образом символистов и религиозных философов стал одним из «властителей дум» русской интеллигенции, российский театр ринулся осваивать его драмы в больших количествах, причем не всегда безуспешно. Станиславский—Штокман, Комиссаржевская—Нора, Орленев—Освальд — вот славнейшие легенды канувшей в Лету русской театральной ибсенианы. И даже Ермолова, не питавшая, мягко говоря, симпатий к великому норвежцу, не смогла вполне избежать его влияния, отпраздновав в роли фру Алвинг один из своих последних сценических триумфов. Духовная атмосфера той уже бесконечной далекой от нас эпохи (ныне, видимо, потому столь притягательная, что она так несходна с теперешней кричаще пестрой и при этом беспрецедентно скудной *псевдокультурой*) была насквозь пропитана той «значительностью», о которой с ностальгическим чувством вспоминал С. С. Аверинцев в последние годы минувшего столетия². В самом деле — не подпитывается ли наш неиссякающий интерес к так называемому «серебряному веку» ностальгией «по тому состоянию человека как типа, когда все в человеческом мире

что-то значило или, в худшем случае, хотя бы хотело, пыталось, должно было значить; когда возможно было „значительное“»³? В драмах Ибсена «императив значительности» достигает, как в романах Достоевского и музыке Вагнера, своего художественного апогея. И вместе с тем он в принципе неотделим от веры в личность, способную сделать судьбоносный *экзистенциальный выбор* и подняться не просто над так называемой «безликой массой», но вообще над уровнем средней человеческой нормы, над всеми повседневными людскими заботами и «малой правдой» чисто частных интересов и устремлений. «Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя же так писать пьесы». Эти известные слова Чехова о норвежском драматурге, приводимые в одном из писем Станиславского⁴, безошибочно точно указывают сегодня на водораздел между нашим «*постсовременным*» мировосприятием и театром Ибсена, всей его идейно-художественной стратегией. И трудно, видимо, отрицать правоту каждой из разделенных самой историей сторон. Имея за плечами катастрофический опыт двадцатого столетия, заставляющий нас не доверять разного рода «сверхчеловеческим» претензиям, мы почти совсем разучились смотреть на «непошлых» героев Ибсена без подозрений и скептической иронии. Но до тошноты пресытившись постмодернистским нигилизмом, всем этим тотальным недоверием к любым осмысленным «метарассказам» (которое, заметим, так и не стало противоядием от чреватых кровавыми эксцессами идеологических обманов), мы начинаем все острее чувствовать

собственную ущербность. Желание проецировать свои жалкие страхи и не менее убогие комплексы на ушедшую в прошлое культуру — а ведь именно это желание отражает сплошь и рядом современная сцена — делает нас все беднее, превращая в безнадежных «хронологических провинциалов». Прошлое, не поддаваясь на наши мелочные инсинуации, шлет нам вразумляющие ответы, которые большинство из нас уже не в состоянии не только принять, но даже понять. «Известна поговорка, — писал когда-то Гегель, — что для камердинера не существует героя; я добавил, а Гете повторил это через десять лет, — но не потому, что последний не герой, а потому что первый — камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское и т. д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами; они низводятся этими их камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступеньками ниже этого уровня. Терсит у Гомера, осуждающий царей, является бессмертной фигурой всех эпох»⁵. Но если там, где когда-то восседали цари, давно сидят, сменяя друг друга, всенародно избираемые «камердинеры», а обслуживаемые ими «герои» пьют шампанское после удачно проведенных бизнес-операций, каковыми стали даже войны и революции, наставления Гегеля начинают выглядеть анахроничными, а Терсит становится весьма успешным, увлекающим за собою массы «культуртрегером».

До сих пор никто не сумел оспорить азбучную истину: «Трагедия есть подражание действию *важному и законченному*» (Аристотель. Поэтика. § 6). Но может ли культура, утратившая не только императив значительности, но и самую элементарную волю к целостности (в которой нам то и дело мерещится призрак ненавистного

«тоталитаризма»), сохранять необходимые для жизни трагического жанра предпосылки? Современный театр отвечает на этот вопрос недвусмысленно: предельно точно отражая стратегию сегодняшней культуры, он, за редчайшими исключениями, преобразует трагедию в бессмысленно калейдоскопичный балаган-перформанс, какую-то не имеющую ни начала, ни конца абсурдистскую фантазмагорию, в которой без труда узнается наша с вами повседневная реальность. Поэтому Ибсен как создатель *современной трагедии* почти совсем не востребован нынешней мировой сценой. А если и востребован, то лишь в качестве материала для очередной «деконструкции» трагического жанра — с заранее предсказуемым результатом.

Конечно, Ибсен не всегда оставался чистым трагиком. Создатель не только «Бранда» и «Строителя Сольнеса», но также «Пера Гюнта» и «Дикой утки» мог нередко испытывать серьезные сомнения относительно способности современного человека выковать из своего несовершенного «я» цельную личность и вступить в бескомпромиссную борьбу с миром, истребляющим саму возможность личностного начала. Недаром из всех героев Ибсена наиболее востребован сегодняшним мировым театром именно Пер Гюнт — этот, по меткому замечанию Н. Я. Берковского, «распавшийся характер»⁶. Как один из первых «антигероев» европейской драмы Пер Гюнт являет собою вовсе не трагическую, но трагикомичную, если не откровенно *трагифарсовую*, фигуру. В ней с предельно выразительной художественной наглядностью воплощен описанный ранее Сёренем Киркегором тип «эстетика», чья душа «подобна почве, из которой произрастают травы, равно притязающие на то, чтобы процвести; его „я“ пребывает в этой множественности, и у него нет никакого „я“ выше, чем это»⁷. «Я встречал в своей жизни людей, — обращается киркегоровский „этик“ к подобному „эстетику“, —

которые так долго обманывали других, что в конце концов сами становились неспособны проявить свою истинную сущность; я встречал людей, которые так долго играли в прятки, что в конце концов безумие вынуждало их столь же отталкивающе навязывать другим свои тайные мысли, как ранее они с гордостью их скрывали. И можно ли вообразить себе что-либо более ужасное, чем положение, когда все завершается распадением твоей сущности на некое множество составляющих, когда ты действительно умножаешься, когда ты, подобно тому несчастному бесу, становишься легионом и тем самым утрачиваешь внутреннее начало, самое святое, что только может быть в каждом человеке, — связующую силу личности? Тебе поистине не следовало бы шутить с тем, что не только серьезно, но и прямо-таки пугающе»⁸.

Разумеется, такой действительно пугающе *безличностный* человеческий тип сложился не сегодня и не вчера, но именно в нашей теперешней псевдокультуре, именуемой «плюралистической культурой постмодерна», он расценивается как единственно возможная и вполне приемлемая норма, которую не ставят под сомнение ни самый бездумный «человек с улицы», ни отказавшийся от всяческих «непомерных» претензий современный интеллектуал⁹. Именно здесь открывается перед нынешним российским театром та область проблем, значений и смыслов, проникнув в которую он мог бы завязать с великим норвежцем содержательный диалог. Но эта возможность так и остается до сих пор не реализованной нашей сегодняшней российской сценой. И вот «Пер Гюнт», в «монтажной» структуре которого Марк Захаров разглядел основу не для философско-художественных обобщений, а для всегда импониовавшего ему жанра — эффектного «номерного» мюзикла, предсказуемо обернулся ухудшенным вариантом «„Юноны“ и „Авось“», целиком оправдывающим

умеренно ироничные наблюдения Марины Давыдовой: «У меня есть подозрение, что об истинных смыслах и подтекстах „Пер Гюнта“ не только зрители, но и большая часть постановщиков, включая Марка Захарова, имеют отдаленное представление. Рассмотрим творчество норвежского драматурга в контексте ницшеанского культа сверхчеловека еще приходит в голову, но в контексте философии Сёрена Кьеркегора — почти никогда. А между тем едва ли не все пьесы Ибсена могли бы служить своеобразной драматургической иллюстрацией к трудам предтечи европейского экзистенциализма. Все они о том, как в борьбе с царящими в обществе предписаниями человек пытается встать над толпой и познать свое подлинное предназначение. <...> Или в процессе жизни ты обретаешь свою самость („экзистенцию“), или обречен влачить „неподлинное“ существование.

Так вот, если оценивать героев по своеобразной шкале Ибсена, выясняется, что именно Пер Гюнт — едва ли не единственный безусловно отрицательный протагонист его пьес. Драматическая поэма, действие которой охватывает полвека и разворачивается в разных уголках земного шара — от волшебной страны троллей до пустыни Сахара, — рассказывает о том, как фольклорный герой (в трактовке Ибсена недожизненный от рождения человек) НЕ обретает самого себя. <...> Он подлежит переплавке, ибо он ни то ни се — даже полноценным грешником стать не сумел.

Логично было бы предположить, что Марк Захаров, расслышав этот лейтмотив пьесы, поставит спектакль об истинном герое нашего времени — человеке без свойств, о гибели личности в постиндустриальном обществе, о превращении ее в набор социальных функций (актуальнейшая, надо сказать, тема). Ничуть не бывало... Премьера „Ленкома“ лишена и какой бы то ни было актуальности, и всяких примет политической сатиры, хотя уж ее-то из

„Пера Гюнта“, в котором высмеяно все на свете — от диковатого Востока до прагматичного Запада, — изготовить было легкое легкого.

Громоздкая и многонаселенная драма Захаровым изрядно сокращена и превращена в энергичное, динамичное, насыщенное песнями, плясками, шутками-прибаутками, в общем, всеми ленкомовскими стилевыми приметами шоу»¹⁰.

Нелепо, конечно, порицать Марка Захарова за то, что он не смог увидеть связей между Ибсеном и Киркегором. Ведь разглядеть их неспособны и те режиссеры, в чьи приоритеты не входит успех у массового зрителя. Если сегодняшний русский театр и пытается время от времени установить какие-то контакты с драматургией Ибсена, то либо совсем не достигает цели, либо эти контакты возникают где-то на периферии ибсеновской проблематики. Петербургские постановки последних десяти сезонов это правило только подтверждают.

Спектакль «Нора», показанный Белым театром весной 2003 года в крохотном театральном зале Музея Ф. М. Достоевского и затем с успехом игравшийся без малого семь лет, отличался художественной цельностью и даже филигранным изяществом формы. Но именно он наилучшим образом продемонстрировал «периферийность» контактов современного театра с автором «Кукольного дома». Приходится признать: только абстрагируясь от сегодняшних реалий, можно понять всю серьезность драматургической концепции Ибсена. У историка литературы есть такая возможность, у театра — нет. Современным ибсеноведам ясно до очевидности, что за фасадом «хорошо сделанной пьесы», обманывавшим современников драматурга своей мелодраматической эффектностью, таится не феминистская «идейная» тенденция (категорично отвергавшаяся, кстати сказать, самим автором) и даже не подготовка финальной «дискус-

сии» на социальные темы, как полагал Бернард Шоу, а то почти незаметное, остающееся глубоко в подтексте «внутреннее действие», которое медленно преобразует «куколку-жену» в трагический образ человека, наконец обретающего собственное «я» и вынужденного платить за это непомерно высокую цену.

«То, что составляет трагическую суть Норы, — пишет канадский ибсеновед Эррол Дербак, — представляется мне в точности сходным с тем, что составляет трагическую суть софокловского Эдипа: и тот и другая проживают, проходят через волевое и опаляющее их разрушение фальшивого чувства человеческого „я“ — несмотря на то, что это чувство несомненно гарантирует стабильность и комфорт, надежный статус и общественное положение, — чтобы обрести волю к „воссозданию иного бытия“, „*at blevet en anden*“¹¹, какую бы ужасную цену ни пришлось за это заплатить. Никто из них не умирает, но оба переживают полное боли умирание старого „я“ и полное не меньшей боли рождение „я“ нового, лишение себя допущений и очевидностей, что „полагают“ нас в мире, который, как нам кажется, мы хорошо знаем. Для кого-то — например, для хора, с безнадежностью поющего о человеческом счастье по сию сторону могилы, — страдание трагического индивида получает слишком незначительное утешение. Однако Эдип, ослепляющий себя наперекор многочисленным иллюзиям *призрачного* мира, испытывает тот восторг, что даруется освобождением себя от фальшивых образов и подобию, открытием того, *кто ты есть*, даже если это открытие для него разрушительно»¹².

А вот «приговор» *нашего* времени, артикулируемый петербургским театральным критиком и поражающий своей подростково-наивной категоричностью: «„Кукольный дом“ устарел безбожно. <...> Сегодня, когда слово „честь“ занесено в Красную книгу, а любая поддельная подпись

в три минуты может быть заверена гербовой печатью, едва ли страдания малютки Норы и честного директора банка Хельмера могут оказаться близки нашему зрителю. <...> Нора уходит „делать себя“, становится суверенной личностью. Но сегодня этот ее шаг выглядит тоже... траченным молью жакетом прапрапрабабушки-народоволки»¹³.

Режиссер Михаил Бычков такой категоричности не разделяет, хотя не все в драме Ибсена представляется ему непреходяще ценным и важным: «Я не могу сказать, что пьеса стопроцентно классична, как классичен Шекспир или Чехов, где, в общем, никогда через любое количество времени ни одна из линий не превращается в дань чему-то актуальному, сиюминутному, преходящему, все так или иначе соотносится с вещами универсальными или вечными. В этой пьесе не все соотносится. Тем не менее в ней есть, конечно, нечто, что является главным, определяющим и делает эту пьесу все-таки классической и вечной»¹⁴. Это «нечто» для режиссера — действительно одна из важнейших у Ибсена тема «жизненного преображения». Но какой же оказалась в постановке Бычкова *суть* этого преображения?

Спектакль Белого театра имел ярко выраженную, абсолютно определенную жанровую природу, весьма далекую от всего «универсального, классического и вечного». Это была именно мелодраматическая история — от начала и до самого конца. И так получилось как раз потому, что режиссер слишком сильно увлекся игрой, способной, как ему казалось, оправдать эстетически устаревшие приемы «хорошо сделанной пьесы», игрой с той самой «мелодрамой», которая образует у Ибсена лишь *surface* фабулы и которая, вопреки ожиданиям режиссера, отомстила ему своей конечной победой.

В своем интервью постановщик признался, что он «долго искал подходы к этой пьесе». Результатом этих поисков стал

перенос времени действия «Кукольного дома» в эпоху зарождавшегося *cinema*, позволивший сделать основой всей эстетики спектакля ироничную стилизацию ранней киномелодрамы.

«Мы решили, — сообщал о своей находке режиссер, — что это напоминает фильмы начала века, фильмы с такими открытыми переживаниями, с такой вот аффектированностью выражения чувств, — под этим углом зрения, мне кажется, все прозвучало нормально, интересно, не превратилось в рутинную, скучную, пыльную, позавчерашнюю жизнь. Нет, наоборот, вдруг так остро, динамично ворвалось в эту историю»¹⁵.

Надо признать, что в грубую пародию эта тонкая стилизация нигде не срывалась. Безупречный вкус режиссера в соединении с непринужденной легкостью, изяществом и отточенной выверенностью пластики актеров, заметно наслаждавшихся своей шутливо условной игрой, получил вполне заслуженную награду в положительных отзывах театральных рецензентов. Однако заигравшийся в стилизаторство режиссер оказался в созданной им самим ловушке самодовлеющей формы. Можно ли было всерьез относиться к страданиям Норы (в филигранном, надо признать, исполнении Марины Солопченко), которая предстала перед публикой в виде весьма симпатичной, но чересчур уж экзальтированной дамочки «бальзаковских лет», знающей «делать жизнь с кого» (разумеется, с киногероинь Асты Нильсен или Франчески Бертини) и, подобно наивно сентиментальной девице из провинции, проецирующей на реальность мир киногрез?

Да, героиня Ибсена действительно пребывает в плену иллюзий относительно достоинств своего супруга. Конечно, она неспособна увидеть, что Хельмер — всего лишь «невинный эгоист», одно из бесчисленных воплощений того самого «непосредственного эстетика», тип которого был

когда-то подробно описан в книгах Киркегора¹⁶. Однако иллюзии Норы все же не совсем беспочвенны, поскольку Хельмер до поры до времени весьма убедительно и при этом, заметим, не вполне осознанно носит маску, играя социально престижную роль высоко нравственного и глубоко серьезно относящегося к жизни гражданина и главы семейства. Лишь перипетии и узнавания последнего акта выявляют его сущность со всей определенностью. Если же Хельмер в спектакле Бычкова с первого своего появления воспринимался публикой как самовлюбленный и до приторности слащавый хлыщ, много лет пленяющий супругу своей пустой «кино-элегантностью» (именно таким предстал этот персонаж в исполнении Александра Баргмана), то страдания бедняжки Норы, ждущей от мужа героического самопожертвования, выглядели совсем нелепо и способны были только забавлять. Даже мысли героини Солопченко о самоубийстве подавались как несерьезная, чисто игровая аффектация сентиментальной дамы с бурным воображением, в то время как у драматурга они являются одним из важнейших психологических факторов, постепенно преобразующих образ Норы¹⁷.

Не удивительно, что в конечном счете входившее в замысел режиссера «преображение» героини оказывалось мнимым, ограничивалось запоздалым раскаянием незадачливой фантазерки после неотвратимого распада «киномиражей». Тут-то с неизбежностью и вступала в свои права чистая мелодрама, наконец освобождавшаяся от ироничного флёра стилизации. Нора покидала дом Хельмера вовсе не потому, что была уже *другой*, а по одной-единственной банальной причине: она не могла любить своего супруга, лишившегося лоска «шикарного» и благородного, как ей казалось прежде, героя-любownika. В самой трудной для любой актрисы сцене — финальном объяснении с мужем — не замечалось никакого близкого к катарсису

освобождения, но только неизбывное женское горе из-за рухнувшей любви, уже выразившееся гораздо проще — без экспрессивных вздохов, заломленных рук и возводимых к потолку очей. Разумеется, всем нам было жалко эту наивную бедняжку, но сострадать ей с неподдельной серьезностью могли, пожалуй, лишь сидевшие в зале подруги по несчастью. И уж совсем зависали в пустоте и фальши те мысли и отнюдь не шуточные вопросы, к которым приходит в финале драмы ибсеновская Нора. Даже если допустить: «в сущности какая разница, что именно говорят люди, когда хотят сказать только одно: „Я не люблю тебя больше“»¹⁸, — поверить в способность Норы–Солопченко прийти к тем не по-дамски мудрым заключениям, которые делает *изменившаяся* героиня Ибсена и которые сохранялись в тексте спектакля, было невозможно. Если же запланированное режиссером «жизненное преображение» Норы оставалось химерой, то причина крылась отнюдь не в возможностях актрисы, а в концептуальном художественном решении постановщика, который не учел доказанное всей историей театра правило: стилизация как базовый формообразующий принцип с трагическим жанром несовместима¹⁹.

Но и вполне серьезное, не предполагающее никаких ироничных стилизаторских игр отношение к фабуле «Кукольного дома» еще не гарантирует, разумеется, художественно убедительного контакта с пьесой Ибсена. Свидетельством тому может служить спектакль Александра Галибина, показанный весной 2005 года в Александринском театре и ставший еще одной вариацией на тему страданий «тонкой женской души».

Постановка была, безусловно, красивой, но внутренне статичной. Декорация Марины Азизян как будто делала зримым душевный мир героини, которую играла Ирина Савицкова: образу внешне прекрасной, но странно холодной и слегка

горделивой Норы (более похожей на ибсеновскую Гедду Габлер, чем на очаровательную в своей непосредственности «куколку-жену») соответствовали нависавшая над сценой гигантская полусфера, напомнившая одному из рецензентов «холодное северное солнце»²⁰, и казавшийся безграничным северный снежный равнинный пейзаж, что открывался за оформленными в стиле «модерн» белыми ширмами. Многочисленные детские игрушки, среди которых выделялись высокие массивные солдатики и фигурки из рождественского вертепа, вносили в эту строгую стильную картину резкий диссонанс, словно наглядно воплощая чуждое героине начало. «Своим» среди этих игрушек выглядел лишь инфантильный Хельмер (Дмитрий Воробьев), который вполне по-деловому садился на трехколесный детский велосипедик и увлеченно, даже с подчеркнутой назойливостью разъезжал на нем по сцене в присутствии жены, отводившей от него в сторону свой безучастно холодный, равнодушный взгляд. Хельмера понять было можно: обделенный, видимо, в детстве материнской лаской, он добивался теперь женской любви, смешивая эротическое желание с чистейшим мальчишеством великовозрастного недоросля. Но что сделало *эту* Нору его супругой, было совершенно непонятно. Любовь? Но никаких следов женской любви в спектакле Галибина не замечалось. Жалость? Но подобный мотив, даже если призвать на помощь пьесы Алексея Арбузова или Эдварда Радзинского, как-то с трудом подходит для объяснения брачного союза, да и само это чувство казалось совсем не свойственным героине Савицковой. Денежное содержание? Но ведь эта супружеская чета до недавнего времени испытывала острую нехватку материальных средств. Может быть, исключительно воля тираничного отца? Но чем тогда объяснить спасение Норой здоровья и жизни мужа, ту в высшей степени рискованную тайную жертву,

которую может принести лишь горячо любящая женщина?

И таких оставшихся без ответов вопросов набиралось множество.

Хотя иногда героиня спектакля слегка подлаживалась под недотепу Хельмера, теребя руками игрушечного мишку, было очевидно, что она чужда супругу, внутренне слишком выросла для него. Однако догадаться, какие чувства и мысли владеют ею, было невозможно. Временами даже казалось, что у нее уже совсем не осталось никаких мыслей и чувств, что она, при всей своей красоте, внутренне абсолютно пуста — настолько формальными, всего лишь *обозначенными* были многие ее жесты и интонации. Никаких изменений по ходу действия в ней не прослеживалось. Такая Нора могла бы покинуть дом своего супруга задолго до начала предложенной драматургом истории. Полное отсутствие осмысленного и психологически напряженного драматизма придавало действию спектакля анемичность, от которой не могла спасти его никакая фабульная интрига. Более того, все внешние события вообще лишались *всякого* оправдания, становились натянутыми, искусственными, что и позволило Марине Дмитриевской еще раз выразить свое презрение к Ибсену и дать сложной, многослойной драме до примитивности незатейливое толкование: «Интерес наших режиссеров к пьесе Генрика Ибсена „Нора“ (sic! — А. Ю.) не вполне понятен. Уже приходилось писать о том, что „Кукольный дом“ устарел безбожно и вряд ли кого-то сегодня взволнует история о том, как, спасая мужа Хельмера, „белочка, шалунья“ Нора подделала подпись умирающего отца, чтобы, не тревожа старика, взять в долг деньги на лечение обреченного супруга, а потом муж, назначенный директором банка, обвинил ее в глубокой безнравственности — и посерьезневшая Нора ушла из дома, чтобы не портить троих детей и стать на досуге личностью... Все это сомнительное построение

едва ли имеет нынче какой-то смысл. Тем более — морально-нравственный (а именно морализаторства в пьесе — море, оно плещется в каждой фразе и выходит из берегов в монологах: 150 лет назад феминистические ростки были острейшей темой, а театр чувствовал в себе силы бороться с ложной социальной моралью)»²¹.

Спектакль Александра Галибина в очередной раз наглядно доказывал: без погружения в «подводные течения» пьесы и тщательной работы именно с ними — как и без актрисы, обладающей способностью представить образ Норы *в развитии*, — сладить с «Кукольным домом» в современном театре не получится. Это хорошо понимал, к примеру, великий Ингмар Бергман, имевший огромный (и более чем плодотворный) опыт общения с драматургией Ибсена. «Понимаете, — сказал он в одном из интервью 1980 года, словно опровергая тогда еще модную в Европе теорию „смерти автора“, — когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы — Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга — как и у Шекспира — чувствуешь, что таких пределов нет»²². И кажется, что именно сегодняшним режиссерам, берущимся за постановку «Кукольного дома», адресованы замечания Бергмана из того же давнего интервью:

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

И<нгмар> Б<ергман>. Не считаю, что это необходимо; скорее наоборот — **совсем не нужно ничего „устранять“**. **Вопрос в том, что я могу внести в пьесу**. Большинство постановок исходят из начала пьесы и идут последовательно к концу, и финал всегда „обрушивается“ неожиданно. Мне

кажется, если уж ставить “Кукольный дом”, то надо начать с конца — постановщик должен *знать*, что нужно двигаться от конца пьесы к ее началу, ведь именно так подсказывает вам сердце. И репетиции с актерами следует начать с конца пьесы. Потом, когда они подойдут к началу, финал будет для них предельно ясен. **Беда почти всех постановок „Кукольного дома“ — в непонимании огромных трудностей, стоящих перед актерами. В непонимании красоты последней сцены** (жирный шрифт мой. — А. Ю.)»²³.

Трагические финалы ибсеновских драм представляют для сегодняшних режиссеров, пожалуй, одну из самых серьезных и даже неразрешимых трудностей. Слишком крупным для них оказывается категорично заданный драматургом масштаб мировоззренческих и экзистенциальных конфликтов. Осмыслить их не позволяет привычка к «пошлой» «малой правде» сегодняшней жизни, целиком игнорировать которую в наших условиях, конечно, невозможно. А потому и сохраняет до сих пор актуальность знаменитое наблюдение Е. Б. Вахтангова: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов»²⁴. Все, что выходит за рамки «малой правды», которые можно до бесконечности и при этом вполне безнаказанно расширять в постановках пьес антиибсениста Чехова, представляется, видимо, нашим режиссерам (а актерам — тем более) чересчур «абстрактным» и «умозрительным»; и потому в ибсеновских спектаклях последнего времени отчетливо проступает стремление все основательно «перестроить», где-то «обрезать», а где-то «существенно дополнить», дабы хоть как-то «приблизить устаревшую пьесу к реальной жизни наших современников»²⁵. Тут-то и сказывается неспособность увидеть те «*определенные границы*», которыми, по глубоко верному замечанию Бергмана, Ибсен очертил круг возможностей режиссера. Вопрос

«что я *могу* внести в пьесу?» нередко решается нашими постановщиками с удивительным легкомыслием, которое в союзе с неумеренными амбициями приводит к самым печальным последствиям. Вероятно, лучшим тому примером служит «реинтерпретированный» Григорием Дитятковским «Росмерсхольм» (БДТ им. Г. А. Товстоногова, 2008).

«Кажется, нужно долго убеждать нынешние русские театральные круги в том, какой мощный, неумирающий драматизм заключен в пьесах Ибсена, — писал Николай Песочинский в своей небольшой рецензии на этот спектакль. — Может быть, попробовать воспользоваться аналогиями? „Росмерсхольм“ рифмуется с „Бесами“ Достоевского: жуть богоборчества, катастрофа религиозного сознания, на которое наступает лавина социально-политической энергии, столкновение сильнейших личностей: человека традиции и древней культуры, допустившего преступление и не находящего покоя, и человека без корней с иррациональной волей к утверждению новой реальности, когда „Бог умер“ и сняты моральные ограничения. Дальше неизлечимые разлады с самой собой, преступления против бывших близких. Плюс бунт бессознательного и два противоположных типа любви в одной паре, два этажа страсти в притяжении и борьбе друг с другом. У Ибсена все это помещено на территорию древних культов, где философия не ограничивается этикой, а дополняется магией. В природе этой драмы есть предощущение сдвигов цивилизации. Это удивительно театрально! Понятно, почему Вахтангов, когда ставил „Росмерсхольм“, написал на режиссерском экземпляре: „Ибсен драматургичен“»²⁶.

В основном сказано верно. И если что-то в позиции критика у меня вызывает серьезные возражения, так это утверждение, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», ибо

«пространство спектакля, образованное замшелыми разрушающимися мощными колоннами, далеко отстоящими друг от друга, и зеркалами, исключает пропорции семейной драмы», а «музыкальный план строится на основе сложного подавленно страстного симфонизма Вагнера, отсылающего к мифу (хор из „Тангейзера“)»²⁷. Причину неудачи этого спектакля критик видел исключительно в том, что «режиссура Дитятковского катастрофически не поддержана актерами»: «Возможно, актерам кажутся устаревшими и трагедия богоборчества, и осознание потери идеалов, они не видят этого в сущности современной жизни. Г. Дитятковскому не удалось их убедить, и получился не мрачный замок, а небольшой холмик»²⁸.

Допущение Н. Песочинского, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», казалось бы, отчасти подтверждается признанием режиссера из его интервью, предварявшего премьеру: «Я бы внутренне стремился к мифу. Меня тянет к нему, потому что мы ведем разговор о страстях. Страсть — это стихия... Тут нет логики (! — А. Ю.). Пьеса не выдерживает логического хода. Она вся на мотивах. Мотив побеждает логику»²⁹. Симптоматично, однако, что только-только сделав это признание, Дитятковский сразу же выдал главное противоречие своих представлений о пьесе, изначально обрекавшее на провал (а точнее — *развал*) «мифологическую» концепцию со «стихийными страстями»: «Но с другой стороны, я очень хочу, чтобы это было смешно (курсив мой. — А. Ю.). В пьесе же есть очень много смешного»³⁰.

Спору нет, элементы комического (связанные, к примеру, с образом Ульрика Бренделя) встроены Ибсеном в пьесу предельно отчетливо. Но с их строго фиксированной локализацией, не позволяющей безнаказанно проецировать комизм за установленные самим драматургом пределы, Дитятковский считаться не захотел. За

что и получил вполне заслуженное возмездие — никак не входивший в режиссерские намерения хохот публики в трагическом финале. Этот хохот недвусмысленно указывал на совершенную постановщиком редуционистскую подмену, результатом которой стал *псевдодрагический симулякр*, для пущей важности обильно приправленный музыкой Вагнера и упакованный в сценографическую обертку Эмиля Капелюша «à la Гордон Крэг».

Отказавшись — видимо, в пылу «мифологических страстей» — от четко заданной драматургом логики, Дитятковский радикально омолодил ибсеновских героев. В тексте же пьесы, где нет ни одной подробности, которой можно было бы легко пренебречь, возраст Росмера и возраст Ребекки зафиксированы с предельной точностью, и резкое омоложение обоих чревато срывом даже не в наивную, а совершенно нелепую историю «про молодых влюбленных», скрывающих друг от друга под покровом «идейных принципов» буйную игру гормонов.

Сорокатрехлетнего Йуханнеса Росмера режиссер превратил в двадцатипятилетнего — никак не старше — юнца, успевшего (внимание!) не только стать пастором и добиться уважения паствы, но и прожить долгие годы в браке, утратить жену и затем покинуть лоно церкви по причине глубокого мировоззренческого кризиса, вынудившего его сменить духовные ориентиры. Не потому ли исполнитель роли растерянно смотрел в партер, почти не общаясь с партнерами? Если кто-то и вызывал в этом спектакле неподдельное сострадание, так это исключительно молодой актер Руслан Барабанов, натужно выкрикивавший в зал неясные ему слова и всем своим поведением выдававший страстное желание поскорее убраться со сцены (хоть в водопад!), а лучше всего — навсегда исчезнуть из того «полижанрового» театрального опуса, в создании которого ему злой рок повелел участвовать. Оттягивать

реализацию этого жгучего желания могло, пожалуй, только подозрение, что даже в водопаде (куда бросаются в финале драмы ибсеновские герои) актера будет неотступно преследовать Ребекка в исполнении Дарины Дружиной, вздымавшей в спектакле Дитятковского гигантские волны истинно бурлескной комической стихии. Винить в этом исполнительницу было бы несправедливо. Разве могла начинающая артистка противиться воле уверенного в своем замысле режиссера? Результат, конечно же, был предопределен. На сцене мы видели вполне симпатичную современную девушку, изо всех сил старавшуюся походить на очкастую курсистку-нигилистку, которая, спешно обувшись для отъезда в деревню в массивные непромокаемые чеботы, громко зовет любимого ею студента жертвенно «служить народу». А порой она становилась похожей и на «идейную» комсомолку-активистку, ретиво воплощающую в жизнь наказания партии и правительства по освоению целины и призывающую любимого парня-тракториста к ударному коммунистическому труду³¹.

Последствия, разумеется, были фатальны. Спектакль, шедший под названием «Парочка подержанных идеалов»³², невольно воспринимался как странная, лишенная всякой внутренней логики молодежная история, завершавшаяся взрывом неизжитого в подростковом возрасте суицидального синдрома. Казалось, он призван лишь засвидетельствовать: экзистенциальные проблемы героев Ибсена вняты людям так называемой «постсоветской» культуры не более, чем поэзия Манделштама — австралийским аборигенам. Герменевтическим ключом ко всей постановке могла, впрочем, служить фигура одного из персонажей — Педера Мортенсгора, которому (как провидчески сказано у Ибсена в принципиально важной для развития действия сцене³³, «предусмотрительно» исключенной Дитятковским

из спектакля) предстоит стать «предводителем и господином будущего», ибо он «способен прожить жизнь без идеалов». Можно в полной мере согласиться с Е. И. Горфункель, нашедшей исполнение Федором Лавровым роли Мортенсгора «заметным и интересным» на фоне всей прочей «скудной и вялой растительности театрального Росмерсхольма»: «Не по возрасту представительный „деятель“ с хорошо развитым чувством собственного достоинства, этот либерал из либералов („патриот из патриотов“, как поется в куплетах Беранже–Курочкина) — самое уязвимое место прогрессивных доктрин, Ибсену ненавистных. <...> Молодой актер хорошо держит иронически-отчужденную интонацию по отношению к своему герою. С ним, с этим исполнителем и его персонажем нетрудно установить взаимосвязь, что пока что не выходит с другими персонажами»³⁴. А установить взаимосвязь с другими персонажами не выходило именно потому, что «Росмерсхольм» был прочитан Дитятковским словно глазами этого «представительного „деятеля“», который без малейших колебаний — и уж тем более без всяких почтительных расшаркиваний перед норвежским классиком — нашел бы *всю* концепцию Ибсена «мифически», *гомерически* смешной. И не потому ли, убедившись в абсолютной беспомощности Р. Барабанова как исполнителя главной роли, режиссер предпринял решительную «рокировку», поменяв местами актеров, игравших Росмера и Мортенсгора?

«Новый исполнитель Федор Лавров, — писал Н. Песочинский, не отказываясь от своего намерения реабилитировать постановщика, — обнаруживает в роли Росмера судьбу маленького человека (вроде Пети Трофимова), который решился поверить, что у него миссия, что он может творить великие дела. <...> Наивного просветленного интеллигента-книжника Росмера она (Ребекка. — А. Ю.) превращает в социалиста-фанатика с пы-

лающим взглядом, на некоторое время в нем появляется что-то лихорадочное, истерическое, болезненное. <...> Но в роли Ребекки есть еще один этаж. Когда открывается цена перерождения Росмера, человеческое в обоих героях оказывается сильнее сверхчеловеческого. Несмотря на свою посвященность в служение триумфу воли и „прогресса“, Ребекка должна любым способом выйти из игры (в театральном решении она возбужденно носится по сцене, прокрикивает (!) монолог, в музыке слышится крещендо Alleluia). Росмер, наоборот, возвращается к безвольному младенческому сознанию. Теперь его убьет не столько прыжок в воду, сколько комплекс неполноценности бессильного подчиняющегося маленького человека»³⁵.

Что ж, во второй редакции спектакля логика Дитятковского наконец прорисовывалась, выявляя в интеллектуально утончившемся режиссерском замысле скрытые «фрейдистские» коннотации. Смех «представительного „деятеля“» Мортенсгора был различим в спектакле уже не столь отчетливо, ибо обманывал пребывавшую в безмолвном изумлении публику предельно громкой, но по-прежнему не обеспеченной нужным содержанием «вагнерианской» патетикой, на сей раз призванной всего лишь тщательно закамуфлировать банальный медицинский казус. Воистину в найденном режиссером решении «человеческое оказывается сильнее сверхчеловеческого»: глубоко парадоксальное, *трагически радостное* жертвоприношение, которое свершают в финале драмы ибсеновские герои, обернулось амбивалентной симптоматикой маниакально-депрессивного психоза как вполне естественного результата затянувшегося сексуального воздержания и навязчивого желания молодых людей (не иначе как студента Пети и курсистки Ани) прыгнуть выше собственных голов. Да, можно признать — в новой версии финала злосчастной «Парочки» ироничное продолжение

«Вишневого сада» было придумано Дятковским весьма убедительно. Вот, пожалуй, единственный «ценный плод» захвативших воображение режиссера «мифологических страстей», которые, не обретая требуемой Ибсеном логики, закономерно привели постановщика к безрадостному, но целиком заслуженному им итогу: бессильный маленький спектакль, поставленный с большими претензиями на большой сцене БДТ, очень быстро исчез из репертуара, оставив после себя главным образом анекдотические воспоминания.

Не настолько нелепой в своей претенциозности, но при этом ничуть не более содержательной оказалась адаптированная Камой Гинкасом к современным реалиям «Гедда Габлер» (Александринский театр, 2011). Если оставить в стороне отзывы тех рецензентов, которые по самым разным причинам готовы заранее одобрить все и вся, что делает Кама Гинкас или что появляется на сцене Александринки, реакцию театрального Петербурга на этот спектакль можно лаконично представить грубоватым, но метким отзывом, появившимся в «Известиях»: «Суть спектакля Гинкаса, кажется, не в жизненной позиции, а в желании показать Питеру „козью морду“. <...> Если над мудреными опытами младших коллег Гинкаса еще можно ломать копыя и искусственно раздувать из них событие, то от мастера ждешь по крайней мере внятного художественного высказывания. От „Гедды Габлер“ афиша получила лишь выпендрейж»³⁶.

Было бы неверно думать, что такая резкая оценка вызвана непониманием какого-то нового художественного языка, якобы предложенного Гинкасом. Никакой театрально-эстетической новизны в спектакле не найти. Более того, в его форме отчетливо проступает тяготение постановщика к приемам, заезженным еще в театре более чем столетней давности. «Мизансценического разнообразия не наблюдается, — резонно отметил в своей обстоятель-

ной рецензии Антон Сергеев. — Большую часть времени герои привязаны к обстановке, перемещаясь от дивана к столу, затем на авансцену и обратно. <...> Каким-то умопомрачительным образом современный спектакль мизансценируется по лекалам далекой древности»³⁷. В сценографии Сергея Бархина тоже нет никаких поражающих новизной эстетических откровений. Предупреждая входящих в зал зрителей о том, что действие пьесы Ибсена вынесено в современность (такая хронологическая пертурбация стала сегодня настолько банальной, что давно никого не приводит в изумление), декорация создает образ искусственного, безжизненного, словно навсегда «замерзшего» мира, состоящего исключительно из стекла и пластика. Помещенное в глубину сцены засохшее деревце как будто заранее предупреждает, что органическая жизнь в этом мире давно отсутствует, и мысль сценографа намекает публике: именно с ним, с этим торчащим посреди безжизненного интерьера деревцем, будет соотнесен образ героини спектакля. И такое предположение далее оправдывается. Удивительно лишь то, что режиссура Гинкаса не прибавляет к сценографии Бархина ничего существенного.

«Для меня очень важно, что Гедда — девчонка, а не дама, а все окружение — гораздо старше, другого поколения, — говорил постановщик в предпремьерном интервью. — Она — порождение переломных исторических моментов. Когда молодежь намерена жить так, как считает нужным, и не хочет учитывать ничего, что было до них»³⁸. Исходя из этих слов, можно было предположить, что Гинкас, превративший ибсеновскую двадцатидевятилетнюю Гедду в девчонку-подростка, по-новому увлекся темой борьбы поколений и сумел так воспользоваться совершенно чуждой этой теме пьесой, что в спектакле непременно возникнет его собственная, выстроенная самим режиссером

драматургия. Ничуть не бывало. Какого-то иного, нового по сравнению с пьесой драматургического начала в этой «Гедде Габлер» совсем не обнаружилось, появились лишь бесчисленные противоречия между художественно статичной мыслью режиссера и конструктивно четко заданной Ибсенем драматургической динамикой.

Именно удручающая бесконфликтность, плохо закамуфлированная «эпатажным» поведением Гедды-девочки, сделала спектакль Гинкаса сильно проигрывающим постановке «Гедды Габлер», осуществленной ранее Владиславом Пази в театре им. Ленсовета (2006). Да, тому спектаклю критика предъявляла самые разные, в том числе вполне оправданные, претензии, суть которых состояла главным образом в том, что режиссер предельно упростил сложную пьесу Ибсена, вычитав из нее всего лишь сюжет семейной драмы, построенный исключительно на печальных последствиях «неравного брака». Да, Гедда Габлер, сыгранная Еленой Комиссаренко, оставалась не более чем холодной и не испытывавшей ни к кому любви властной аристократкой, третирующей мелкий, но все же наполненный человеческим теплом мещанский мир, представленный режиссером с гораздо большей симпатией, чем та, которой скудно одарила актриса свою героиню. Однако, в отличие от спектакля Гинкаса, спектакль Пази нигде не срывался в напрочь лишнюю драматизма пустоту. Его спасала заданная Ибсенем строго логичная действенная конструкция, которой старательно придерживался режиссер и которая придавала внятность этому небогатому смыслами сценическому опусу. В постановке же Гинкаса не возникает *никакого* драматического напряжения. Банальная в своей вульгарности героиня Марии Луговой самовлюбленно разгуливает по сцене почти нагишом и потому, видимо, строит свои «козьи морды» публике, что никто из персонажей не только не удивляется ее «эксцентричному»

поведению, но как будто и вовсе его не замечает. Казалось бы, эта «гламурная» хулиганка должна в ответ на такое оскорбительное для нее отсутствие реакции изобретать все новые и новые способы для привлечения к себе всеобщего внимания. Но эта Гедда удивительно однообразна, и никаких новых способов эпатажа, как никакой внятной реакции на него, в спектакле до самого конца не возникает (а посему невольно задаешься вопросом: уж не из-за того ли эта Гедда кончает с собой, что ей не удается никого, *даже публику*, вывести из себя и хотя бы чуточку разозлить?). И уж тем более не намечается даже отдаленной связи между этой примитивной юной хабалкой, безуспешно всех вокруг провоцирующей, и в высшей степени непростой героиней Ибсена, в душе которой, по словам автора, глубоко затаилась «истинная поэзия»³⁹.

«И без бунта нельзя — и бунтарь нынче непереносим; и обывателем быть стыдно — и не быть им означает прервать линию жизни вообще». Так сформулировала «голую суть» спектакля Гинкаса Марина Дмитриевская⁴⁰. Однако в сегодняшних условиях привычная ранее оппозиция «бунтарь/обыватели» размыта настолько, что извлечь из нее сколько-нибудь серьезную драматургическую коллизию стало невозможно. «О парижском декаденте над рюмкой абсента, о безумном левом радикале и террористе, наконец, даже о грубияне и босяке, игнорирующем нормы приличия, можно было сказать: „Они хотя бы не филистеры“. Еще хиппи надеялись быть чем угодно — только не филистерами. Уже в их время надежда была иллюзорной, но еще могла всерьез привлекать. Теперь ни один разумный человек ей не поддастся. В наше время все компоненты некогда антифилистерского набора — „сексуальная революция“ + левая идеология + „феминизм“ + литературно-журнальный гробианизм и т. д. и т. п. — до конца совпали с филистерством, стали с ним не то что

совместимы, а просто ему тождественны. <...> Одно позднее стихотворение Вяч. Иванова очень точно рисует картину мира, в котором „мир плоско выравнен“, до того плоско, что *безразлична и стерта даже столь, казалось бы, практическая и прозаическая грань между нормой и бунтарством* (курсив мой. — А. Ю.):

Теперь один запас понятий,
Один разменочный язык
Равняют всех в гражданстве братьей;
Обличья заменил ярлык.
Быют тем же шаром те же кегли
Бунтарь, епископ и король...»⁴¹.

Но то, что еще в сороковые годы прошлого века сумел разглядеть вокруг себя русский поэт, живший в охваченной мировой войной Италии, до сих пор ускользает от взгляда маститого режиссера-«шестидесятника», по-прежнему «загипнотизированного» привычной для него темой молодежного контркультурного бунта. Не только пьеса Ибсена, но и сама сегодняшняя реальность, в которой «культура» и «контркультура» стали фактически почти неразличимыми, не позволяет относиться к этой теме как к способной генерировать драматургическое напряжение. Вот почему в спектакле Гинкаса, призванном лишь проиллюстрировать схематичную, искусственную и совершенно статичную режиссерскую мысль, не оказалось «ни страсти, ни фантазии, ни простой изобретательности»⁴², а его героиня может растрогать, по меткому замечанию рецензента, «разве что обитателей Рублевки»⁴³. Режиссер *только сопоставил* две разновидности филистерства — новую и старую (т. е. представленную окружающими Гедду подчеркнуто старомодными и не очень внятно сыгранными персонажами), — не сумев придать этому сопоставлению какой-либо драматургически убедительный и хотя бы чуть-чуть оригинальный современный смысл.

Впрочем, поколение, увиденное Гинкасом как еще одна генерация рассерженных на весь мир «эпатажников», сумело дать на его спектакль убедительный ответ, воспользовавшись материалом якобы «устаревшего» «Кукольного дома». Таким ответом стала не лишенная заметных и совершенно, увы, неизбежных сегодня упрощений, но все же чрезвычайно интересная и даже обнадеживающая постановка молодого московского режиссера Юрия Квятковского, впервые показанная в последние декабрьские дни 2012 года на маленькой сцене театра «Приют Комедианта».

Программка к спектаклю предупреждает зрителей: «История о том, как молодая женщина, погруженная в домашний уют и тихие семейные радости, вдруг осознает себя личностью и решается на смелый для XIX века поступок — бросает богатого мужа и уходит в никуда, отстаивая свое право на свободу и независимость, — перенесена в спектакле в будущее.

Герои помещены в некое идеальное пространство, где высокотехнологичные устройства упреждают все желания и душевные движения, а значимость человеческих отношений уменьшается до предела. В спектакль включен не только канонический текст драмы, но и монологи актеров, в которых они делятся своими мыслями по поводу проблем, поднимаемых пьесой».

Разумеется, «канонический текст» в спектакле существенно подправлен, но его редакция, выполненная режиссером совместно с Андреем Стадниковым, сохранила без повреждений выстроенный Ибсеном драматургический каркас. Воспользовавшись этим каркасом, Квятковский не стал иронизировать над «устаревшей», как многим кажется, фабулой. Иронии он заметно предпочитает юмор — иногда легкий, иногда грубоватый (близкий сегодняшним молодежным «гэгам»), а иногда окрашенный пронзительной, но нигде не переходящей в мелодраматизм

лирикой. Лирика в этом спектакле заметно преобладает, и именно ей по преимуществу служат используемые режиссером приемы «остранения» — «зонги» и «исповеди» актеров, прекращающих на время изображать своих персонажей. Эти монологи-«исповеди», радикально меняющие способ актерского существования, — пожалуй, самая интересная и наиболее точная по воздействию находка постановщика. В какой-то неожиданный момент в маленьком зрительном зале включается свет, сцена при этом так же внезапно погружается в полумрак и на ней появляются актер или актриса, садящиеся на стул поближе к публике. Кто-то невидимый, говоря в микрофон, задает вышедшему из роли исполнителю какой-либо вопрос, в ответ на который тот (в манере «ноль-verbatim») рассказывает историю из собственной жизни, весьма отдаленно соотношенную с ситуацией его героя. Насколько правдивы все эти истории, конечно, неважно, но их проецирование на фабулу спектакля и образы персонажей получается всегда содержательно оправданным, выразительным и очень действенным: поначалу создается дистанция между зрителем и событиями пьесы, но стоит лишь игре возобновиться, эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене заметно усиливается как у актеров, так и у публики — порождая своеобразный эффект «Брехт наоборот». Столь смелая «прививка» театра.doc к весьма умело и с уважительной осторожностью отредактированной классической драме Ибсена не вызывает (во всяком случае, у автора этих строк) ни малейшей аллергии. В театральном-драматургическом отношении она оказывается вполне органичной и художественно убедительной. Именно благодаря этой неожиданной находке опаснейшие рифы, коварно установленные Ибсеном на поверхности и в «подводной» части этой невероятно сложной пьесы, создатели спектакля обошли с безупречной виртуозностью.

После этого вроде бы непритязательного камерного спектакля, поставленного с какой-то подкупающе искренней простотой и чисто юношеской непосредственностью, без всяких преувеличенных претензий, свойственных многим «мэтрам» нашей сегодняшней режиссуры⁴⁴, начинаешь лучше понимать, что может в наше время сделать Ибсена близким, понятным и по-новому притягательным. Да, его порой не в меру, как нам кажется, амбициозные трагические герои, отчаянно сражающиеся за право быть и оставаться личностями в безжалостно нивелирующем личностное начало мире, могут восприниматься сегодня как анахронизм. Но не потому, что в нашу скептическую эпоху вера в возможности личности будто бы основательно подорвана, а потому, что на повестке дня стоит уже другая проблема, с которой люди XIX века еще не могли быть знакомы так, как знакомы мы: возможно ли в условиях стремительно дегуманизирующейся социальной реальности сохранять не то что личностное начало, но хотя бы элементарную, когда-то казавшуюся банальной человечность? Именно этот вопрос волнует режиссера, именно его он извлекает из пьесы Ибсена, ни в коей мере не вступая с великим норвежцем в неуместный спор.

История женщины XIX века, возматерившейся стать духовно независимой и самостоятельной личностью, преобразована Юрием Квятковским пускай в другую, но создающую ей параллель историю о людях сегодняшнего и (может быть, в еще большей мере) завтрашнего дня. Привыкшая к роли «социально успешной», «конкурентоспособной», во всех смыслах «крутой» и «эффективной» биологической особи, Нора постепенно обретает благодаря обрушившимся на нее несчастьям прежде как будто совершенно отсутствовавшую у нее человеческую душу. Грусть, боль и в то же время неподдельная радость от такого неожиданного

обретения — вот что выражает в финальном объяснении с Хельмером направленная куда-то поверх зрительного зала улыбка Ольги Белинской (играющей всю последнюю сцену с удивительной, довольно редкой для нынешней российской сцены трепетностью) — улыбка, предельно точно передающая смысл метаморфозы, через которую проходит не только сыгранная актрисой героиня, но и героиня Ибсена.

Можно сколько угодно сожалеть о том, что, обращаясь к ибсеновским драмам, сегодняшняя сцена редуцирует их содержание, не добираясь до его глубинных пластов. Одни превращают драматургию Ибсена в материал для игры с театральной формой, принимающей вид изящной ироничной стилизации, другие, простодушно доверяясь фабуле, транспортируют трагедию в тональность мелодрамы или шоу в угоду любителям массовой телепродукции, третьи используют ибсеновскую пьесу для иллюстрации полюбив-

шегося им незамысловатого тезиса. Великий норвежец, предупреждавший об опасности уничтожения личностного начала и его растворения в безликой массе, на наших глазах превращается в жертву общества потребления с его массовой культурой. Очевидно, что приходится довольствоваться малым, если личностный масштаб героев Ибсена и глобальность его философско-художественных обобщений недоступны восприятию абсолютного большинства как сегодняшних зрителей, так и театральных практиков. Но все же, когда за «малой правдой», отыскиваемой режиссерами у Ибсена, будет хотя бы маячить — как, например, в постановке Квятковского — волнующий всех вопрос, мало кто усомнится в актуальности ибсеновской драматургии для современной сцены.

На такой чуть бодрящей и обнадеживающей мажорной ноте можно, пожалуй, и закончить эти не особенно радостные для ибсеноведа наблюдения.

Примечания

¹ Данные 2006 года, приводимые в статье: *Бюсет Б.* Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. Осло, 2006. С. 7.

² См.: *Аверинцев С. С.* Моя ностальгия (1995) // Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 398–407 (Собр. соч. Т. 3 / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сивова).

³ Там же. С. 399.

⁴ См.: *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 344.

⁵ *Гегель Г.-В.-Ф.* Лекции по философии истории. СПб., 1993. С. 83–84.

⁶ См.: *Берковский Н. Я.* Ибсен // *Берковский Н. Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 449.

⁷ *Кьеркегор С.* Или — или. Фрагмент жизни: В 2 ч. СПб., 2011. С. 701.

⁸ Там же. С. 635.

⁹ Поэтому нет оснований считать опровергнутой давнишнюю

характеристику постмодернистской культурной парадигмы как «„руинизации“ всего осмысленного» и «подарка для амбициозной посредственности» (см.: *Давыдов Ю. Н.* Современность под знаком «пост» // *Континент.* 1996. № 89. С. 301–316; *Гальцева Р. А.* Второе крушение гуманизма // Там же. С. 317–324).

¹⁰ *Давыдова М.* Танцы о главном Пер Гюнте // *Известия.* 2011. 4 апр. С. 9.

¹¹ Точнее — «at blivet en anden», т. е. «чтобы стать другим» (норв.). См. слова Хельмера в финальной сцене «Кукольного дома»: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1957. Т. 3. С. 452.

¹² *Durbach E.* A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation. Boston, 1991. P. 58–59.

¹³ *Дмитревская М.* Утраченные иллюзии // *Петербургский театральный журнал.* 2003. № 33. С. 33.

¹⁴ [Из интервью Михаила Бычкова на Радио Свобода]. — URL:

<http://www.svoboda.org/programs/th/2004/th.062004.asp> (дата обращения 04.09.2013).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Одним из первых на это обратил внимание Георг Брандес, давший персонажу Ибсена такую лаконичную характеристику: «Эстетик в самом расхожем датском понимании à la Киркегор» (*Brandes G., Brandes E.* Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København, 1940. Bd. 2. S. 58).

¹⁷ Как свидетельствуют самые ранние записи Ибсена к «Кукольному дому», озаглавленные им «Заметки к современной трагедии», пьеса должна была заканчиваться гибелью героини (см.: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1933. Bd. 8. S. 368). И хотя в окончательной редакции финал стал иным, трудно усомниться в том, что готовность Норы к самопожертвованию воспринималась

автором столь же серьезно, сколь серьезно относился Киркегор к позитивным экзистенциальным возможностям суицидных мечтаний: «Самоубийство как тайно задуманный выход несомненно обладает известной силой, придающей жизни особую интенсивность. Мышление к смерти уплотняет и концентрирует жизнь» (*Kierkegaard S. Dagbøger. København, 1963. Bd. 3. S. 208*). Подробнее об эволюции образа Норы в ходе действия ибсеновской драмы см.: *Юрьев А. А. Первый «Кукольный дом» // Театрон. 2012, № 2 (10). С. 54–59.*

¹⁸ *Тронн Е.* «Кинематограф, три скамейки, сентиментальная горячка...» // Петербургский театральный журнал. 2003. № 33. С. 32.

¹⁹ Комментируя это правило, К. Л. Рудницкий в свое время писал: «Стилизация диктует взгляд на персонажей чуть свысока, усугубляет их очевидную забавность, обязательно дает зрителю почувствовать — и просмаковать — момент игры. <...> В такой системе нескрываемых условностей всегда бывает возможно увидеть и мрачную, трагическую изнанку комедийной игры (т. е. возможен выход в гротеск), но тем не менее игра остается игрой» (*Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М., 1990. С. 51*). Однако в спектакле Михаила Бычкова ирония нигде не приближалась к гротеску.

²⁰ *Герусова Е.* Холодно и ясно: «Нора» в Александринском театре // Коммерсантъ, Санкт-Петербург. 2005. 14 мая. С. 15.

²¹ *Дмитревская М.* Записки из мертвого дома // Петербургский театральный журнал. 2005. № 2 (40). С. 36.

²² *Бергман И.* Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 33.

²³ Там же. С. 34.

²⁴ *Вахтангов Е. Б.* Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Евгений Вахтангов: <Сборник>. М., 1984. С. 177.

²⁵ Так, ибсеновские «Привидения» в постановке Олега Дми-

триева (Малая сцена МДТ, 2011) радикально трансформировались в затейливую мелодраматическую историю о том, как еще молодая и не утратившая привлекательности современная вдовушка (фру Алвинг) ищет способ женить на себе своего давнего любовника (пастора Мандерса), от которого, как намекает нам постановщик, она еще в первые годы своего замужества родила сына Освальда, позднее ставшего художником, уехавшего в Париж и, скорее всего, там «нагулявшего» сифилис. Крах планов вдовы на новый брак и требующая слишком большой мороки болезнь сына (*материнской* любви к которому эта фру Алвинг совсем не испытывает) оказываются в спектакле заслуженным возмездием за грехи ее молодости — из-за чего, видимо, героиня и подправляет слова врача, поставившего Освальду печальный диагноз: не «грехи отцов», как считает тот, а «грехи матерей падают на детей». В конце же спектакля по мрачневшая вдова, утратив жизненную перспективу после отъезда давнего любовника — этого трусливого, лицемерного, жалкого слизняка — и не желая возиться с пришедшим в парализованное состояние сыном, хладнокровно принимает решение уйти вместе с ним из жизни: наполнив два бокала смешанным с морфием шампанским, она садится, держа их в руках, у ног Освальда и застывает в полном безмолвии. Вот, собственно, и вся история, рассказанная нам режиссером, который основательно переключил и текст, и действие драмы, не забыв «пересмыслить» характеры и психологические мотивации. Рассказанная вдобавок не совсем логично, без малейшей иронии и местами с легким налетом ничем не оправданной многозначительности.

²⁶ *Песочинский Н.* Росмерсхольмик // Петербургский театральный журнал. 2008. № 3 (53). С. 20.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 20–21.

²⁹ *Калинина Д.* «Парочка подержанных идеалов» в БДТ им. Г. А. Товстоногова // Театральный

Петербург. 2008. № 8. 16–30 апреля. С. 13.

³⁰ Там же.

³¹ И костюм, и пластический рисунок, и та крикливая, фальшиво пафосная интонация, к которой то и дело прибегала актриса, могли вызывать, увы, лишь подобные ассоциации. Своего апогея эта странная «образность» достигала дважды — в момент, когда Ребекка–Дружина обращалась к Росмеру со словами: «Да, новые отношения к окружающему миру. Жить, действовать, работать. А не сидеть тут, ломая себе голову над неразрешимыми загадками», и затем на протяжении почти всей финальной сцены.

³² Эта ироничная метафора из отсутствовавших в спектакле реплик Ульрика Бренделя («Не найдешь ли у тебя лишнего идеала — или парочки? <...> Мне бы парочку подержанных идеалов») была автоматически перенесена постановщиком в реплику Росмера перед финальным уходом героев к водопаду и с неуклюжей патетикой, торопливо и судорожно «кидалась» молодым актером прямо в публику: «Мы оба идем рука об руку, Ребекка, *мы, парочка подержанных идеалов!*» (!).

³³ См.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 819–821.

³⁴ *Горфункель Е.* Не бывает дыма без огня, или Идеальный театр в пустоте // Петербургский театральный журнал. 2008. № 3 (53). С. 23.

³⁵ *Песочинский Н.* Возвращение в Росмерсхольм: новая редакция спектакля // Петербургский театральный журнал. 2009. № 1 (55). С. 174–175.

³⁶ *Кингисетт М.* Гинкас раздел Ибсена до белья и пистолета // Известия, Санкт-Петербург. 2011. 10 окт. С. 6.

³⁷ *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 68.

³⁸ Режиссер Кама Гинкас: «В творчестве запретов нет» // Аргументы и факты, Санкт-Петербург. 2011. 21–27 сент. С. 35.

³⁹ *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1934. Bd. 11. S. 501.

⁴⁰ См.: [Марина Дмитриевская о спектакле] // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 71.

⁴¹ *Аверинцев С. С.* Моя ностальгия (1995) // *Аверинцев С. С.* Связь времен. С. 405–406.

⁴² *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011. № 4 (66). С. 67.

⁴³ Там же. С. 71.

⁴⁴ Например, Льву Додину, выпустившему в МДТ «Врага народа» в феврале этого года.

Подробно об этом спектакле см.: *Юрьев А. А.* Апофеоз беззубого «одиночества», или Еще одно новое платье голого короля // Петербургский театральный журнал. 2013, № 1 (71). С. 80–84.

О. Н. Мальцева

Возвращаясь к спектаклям Юрия Любимова. «Замок» (Театр на Таганке, 2005)

Этот спектакль после его выхода получил большое количество рецензий. Многие поверяли спектакль романом. При этом высказывались противоположные точки зрения. Одни полагали, что «из многоуровневой философской прозы Кафки Юрий Любимов извлекает наиболее волнующую его тему отношений человека и власти, человека и свободы»¹. По мнению других, «„Замок“ Любимова так же замысловат и сложен, как и текст Франца Кафки»². Попробуем взглянуть в постановку пристальнее.

Спектакль, поставленный по роману Ф. Кафки «Замок», стал завершающим в трилогии постановок Любимова, сценарии которых созданы по произведениям литературы абсурда. Прежде, в 2004 году, вышел спектакль «Идите и остановите прогресс» по произведениям обэриутов. Позднее, в 2005-м, — спектакль «Суф (*φ*) ле» по произведениям С. Беккета, Ф. Кафки и Д. Джойса, а также Ф. Ницше.

Премьера «Замка» состоялась 23 апреля 2008 года. Постановка, инсценировка и сценография Юрия Любимова. Музыка Владимира Мартынова. Пластика Андрея Меланьина. Режиссер Анатолий Васильев. Хормейстер Татьяна Жанова. Роль Хозяина исполнил Анатолий Васильев, Автора — Виктор Семенов, Землемера мнимого, г-на К. — Владимир Черняев или Андрей Смирнов, Иеремии — Дмитрий Высоцкий, Артура — Сергей Цимбаленко, Кламма — Стас Лучников, Шварцера — Виктор Карпеко, Хозяйки гостиницы — Любовь Селютина, Фриды — Александра Басова, Варнавы — Константин Любимов, Старика — Дмитрий Межевич, Старухи — Ма-

рина Полицеймако, Ольги — Анна Хлесткина, Амалии — Елизавета Левашова, Пепи — Полина Нечитайло, Гизы — Мария Матвеева, Учителя — Сергей Подколзин, Старосты — Роман Стабуров, Мицци, жены Старосты — Марина Полицеймако, Галатера — Роман Стабуров, Мома — Юрий Ардашев, Кучера — Виктор Карпеко, в ролях чиновников, крестьян и слуг выступили актеры Дмитрий Межевич, Игорь Пехович, Юрий Ардашев, Виктор Карпеко, Никита Кудрявцев, Иван Зосин.

Мир Деревни во многом представлен и охарактеризован сценографическим образом. В центре сцены — перекресток: его образуют два длинных лежащих на сценической площадке мата, по коротким краям которых расположены турникеты. Герои спектакля, по какой бы траектории они ни шли, не минуют хотя бы один, а то и несколько турникетов. В вышине виден Замок, к которому постоянно обращаются взглядами герои спектакля. Его представляет изысканная объемная многоугольная симметричная конструкция из металлических планок с натянутыми между ними мохнатыми нитями и с множеством огоньков внутри (художник Франциско Инфанте-Арана), которая может передвигаться на тросе, оказываясь то над сценой, то над зрительным залом.

Замок зримо присутствует в сценическом мире и другим способом. В ходе действия на заднике неоднократно проступает его тень. Ее видят только зрители. Тень эта необычна, она своеобразно двоятся. Иногда она возникает как тень упомянутой конструкции. В другие моменты мы видим ее как тень средневекового зам-

ка. Такая двойственность будто проявляет и разделяет две сущности: с одной стороны — то, как Замок видят обитатели Деревни, с другой — действительность, то, что Замок представляет собой в реальности. Замок недоступен, непонятен, едва ли не обожествлен крестьянами. И видится ими как абстрактная, по-своему прекрасная, даже совершенная конструкция, парящая на недостижимой высоте. Г-ном К. этот плод фантазии обитателей Деревни воспринят как данность, он знает о восприятии Замка крестьянами и отчасти разделяет их взгляд, поэтому и герою Замок предстает в виде той же конструкции. Подобно остальным, Землемер то и дело обращается к ней взглядом. Однако представлениям героя о Замке, по крайней мере сначала, больше соответствует тень в виде обычного, пусть и средневекового, строения. И потому г-ну К. кажется возможным выстроить свои отношения с Замком иначе, чем это делают крестьяне.

На среднем плане слева и справа — стоящие под углом к рампе ширмы, в которых есть двери. На каждой из ширм висят бараньи шкуры, подозрительно напоминающие распятых. Подобная шкура оказывается и на скамье, возникшей в одном из эпизодов. Ширмы можно двигать, преобразуя пространство в соответствии с изменением мест действия.

На авансцене слева — вывеска Hotel, под ней — буфет, обозначенный стойкой-прилавком, столом с пивными кружками и врезанным в стену портала краном, из которого наливают пиво. Справа — вывеска Gasthol и тоже длинный стол, сколоченный из досок. Здесь, сидя за пивом, и встретили обитатели Деревни только что прибывшего Г-на К., Землемера, демонстрируя единодушие во всем: синхронно опрокидывая кружки и реагируя на все синхронными же поворотами или покачиваниями головы, повторяя друг за другом каждую фразу. Если в романе с первого абзаца вводится тема Замка, то спектакль

сразу погружает нас в мир Деревни. Ее обитатели, народ занимают режиссера едва ли не больше Замка.

Замок в вышине, турникеты, шкуры, а также краны, из которых всегда можно налить пиво, — и есть атрибуты мира Деревни.

Иногда в правую часть сцены вывозят кровать, на которой в разных эпизодах оказывается то г-н К., то чиновник, по своему обычаю лежа принимающий посетителей, то Хозяйка гостиницы. И, наконец, еще один элемент сценографии — складные табуретки. Они используются не только по прямому назначению. В ходе спектакля с ними играют, как с деталями конструктора. Например, перевернув и вереницей выстроив их, создают сооружение, играющее роль «непроезжей дороги», по которой с трудом, высоко поднимая ноги, пробирается Хозяин гостиницы. Или, слегка измененное, сооружение топорщится ножками перевернутых табуреток, усиливая странность и угрюмость пространства.

Характерное для мира Деревни несоответствие видимости и сущности, упомянутое хотя бы в связи со зримым образом Замка и путающее происходящее, поддержано и одеждой героинь спектакля. За одним исключением они независимо от их статуса и образа жизни одеты, будто гимназистки, в строгие темные платья с белыми воротничками или в белые строгие блузки. Подобным образом одета, например, и Ольга, вынужденная захаживать на конюшню к мужикам, чтобы узнавать необходимые новости из Замка, относящиеся к ее семье. И Фрида, получившая место в буфете, перейдя туда из конюшни, и соответствующее отношение к себе благодаря тому, что стала любовницей большого чиновника Кламма. А Землемера, сменившего Кламма, вскоре поменяла на его помощника. У многих героинь подчеркнута строгие прически, например по-разному уложенные косы, как у Фриды,

Ольги или Пепи. Иначе, но тоже подчеркнуто аккуратно и строго одета и учительница Гиза.

Сценические героини предстают отчетливо возвышенными. Это проявляется не только в их строгой и в то же время нарядной одежде, но и в мизансцене с их групповым портретом. Он возникает во время беседы К. и его бывшего помощника, Иеремии (именно к нему ушла Фрида, расставшись с К.). Разговор происходит в центральной части сценической площадки. А в это время у левой и правой ширм, в приоткрытых дверях с одной стороны стоят Пепи, Ольга и Амалия, с другой — Хозяйка гостиницы, Гиза и Женщина с ребенком. Ни ситуативно, ни фабульно возникновение такой мизансцены не обусловлено. В этом собрании сразу обращают на себя внимание прекрасные лица всех героинь, особенно если вспомнить, что в романе Кафки с внешностью персонажей-женщин дело обстоит не так. Такой мизансценой режиссер словно восклицает: какие прекрасные лица, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! И рядом с этим все остальные смыслы мизансцены, среди которых, например, смысл, связанный с множеством потенциальных «вариантов», открывающихся перед К. после расставания с Фридой, тем более что некоторые из этих женщин обнаружили явное равнодушие к герою, — так вот, все остальные смыслы выглядят в контексте спектакля несравнимо менее значимыми.

Продолжая речь о костюмах, отметим, что по ним время происходящего в мире Деревни, как и ее географическое местоположение, определить затруднительно. Например, Г-н К., появившийся в Деревне с современным рюкзаком туриста за плечами, и одет соответственно, в современные обычные куртку и брюки, подобные которым сегодня носят многие. Собственно, герой и есть — один из многих наших современников. На крестьянах современ-

ного кроя желтые куртки. На слугах Клама — те же куртки, но вывернутые наизнанку, уже коричневые. На этом фоне выделяется внешность учителя, связанная с неопределенным прошлым временем. У него длинный черный свитер, идеально отглаженный белый воротник-стойка и хвост на затылке, стянутый черной лентой и напоминающий прическу по моде восемнадцатого века. Этот персонаж появляется, чтобы сделать выговор Г-ну К. о неподобающем распорядке дня, который тот позволил себе, поселившись в учебном заведении. И внешний вид, и строгость и резкость речи, и командный тон, требующий безоговорочного подчинения, а также безостановочное движение по жестко определенной траектории, периметру квадрата, — все свидетельствует о том порядке, который царит в школе. Правда, контекст особенностей мира Деревни заставляет сомневаться в целесообразности этого порядка.

Помимо героев, являющихся обитателями Деревни и Замка, в спектакле участвует персонаж, названный Автором. Одетый в обычный современный костюм, он время от времени подходит к одному из турникетов и озвучивает одну-две фразы из романа, которые становятся краткими пояснениями происходящего.

Действие спектакля в значительной мере определено темой, связанной с Деревней.

Эта тема представлена в виде нескольких вариаций. Первая из них посвящена механизмам управления Деревней и развивается несколькими сквозными мотивами. Один из них связан с турникетами и их функционированием. Турникеты уже по своему местоположению должны играть центральную роль в регулировании жизни Деревни. Но, призванные ограничивать движение людей, эти устройства свою функцию не выполняют. Все они, как видно, вышли из строя. Судя по всему — давно. И свободно пропускают любого, в том

числе и только что появившегося в Деревне чужака. Впервые оказавшись в Деревне, Г-н К. направляется к турникетам и без труда минует их. Постоянная открытость этих устройств акцентируется и тем, что, усевшись сверху, на них можно сколько угодно кататься-крутиться, как это привычно и делают в ходе спектакля его герои, например навязанные Г-ну К. «помощники».

Другой мотив связан с этими самыми «помощниками», которые, по их собственному признанию, ничего не понимают в землемерных работах. Они даже не скрывают, что подосланы к Землемеру, чтобы следить за ним, и назойливо сопровождают героя, с первой минуты вызвав его недоверие.

Важную роль в развитии вариации играет мотив бюрократии. Укажем хотя бы на некоторые сцены, составляющие его и разнесенные во времени спектакля. В одной из них мы видим поиски Старостой и его женой Мицци полученной ими когда-то бумаги, связанной с Землемером. Поиски заканчиваются неудачей, при том, что просматриваются последовательно одна за другой бесконечные папки, чинно стоящие по ранжиру и, кажется, вобравшие в себя все подробности жизни Деревни. Причем папки выскальзывают из рук Мицци как раз в тот момент, когда Староста сообщает, что жена для него большое подспорье в его деле. Эпизод зримо обнаруживает функционирование делопроизводства, при котором оказался возможным казус с приглашением ненужного в Деревне землемера. В ответ на замечание Г-на К., насмотревшегося на подобное «ведение дел», о том, что в канцелярии Замка отсутствует контроль, Староста, как безумный, в административном раже рьяно начав защищать служебный аппарат, превращается в механическую куклу, исполняющую механический танец, быстро семеня, вращаясь, снова и снова вскидывая руку и резко вскрикивая. Его жена Мицци

во всем заодно с мужем, она синхронно повторяет его жесты, разводя руками в знак удивления, недоуменно постукивая пальчиками по собственным коленям или с назиданием методично покачивая рукой с вытянутым указательным пальцем. Однако это не мешает ей незамедлительно сделать кораблик из врученного ей Землемером письма большого чиновника, Кламма. Создание игрушки совершается настолько привычными и отработанными движениями, что становится ясно: она нередко именно таким образом и поступает с приходящими в канцелярию бумагами. Готовый кораблик передается помощникам, которые тут же начинают игру с ним.

В другом эпизоде на авансцене возникает, кажется, бесконечная движущаяся ковровая дорожка, которая, подобно ни на минуту не останавливающемуся конвейеру, переносит куда-то неиссякающий ряд объемных канцелярских папок.

О неустанной деятельности и степени эффективности бюрократии свидетельствует и сцена, где чиновник, невзирая на время суток, принимает Г-на К., лежа в кровати, сумев по время приема уснуть, проснуться и снова продолжить беседу, не решив, впрочем, ни одной проблемы.

Кульминацией развития обсуждаемого мотива становится сообщение Кламма о том, что он доволен проведенными Г-ном К. землемерными работами, и указание, чтобы он продолжал их, не делая перерыва. Хотя тот и не начинал работать, да и не нужны Деревне землемерные работы. То, что Кламм, как видимо, и весь Замок, далек от забот Деревни и ее обитателей, показывает и обычное для него чисто физическое удаленное местоположение в сценическом пространстве, где он строчит с помощью лазерной указки со светящимся концом очередной циркуляр, одновременно озвучивая его.

Отдельный мотив ведет посыльный Варнава. Приближенность, пусть и сомнительная, героя к Замку дает о себе знать

во всем. Выглядит он едва ли не как мифологический герой. Высокого роста, с рельефным, обнаженным до пояса атлетическим торсом и роскошной кудрявой шевелюрой. Всякое его появление выглядит как ритуал. Передвигается герой широкими плавными прыжками. Его лаконичные реплики существенно удлинены благодаря тому, что представляют собой протяжное пение, которое к тому же придает им торжественность. Причем эти вокальные высказывания исполняются мощным красивым голосом, присущим актеру. К тому же на лице героя всегда широкая и очень добрая улыбка. Все это вместе взятое призвано внушать доверие. При этом посыльный фактически не исполняет свою функцию. Всякий раз он невозмутимо обещает Г-ну К. доставить письмо в Замок, хотя давно должен был это сделать. Но всегда находятся какие-то помехи. Абсурдность фигуры посыльного обнаруживается и в том, что он, зная кое-что о Замке, понимает ненужность своей должности. Он осведомлен, в частности, о том, что «Кламм не ждет никаких известий» и даже злится, когда приходит посыльный, о чем Варнава с неизменной своей улыбкой, совершенно спокойно сообщает Землемеру.

Еще одна вариация посвящена отношению людей к власти, прежде всего — ее обожествлению обитателями Деревни. Подобный взгляд на власть выражен в спектакле и Замок, как его видят крестьяне, то есть парящей в недоступной высоте неведомой прекрасной конструкцией. И постоянными обращениями к ней всех и каждого взглядами, по поводу и без повода. То есть в образовании этой вариации участвуют едва ли не все эпизоды спектакля.

Кроме того в нее входят сцены с участием Кламма. Обожествление этого чиновника как самого крупного из представителей Замка, так или иначе известного обитателям Деревни, обнаруживается уже в том, как именно он предстает в сцениче-

ском мире, включаясь в действие. Лицо Кламма появляется высвеченным тусклым светом среди абсолютной тьмы где-то в вышине, в левой части пространства. В одном из эпизодов он таким же образом возникает, чтобы принять участие в хоре чиновников. Иногда, вероятно как вездесущий, но никому не видимый, он появляется в сумраке арьерсцены, в цилиндре и длинном полом сюртуке, расхаживая вдоль задника туда и обратно и изредка бросая взгляд на передний план, где действуют обитатели Деревни. Так происходит, например, во время выяснения отношений Г-на К. и Фриды. В связи со всем этим немногочисленные явления Кламма в сценическом мире иначе как именно явлениями нельзя и назвать.

Кульминацией развития рассматриваемой вариации становится рассказ Хозяйки гостиницы. Если у Кафки Гардена действительно любила и любит Кламма, пусть и весьма странной любовью, не как человека, а как «высокого, чрезвычайно высокого чиновника», то сценическая героиня любит Кламма именно как Бога, который, правда, в свое время трижды вызывал ее к себе в качестве любовницы. Собственно, в каком именно качестве — по прошествии времени значения не имеет. Для нее в словосочетании «звание любовницы», о котором она сообщает Г-ну К., важнее первое слово. Существенно, что это звание, как она говорит, у нее никто не отнимет. Оно для Гардены как обозначение причастности почти что к Богу. Из того, как она говорит о Кламме, видно, что она его как высокого чиновника действительно, по сути, обожествляет. Так что реплика «Не произносите имя Кламма. Называйте его „он“ или как-нибудь еще, только не по имени» — для сценической героини более важна, чем для героини романа. В то же время наряд Хозяйки гостиницы вызывает ассоциацию с другой связью между ней и Кламмом. На героине бросающееся в глаза, облегающее фигуру, избыточно для ее

возраста открытое платье в крупную, грубую полоску. Благодаря такому платью, в контексте ее судьбы и спектакля в целом она выглядит словно меченная «лапами» Кламма, навсегда оставившего на ней следы в виде этих грубых полос.

Созданное ими самими божество обитатели Деревни не только почитают, но и боятся. Возможно, один из самых ярких эпизодов, раскрывающих это, связан с Хозяином гостиницы. В то время как его жена рассказывает Г-ну К. о том, что они годами каждую ночь говорят о Кламме, что она будит мужа, когда тот засыпает, с тем чтобы продолжить разговор о Кламме, — на втором плане сценической площадки, в полумраке, стоит он, Хозяин гостиницы. И без слов, лишь кивками головы, еще и еще раз подтверждает этот странный, звучащий не в его пользу рассказ. Тусклый свет выхватывает его лицо, делая его зловещим, что эти безмолвные еще и еще раз повторяющиеся кивки только усиливают. Запуганный до последней степени, герой сам становится страшным.

Кроме Фриды и Гардены, получивших за то, что были любовницами Кламма, плату в виде особенного отношения к ним обитателей Деревни, а также одна — должность буфетчицы, другая — гостиницу, — в спектакле есть еще одна героиня, судя по всему — тоже из отряда любовниц Кламма или другого обитателя Замка. С этой, почти бессловесной, героиней, имеющей только одну звучащую несколько раз в ходе спектакля вокальную реплику, связан целый мотив. Героиня неоднократно высвечивается, однажды даже с неким подобием нимба над головой, который возникает благодаря светящему сзади нее красному фонарю. Каждый раз она предстает в неизменной позе, склонившись покрытой платком головой к младенцу, которого держит в руках. При этом героиня выпевает одну и ту же фразу: «Я служанка, я из Замка». Ассоциация, возникающая в связи с этой героиней, от-

меченной отношениями с «божеством», становится еще более прозрачной благодаря по-настоящему божественному голосу меццо-сопрано оперной певицы Юлии Россиковой, исполняющей эту роль.

Абсурдность обожествления власти, в частности Кламма, обитателями Деревни самоочевидна. Но режиссер еще и акцентирует ее, иронизируя по поводу избирательной вездесущести «божества». Например, Кламм в курсе отношений Г-на К. с Фридой. Мало того, что во время разговора любовников Кламм тайно, видимый только зрителям, фланирует в темноте заднего плана сцены. Режиссер еще передал Кламму одну, немного переделанную реплику Фриды. «Однако ты готов и ломать комедию; если окажется выгодным — ты притворишься, что любишь ее, или попросишь меня взять ее обратно, по бедности своей», — высвеченный, уже в вышине слева и опять же видимый только зрителям, вещает он, как всегда, с присущей ему раздраженно-начальственной интонацией. В то же время Кламм не имеет ни малейшего представления о многом из того, что происходит в Деревне, в том числе, как уже говорилось, о землемерных работах Г-на К., а точнее — их отсутствии, в чем ему, несомненно, помогает и громоздкая, но бессмысленная бюрократическая машина.

Третья вариация связана с особенностями человеческих отношений в мире Деревни — Замок. Эту вариацию развивают не только сцены, начиная с первой, показывающие подозрительность обитателей Деревни по отношению к появившемуся у них Землемеру, но и сцены, которые обнаруживают недоверие крестьян друг к другу. Назовем среди них, например, эпизод в буфете, где Хозяин гостиницы, не поверив Фриде, что Землемер ушел, многократно внезапно и резко оглядывается в надежде все-таки обнаружить того.

Обычай подданных Замка следить друг за другом демонстрирует сцена, где буфетчица Фрида, впервые увидев Г-на К.,

тут же, ничтоже сумняшеся, предлагает тому обратиться к занятию, судя по всему, вполне привычному здесь: подглядеть через отверстие в двери за спящим Кламмом. Ее не смущает и присутствие в буфете обитателей деревни. Так же, как, даже не стесняясь других, один из этих обитателей подкрадывается подслушать беседу Фриды и Землемера. Когда же Фриде понадобилось остаться один на один с Землемером, она начала выгонять всех, избивая их полотенцем и отправляя «именем Кламма» на конюшню.

Многое раскрывает в устройстве мира Деревни краткая сцена побега этих «слуг Кламма» из левой части сцены в правую, из буфета на конюшню. Они свистят, толкаются, перепрыгивают друг через друга, ахая и охая, оставляя о себе впечатление как от шайки разбойников. А, например, Ольгу, выглянувшую из-за турникета, пнули так, что она покатила по полу. Возникает потасовка, крик. В полумраке, в мелькающем свете, женщины и мужчины сбегаются за ширмы. Кто-то разгоряченный выбегает и снова исчезает за дверями, то и дело распахивающимися и закрывающимися. И создается ощущение, что конюшня служит в Деревне и борделе.

Ольга оказалась в этой сцене не случайно. После отказа ее сестры Амалии прийти «по вызову» одного из чиновников, что здесь не принято, от семьи из страха отвернулась вся Деревня. И Ольга, жертвуя собой, ходит, как и в романе, к информаторам на конюшню. От них она пытается узнать новости из Замка, связанные с ее семьей. Сама же Амалия полностью отдала себя заботам о родителях, сделавшихся от бед инвалидами. Мы видим ее то кормящей их буквально с ложки, то занятой глажкой.

Восприятие происходящего в Деревне как чего-то дикого становится еще более внятным благодаря тому, что порой в ходе действия, когда приоткрываются двери ширм, возникают звуки, напоминающие то ли лай собак, то ли вой зверей.

Наконец, есть вариация, связанная с тьмой. Мир, представленный в спектакле, мрачен и просто по причине недостатка в нем света. Крестьяне здесь, словно шахтеры в забое, всегда носят на лбу фонарики. В этом смысле не отличается от Деревни и Замок. Высвечиваемый в вышине Кламм предстает также с осветительным прибором на лбу, только у чиновника в отличие от крестьян два фонарика. Так что во тьме пребывает не только Деревня, но и Замок. Тьма в ходе действия то на время рассеивается, локально или полностью, являя нам героев спектакля, то сгущается, порой погружая пространство в полный мрак. Автором световой партитуры, сложной, «дышащей», постоянно пульсирующей, изменяющейся в ходе действия, здесь, как и во всех постановках Любимова, является сам режиссер. Он, как всегда, не пригласил «художника по свету», полагая, что именно и только постановщик спектакля и может быть автором этой тонкой составляющей действия.

Завершая разговор об этой вариации, добавим только, что все происходящее в мире Деревни вполне можно рассматривать как вариации на тему тьмы в фигуральном смысле.

Мир Деревни, представленный в спектакле, мрачен и вязок. Здесь царит гнетущая атмосфера неясности, недоговоренности, закрытости, довлеющая всему и всем. Деревня предстает в спектакле как трудно постижимая модель мира, в котором обречен существовать человек. В соотношении власть–народ режиссера волнует в данном случае, прежде всего, вторая часть. Спектакль акцентирует полное приятие и даже обожествление народом власти, которая отдаляется, становясь не только недоступной, но и непостижимой. А также укорененность ее принципов в обыденной жизни людей и потому устойчивость социальной матрицы, предложенной сверху, сколько бы неприемлемой с точки зрения здравого смысла, абсурдной она ни

была. Сценический Г-н К. не похож на обитателей Деревни. Хотя бы тем, что задает вопросы, которые здесь задавать не принято, стремится туда, куда стремиться не положено, и проявляет при этом некоторую твердость. Но и он, совсем не герой, а обычный человек, не обладающий особенной целеустремленностью или волей, в этом мире абсурда оказывается несвободным и в социальном, и в экзистенциальном смысле.

Как всегда у Любимова, тот факт, что предстающее на сцене — искусство, не менее содержателен, чем то, что происходит с героями спектакля. Искусство, конкретнее — театр существуют здесь не подспудно, они выявлены и, образуя отдельную тему, непосредственно участвуют в драматическом действии. Тема возникает в процессе самообнаружения театра, которое осуществляется на протяжении всего спектакля.

В ее создании участвует нескрываемая «деланность» спектакля, которая проявляется разнообразно. В том числе, например, в фигуре Автора, то и дело вступающего в действие с комментариями того, что происходит в Деревне, и тем самым остраивающего его. В Хоре с его высказываниями в виде песнопений. В тех репликах героев, которые выражены не разговорной речью, а также песнопениями. Наконец, в танцевальных передвижениях героев по сценической площадке.

Открытая сконструированность происходящего на сцене обнаруживается и в насыщенности спектакля повторами. Так, реплика Автора «Коротки дни, коротки» тут же повторяется в другом исполнении. И кроме непосредственного своего значения обретает философский смысл, связанный с краткостью человеческой жизни. Некоторые повторяющиеся реплики создают в ходе спектакля целые лейтмотивы. Таков многократный в ходе спектакля повтор фразы, пропеваемой Женщиной с ребенком, «Я служанка, я из Замка», акцентирующий и уже упомяну-

тый мотив обожествления обитателей Замка, и одновременно возникающий мотив участи многих женщин Деревни, которых Кламм «приглашал к себе». Или еще пример. В начале спектакля стихотворение И. Бродского «В деревне Бог живет не по углам» звучит в хоровом вокальном исполнении, а позднее его первые строки поет Варнава и затем Женщина с ребенком, в разных контекстах представляя разные варианты понимания Бога. Вообще повтор реплики в другом контексте и другим персонажем связан с изменением ее смысла. А множество подобных повторов, постоянное выявление нетождественности одного и того же вводят в спектакль проблемы, связанные с познаваемостью мира.

И, конечно, искусство обнаруживает себя и в свойственной театру Любимова открытой игре, то есть постоянном сосуществовании актера и создаваемого им героя. В частности, в том, что перед нами действует актер-мастер³, в демонстрируемом мастерстве актеров-универсалов, владеющих многими навыками, которые драматическим актерам обычно не только не требуются, но и недоступны.

Это и мастерство вокала, которое актеры показывают в сложнейших профессионально исполняемых песнопениях.

И мастерство танцора. Порой в танце актеры переходят из одной роли в другую. Так происходит, например, когда актеры, только что игравшие роли посетителей пивной в гостинице, в правой части сцены, перемещаются в буфет, находящийся на левом краю сценической площадки, умело, заразительно и красиво приплясывая. Одновременно на ходу они, как это делают фокусники, давая понять, что все чисто и нет никакого подвоха, сняв куртки, демонстрируют зрителю одну сторону курток, потом другую и, не останавливаясь, все в том же танце, ловко вывернув одежду наизнанку, переодеваются, чтобы взять на себя роль «слуг Кламма», пьющих пиво в буфете. А если по ходу действия нужно,

например, переместить табуретки, то и подхватывают их именно в танце. При этом актеры поигрывают табуретками, подняв их над головой.

И мастерство акробата. Скажем, чтобы усестись в повозке Кламма с целью подкараулить его, Г-н К. не подходит к повозке, а, разбежавшись, ловко перепрыгивает через спинку сиденья (которой на несколько мгновений стал турникет, покрытый матом). В другом эпизоде Фрида, разговаривая с Г-ном К. в школьном спортивном помещении, где они обрели временный приют, как заправский спортсмен, раскачивается на канатах. А, например, актеры, играющие помощников г-на К., заставляют вспомнить об искусстве цирка, ведя роли подобно паре клоунов. Они кувыркаются, бесстрашно ныряя-прыгая вниз головой через турникеты. Постоянно синхронно жестикулируют. Каждую фразу, произнесенную одним из них, тут же повторяет другой, несколько изменив в ней порядок слов. При этом возникает ритмическая речь, подобная стихотворной. Жесты помощников заведомо избыточны, преувеличенны и по-игровому самоценны. Их руки то и дело описывают витиеватые фигуры, ритмично постукивают по коленям, собственным и напарника. Свою вездесущность помощники обнаруживают, то и дело оказываясь там, где ни Землемер, ни зритель увидеть их не ожидали: на полу между расставленных ног Землемера или, например, над верхним краем ширмы, рядом с которой в данный момент оказались их подошвы. Помощники переходят к игре, используя любой повод. Как только они не передвигаются: и в приседе с выставленной вперед вытянутой ногой, и упомянутыми кувырками и рискованными прыжками через препятствия вниз головой... А оказавшись в цепочке по передаче канцелярских папок, каждую из них герои подбрасывают так, что та многократно перевертывается в воздухе.

Таким образом, в ходе спектакля пе-

ред нами возникают параллельно существующие темы. Тема Деревни, абсурдного, «развинченного», несмотря на его демонстрируемую упорядоченность, мира, исключая свободу человека во всех ее смыслах. Эта тема развивается в виде вариаций, причем некоторые из них сами по себе сложны, состоят из нескольких мотивов. И тема искусства, театра, мира, который представлен спектаклем как художественным произведением и, в частности, актером, действующим в пределах его системы, также по-своему жестко организованной, но занимающимся творчеством и в этом смысле свободным (если творчество понимать, в том числе, как высший из возможных для человека видов свободы).

Соотнесение этих тем во многом определяет движение драматического действия.

Во многом, но далеко не полностью. Форма спектакля строится не только названными темами, но и сквозным, проходящим пунктиром лейтмотивом. Этот лейтмотив выстроен из строк разных книг Библии, но не только из них.

Именно вступлением к этому лейтмотиву и начинается спектакль, когда в полутьме к одному из турникетов подходит персонаж по имени Автор с репликой «Не спрашивай никогда, по ком звонит колокол, он звонит по тебе. Джон Донн». Реплика обращена в зрительный зал и завершается подобием колокольного звона, который образуется при помощи ритмических ударов указкой по турникету. В реплике нет и тени назидания. Она звучит отстраненно, что усилено и указанием имени поэта — автора поэтической строки. Тем не менее она обращена к залу и призвана обеспечить непосредственное включение его в действие. Этой репликой задается разговор о непреходящих для человечества проблемах, который поддерживается всем ходом действия. Удары колокола здесь и в дальнейшем, когда они звучат иначе, а именно записанными на фонограмму, меньше всего воспринимаются как атрибут

Деревни. Они вносят тревогу, причем хотя бы благодаря озвученной Автором строке из Джона Донна — относящуюся не только к Деревне. Возникает ощущение тревоги, связанной едва ли не с человечеством в целом.

Дальше, в один из моментов первоначального знакомства г-на К. с Деревней, которая, завидев гостя, вмиг оцетинилась, возникает еще одна составляющая лейтмотива. Здесь неожиданно, по контрасту, возникает другая деревня.

В деревне Бог живет не по углам,
как думают насмешники, а всюду.
Он освящает кровлю и посуду
и честно двери делит пополам.
В деревне он — в избытке. В чугуне
Он варит по субботам чечевицу,
приплясывает сонно на огне,
подмигивает мне, как очевидцу, —

неспешно выпекает в полумраке несколько первых строк стихотворения И. Бродского Хор, которым стали в этот момент актеры. В стихотворных строках речь, понятно, идет не только о деревне, но и об одном из способов видеть мир. А дальше сразу, без перерыва, встык с вокальной фразой звучит стих из Книги «Плач Иеремии». В созданном режиссером сценарии стих разделен на несколько строк, подобных стихотворным. В спектакле они и звучат именно как стихи, в значительной мере отстраненные от окружающего сценического текста.

Об этом плачу я;
Око мое, око мое изливает воды,
Ибо далеко от меня утешитель,
Который оживил бы душу мою;
Дети мои разорены,
Потому что враг превозмог, —

декламируют, каждый по стихотворной строчке, один за другим участники Хора. Контрастное сопоставление вокальной фразы, основанной на фрагменте стихотворения Бродского, и фрагмента «Плача»,

посвященного конкретному бедствию, разрушению Иерусалима в VI веке до нашей эры, порождает смысл, которого не было ни у Бродского, ни у Иеремии. Он связан с бедственными метаморфозами, которыми насыщена история человечества и которые способны вмиг разрушить любое мироустройство, независимо от типа отношений человека с Богом. А этот смысл, в свою очередь, заставляет смотреть на происходящее с героями спектакля в контексте истории, видеть в нем то, что бывало и будет впредь.

Частью рассматриваемого лейтмотива является также цитата из Екклесиаста «Есть время обниматься, а есть время уклоняться от объятий», которую, по воле режиссера, приводит Г-н К. в первом разговоре с Хозяйкой гостиницы. Метафорический и обобщенный смысл библейского высказывания вносит в эту конкретную беседу отстраненный философский оттенок. А отсутствие непосредственной привязанности названного смысла к конкретному эпизоду заставляет отнести этот оттенок и к содержанию сценического целого.

Лейтмотив продолжается, когда секретарь Мом мимоходом цитирует Екклесиаст. Разговаривая с Г-ном К., когда тот, вопреки правилам Деревни, намеревался самовольно встретиться с Кламмом, Мом, между прочим, бросает: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом». Это звучит у него скорее как расхожая стертая поговорка, смысл которой давно выветрился, а источник забыт. И применена она в прямом смысле, нужном в данной житейской ситуации. Но становясь частью рассматриваемого лейтмотива, она «возвращает» свой изначальный философский смысл.

Следующая составляющая лейтмотива смонтирована режиссером из нескольких строк Екклесиаста. И возникает после отказа Г-на К. быть опрошенным секретарем Момом. Здесь под грозную музыку, явно предвещающую что-то недоброе, в темном сценическом пространстве появляются

Ах, свобода, ах, свобода.
 У тебя своя погода.
 У тебя — капризный климат.
 Ты наступишь, но тебя не примут.

Размышления поэта посвящены, прежде всего, свободе социальной, причём в связи с вполне конкретным социумом, окружавшим поэта (стихотворение написано в 1965 году). Но в созданном к этому моменту сценическом контексте в спектакле акцентируются смыслы «Песенки», связанные с размышлением о феномене свободы как таковой и самой ее возможности для человека в трудно постигаемом мире. Эта финальная песня, исполненная тихо и с грустно-безысходной интонацией, звучит как тяжелое многоточие. Она не только ничего не разрешает. В ней — сомнение в самой возможности что-либо разрешить.

Части рассмотренного лейтмотива звучат в определенных, конкретных местах действия. Однако жесткой содержательной закреплённости между этими частями и соседними сценами нет. Важнее связь лейтмотива в целом и его частей с контекстом спектакля.

Этот сквозной лейтмотив вводит происходящее в Деревне в контекст большой истории, представляя его и как повторяющуюся экзистенциальную модель, в которую попадает в ходе истории человек, и как повторяющуюся в своей сути социальную модель, которая воспроизводится в рамках сменяющих друг друга модификаций социума.

Таким образом, спектакль в целом представляет собой сложносочиненное произведение, построенное подобно полифонической музыкальной форме с двумя темами и сквозным лейтмотивом. Перед нами художественное высказывание, полное трагической тоски режиссера о судьбе современного человека (а современниками для автора спектакля являются люди почти целого столетия), которая рифмуется с судьбами людей других эпох.

P. S.

Для подавляющей части публики в советское время по понятной причине в спектаклях Любимова был интересен смысл, связанный с социальной проблематикой. Поэтому и возник ярлык, ошибочно определяющий театр как политический. Но, как ни странно, с этим ярлыком связана *idée fixe* многих критиков постсоветской эпохи. «Театр на Таганке по инерции на кого-то там намекает. По инерции кричит в зал: „Дайте нам свободу!“ . Весь ужас заключается в том, что запретить эти „дайте!“ и „долой!“ уже некому. И намекать не на кого. Кто сейчас против свободы, во всяком случае, свободы театрального высказывания? Все — за!»⁴ — пишет в рецензии на спектакль «Замок», например, наиболее последовательная в такой позиции критик М. Давыдова, настойчиво и неустанно твердящая о «фиге в кармане», которую якобы постоянно держит режиссер. Словно забывая, что искусство, а именно с ним мы имеем дело, говоря о произведениях Любимова, не намекает, не обманывает, не имеет отношений с «фигой», открытой или карманной. Утверждение о том, что в обществе нет тех, кто против свободы, хотя бы и свободы театрального высказывания, оставим на совести автора рецензии. Нам важно обратить внимание на другое.

Юрий Любимов был и остается чутким к происходящему вокруг, в частности к проблемам социума. При этом способ подачи и степень их обобщения в его театре таковы, что эти проблемы предстают одновременно и как нечто воспроизводимое во времени, повторяющееся на разных витках истории. Но и в таком виде социальный смысл составляет лишь один из слоев содержания спектакля. Им художественный мир, который режиссер создает в своем произведении, никогда не исчерпывался⁵, как не исчерпывается и сегодня. В полной мере это относится, как видим, и к спектаклю «Замок».

Примечания

¹ *Егошина О.* Ах, свобода // Новые Известия. 2008. 28 апр.

² *Тимофеева Л.* Свобода под замком // Экран и сцена. 2008. Май.

³ По мнению историка театра В. И. Максимова, «Если зритель видит отдельно виртуоза (актера, режиссера, сценографа), он не способен воспринять произведение как целое» (См.: *Максимов В. И.* Актер в традиции системы Антонена Арто // Театрон. 2013. № 1. С. 13). Пользуясь оборотом автора цитируемой статьи, заметим, что высказанная им «версия отличается крайней оригинальностью», но она «не имеет никакого отношения

к действительности». В условном театре театральная игра не подслудна, открыта, то есть явлена зрителю. Наряду с другим она является составляющей спектакля как целого. Также и в целое образа, созданного актером, входит эта игра во всех ее качествах, в том числе в ее виртуозности. И перед зрителем в этом случае предстают, как минимум, персонаж, созданный актером, актер-творец и актер-мастер. Аналогично и в балете и опере с их заведомо условным театром. Балетоманам или любителям оперы не мешает воспринимать целое спектакля или образа, созданного исполнителем, то, что

первые из них видят танцора-виртуоза и аплодируют качеству исполнения того или иного движения, а вторые видят певца-виртуоза и аплодируют удачно взятой ноте. Кроме того, оставляя в стороне искажение В. И. Максимовым одной из приведенных им цитат текста статьи, с автором которой он спорит, добавим, что все только что сказанное верно и по отношению к условному театру Э. Някрошюса.

⁴ *Давыдова М. С.* Любимовым не расставайтесь // Известия. 2008. 28 апр.

⁵ См. об этом: *Мальцева О.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999.

А. Ю. Ряпосов

Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009)

Премьера спектакля состоялась 12 июня в Петербурге и 23 сентября в Москве (режиссер-постановщик Марк Захаров, режиссер Игорь Фокин, художник-постановщик Алексей Кондратьев, художник по костюмам Валентина Комолова, композитор Сергей Рудницкий).

Захаровская постановка традиционно нашла широкий отклик в критике (преимущественно московской — по понятным причинам), и отклик традиционно для последних полутора-двух десятков лет агрессивно негативный — большая часть обозревателей категорически не приняла ленкомовскую интерпретацию чеховской пьесы, достаточно привести названия некоторых статей: «Марк Захаров продал „Вишневый сад“» (Л. Лебедина), «Марк Захаров превратил „Вишневый сад“ в комикс» (М. Тимашева), «Подстрочник к „Вишневому саду“ заменил классическую пьесу» (А. Шендерова), «Клюква в „Вишневом саду“» (М. Давыдова), «Садовое товарищество» (Н. Агишева), «Усталые игрушки» (О. Егошина), «Без леденца» (Г. Заславский) и др.¹

Имеет смысл, принимая во внимание названные и еще не названные рецензии и опираясь на собственные зрительские впечатления, в спокойной и нейтральной академической манере проанализировать использованные в данной постановке приемы и методы режиссерской методологии Марка Анатольевича Захарова, определить основные ее параметры (сюжет, жанр, способ компоновки материала и пр.) и сформулировать смысл заключенного в ней режиссерского высказывания.

Захаров в основу своих спектаклей, особенно — по классической драматургии, закладывает тщательно проработанный и выверенный режиссерский сценарий (по манере написания близкий к киносценарию), в котором, как правило, исходный литературный материал подвергается радикальному переосмыслению и реструктурированию. Не стал исключением и ленкомовский «Вишневый сад».

Не отказывая Захарову-режиссеру в праве на жесткую интерпретацию чеховской пьесы, театральные обозреватели встретили в штыки ее результаты. Дина Годер написала о работе режиссера с литературным материалом следующее: «В его [Захарова] переделке пьеса очень сильно сокращена (спектакль идет около двух часов), в ней нет множества внутренних сюжетов (например, практически исчез Епиходов), порвались чуть не все причинно-следственные связи, но вместо этого не появилось совсем ничего»². Критика ждала от постановщика привычных прямых аллюзий на современные события и — не обнаружила их. «Ибо никаких аллюзий в спектакле Захарова нет, — утверждала Марина Давыдова. — Говоря словами Воланда, чего нихватишься, ничего нет. И это можно считать подлинной революцией в русском театре, ибо впервые „Вишневый сад“ поставлен в сущности ни о чем». И, как следствие, еще один вывод: «Пусть лучше свежая клюква да клубничка, чем тухлые сентенции: „Вся Россия — наш сад“. На эту некогда актуальную тему худруку „Ленкома“ сказать уже явно нечего»³.

Это не так. В захаровской версии «Вишневого сада» есть внятный и выстрадавший

режиссерский сюжет, включающий в себя и остросовременные аллюзии (Захаров без них не Захаров), и небанальную рефлексию постановщика на темы судеб отечества, присущую лидеру Ленкома на рубеже XX–XXI столетий и в последние годы текущего века и явственно выраженную в таких поздних программных работах, как «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2002), «Ва-банк» (2004) и др.

Спектакль начинался энергично, с быстрой переключки голосов и ночного переполоха в старом барском доме, вызванного локомотивным гудком прибывшего долгожданного и, конечно же, опоздавшего поезда. Зачин постановки сразу задавал стремительный темп развития событий и вместе с тем концентрацию их на основе *монтажного построения* режиссером сложного *многоголосия* тем и мотивов (вместо традиционных причинно-следственных связей, которые, как справедливо заметила Дина Годер, в захаровском спектакле разорваны — разорваны в соответствии с особенностями режиссерской манеры лидера Ленкома).

Оформил спектакль ученик О. Шейнциса — А. Кондратьев, который на должном уровне продолжил сценографические традиции, привитые его учителем ленкомовским подмосткам, и соорудил на планшете конструкцию, обладавшую большим потенциалом для трансформации и создания режиссерских аттракционов и сценических метафор. Нина Агишева заметила: «На сцене нет даже намека на цветущие деревья — один часток кол голых прутьев»⁴. «Вместо усадьбы Раневской, — написала Алла Шендерова, — художник... выгородил на сцене огромную стеклянную веранду, легко перемещающуюся, отчего пространство мгновенно меняется. Деревянные балки давно потемнели и изъедены жучком (реплика Раневской „я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом“ в финале реализуется буквально). Однако

света на этой веранде мало и вишневых веток в окнах не видно. В глубине сцены торчат тревожные, острые пики камышей. Так вот в чем дело: болото наступает на дом и глушит сад. Поэтому, когда вернувшаяся из Парижа Раневская, топнув ножкой, кричит: „Я хочу видеть мой сад немедленно!“ — домочадцы лишь опускают глаза»⁵.

Центром конструкции А. Кондратьева являлась составленная из отдельных створок стеклянная стена, позволяющая открывать окна и интегрированную в одну из створок дверь. В начале спектакля эта стена располагалась с левой стороны сцены и простиралась на всю ее глубину. Лопехин (Антон Шагин) после реплики, в которой он задавался вопросом, вспомнит ли его Раневская после пяти лет, прошедших со дня их последней встречи, смотрел в одно из стекол стены как в зеркало, словно хотел убедиться, что за эти годы совсем не изменился. Стена начинала перемещаться слева направо, словно бы наступая на Лопехина, и занимала на сцене среднее положение, деля подмостки на левую часть (здесь присутствовал «многоуважаемый шкаф» и будут появляться, по мере необходимости, стол и стулья) и правую часть — из предметов интерьера тут фигурировал только бильярдный стол. Лопехин покидал сцену, а слева появлялся Фирс (Леонид Броневой) с маленьким букетиком цветов в вытянутой вперед правой руке, и вместе со старым слугой в спектакль вводилась тема памяти.

Из глубины фронтально, прямо на зрителей, раскинув в стороны руки, словно птица, на сцену стремительно не входила — влетала Раневская (Александра Захарова) в сопровождении Гаева (Александр Збруев), Ани (Анастасия Марчук), Вари (Олеся Железняк), Яши (Дмитрий Грошев), Дуняши (Светлана Илюхина), Епиходова (Павел Капитонов) и др. А еще руки этой Раневской были раскинуты в стороны — будто для объятий с ее милым старым домом и его обитателями.

Вряд ли является правдой утверждение, что захаровский спектакль «рассыпается с первых минут», как и фраза о «бесмысленности и необязательности каждого слова»⁶ в данной постановке. Пользуясь своими литературными способностями, Захаров в присущей ему манере не только сократил текст чеховской пьесы, но и *переструктурировал* часть реплик (сталкивая их, как правило, *контрапунктно*), и изменил смысл некоторых из них, вводя в сценический текст вербальные «отсебятины».

Лидер Ленкома никогда не разрывал связей с эстрадными опытами своей «режиссерской юности», любовь к хорошо поданной репризе видна едва ли не в каждой захаровской постановке. В спектакле по чеховскому «Вишневому саду» за репризы (как и за остросовременные аллюзии) отвечал Фирс, ибо в данном искусстве вряд ли кто-то был способен конкурировать с Л. Броневым и с присущей ему манерой иронично-отстраненной игры. Вот и на возмущенное замечание Гаева: «Поезд опоздал на два часа, каковы порядки!» — Фирс Броневого, выдержав паузу и сделав широкий взмах рукой, бросал следующую реплику: «Порядки у нас — кончились! Таперича — беспорядком живем!..»

Когда Раневская наконец оставалась на сцене одна, она как-то по-детски садилась то на один стул, то на другой, распахивала оконную створку — и лицом к лицу сталкивалась с Лопахиным, но оставались они — по разные стороны стеклянной стены, условно обозначавшей дом: она — внутри, он — вне его. Словно режиссером с самого начала задавалась тема несовместности этих двоих, старый дом — разделил их навсегда.

Все без исключения рецензенты благосклонно отнеслись к выбору А. Шагина на роль Лопехина и к работе этого исполнителя. Лопехин Шагина очень молод, у него по-тинейджерски резкая манера говорить и жестикулировать, руки чаще

всего по-мальчишески засунуты в карманы брюк, его костюмы — дорогие и стильные и, в отличие от костюмов остальных персонажей, почти современные — именно этой генерацией молодых, энергичных и увлеченных делом людей, по мысли режиссера, в настоящее время формируется будущее России. Вряд стоит полагать, что Лопехин Шагина — alter ego Захарова; вряд ли лидер Ленкома в восторге от будущего, которое строят такие вот лопехины, но это — реалии сегодняшнего дня, констатировал постановщик, в центре внимания которого всегда находились актуальные социально-политические проблемы и который всегда отличался острейшим чутьем на вызовы современности.

В диалоге Раневской и Лопехина, перенасыщенном эротическими токами и флиртом, невозможно было не обратить внимания на то, как переставлены акценты в адресованной Раневской реплике Лопехина: «У меня к вам, Любовь (*длинная-длинная пауза*) Андреевна, разговор». Сцена Раневской и Лопехина, прерванная приходом домочадцев (как, впрочем, и все последующие), вводила в спектакль важнейшую, пожалуй, тему — тему любовную. Строение упомянутой лопехинской реплики, а именно — *столкновение* в ней «любви» и «разговора», было распространено на весь спектакль, где тема любви постоянно *контрапунктно* сталкивалась с темой разговоров о проекте сноса старого помещичьего дома и превращения вишневого сада в дачные участки — проекта, которым Лопехин увлечен не менее (а возможно — и более), чем Раневской.

Именно эта составляющая мотивной структуры постановки вызвала наиболее острые возражения рецензентов. «На сцене „Ленкома“ Александра Захарова играет Раневскую-нимфоманку, — написала Ольга Егюшина. — И какую! Просто на секунду наедине с мужчиной (особенно молодым) нельзя оставить: мигом набросится, ойкнуть не успеешь»⁷. Марина Давыдова

заметила: «...спектакль распадается на эстрадные шутки, условно связанные общим сюжетом, и ряд лирических сцен, в которых задействованы страдающая легкой формой нимфомании Раневская (Александра Захарова) и кажущийся совсем еще мальчиком Лопухин (наделенный весьма мощной сценической харизмой Антон Шагин). Их отношения, сопровождаемые красивой музыкой, отчего-то имеют весьма суматошный характер и больше походят на роман двух подростков, которым родители строго запретили оставаться друг у друга на ночь»⁸.

Стоит заметить: даже при условии, что приведенные и множество аналогичных высказываний театральных обозревателей достоверны, ничего принципиально нового режиссер тут не предложил. Как справедливо (но по другому поводу) заметила Давыдова, в более чем столетней сценической истории «Вишневого сада» бывали самые разные решения, в том числе — и образа Раневской. Например, у Леонида Трушкина, которого упоминала в своей рецензии Давыдова, Татьяна Васильева играла Любовь Андреевну нимфоманкой и наркоманкой-кокаинисткой (антреприза Л. Трушкина «Театр Антона Чехова», 1990).

Следует подчеркнуть, что любовные сюжеты у А. П. Чехова выступают в качестве *конструктивной основы* его пьес (по крайней мере — таких, как «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»; и в последней — «пудов любви» не меньше, чем в первой из перечисленных). Выбор на роль Раневской А. Захаровой (вместо ожидаемой многими Инны Чуриковой⁹) и сама трактовка этого образа неотрывны от сценической интерпретации «Вишневого сада» в целом и тесно связаны с *жанром* ленкомовского спектакля.

Нина Агишева заметила: «Кому, как не постановщику, известно, что наиболее сильная сторона дарования актрисы Александры Захаровой (Раневская) — это

мгновенные переходы от слез к смеху, от трагического к бытовому и эксцентричному (курсив мой. — А. Р.)»¹⁰. Таков и весь спектакль — стоит напомнить, что в афише режиссер подчеркивал: сценическая версия была сочинена им по *комедии* А. П. Чехова. «У Захарова... горькое шутовство, трагическая нелепость не столько жизни чеховских героев, но всех нас, стало главным, — писала Алла Шендерова. — Спектакль посвящен памяти Олега Янковского. Год назад он начинал репетировать роль Гаева вместе с Александром Збруевым. Теперь Янковского нет, но когда смотришь „Вишневый сад“, сходу вспоминается, как в „Чайке“ Тригорин Янковского едва успевал перепрыгивать из будуара Аркадиной в постель Нины Заречной. Эту чеховскую *комедию* Захаров тоже ставил как *фарс* (курсив мой. — А. Р.)»¹¹. Вот еще одна точка зрения: «Режиссер намерен вывернуть пьесу, чтобы вместо априорного сострадания к гибнущим, тонко устроенным созданиям, не приспособленным к новым правилам игры, мы вгляделись в этих живущих мимо жизни бездарей, которые не только вишневый сад — себя пустили на ветер. Субъективный план Захарова — поставить *жесткую комедию* (курсив мой. — А. Р.)»¹². Жанна Зарецкая обращала внимание на намерение режиссера сделать из «Вишневого сада» «трагическую комедию»¹³. Учитывая общий зрительский опыт современной публики (и не только и не столько опыт театральный, но скорее — опыт кинематографический), можно было бы в качестве жанрового определения ленкомовской постановки предложить и такое: «черная комедия».

Спектакль Захарова нельзя назвать *многоэпизодным* в классическом понимании, когда каждый фрагмент постановки представляет собой законченное действие и имеет собственную драматургическую структуру (начало, середину и конец; завязку, кульминацию, развязку; и пр.). Но в ленкомовском «Вишневом саде» несо-

мненно членение действия на фрагменты (для простоты в дальнейшем именуемые сценами или эпизодами), обретающие окончательный смысл за счет *монтажного* их сочленения, причем скомпонованы они по *контрасту* (смешное — грустное, лирика — буффонада, пафос — буффонада, высокое — низкое, и т. д.; особо стоит выделить монтажный контраст по *внутрисюжетному* содержанию).

Вот на сцене появлялся Яша, без долгих слов он почти выталкивал Дуняшу в сторону и, спросив для порядка: «А вы у нас кто?» — сразу переходил к смачному поцелую, чем приводил горничную в восторг. В происходящее вмешивалась Варя и пыталась строгим взглядом образумить лакея, но он проделывал ту же операцию и с ней (ему ведь все равно, с кем целоваться), а получив от Вари пощечину — Яша ничуть не расстраивался.

С этим фрагментом контрастно сопоставлялся переполненный лирикой эпизод, в котором зарождающимся отношениям Раневской и Лопехина старался помешать Гаев, ревнующий сестру к мальчишке и выскочке. В этой сцене (как и во многих других далее) был использован контрапункт произносимого персонажами текста и пластической игры актеров (то, что в театре В. Э. Мейерхольда называлось *приемом переключения*, когда пластический ряд роли изменяет, переключает смысл ряда словесного¹⁴). Раневская, слушая, как Лопехин говорил ей о том, что любит ее как родную и, пожалуй, больше, чем родную, рассеянно и чуть ли не машинально расправляла упавшие на лоб Лопехина пряди волос. Входил Гаев с явным намерением разрушить сложившийся тет-а-тет и, не обращая внимания на невнимательность сестры, по-прежнему поглощенной приведением в порядок лопехинской шевелюры, рассказывал, кто из домочадцев умер за время отсутствия Раневской. Первым сдавался «мальчишка» — Ермолай Алексеевич сам приводил свою прическу

в порядок, отбросив ладонью пряди волос назад, и напоминал Любове Андреевне о важности разговора, о котором речь уже шла ранее.

Нина Агишева писала: «Безжалостно убрав из пьесы всю лирику, Захаров не тронул отношения Лопехина и Раневской — и актеры замечательно играют сложные, по-настоящему любовные сцены, между ними есть электричество, которое и мертвое пространство вокруг заряжает жизнью, обещанием счастья, конечно, напрасным, как всегда у Чехова. Поэтому после поцелуя Раневская требует музыки, еврейского оркестра — это психологически точно и понятно, жить хочется, вот только дышать нечем»¹⁵. Любовные мотивировки поступков персонажей заметно потеснили в захаровском спектакле все остальные.

Так происходило в сцене, где обитателям вишневого сада был представлен лопехинский план спасения имения. Раневская искренне полагала, что разговор, о котором вел речь Лопехин, должен быть посвящен ей, а потому поначалу была сбита с толку и несколько растерянно слушала увлеченную речь молодого человека об удобном расположении ее владений по отношению к железной дороге и речке и о тех перспективах, что сулил ей дачный бум. Раневская не сразу улавливала суть того, о чем шла речь, и ее негодование в связи с планами Лопехина снести дом, где прошло детство, превратить имение, где на речке утонул ее сын Гриша, в дачные участки — многократно усиливалось горечью пережитого разочарования.

Разочарован был и Лопехин, обнаружив, что его перестали слушать, что все его аргументы в пользу собственного проекта, все напоминания о неумолимо приближающихся торгах и, наконец, его реплика «Тут выхода нет!» — тонули в смехе расходящихся обитателей барского дома и пресекались встречными возражениями Леонида Андреевича — мол, не может такого быть, чтобы не было выхода, и его же,

Гаева, репликой-заверением: «Ермолай, как вас там... Ну, будем думать...» Лопехин сделал попытку обратиться непосредственно к Раневской, в одиночестве сидевшей у расстеленной на планшете карты ее владений, но, весь поглощенный собственным планом (рассказом о том, что нынче дачник только чай пьет, а в будущем, может так случиться, он на своей десятине займется хозяйством, и тогда железная дорога...), Ермолай Алексеевич даже не заметил, как Любовь Андреевна за его спиной встала со стула и ушла; обернувшись, он обнаружил лишь Варю, с недовольным видом и намеренно шумно убирающую посуду.

Диалог между персонажами спектакля строился режиссером в духе театра абсурда, реплики, расположенные, казалось бы, по случайностному принципу, монтажно взаимодействовали друг с другом, обнаруживая до поры скрытые смыслы. Особая роль тут отведена была Фирсу, именно престарелому герою Л. Броневого предоставлена Захаровым возможность многократного *повтора* реплик. *Варируемые* на разные лады рассказы Фирса о том, какие урожаи вишни были 50–60 лет назад и что с ней только ни делали: сушили, мариновали и пр., лишь на первый и поверхностный взгляд выглядели бессвязными речами выжившего из ума старика. Сопоставленные контрапунктно с высказываниями других персонажей, реплики Фирса высвечивали важные смысловые акценты захаровской постановки.

Так, в сцене, где Фирс вспоминал, как несчастье случилось (крепостным воля вышла, и люди радовались: «воля!», «воля!», а чему радовались — сами не знали...), монолог героя Л. Броневого режиссер сопровождал танцем Шарлотты с характерными резкими и ломаными движениями. Фирс обращал внимание всех на данную фигуру, словно на иллюстрацию, до чего же довела людей та самая

«воля», и добавлял, что смотреть на эту картину — страшно.

Вот еще пример монтажа реплик, когда каждый говорил о своем (Фирс — рассказывал Лопехину о вишне, которую в прежние времена возами отправляли на продажу; Раневская — о своем имении), но сопоставление произносимого высвечивало дополнительные смыслы.

Гаев (*Фирсу*). Не мешай Ермолаю думать.

Раневская. Как можно снести дом, в котором живут люди? Как можно вырубить вишневый сад?

Фирс. Можно, все можно. Засушить ее можно...

Раневская. Что ты говоришь, Фирс, подумай!

Фирс. Я думаю, думаю...

Так «размышления» Фирса, с одной стороны, были противопоставлены четко, ясному и прагматическому мышлению Лопехина, а с другой — дезавуировали «думы» Гаева, посвященные спасению имения (хорошо бы — получить наследство; или — взять у некоего генерала денег в долг, под вексель; или — поступить на службу в банк; или — отправить Аню к богатой ярославской бабушке...). Жесточая ирония заключалась в том, что Гаев и Фирс, как отметил последний, *одинаково думают* — то есть, по меньшей мере, с одним и тем же плачевным результатом.

Если искать среди действующих лиц захаровского «Вишневого сада» персонаж, выступающий как своего рода alter ego режиссера, то это, без сомнения, Гаев. А. Збруев, как уже говорилось ранее, был вторым в списке исполнителей этой роли, изначально предназначавшейся О. Янковскому — лирическому герою Захарова в таких его программных работах, как «Обыкновенное чудо» (1978; Волшебник), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979; барон Мюнхгаузен, говорящий только правду), «Оптимистическая трагедия» (1983; капи-

тан Беринг), «Диктатура совести» (1986; Посторонний), «Чайка» (1994; Тригорин), «Шут Балакирев» (2002; царь Петр) и др. Волею трагических обстоятельств роль Гаева в спектакле, посвященном ушедшему из жизни Янковскому, стала ролью единственного исполнителя — Збруева.

Гаев немолод и очень одинок, ему уже не с кем поговорить об идеалах добра и справедливости, о декадентах и прочем в том же духе; ему уже не с кем поиграть на бильярде; возможно, именно поэтому он так тянется к сестре, стремясь обрести в ее лице по-настоящему родственную душу, и так раздражается в связи с ее влечением к «мальчишке» Лопухину.

Жанна Зарецкая заметила: «„Ну не может быть, чтобы такой сад продали за долги! Ну не может!“ — кенарем заливаются персонаж Александра Збруева, и ни разу еще на моей театральной памяти демагогия Гаева не была так тесно связана... с ощущением того, что есть-таки на свете вещи, которые не продаются ни при каких условиях. Как любовь. Как с божьей помощью сотворенная человеком красота. Разумеется, этот Гаев неувовимо похож на другого збруевского героя, либерала Городулина из... „Мудреца“. Тот на уморительной тачке с клаксоном переезжал с одного митинга на другой. А этот по любому поводу собирает митинг в своем доме и оправдывается...: „Ну не могу я молчать. Я же человек 80-х годов“¹⁶. Марина Токарева очень точно написала: «В его устах „я человек 80-х годов“ звучит странным узнаванием, почти как „я человек оттепели“¹⁷.

Захаров формировался как режиссер в 1960-е, в годы «оттепели», а наиболее активный период его профессиональной и публицистической деятельности оказался связан как раз с 80-ми годами — временем заката эпохи «развитого социализма» и периодом перестройки (по сути, «второй оттепели»). Именно в этот период посредством спектаклей, газетных и журнальных статей и несметного количества телепере-

дач лидером Ленкома было высказано очень и очень многое, в том числе и то, о чем другой — позднее постарался бы забыть. Но только не Марк Анатольевич Захаров, который не изменил своей установке быть ироничным по отношению к собственной персоне и признавать свои ошибки и заблуждения, присущие ему, — в том числе и в период, когда режиссер считал себя либералом. Вот и тяга Гаева к праздному словоговорению в захаровском спектакле жестко пресекалась *монтажными стыками* — как, например, в сцене с гимном в честь «многоуважаемого шкафа», где избыточно пафосная речь Леонида Андреевича была оборвана шумно-буффонным аттракционом появления из недр шкафа Шарлотты (Александра Виноградова).

Сцены, сопутствующие в чеховской пьесе звуку лопнувшей струны, в спектакле Захарова разворачивались на берегу той самой реки, где утонул Гриша, сын Раневской. Декоративно оформлен данный эпизод был очень просто: на заднем плане параллельно рампе располагалась уже упоминавшаяся раньше стена из высохшего камыша, в центре планшета находилась небольшая лодка-плоскодонка с вставленными в уключины веслами.

Фрагмент действия с участием Шарлотты, Епиходова, Дуняши и Яши завершался любовной сценой двух последних. Комедийный и грубо-эротический характер этого эпизода создавался за счет ролевой инверсии (активной стороной выступала тут Дуняша) и контрапункта текста и пластики (Дуняша, произнося реплику: «...я такая тревожная, беспокойная... Яшенька, я так боюсь...», — жадно лапала своего «милого друга», пыталась забраться ему в штаны и пр.). Данная сцена выступала в качестве контрастного фона для выстраивания отношений своеобразного треугольника — Раневской, Лопухина и Гаева, вернувшихся из поездки в город.

Лопехин с упорством, достойным лучшего применения, опять напоминал владельцам вишневого сада, что время стремительно уходит, что скоро торги, что имение приглянулось богачу Дериганову, который собирался лично присутствовать на торгах... Но Раневская была занята другим (точнее, как скоро выяснилось, — мыслями о нем, Ермолае Алексеевиче) и почти не реагировала на очередное предложение Лопехина сдать принадлежавшие ей земли в аренду под дачные участки. Все менялось, когда входил Гаев и наткнулся на произнесенную резко и не без раздражения реплику сестры: «Что, Лень?!...» Впрочем, смущаться своим положением «третьего лишнего» и отступить Гаев не собирался, брат и сестра были вполне солидарны в неприятии бизнес-предложения Ермолая Алексеевича, вот только придумать что-либо альтернативное его проекту они оказывались не в силах.

Оставшись наконец наедине с Лопехиным, Любовь Андреевна получила возможность выговориться, рассказать своему молодому поклоннику о собственной грешной и неудачной жизни. В дальнейшем сцена строилась как соединение монологов двух людей, которые не слушали и не слышали друг друга, да это, по большому счету, было совсем неважно, ибо их непреодолимо влекло друг к другу. Данное взаимное притяжение только усиливалось на фоне произносимых Раневской реплик о том, что Лопехину жениться надо, жениться на Варе, она девушка хорошая, из простых...

Свидание этих двоих вновь нарушалось приходом третьего — входил Гаев, вставал за спиной Лопехина, почти вплотную. И Раневская, через паузу, с еще большим раздражением и почти нескрываемой досадой опять произносила: «Что, Лень?!...» — переводя драматический, по сути, эпизод в сцену комическую. Гаев, словно возвращаясь к предшествующему эпизоду, где он не мог предложить ничего, что спасло бы их имение, сообщал: «Мне

предлагают место в банке (*пауза*) шесть тысяч в год (*пауза*) буду думать».

Нина Агишева заметила, что в спектакле Захарова звука лопнувшей струны попросту нет¹⁸. И это — важная составляющая режиссерского прочтения «Вишневого сада». Захаров решительно вычеркнул из сценического текста все, что выходило за рамки реальной жизни героев постановки, их судьбы — только и исключительно в их собственных руках, и судьбы их таковы, каковы они сами. Именно по этой причине в захаровской версии «Вишневого сада» была радикально сокращена и роль Епиходова (с ним не то что двадцати двух несчастий — и одного-то несчастья не случилось, если не считать, конечно, типичного для лидера Ленкома аттракциона — фокуса Шарлотты, «заставившей» выстрелить незаряженный револьвер конторщика), а также затушевано символическое значение Симеонова-Пищика (Сергей Степанченко) как человека, слепо верящего в удачу и ставшего в конечном счете «обладателем выигрышного билета» в виде ценной белой глины, которую нашли англичане на его земле.

Отсюда же — и столь радикальная трактовка образа Пети Трофимова.

По этому поводу Григорий Заславский писал: «Самое, пожалуй, спорное режиссерское решение связано с фигурой Пети Трофимова. В этом вечном студенте, который с радостью прощается с вишневым садом и приветствует новую жизнь, прежде видели буревестника революций, фигуру в советском театре безусловно положительную... Марк Захаров отдает эту роль Дмитрию Гизбрехту, который некоторое время назад обратил на себя внимание бессловесной ролью обитателя психиатрической клиники в спектакле „Пролетая над гнездом кукушки“. Он очень эмоционально передвигался, какими-то синкопирующими прыжками, в глубине сцены, а когда выходил вперед, его лицо выражало невероятную гамму невысказан-

ных слов и чувств... Почти без изменений, лишь приглушив те „сумасшедшие“ прыжки, он перешел в „Вишневый сад“. Появились слова. Но почти каждое слово дается герою с трудом — лицо перекошено нервными тиками, страданием. Когда этот Петя говорит, что он выше любви и зря, мол, Варя волнуется по поводу его возможной связи с Аней, дочерью Раневской, поневоле недоумеваешь: странная Варя! Какая тут может быть связь?!..»¹⁹.

И вполне закономерно, что такой Трофимов был жестко противопоставлен Лопихину.

Аня просила Раневскую, защищая облезлого барина от нападков Вари, чтобы вечного студента не заставляли спать в бане, а устроили — непосредственно в барском доме. Диалог дочери и матери предоставил режиссеру прекрасную возможность посредством монтажа реплик поставить Петю Трофимова в комическое положение.

Аня. ...И ты ошиблась, мама. Ну он же возмужал.

Раневская. Ой, боже мой!..

Аня. И даже похорошел.

Раневская. Вот беда какая!..

Праздные и громогласные рассуждения Пети Трофимова (включая, помимо прочего, и весьма свежую мысль о необходимости работать) обитатели усадьбы хоть и снисходительно, но слушали (что касается Ани, то она слушала с нескрываемым восторгом), а вот рассказ Лопихина о том, как он встает в пять утра, работает с утра до вечера и т. д., — тонул в истеричных воплях вечного студента о царящей повсеместно российской азиатчине.

И тут, в качестве логического завершения построенного по законам абсурда действия, появлялся Прохожий (Ким Ганг Сук) с азиатской внешностью и с явственно выраженным акцентом. Конечно, выход на сцену такого «голодного россиянина» — типичный для Захарова аттракцион. Но

стоит прислушаться и к мнению Жанны Зарецкой, согласно которому режиссер представил Прохожего в образе самурая: «Именно в древний костюм благородного японского воина нарядил Захаров восточного человека... Прохожего, который задает пару вопросов героям и исчезает навсегда. Режиссерская ассоциация точна: главное кредо чеховских людей — „неси свой крест и веруй“ — по сути своей сродни самурайскому кодексу. И перед этим образом национальной „азиатчины“ режиссер почтительно снимает шляпу»²⁰.

Раневской и Лопихину наконец удалось остаться наедине. Их свидание поначалу было решено в комедийном ключе — Любовь Андреевна, почти как Дуняша в сцене с Яшей, решительно брала инициативу в свои руки, резким движением привлекала к себе стоящего на коленях Ермолая Алексеевича и страстно целовала его, а он, чтобы сохранить равновесие, неловко и смешно перебирал ногами и падал, стоило только Раневской отпустить его. Ее смех и реплика: «Глупость, глупость какая!» — радикально меняли ситуацию. Лопихин властно прислонял Любовь Андреевну к стеклянной створке «многоуважаемого шкафа», клал руку на низ ее живота и, в свою очередь, страстно целовал...

И тут им, в который уж раз, мешали домочадцы. Раневская заявляла, что хорошо бы теперь устроить веселье. Под аккомпанемент еврейского оркестра обитатели усадьбы бросались в пляс, стеклянная стена — поворачивалась, точно она тоже участвовала в танце, завершала все это сумасшествие разнузданная пляска Шарлотты на бильярдном столе. Когда все действующие лица покидали, наконец, сцену, Фирс, завершая первый акт, закрывал створки двери в стеклянной стене.

Второй акт начинался с тревожного ожидания результатов торгов — решались судьбы обитателей вишневого сада, день склонился за полночь, но никаких известий так и не поступало. В теме судьбы

не было ничего мистического — судьбы героев захаровского спектакля напрямую связывались с темой денег: Раневская уповала на 15 тысяч, присланных бабушкой; Варя казалось, что немного денег позволили бы ей уйти в монастырь... Ответом на истерично взвинченный крик Пети: «Успокойтесь, всем надо успокоиться!» — стал аттракцион Шарлотты со стрельбой из воображаемого револьвера (при этом слышался звук разбитого стекла, как если бы она палила по настоящему) и ее репликой-итогом: «Теперь этот дом обречен, финитяля комедия».

Неотрывна от захаровских аттракционов и тема любви. Раневская, отвечая на заявление Пети: «Мы выше любви!» — репликой: «А вот я, должно быть, ниже любви», получала очередное письмо из Парижа («заболел, умоляет, просит прощения...»). На вопрос великовозрастного студента: «Неужели поедете?!» — Раневская отвечала: «Кто посмотрит за ним, кто удержит от ошибок, кто, наконец, даст ему лекарство?...» Последовавшая за тем ссора у Чехова заканчивалась, как известно, падением Пети с лестницы. Захаров избежал соблазна решить засценическое падение «урода» (одно из оскорблений, сгоряча брошенное Раневской в разгар стычки) как непосредственно исполненный на публику трюк и превратил его в аттракцион-репризу, где главная роль снова была отведена Л. Броневому. На реплику Ани: «Мама, мама, там Петя с лестницы упал!» — Фирс выходил на сцену и устало садился.

Раневская. Что с тобой, бабушка?

Фирс. Там студент с лестницы падает.

Раневская. Разве еще не упал?

Фирс. Да нет, только начал.

И лишь теперь, с опозданием, отвечал на вопрос хозяйки:

Фирс. Нездоровится мне, барыня. Сургучом себя потчую... У меня же других лекарств нет.

Раневская. Я вот думаю, если именные продадут, куда ты пойдешь?

Фирс (*вставал и говорил, лихо пристукивал одной ногой о другую в плясовом движении и широко раскинул руки*). А куда прикажете, туды и пойдём!..

Яша. Дед-то весь сургуч в доме сожрал...

Так надоел, прости господи, поскорей бы сдох...

Глядя на то, как отмахивался лакей от Дуняши, просившей взять ее в Париж, зритель понимал — дни Фирса сочтены...

Лакей, приехавший с Раневской из Парижа и отчаянно рвущийся назад, — важная для постановщика спектакля фигура, позволяющая Захарову передать свое отношение к одному из волнующих его современных социальных явлений. Постоянная доминанта настроений и высказываний персонажа, воплощаемого Д. Гошевым, — это презрение к России, к страшной, по его мнению, стране, азиатской стране, стране необразованной, где так безобразно кормят... Мысль режиссера парадоксальна, что точно подметила Нина Агишева: «Яша не столько грядущий хам, сколько *грядущий интеллигент*, когда надевает очки и убедительно объясняет Раневской, почему ему никак нельзя оставаться в столь невежественной, азиатской стране, и он должен во что бы то ни стало уехать в Париж (курсив мой. — А. Р.)»²¹. Лакейская природа тех, кто презирает вскормившую и вырастившую его страну, для лидера театра Ленком совершенно очевидна.

Появление взволнованного Лопехина, одетого в строгий черный сюртук, и растерянного Гаева с пакетом анчоусов и керченской сельди давало накопившемуся напряжению простую и быструю развязку. На вопрос Раневской: «Что на торгах? Продан вишневый сад?» — Гаев, открыв створку окна, произносил только: «Продан». А на вопрос: «Кто купил?» — ответил уже новый хозяин: «Я. Купил. Ермолай

Лопехин». В последующей суете покидающих сцену обитателей усадьбы несколько терялся важный жест Вари, который имел продолжение в дальнейших сценических событиях, а именно: она бросала связку ключей к ногам Ермолая Алексеевича.

Герой А. Шагина был предельно чужден с Раневской относительно будущего *его владений*: вишневый сад будет вырублен, дом — снесен, земля — продана под застройку. Оставшись один, Лопехин скалил зубы и устраивал, уже не скрывая торжества, шумный праздник по случаю удачной сделки.

Прощание с вишневым садом происходило в минорных тонах. Слова Ани о новом вишневом саду звучали просто как утешение для матери. В суете сборов Петя безуспешно искал свои калоши, режиссер использовал их в качестве *приема переключения* следующим образом. Во время пафосной речи студента: «Я свободный человек! Я силен и горд! Человечество идет к высшей правде! И я в первых рядах...» — появлялась Варя и бросала калоши к ногам Пети с репликой: «Возьмите вашу гадость». (Впрочем, оказалось, что то были не калоши облезлого барина, те появлялись на сцене в самом финале. И снова их приносила Варя, на ее замечание: «Петя, возьмите ваши калоши, ваши старые, грязные...» — студент отвечал резко: «Да, они грязные, старые, но это — мои калоши!»)

Гаев впервые в своем сценическом существовании произносил не пафосную речь, но словно бы растерянно размышлял о том, что он, человек 80-х годов, который всегда знал, для чего он существует на свете; теперь же приходилось с горечью признать, что он ничего не понимает в окружающей жизни, что люди его поколения уже никому не нужны.

Раневская хотела напоследок поговорить с Лопехиным. Тот, возможно, на правах хозяина или просто потому, что еще не отошел от последствий бурного празднования накануне, позволял себе ходить

по дому в расхристанном виде: рубашка навыпуск была расстегнута почти до самого пояса. Услышав, что Любовь Андреевна желает с ним поговорить, новоиспеченный владелец имения демонстративно бросал связку ключей на пол, словно знак того, что ничего еще в их отношениях не потеряно. Однако монтаж реплик говорил об обратном:

Лопехин. Бедная моя, хорошая моя, отчего вы меня тогда не послушались?

Раневская. Ермолай Алексеевич, я давно мечтала выдать Варю за вас...

Прощаясь с Лопехиным, Любовь Андреевна подходила к нему и несколько раз медленно, словно стараясь запомнить свои ощущения, целовала его сквозь распахнутую рубашку в грудь, пару раз — в шею, наконец, в губы — и, не без труда отстранившись, произносила: «Я ее позову...»

Звать Варю, как известно, не было никакого смысла.

Жанна Зарецкая очень точно заметила: «Его (Лопехина. — А. Р.) искренний рыцарский пафос спасения возлюбленной разбивается о вульгарность дачной идеи, ни при каких обстоятельствах несовместимой с той Раневской, какую играет Захарова. И вот этой-то несовместимости... юный менеджер не может постичь. Поскольку в силу особенностей натуры способен „подсесть“ только на идею, коммерчески подкрепленную»²².

Именно Любовь Андреевна в исполнении Захаровой приняла на себя груз ответственности за решение разорвать какие-либо отношения с новоиспеченным владельцем вишневого сада. «Постаревшая, но так и не выросшая девочка, — написала Алла Шендерова, — Раневская Захаровой кажется старшей сестрой Шарлотты... Только у этой Раневской хватает ума и вкуса, чтобы понять: из полосатого клоунского трико она выросла. И мальчик Лопехин... настойчиво добивающийся ее

любви, ей не пара. При всей своей взбалмошности она оказывается самой трезвой в этой кучке недотеп. Впрочем, в памяти остается не столько облик Раневской... сколько смех: легкомысленный, заливиственный, чуть грубоватый. А что еще должно оставаться от клоуна?»²³.

Кажется, что этот «легкомысленный, заливиственный, чуть грубоватый» смех героини Захаровой плохо совместим с преимущественно мрачной природой спектакля Захарова, но на самом деле и захаровский «Вишневый сад» в целом, и, особенно, завершение постановки — двойственны, амбивалентны. Финал, лишенный каких бы то ни было надежд и одновременно — надежды сохраняющий. И главная заслуга в том — образ Любви Андреевны, трактованный Захаровым-режиссером и сценически воплощенный Захаровой-актрисой.

«Непреодолимое влечение к идеальным миражам... давняя тема Марка Захарова, — подметила Жанна Зарецкая. — ...Захаров настойчиво искал в своей творческой базе ресурсы для... для той лирики, которая <в „Доходном месте“ 1967 года> вызвала к жизни искреннего, воздушного, нежного, совестливого Жадова Андрея Миронова. <...> В... „Вишневом саде“ именно Раневская–Захарова воспринимается как лирическое alter ego постановщика (стоит напомнить, что Гаев А. Збруева — alter ego социально-политическое. — А. Р.). И совсем не по причине семейного родства актрисы и режиссера. Эта Раневская, при всех ее грехах и даже — цитируем Гаева — „порочности“, обладает той самой жадовской легкостью»²⁴.

Эта легкость подчеркнута финальным уходом Любви Андреевны. Нина Агишева написала: «Сад продан, и все как-то сразу торопятся покинуть дом, где столько страдали. Садятся по русскому обычаю — на дорожку. И тут происходит такое, чего уж точно не было никогда раньше: Раневская, сказав положенные слова, начинает

подпевать в такт музыки. И так уходит, легко, без надрыва принимая то, что уготовила судьба». Стоит только уточнить: Любовь Андреевна Захаровой не просто уходила, но покидала сцену пританцовывая, сделав несколько вальсирующих движений. «Здесь есть прекрасное, отчаянное бесстрашие, и Захарова — Раневская эту высокую ноту берет, — считала Агишева. — О том, что жизнь продолжается, говорят и ее чемоданы, и ослепительно красный шарф, кокетливо обмотанный вокруг шеи, и сверток с анчоусами в руках Гаева, и даже стук топора в саду, где начинают то ли рубить вишневые деревья, то ли сносить дом»²⁵.

Нина Агишева так описывала заключительный захаровский аттракцион: «...вспыхнет последним светом лампа и рухнет, рассыплется в прах дом, погребя под собой последнего своего хранителя — Фирса. Сцена пуста. Не просто сад продан — дома нет». По мнению обозревателя, «Захаров почти не жалеет о саде: его давно уже на его глазах вырубili до последнего деревца». И далее: «Но надо жить, как сказано в другой чеховской пьесе. И единственное, что он может разрушению и потерям противопоставить, — это энергия своего театра, своего мастерства, которой наполнена его *очень личная версия* „Вишневого сада“ (курсив мой. — А. Р.)»²⁶.

Агишева, как представляется, сама себе противоречит. Старая жизнь закончилась безвозвратно, тут Захаров вряд ли питает какие-либо иллюзии. Но и обойтись без традиционного для себя открытого финала лидер Ленкома никак не мог. «Разрушению и потерям» призваны были противостоять и неуемная жажда жизни, воплощенная Захаровой-актрисой в ее Раневской, и столь же неуемная жажда творчества, реализованная Захаровым-режиссером в его действительно *очень личной* сценической версии «Вишневого сада».

Примечания

- ¹ См.: *Леведина Л.* Марк Захаров продал «Вишневый сад» // Трибуна. 2009. 22 окт.; *Тимашева М.* Марк Захаров превратил «Вишневый сад» в комикс (Радио «Свобода». 2009. 24 сент.); *Шендерова А.* Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу. URL: <http://infox.ru/afisha/theatre/2009/09/23/vishnevijsad.phtml> (дата обращения 19 сентября 2013 г.); *Давыдова М.* Клюква в «Вишневом саду» // Известия. 2009. 29 сент.; *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. С. 40–41; *Егошина О.* Усталые игрушки // Новые известия. 2009. 28 сент.; *Заславский Г.* Без леденца // Независимая газета. 2009. 28 сент.; и др.
- ² *Годер Д.* Только вопросы // Время новостей. 2009. 25 сент.
- ³ *Давыдова М.* Клюква в «Вишневом саду» // Известия. 2009. 29 сент.
- ⁴ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 40.
- ⁵ *Шендерова А.* Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу. URL: <http://infox.ru/afisha/theatre/2009/09/23/vishnevijsad.phtml> (дата обращения 19 сентября 2013 г.)
- ⁶ *Годер Д.* Только вопросы // Время новостей. 2009. 25 сент.
- ⁷ *Егошина О.* Усталые игрушки // Новые известия. 2009. 28 сент.
- ⁸ *Давыдова М.* Клюква в «Вишневом саду» // Известия. 2009. 29 сент.
- ⁹ См., напр.: *Заславский Г.* Без леденца // Независимая газета. 2009. 28 сент.
- ¹⁰ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 40.
- ¹¹ *Шендерова А.* Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу. URL: <http://infox.ru/afisha/theatre/2009/09/23/vishnevijsad.phtml> (дата обращения 19 сентября 2013 г.)
- ¹² *Токарева М.* Гибель стеклянного дома // Новая Газета. 2009. 10 июня.
- ¹³ *Зарецкая Ж.* Нескучный сад // Империя драмы. 2009. № 29. Окт.
- ¹⁴ См., напр.: *Гвоздев А. А.* Ревизия «Ревизора» // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 78.
- ¹⁵ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 40–41.
- ¹⁶ *Зарецкая Ж.* Нескучный сад // Империя драмы. 2009. № 29. Окт.
- ¹⁷ *Токарева М.* Гибель стеклянного дома // Новая Газета. 2009. 10 июня.
- ¹⁸ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 41.
- ¹⁹ *Заславский Г.* Без леденца // Независимая газета. 2009. 28 сент.
- ²⁰ *Зарецкая Ж.* Нескучный сад // Империя драмы. 2009. № 29. Окт.
- ²¹ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 41.
- ²² *Зарецкая Ж.* Нескучный сад // Империя драмы. 2009. № 29. Окт.
- ²³ *Шендерова А.* Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу. URL: <http://infox.ru/afisha/theatre/2009/09/23/vishnevijsad.phtml> (дата обращения 19 сентября 2013 г.)
- ²⁴ *Зарецкая Ж.* Нескучный сад // Империя драмы. 2009. № 29. Окт.
- ²⁵ *Агишева Н.* Садовое товарищество // Огонек. 2009. № 20. 28 сент. С. 41.
- ²⁶ Там же.

П. Б. Богданова
Два Фокина

Валерий Фокин сегодня представляет собой образец театрального деятеля нового типа. Он сочетает в себе талант режиссера и менеджера. Это довольно редкое сочетание, потому что мы знаем много хороших менеджеров, которые являются довольно слабыми художниками. Равно как и хороших художников, являющихся слабыми менеджерами. В Фокине ни одна из этих составляющих не перевешивает: менеджер не побеждает художника, а художник — менеджера. Но кому все-таки отдать предпочтение? Прекрасному организатору, доказавшему свою способность к созданию новых театральных моделей, или лирику с исповедническим началом в творчестве? Тонкому дипломату, успешному в делах и карьере, или беспокойному художнику, стремящемуся к воплощению оригинальных театральных идей? Умному политику в отношениях с властью или неллицемерному и резкому оппоненту, категорично отзывающемуся о тех, кого в театральной среде не принято трогать? Жесткому несентиментальному профессионалу, жаждущему не любви, а понимания, или ранимому творческому человеку, болезненно переживающему уколы со стороны? «Во мне всегда было два Фокина»¹, — говорит он о себе. Его двойственность — целая тема, которой он даже посвятил некоторые свои спектакли.

Валерий Фокин начинал как молодой, но вполне уверенный в себе профессионал, которого пригласили в солидный театр. Этим театром был «Современник». Фокин вместе со своими однокурсниками Константином Райкиным, Юрием Богатыревым и Владимиром Поглазовым только-

только окончил Щукинское училище. Но в «Современнике» он не растерялся, нашел свое место. Ставил и то, что ему поручали в интересах дела, и то, что было важно ему самому. Иногда выпускал вещи средних достоинств, но, очевидно, необходимые для каких-то тактических целей. Однако были среди работ Фокина и другие примеры. Спектакль «И пойду, и пойду!..» с К. Райкиным, С. Сазонтьевым и Е. Кореньевой был поставлен по «Запискам из подполья» и «Сну смешного человека» Ф. Достоевского. Помню, как в середине 1970-х мы ходили на этот спектакль. Он игрался «на пятом этаже», на малой сцене, а малые сцены тогда только-только начинали входить в моду. Молодые Фокин и Райкин открывали в «Современнике» следующую страницу жизни. Для театра, который начинал с обаятельного и обыкновенного в своей героичности (именно так любили играть в «Современнике», героическое показывая без пафоса, через житейски обыденное) Бориса, уходящего на войну добровольцем («Вечно живые», роль исполнял Олег Ефремов), герой Достоевского был вызовом. У Райкина тоже было обаяние, но другое, он привлекал своей необычностью, отсутствием милоты, гримасами мимики и поразительно подвижной пластикой. Резкое обаяние и сокрушающая искренность молодого Райкина обезоруживали и подчиняли себе.

Руководитель «Современника» Галина Волчек всегда отличалась демократизмом. Она позволяла существование «другого» стиля и взгляда. Поэтому она не возражала против спектакля Фокина, по духу и стилистике не похожего на поста-

новки «большого» «Современника». Правда, не все в труппе театра, как свидетельствует сам Фокин, безоговорочно приняли его. Тогда была такая форма — «самостоятельная работа». Это для тех, главным образом молодых, актеров и режиссеров, которые хотят высказаться. Не знаю, были ли спектакль Фокина именно «самостоятельной работой», но он выглядел именно как продукт самостоятельного и не зависящего от генеральной линии коллектива творчества.

Фокин в «Современнике» сразу получил возможность поставить спектакль на большой сцене. «Валентин и Валентина» М. Рощина — самая первая его постановка в этом театре. Спектакль с воодушевлением приняли и пресса и зритель. Но все же для молодого режиссера «Современник» был сложным театром, к которому необходимо адаптироваться: «„Современник“... это другая школа, другая природа, другой язык, и мне пришлось довольно долго всему этому учиться. Бывали и болезненные, очень жестокие подчас столкновения, обиды, переживания. Я считаю, что... в этом смысле мне повезло, потому что жестокая практика режиссеру очень полезна»².

Да, это была другая школа. Актеры «Современника» — это актеры в основном мхатовского направления, театра житейского правдоподобия, театра узнаваемого, списанного с реальности. Но при этом надо подчеркнуть, что в большинстве своем это были превосходные актеры. «Современник» вообще прежде всего актерский театр. Так было со дня его основания, с Олега Ефремова, который тоже был прежде всего актером и имел актерскую биографию. Можно сказать, что «Современнику» при этом не хватало режиссуры — в том смысле, что не хватало формы и концептуального мышления. Режиссура Галины Волчек, возглавившей театр после ухода Ефремова, несмотря на все обаяние этой прекрасной актрисы и деловой женщины,

была особая, не ограниченная строгим замыслом, без интеллектуальных претензий, но зато полнокровная в отношении проживания жизненных ситуаций, предоставляющая большую свободу актерам, что и было ее основным достоинством. А Фокин еще в Щукинском училище увлекался Мейерхольдом и вообще был научен более яркому театру, в котором выразительность формы считалась обязательной. В более поздний период своей работы режиссер и продемонстрирует «другую» режиссуру, более четкую в отношении формы, образно и концептуально насыщенную.

Между тем к Фокину в труппе относились с уважением. Он здесь много ставил, его имя и в театральной среде было на слуху. А ставил он то, что тогда считалось лучшим в советской литературе и драматургии, — В. Розова, А. Вампилова, Б. Васильева, А. Володина.

Иногда Фокин выпускал абсолютно самостоятельные спектакли — как «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова или «Четыре капли» В. Розова, иногда работал «в команде» с Галиной Волчек и ее подмастерьями — М. Али-Хусейном или И. Райхельгаузом, как, к примеру, в спектакле «Погода на завтра» М. Шатрова. Сам Фокин подмастерьем не был — ни по статусу, ни по таланту. Ему доверяли большие серьезные постановки, и в них он не нарушал и стиль «Современника», главным образом его актеров, да и побороть их, изменить было трудно, и он, конечно, не ставил перед собой такой задачи.

Фокин работал с ними вполне успешно, но, конечно, ближе ему были его ровесники — тот же К. Райкин, С. Сазонтьев, затем М. Неёлова, которая пришла в театр позже, чем он, но которую он успешно ввел в «Валентина и Валентину», и др. На них режиссер и делал основную ставку.

В собственно современниковских спектаклях, таких как «Четыре капли» или «Провинциальные анекдоты», голос поколения Фокина был не слишком различим.

Это были вполне удачные профессиональные работы, в которых, как всегда в «Современнике», хорошо играли актеры. С грамотной и четкой режиссурой, но без особенной остроты темы. Впрочем, «Провинциальные анекдоты» могли бы у Фокина получиться злее, поскольку это был его жанр — близкий к абсурду и гротеску, — но сочная бытовая игра исполнителей все приближала к бытовому анекдоту. И железные зубы, которые сверкали во рту у Табакова неприятным стальным блеском, не прибавляли образу его героя остроты, а выглядели просто актерской хохмой.

Но иногда Фокину удавалось взять верх и продемонстрировать свой индивидуальный вкус и умение, как это и произошло в спектакле «И пойду, и пойду!...», затем в «Монументе».

Спектакль «И пойду, и пойду!...» видел Ежи Гротовский и очень высоко оценил его, о чем Фокин рассказал в своей книге «Беседы о профессии». Гротовский «мгновенно уловил ту внутреннюю правду, которая была в существовании»³ К. Райкина. Фокин со своими единомышленниками, молодыми, как и он сам, профессионалами, в «Современнике» занимался лабораторной работой, которая происходила по вечерам и по ночам после репетиций. Лаборатория была его собственной внутренней вселенной, в которой он пытался постичь важные для него законы профессии. Но, как признавался он сам, он тогда постоянно ощущал конфликт между тем, что он делает для театра, и тем, что он делает для себя. Это была «мучившая его двойственность», от которой он никак не мог избавиться. Гротовский помог разрешить этот внутренний конфликт. Фокин тогда сблизился с этим известным театральным гуру и имел с ним несколько довольно откровенных бесед. Гротовский сказал, что ни в коем случае нельзя оставлять театр, уходить в подполье и работать только над тем, что важно самому. Театр даст ему тот важ-

ный опыт, который обязательно пригодится в дальнейшем. Поэтому этот опыт надо использовать.

Но не только этот совет Гротовского поразил тогда молодого Валерия Фокина, которого очень удивили «прагматизм» и «какие-то рационально-менеджерские формулировки» польского режиссера. Гротовский дал Фокину еще один совет, который у некоторых и сегодня может вызвать большое изумление. «...Он сказал одну важную вещь о том, — вспоминает Фокин, — что все мы должны идти на какие-то компромиссы в жизни ради сохранения высокой цели. Он говорил: „Вот, например, я. Я ведь был членом вrocławского горкома партии. <...> А почему? Потому что создание Театра-лаборатории было для меня важнейшей целью“⁴.

Проблема компромисса очень остро стояла перед советской интеллигенцией в 60–70-е годы. Ее решал, к примеру, и молодой режиссер Кама Гинкас. Будучи молодым ленинградским маргиналом, он решал ее в отрицательном смысле — то есть возможность компромисса полностью исключая. Так ее решали и некоторые другие художники, а также те, кто не принадлежал к художественным профессиям. Это была форма советского нравственного ригоризма.

Валерий Фокин как будто мучился этой проблемой всю жизнь. Во всяком случае, продолжал внутренне упрекать себя за свою «двойственность». Ведь он не ушел в подпольное существование. И стремился к успеху и признанию на ниве официального театра, проявляя гибкость и дипломатичность, которые так необходимы на пути профессионального самоутверждения. Признавая за собой эту «двойственность», он и говорил о себе, что нем всегда было два Фокина.

Поэтому у него были сложные герои, тоже по-своему двойственные, потому что к ним нельзя было отнести однозначно.

Таким героем стал Свен Вооре из «Монумента» Э. Ветемаа. Это был опять спектакль-монолог с К. Райкиным, поставленный уже на большой сцене.

Скульптор Свен Вооре был членом партии и отчаянным подлецом, который предавал своего более талантливого друга. Игра К. Райкина производила сильное впечатление. Искренняя исповедь человека, который не отличался высокими моральными качествами, обезоруживала. От некоторых признаний становилось не по себе. Они вскрывали порочную систему жизни как таковой. А герой словно бы стремился к тому, чтобы его выслушали и попытались понять. Это был спектакль острый, в те времена он многими воспринимался как антисоветский. Поэтому у Фокина были трудности с его прохождением на сцену.

Лучшие спектакли Валерия Фокина — «И пойду, и пойду!..» и «Монумент» — тяготели к камерной подаче, строились в жанре исповеди и вскрывали довольно сложный внутренний мир героя, к которому нельзя было отнести однозначно. Человек — не просто общественное существо, назначение которого навести порядок в стране, принимая ее дела как свои личные. Таким был герой молодого Игоря Кваши в спектакле «Два цвета». Человек — это проблема, что и демонстрировали спектакли Фокина. Изменилось отношение к стране. В ней вскрылись такие вещи, которые значительно затрудняли жизнь отдельных личностей. Социальный оптимизм шестидесятников исчерпал себя. Идеализм уступил место трезвому реализму, конечно, более эгоистическому, направленному на решение внутренних проблем и коллизий, своей собственной индивидуальной судьбы. Судьба эта не могла реализоваться в той общественной атмосфере, которая прочно утвердилась после 1968 года. Возникло чувство неудобства, дискомфорта, драматизма существования. Вот этот драматический сдвиг

в человеке и призван был выразить театр Валерия Фокина в 70–80-е годы.

В 1984 году Фокин поставил пьесу американца Э. Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» с Галиной Волчек, Валентином Гафтом и Мариной Неёловой. Очень сильный спектакль с очень сильными актерскими работами. Психологический поединок Вирджинии с мужем Джорджем, их нескончаемая игра в нападение и защиту, болезненные удары, которыми они награждали друг друга, унижения и подножки в финале открывали бездну драматизма жизни этих двух любящих, уже немолодых и одиноких людей. Героиня Неёловой к финалу тоже переживала большое душевное потрясение, она снимала с себя все украшения, которые призваны были сделать из нее благополучную замужнюю американку, и обнаруживалось, что не все в ее жизни так просто, она превращалась в испуганную и растерянную девочку. Этот спектакль и сегодня обладает большим эмоциональным воздействием (его можно посмотреть в записи на DVD).

Главным достоинством режиссера в этой постановке была его работа с актерами. Это и был истинно современниковский спектакль — общее решение, а оно тут присутствовало, было направлено на выявление глубины ролей, на человеческое содержание. Возможно, именно в этой работе Валерий Фокин достиг истинной гармонии с «Современником».

«Кто боится Вирджинии Вульф» — 1984 год. А в 1985-м Валерий Фокин пришел в театр им. М. Н. Ермоловой главным режиссером.

Конечно, он с самого начала по натуре был лидером. И конечно, получить свой театр было его заветным желанием. Эту новую для себя страницу жизни Фокин прожил сполна, отдав много сил, энергии и замыслов театру, который он захотел реформировать и перестроить по своему собственному проекту. Надо сказать, что это было довольно смелое желание.

Но Фокин поверил перестройке и ее посулам, что жизнь в стране изменяется в лучшую сторону, становится более свободной.

В театре Ермоловой Фокин поставил довольно громкий спектакль — «Говори...» А. Буравского. Молодой автор сочинил пьесу на основе журналистских очерков В. Овечкина о колхозных буднях. Пьеса была по тем временам острой. В ней звучал призыв говорить обо всем, что происходит в стране, обо всем, что нуждается в перестройке и обновлении. В общем, в этом сказывалась уверенность авторов спектакля, что общественная и политическая жизнь должна быть демократичнее, ошибки советской системы необходимо исправить, а всякую ложь и демагогию преодолеть.

Этот спектакль — любопытный документ времени. Он возвращал зрителей в эпоху «оттепели». Действие спектакля происходило именно в те годы, когда умер Сталин и жизнь в стране стала меняться. Мартынов (А. Жарков), умный и гуманный человек, был назначен на должность первого секретаря райкома как раз на волне обновления общественной жизни. И он со всем пылом своей честной натуры начал вникать в те проблемы работы колхозов, которые прежним руководством игнорировались, поскольку прежнее руководство работало в стиле жесткой бюрократии. Мартынов открыто и доверительно разговаривал с народом, с колхозниками, пытался узнать, что их тревожит, что в их работе требует усовершенствования и переделок. Но каждый раз он неизменно сталкивался либо с равнодушием людей, либо с их страхами и неверием в то, что жизнь можно изменить в лучшую сторону. В забитом народе с рабской психологией положительный первый секретарь райкома пытался разбудить гражданское чувство. Заканчивался спектакль красноречивой сценой. Мартынов отбирал у выступавшей на общем собрании колхозников крестьян-

ки листки, где были записаны привычные для такого рода случаев трафаретные, лживые фразы об успехах и достижениях, и предлагал ей говорить от своего имени.

Мы тогда и верили и не верили в перестройку. Верили, потому что действительно хотели перемен. Не верили — из боязни и сомнений, потому что тогда было такое чувство, что советская власть — это навсегда. Но Фокин, в котором желание действовать было, очевидно, очень сильным, воспользовался призывами к демократизации и гласности, звучавшими с высоких трибун, и выступил в духе времени. Никто не знал тогда, что попытка реформировать и оживить мертвую советскую систему очень скоро приведет к ее полному и окончательному краху. А вся говорильня, которой будет очень много в СМИ и на телевидении в конце 80-х и 90-е годы и в которой, кстати, наиболее активное участие примут шестидесятники, не будет содержать в себе конструктивных идей. И страна начнет развиваться по непредвиденному сценарию, спонтанно и хаотично, и почти до неузнаваемости изменится облик бывшего советского общества. Сейчас не будем останавливаться на всех взлетах и падениях постсоветской истории. Скажем только, что уже сегодня, через два с лишним десятилетия после начала всех этих процессов, понятно: все призывы честных, граждански ориентированных личностей к улучшению и демократизации жизни — очередной приступ революционного идеализма, на который так падка наша интеллигенция. Поэтому и спектакль Фокина выглядит сегодня явлением исторически оправданным, но отражающим ошибки сознания советской интеллигенции. Потому что проблема вовсе не в том, чтобы «говорить». На историю не действуют прекраснодушные разговоры. Российская история развивается не по тому пути, который ей предначертала сначала «оттепель», потом «перестройка» с их идеалистическими призывами. И Фокин

сегодня говорит уже не о демократии, а о «русской демократии». В своей острой и тактичной формулировке он прав. Рост самосознания нашего народа — проблема не одного десятилетия, если не сказать — столетия.

Позднее Валерий Фокин будет вспоминать: «Двадцать лет назад у меня был спектакль „Говори“ в Театре Ермоловой — знаменитый спектакль, который даже называли визитной карточкой перестройки. Потому что он вышел в 1985 году и был весь про это. Но тогда мы все жили в ощущении, что говорим правду, что мы вышли из кухни и можем говорить вслух. Нам казалось, что все завтра поменяется, потому что мы это говорим. Сейчас мы понимаем, что ничего не поменялось, хоть мы и говорили. Сейчас у меня нет задач реагировать на внешние события. Меня скорее интересуют духовные ориентиры человека и его внутренний мир, который существует вне зависимости от погоды и от того, что мы строим, — коммунизм или капитализм»⁵.

Больше у режиссера не будет подобных спектаклей. Валерий Фокин займется другим — в основном классикой, Гоголем, Достоевским. Обратится к темам общекультурным, далеким от горячих социальных проблем дня.

В театре Ермоловой он еще выпустит две редакции «Приглашения на казнь» В. Набокова, пьесу Э. Радзинского «Спортивные сцены 1981 года». А потом в течение нескольких лет будет много ставить за границей — в Германии, Швейцарии, а главным образом — в Польше. Здесь он, кстати, получит статус заслуженного деятеля культуры, и, может быть, в результате всего прожитого за эти годы у него возникнут новые взгляды на театр и режиссуру, которые он и реализует в своих спектаклях 90-х годов.

В театре Ермоловой Валерий Фокин уже проявил себя как театральный реформатор, хорошо разбирающийся в органи-

зационных формах театра. Он одним из первых понял, что репертуарный театр находится в кризисе, и захотел создать иную театральную модель.

Время было хотя и перестроечное, но все же еще советское, поэтому инициатива Фокина столкнулась с немалыми сложностями.

Фокина не устраивало, что театр открывается для публики только по вечерам и ограничивается показом спектаклей. Он задумал создание некоего театрального центра, сочетающего в себе различные формы — клуба, кинотеатра, экспериментальной площадки, и предложил построить новое здание центра за театром Ермоловой. Эта его инициатива встретила бурную реакцию со стороны труппы, которая не была готова к переменам, тем более что какая-то ее часть была отодвинута Фокиным на периферию и могла бы и вовсе покинуть театр, если бы от ненужных актеров в штате можно было бы отказаться, а остальных перевести на контрактную систему.

Кстати, эта контрактная система является камнем преткновения для руководителей театров и по сей день. И когда у нас говорят о сохранении репертуарного театра, то заботятся при этом не столько о сохранении постоянного репертуара, сколько о сохранении постоянных зарплат актеров. То есть, защищая идею репертуарного театра, созданного Станиславским и Немировичем-Данченко, у нас защищают по сути не дореволюционную, а сталинскую модель этого театра. Потому что именно Сталин поставил репертуарный театр на государственную дотацию и распространил систему постоянного штата на все театры страны. Ведь когда свой репертуарный театр создавали Станиславский и Немирович-Данченко, они приводили в театр своих актеров — из Общества искусства и литературы, где до этого работал Станиславский, и из Филармонического училища, где преподавал Немирович.

Сегодня все еще жива именно сталинская модель. Новый руководитель, приходя в репертуарный театр, получает в обязательном порядке уже готовую и не им созданную труппу, проработавшую в театре часто не одно десятилетие, обросшую штампами и нередко готовую во что бы то ни стало «съесть» этого руководителя.

Поэтому по сей день Фокин, и не он один, борется за систему контрактов. Правда, сегодня он считает, что с этой системой нужно обходиться более гибко, не рубить с плеча, а внедрить поначалу переходный переаттестационный период.

Идеи реформировать театральную систему сталинского образца в период перестройки возникла весьма закономерно. Первым с этой идеей выступил Олег Ефремов, который в результате долгой и сложной борьбы внутри непомерно раздутой, во многом сохранившей дух имперского сталинского театра труппы разделил МХАТ на две части: лучшую часть, наиболее дееспособную он объединил во МХАТ им. Чехова, а другую отдал Т. Дорониной, возглавившей МХАТ им. Горького. Это была довольно кровавая история, шлейф от которой тянулся долгие годы. Для актеров, всю жизнь получавших зарплату в театре, пусть даже и почти не выходящих на сцену, лишиться этой зарплаты казалось делом невозможным.

Но если Ефремову удалось довести свою реформу до конца, не обращая внимания на шквал обвинений в свой адрес, то Фокину не удалось. Тогда он был еще довольно молодым (ему исполнилось 39 лет, когда он пришел в ермоловский театр), а следовательно, не столь авторитетным, как создатель «Современника» и главный режиссер первого театра страны. Фокину не разрешили построить новое здание театрального центра рядом с Манежной площадью. Хотя ермоловский и был разделен на две части (в результате той же ожесточенной и кровавой борьбы внутри труппы), как и МХАТ, но Фокин вскоре по-

кинул театр. Он был разочарован, потому что действовать свободно и так, как он считал нужным, ему не позволили, а довольствоваться половинчатыми результатами он, очевидно, не захотел. «Тогда, в Театре Ермоловой, — вспоминал он уже впоследствии, — мне часто не хватало гибкости, мудрости. Я шел напролом там, где сейчас использовал бы какой-нибудь обходной маневр. Я был стратегически — до сих пор в этом уверен — полностью прав, а вот в тактике часто ошибался. Я тогда верил в перестройку и считал, что все мою веру разделяют. Верил, что все должно перемениться и преобразиться сейчас и разом...»⁶

В дальнейшем Валерий Фокин не откажется от идеи создания новой модели театра. И когда настанет более благоприятный момент, он эту идею начнет осуществлять. В лихие 90-е, не убоившись осложнений, которые в это криминальное время могли грозить отнюдь не мелкими неприятностями, Фокин инициировал строительство театрального Центра им. Вс. Мейерхольда.

В начале 90-х годов Центр стал работать и как экспериментальная, и как прокатная, и как учебная площадка, где игрались необычные спектакли, где проходили фестивали, где шло обучение некоторым театральным профессиям. Фокин приобрел абсолютную автономию и самостоятельность, а также финансовую независимость от государства, потому что отныне зарабатывал деньги сам. Вот тогда-то я и подумала, что Фокин являет собой особый тип театрального деятеля, которому вполне подходит новое слово «менеджер». Это слово нельзя было использовать по отношению к Олегу Ефремову или Георгию Товстоногову. Они были руководителями другого типа. У них много энергии, сил и предприимчивости уходило на взаимоотношения с властью — министерством или управлением культуры. Они должны были лавировать между Сциллой и Харибдой. Ставить острые пьесы, которые могли

понравиться интеллигенции (а искусство тогда работало именно на интеллигенцию как на наиболее передовую прослойку общества), и при этом не конфликтовать, по крайней мере открыто, с официальной идеологией. Они целиком и полностью зависели от государства, им был нужен высокий статус и авторитет, чтобы с ними считались. И основная борьба, которую они вели, имела отношение именно к идеологии: чиновники служили идеологии официальной, обросшей коростой демагогии, а театральные режиссеры пытались «протащить» свою, которая более соответствовала сознанию мыслящего, стремящегося к политической и иной свободе человека. Кроме того, все свои спектакли — и в пик власти, и в ее защиту — они ставили на государственные деньги.

Валерий Фокин, который стал зарабатывать сам, должен был заботиться уже не об идеологии, а об экономической и финансовой эффективности.

Руководитель театра, в том случае если он получает дотацию от государства, должен эту дотацию оправдать, то есть показать, что чужие деньги он тратит не зря. Чиновники в этой ситуации стали упираться на такие показатели, как кассовый сбор и количество зрителей. Именно это обстоятельство и осложнило жизнь Анатолия Васильева, который в течение двадцати лет вел закрытую лабораторную деятельность и почти не имел зрителя и, соответственно, кассы. Валерий Фокин уже в начале второго десятилетия нового века, напротив, продемонстрирует чудеса эффективности. Так, построив новую сцену Александринского театра, он сумеет сэкономить 18 миллионов рублей и вернуть их в бюджет государства. Сейчас не будем вдаваться в подробности, как ему это удалось (он рассказывает об этом в нескольких интервью), а остановимся на другой проблеме, которая возникла в театрах в связи с эффективностью. Эту проблему уже не как менеджер, а как худож-

ник прекрасно понимает Валерий Фокин. Он понимает, что к искусству нельзя подходить с количественными показателями. Совершенный по художественным критериям спектакль для пятидесяти или ста человек нельзя считать работой менее эффективной, чем совершенный спектакль для тысячи зрителей. Те, кто хоть немножко разбирается в театре, прекрасно понимают, что спектакли, рассчитанные на огромные залы, как правило, работа в большей мере коммерческая, нежели художественная. «Заполнить большой зал несложно: несколько популярных имен, бойкая пьеса, занятное постановочное решение, — говорит Фокин. — Если ты последуешь этим рецептам, то легко соберешь тысячу зрителей — другое дело, насколько все это будет художественно»⁷.

Идеал режиссера для Валерия Фокина — это Мейерхольд. Совсем не случайно он стал председателем комиссии по его наследию и создал театральный центр его имени. И даже в Александринский театр, как он считает, он попал именно благодаря Мейерхольду — Фокин немножко мистик.

Судя по достаточно скупым высказываниям о методе его работы (в отличие от подробного обсуждения проблем реформы и организации театрального дела), Фокин «взял» у Мейерхольда принцип первичности формы. И форму, считает Фокин, актер должен оправдать изнутри. Фокину нужен готовый и гибкий профессионал. Он не тратит время на исследование и познание с неизвестным результатом, которыми так упорно из года в год занимается Лев Додин. Фокин репетирует как будто в более сжатые сроки. И к началу репетиций у него в голове уже готовы образ и композиция будущего спектакля (воплощаемые в партитуре, этот термин, как он мне рассказал, он взял у Мейерхольда), которые, конечно, в чем-то могут измениться (если, скажем, этого потребует индивидуальность исполнителя), но в целом спектакль должен быть воплощен так, как задуман.

Прошло десять лет после ухода Фокина из «Современника», и перед нами — уже другой режиссер. Он не прервет связи с современниковскими актерами, прежде всего — с К. Райкиным, позднее он поставит спектакль с М. Неёловой. Займет в спектаклях и таких актеров, как Г. Фролов, С. Сазонтьев, И. Кваша. А откроет свой репертуар в ЦИМе Фокин тоже с современниковского актера — Авангарда Леонтьева, который выступит в роли Чичикова в спектакле «Нумер в гостинице города NN». Это актеры в основном среднего поколения, поколения самого Валерия Фокина. Им будет понятен язык режиссера, необходимость взаимодействия с необычной формой.

У Фокина в ЦИМе вообще не будет постоянной труппы. Актеры будут приглашаться на роль. Это даст возможность работать с лучшими, наиболее сильными исполнителями, а также определенную свободу маневра. Избавит от необходимости проводить в коллективе чистку, отбор, лишать работы, вступая тем самым в конфликт. И вообще 90-е годы — это особое десятилетие. Все прежние модели рухнули, сильно покачнулась и модель репертуарного театра. Фокину нравится свободная форма театрального центра, где можно заниматься проектами, приглашать других режиссеров, организовывать учебный процесс, проводить эксперименты. Фокин в 90-е годы будет много ездить за границу, работать и с московскими, и даже с периферийными театрами, создавая спектакли как совместную продукцию. Спектаклей собственно ЦИМа будет не так много — два-три, остальные, как «Превращение», будут сделаны совместно с другими театрами (с «Сатирикеном», с театром-студией под руководством О. Табакова, с «Современником»). В «Современник» Фокин теперь придет как постановщик на один спектакль. Займет необходимых актеров и выпустит премьеру. В общей сложности за десятилетие он поставит пример-

но 25 спектаклей в разных театрах, в том числе и за рубежом.

И как постановщик Фокин попробует разные формы и стили, не останавливаясь на каком-то одном. Но чтобы он ни делал, он больше не вернется к «современниковскому» жизнеподобию. Он обретет самостоятельность как режиссер новаторской формы. Первым спектаклем в это десятилетие в ЦИМе станет «Нумер в гостинице города NN». Спектакль обратит на себя внимание и прессы и фестивалей. Это будет для Фокина совершенно новая стезя.

Авангард Леонтьев в роли Чичикова в спектакле «Нумер в гостинице города NN» показан в необычной проекции — проекции своего внутреннего мира. У него нет других партнеров — полноценных и объемных психологических персонажей. Есть только лакей Петрушка (С. Сазонтьев) и кучер Селифан (В. Еремичев). Но взаимодействие с ними нельзя назвать полноценным психологическим общением. Они тут скорее некие знаки бессмысленного и косноязычного холопства — как Петрушка, который читает книгу, издавая звуки, похожие на мычание. Эти эпизоды короткие, но выразительные и в смысловом отношении важные. Фокин в этом спектакле рисует мир странный, мир полунаваждения, полусна, населенный всякого рода чертовщиной, мертвецами. Мир, рожденный в сознании господина средних лет с довольно невыразительной наружностью, который предается сладостным мечтам и переживаниям своего необычного предприятия — покупки мертвых душ.

Все, что появляется на сцене, появляется как бы в сознании Чичикова. Это он своим внутренним взором видит выплывающую словно из тумана, из какого-то фантастического марева шеренгу мертвецов. Это он почти в болезненном экстазе, в крайнем возбуждении, перебирая фамилии купленных их умерших крестьян, предается размышлениям о том, как жили и как умерли эти несчастные. От слепого

ли случая, попав под колесо проезжающей телеги? Или напившись допьяна в деревенском трактире, а потом ринувшись головой в омут? Невеселая картина встает перед нами, и одолевают грустные думы о бессмысленности и пустоте жизни человеческой.

Вот, словно в мареве, проплывает невеста в белом платье и фате. Это мечта Чичикова, то, ради чего он пустился в свое странное и постыдное предприятие. И кажется, что все вещи в комнате сдвинулись со своих привычных мест. Возникли странные, то цокающие, то ухающие, словно рассыпающиеся, разлетающиеся звуки (композитор А. Бакши). И в этом звенящем и гудящем пространстве, словно из небытия, из какой-то черноты, возникают фантастические персонажи со свиными рылами: нос пятачком, бессмысленные глазки. Это тоже выражение внутреннего мира Чичикова. Бедового предпринимателя, торговавшего мертвые души и продавшего душу черту.

Театр, который демонстрировал Фокин в спектакле «Нумер в гостинице города NN», можно назвать субъективистским. Он является творческим продуктом поколения 70-х с его особым восприятием реальности. Такой театр демонстрируют и А. Васильев, и К. Гинкас. Это театр не жизненной правды, а правды образа, воображения. В нем свои законы и логика — логика художественной фантазии.

Фокин ставил Гоголя еще в Щукинском училище («Нос»). Потом «Вечера на хуторе близ Диканьки» в Центральном детском театре в середине 70-х годов. Затем «Ревизор» в Польше, через несколько лет — в «Современнике». Затем «Женитьба» и «Мертвые души» — в Польше в 90-е годы. После «Нумера в гостинице города NN» будут еще гоголевские постановки.

К постижению гоголевского мира режиссер идет не через привычные нашей сцене реализм и сатиру, которые начались

еще со Щепкина. Он идет к Гоголю через восприятие XX века, через символистов, Мережковского, Мейерхольда. Через тему «черта» и «грядущего хама». Через традицию эпохи модернизма.

К такому театру Фокин пришел как будто закономерно, по логике развивающегося времени, которое выдвигало новые требования к искусству. У Фокина в полную силу заявила о себе собственная индивидуальность, которая уже не должна была считаться с принятым стилем чужого театра. И эта индивидуальность обнаружилась, с одной стороны, своеобразием, с другой, сходство с собратьями по поколению. Поколению, которое более интересовало внутренние проблемы человека, вне их связи с социальной реальностью (как выразился сам Фокин, неважно, что мы строим — коммунизм или капитализм). Валерий Фокин, как и Анатолий Васильев, Лев Додин или Кама Гинкас, стал размышлять о частном, а не об общественном человеке. О том, что вся окружающая реальность сосредоточена в душе и эта душа окрашивает ее в те или иные тона. Первично наше индивидуальное восприятие. Наш мир — это проекция нашего «я». Отсюда, из этих ощущений, я думаю, и возник такой спектакль, как «Нумер в гостинице города NN».

Еще одно качество театра Фокина 90-х годов, которое я уже отмечала, но повторюсь, поскольку это важно. Фокин отныне резко уходит от бытовой реальности в сторону фантастического мира. Ему ближе и интереснее среда, наводненная странными звуками, которые ему теперь сочиняет композитор А. Бакши. Мир наваждения, размещающийся на границе реального и ирреального. Мир, в котором происходят невероятные, необъяснимые с точки зрения нормальной логики события — как превращение обыкновенного клерка по имени Грегор в большое насекомое, повергающее в ужас всех домашних («Превращение» Ф. Кафки).

В «Превращении» главную роль исполнил Константин Райкин, у которого к этому времени уже появился собственный театр «Сатирикон». Поэтому спектакль Фокина — это совместная продукция ЦИМа и «Сатирикона».

Как и «Нумер в гостинице», это тоже почти моноспектакль. Правда, в «Превращении» помимо основного героя, который однажды, проснувшись утром в своей постели, обнаружил, что преобразился в некое немислимое существо со щупальцами, способное произносить только нечеловеческие цокающие звуки, действуют и члены его семьи — мать, отец, сестра и приходящие к ним в дом гости. Но это спектакль практически без текста. Он весь выстроен на коротких репликах, почти междометиях. А основной герой и вовсе лишен речи. Все действие при этом разворачивается за стеклом, в пространстве комнаты, где живет несчастное насекомое, на это пространство зрители смотрят сверху вниз — через стекло. Столовая, в которой семья героя собирается за большим столом, тоже помещается за стеклом. Таким образом, возникает эффект плоскостного театра с почти что рисованными силуэтами. И только героя, который находится внизу в своей комнате, зрители видят объемно.

Здесь режиссер вместе с композитором А. Бакши снова создает особую звуковую партитуру зрелища. Движение фигур и силуэтов происходит под странные позванивающие и словно дребезжащие звуки. Возникает не бытовая картинка, а фантастический мир, как будто удаленный от нас временем и расстоянием. Некоторые лаконичные детали: лампа с большим красивым абажуром над столом и сам стол с белой скатертью — создают образ некогда благополучного буржуазного дома, в котором произошло нечто необычное, что изменило его облик и наполнило зыбким тревожным настроением.

Спектакль выстроен прежде всего пластически, это почти пантомима. Пла-

стически играет свою роль и К. Райкин, его руки и ноги превратились в щупальца и постоянно шевелятся, имитируя движения насекомого, ползающего по комнате, переворачивающегося со спины на живот и поднимающего шум, которого пугаются все домочадцы. Очень выразительно его лицо, глаза — вытарщенные, округлившиеся, говорящие о переживаниях этого странного существа, попавшего в трудное, необъяснимо трагическое положение.

Самая щемящая драматическая сцена та, где насекомое вылезает из своей комнаты и ползет в столовую, чтобы послушать вместе со всей семьей и гостями, как его сестра играет на скрипке. Он уже как будто смирился со своим положением и готов жить в таком странном обличье, но вместе со своими родными, ведь у него нет сомнения в том, что они его по-прежнему любят. И вот он появляется и располагается у стола, показывая своими лапками-щупальцами, добродушным выражением глаз и всем своим довольным и мирным видом, что готов наслаждаться музыкой. Но в этот момент идиллия, не начавшись, обрывается. Резкая односложная фраза сестры бьет наотмашь и заставляет его ступешаться и понуро уползти восвояси. И именно после этого случая последует известие о его внезапной смерти.

Этот трагический спектакль об абсурде человеческой жизни, о тотальном одиночестве, о жестокости людского общества — очень важная веха в линии творчества Валерия Фокина. Фокин раскрыл в нем свое трагическое мировосприятие. Лучшие его спектакли будут тоже пронизаны этим трагическим чувством, это чувство, как и у других режиссеров поколения, — экзистенциальной природы. Оно выражает ощущение покинутого человека, не имеющего опоры в окружающем пространстве, человека, который может погрузиться только в бездну своего беспоконного и часто больного сознания. Таким будет Николай Гоголь, главный

герой Валерия Фокина, о котором он поставит пронзительный и необычный спектакль в Александринском театре. В других работах режиссер словно будет искать выход для человека из его трагического положения, какую-то внутреннюю опору, как в постановке гоголевской «Женитьбы». Но все это позже.

Прошло еще десять лет, и Фокин опять оказался в репертуарном театре, с которым отношения закончил, казалось бы, навсегда. Но так сложились обстоятельства, что в Александринском театре в рамках программы «Новая жизнь традиции» он поставил гоголевского «Ревизора» и почувствовал интерес к труппе, понял, что с ней можно работать. Вскоре он стал здесь художественным руководителем. Со временем он, очевидно, ощутил, что репертуарный театр — более устойчивая модель и обладает своими преимуществами. Или просто настало время творческой зрелости и потянуло к чему-то более стабильному. В репертуарном театре появилась возможность сосредоточенной работы и постепенных накоплений от постановки к постановке. Появилась также возможность проводить определенную целостную программу.

Теперь у Фокина в результате тщательного отбора актеров образовалась постоянная труппа. Художественному руководителю большого коллектива предстояло заниматься тем, чем прежде заниматься не приходилось, — и воспитанием актеров, и их творческим ростом.

Характерно, что в Александринском театре Фокин за десятилетие поставил в два раза меньше спектаклей, чем за тот же период в ЦИМе. Тогда он как будто разбрасывался. Проявлял жадность, хотел успеть и там и здесь. Теперь он существует размеренно. И живет на два города, утверждает, что Петербург хорош для сосредоточенной работы, в то время как Москва годится для тех, кто хочет сделать карьеру. А поскольку карьера Фокина уже,

в общем, состоялась, сегодня он может в полной мере отдаться творчеству.

Правда раж реформатора и в Петербурге не оставил его. Фокин создал новый театрално-культурный комплекс на улице Росси, за основным зданием театра. У театра появились площадки двух типов — традиционная репертуарная, каковой является сцена Александринки, и нетрадиционная, принадлежащая многофункциональному центру, каковым стала новая сцена на улице Росси. На эту сцену Фокин пригласил главным режиссером Марата Гацалова, одного из наиболее интересных профессионалов молодого поколения.

Центр на улице Росси — это трансформирующаяся сцена на 300 мест, школа и медиациентр театралных технологий (интернет-театр). Как считает Фокин, такого уникального центра нет ни в России, ни даже в Европе. Центр работает в круглосуточном режиме и рассчитан в основном на молодежь.

Фокин утверждает, что, создав новый многофункциональный театралный центр, он возродил тот театрално-культурный комплекс, который был организован еще Карлом Росси в 1830 году. На одной из красивейших улиц города, которая расположена за Александринским театром, издавна размещались балетная школа, а ныне Академия Русского балета, театралные мастерские и театралная библиотека.

Деловитость, способность подчинить работу театра дисциплине и ответственности выделяют Фокина на фоне режиссеров его поколения. Пожалуй, только Лев Додин имеет столь же образцовое театралное хозяйство и держит коллектив тоже в определенных деловых рамках. Но Додин, по крайней мере внешне, выглядит все же мягче и подчиняет коллектив своей театралной вере, стилю своей работы с ансамблем, требуя от актеров душевной отдачи. Фокин в большей степени тип

другого руководителя, для которого душевные моменты, на мой взгляд, значат меньше, а нужны дисциплина, ответственность, исполнительность. Когда его спросили, чего бы он желал больше — любви или понимания, он ответил — понимания. Это характерно для него. Фокин вообще по натуре как будто более жесткий человек, который не разменивается на мелочи и не отличается сентиментальностью. Про Александринский театр он не без гордости говорит так: «Театр отлажен с точки зрения того, что я называю художественным порядком. Художественный порядок — это термин, распространяющийся и на репетиции, и на спектакли, и на взаимодействие всех служб в угоду тому, чем мы занимаемся. И Андрей Щербан, и Кристиан Люпа, и Михаэль Тальхаймер (это те режиссеры, которые ставили в Александринском театре. — П. Б.) — все в один голос говорили мне, что такой организации они не видели ни в одном европейском театре»⁸.

Гоголь — любимый автор Валерия Фокина. Как я уже писала, режиссер шел к Гоголю через традицию эпохи модернизма, через Мережковского и Мейерхольда. Но сейчас хочу добавить — и не только. Потому что Валерий Фокин шел к Гоголю прежде всего, конечно, от себя самого, от своих личных ощущений и размышлений о жизни, в какой-то мере — от автобиографических моментов. В общем, любовь Фокина к Гоголю носит отнюдь не литературный или культурный, а прежде всего личный характер.

Позднее он в одном из интервью высказал следующее: «Дело в том, что последние годы я все-таки стараюсь соизмерять свою работу с личными ощущениями, с тем, как я живу и что со мной происходит. <...> Ведь любой спектакль тебя как-то меняет или подтверждает твои мысли — это своего рода исповедь. Бывает, что спектакль носит некий профессионально-эстетический характер, но в идеале он

должен быть исповедью»⁹. Для Фокина — это достаточно неожиданное признание. Хотя оно вполне в духе высказываний поколения семидесятников. Оказывается, и такой волевой и предприимчивый театральный лидер — лирик в душе. Но, кажется, это качество в нем развилось с годами или усугубилось с годами, а было присуще ему еще со времен «Современника». Трудно сказать. Но то, что в последнее десятилетие Фокин ставит спектакли очень близкие ему лично, мне кажется, бесспорно. В них как будто заложена рефлексия Фокина по поводу себя самого, по поводу современной жизни и всех ее соблазнов для человека и художника. Фокин рефлексиирует, чтобы удержаться от искушений, чтобы сохранить нетронутым свое обостренное художническое чутье и не пойти по пути тех, кто, достигнув преуспеяния в деловой сфере, потерял себя как художник. Об этой проблеме Фокин думал еще давно.

Но продолжим о постановках Гоголя. «Шинель», совместную продукцию ЦИМа и «Современника», Фокин посвятил, как признавался он сам, теме соблазна.

Стилистически «Шинель» близка «Нумеру в гостинице» и «Превращению». Это тоже почти бессловесный спектакль-фантазия, разворачивающийся в полуреальном мире, мире наваждения и сна. И герой — маленькое существо, лишенное признаков пола, с лысой головкой и большими удивленными глазами, в которых очень часто появляется выражение испуга. Башмачкина играла Марина Неёлова. Существо кряхтело, издавало какие-то ухающие звуки и произносило односложные фразы, поражая своей немощью и даже убожеством. К нему трудно было испытать сострадание, ведь человеческое в нем как будто давно исчезло, а осталось только нечто несурзное и убогое.

Башмачкин в спектакле Фокина не был персонажем «натуральной школы». Так к Гоголю подходили еще в XIX веке.

Но в XXI веке театр изымает его из этой традиции и создает другой образ. Это не маленький человек, задавленный равнодушным столичным городом, за фасадом которого совершались человеческие трагедии, а фантазийное существо среднего рода, живущее в мире своей грезы, своего наваждения, своего соблазна. Таким соблазном стала для него новая шинель. Существо обожествило ее, и потому образ шинели в его сознании вырос до невероятных размеров и значительности. Огромная шинель плыла по сцене, как большой корабль. Рядом с этой шинелью существо выглядело еще меньше, еще неказистее.

Фокин в этом спектакле живописал душевную страсть Башмачкина, соблазненного желанием обладания шинелью. И поэтому весь спектакль был словно материализацией этой страсти, материализацией внутреннего мира Башмачкина. Этот мир предстал как образ полуфантастического города, города пугающих миражей и наваждений, центральным из которых была невероятных размеров шинель. Визуальный ряд дополняла звуковая партитура (А. Бакши), созданная из странных гулких, тоже пугающих звуков.

Все это опять же было далеко от бытового реализма. С этой дороги Фокин ушел уже давно. В спектаклях, подобных «Нумеру в гостинице» и «Шинели», он следовал скорее стилю «фантастического реализма», основанному на образах внутреннего мира человека, часто причудливых и гротескных. «Фантастический реализм» связывают с искусством Е. Вахтангова. Ведь не случайно же Фокин — выпускник Щукинского училища. И в начале XX века «фантастический реализм» вовсе не предполагал копию жизни. Вахтангову была присуща богатая фантазия и яркие образы, тяготеющие к гротеску. У режиссера вахтанговской школы фантазия работает в том же направлении, которое раскрывает богатое воображение художника. Это тоже выражение все того же субъективизма, на

котором стоит искусство режиссеров-середнедесятников, обнаруживших свою близость к традициям театрального модернизма.

И вместе с тем Валерий Фокин, так же как и Анатолий Васильев и другие режиссеры этого поколения, обнаруживает свою принадлежность постмодернизму, являясь фигурой переходной, сочетающей в себе черты модерна и постмодерна. Последний проявляется, в частности, в том, что режиссер второй половины XX-го и начала XXI века очень свободно обращается со всем арсеналом выразительных средств театра начала XX века, включая и опыт Е. Вахтангова, и — в большей степени — опыт Вс. Мейерхольда, к которому обращается напрямую, вводя цитаты из его спектаклей (особенно наглядно это проявится в «Ревизоре»). Порывает с реализмом, с которым еще очень тесно было связано поколение шестидесятников. Выходит за границы социального пространства (начиная с 90-х годов) в сферу субъективных личностных (в том числе и автобиографических) переживаний, внутреннего мира человека, материализуя в своих спектаклях видения и образы, возникающие в сознании и подсознании персонажей. Выражает в своем творчестве (еще начального периода: «Современник» и театр Ермоловой) антитоталитарный пафос, в этом случае продолжая традицию шестидесятников.

Так переплетаются в творчестве современного режиссера прошлое и настоящее, традиция и новаторство, личностное и общекультурное.

Смысл спектаклей Валерия Фокина не лежит на поверхности. Режиссер мыслит концептуально. Хотя, с другой стороны, для спектаклей Фокина, особенно таких, как «Шинель», «Нумер в гостинице», характерны выразительные визуальные образы и вместе с тем полнота человеческих переживаний. Последнее Фокин считает обязательным. Человеческое содержание

в любом, даже самом необычном персонаже должно быть вскрыто.

Как уже было сказано, свою деятельность в Александринском театре Валерий Фокин начал с «Ревизора». «Ревизор» принес ему удачу и ознаменовал собой новый творческий этап. Хотя Фокин, приступая к этой гоголевской комедии, еще не знал, что вскоре займет в театре должность художественного руководителя. Он решил реализовать грандиозный и необычный замысел, чтобы открыть им программу «Новая жизнь традиции» и поставить «Ревизора» в сценической редакции Вс. Мейерхольда.

Вот открытый постмодернистский ход — ввести в своего «Ревизора» какое-то количество цитат из постановки 1926 года. Очевидно, все это было рассчитано на неожиданные сопоставления и переключки. На некую изощренную театральную игру, которая могла бы придать зрелищу особое очарование. Но замысел был трудный. Хотя надо сказать, что мейерхольдовский сценарий значительно оживил заигранную комедию. Исчезли длинноты, некоторые сцены (как, например, та, где чиновники дают Хлестакову взятки) были объединены, некоторые (как сцены с женой и дочерью Городничего) сильно сокращены. Вообще спектакль приобрел динамику и наполнился новой энергией. Сколько я видела «Ревизоров», но признаюсь, что в некоторых местах меня охватывала невероятная скука, все это было видано-перевидано и уже не звучало свежо и неожиданно. В этом спектакле скуки нет. Зрелище воспринимается на одном дыхании.

Как свидетельствуют первые рецензии на эту постановку (которую мне удалось посмотреть значительно позже), самым большим удивлением в спектакле была роль Хлестакова в исполнении А. Девотченко. Это очень интересный актер-гастролер, который нарасхват у многих театров. Особенную любовь питали к нему

как раз семидесятники. У Л. Додина он играл Шута в «Короле Лире». У К. Гинкаса — Поприщина в «Записках сумасшедшего».

Бритая голова бандита-рецидивиста, крепкое жилистое тело, ухватки грубияна и насильника — этот образ был навеян уголовной романтикой 90-х. Когда голодные Хлестаков и его подельник Осип (Ю. Цурило), сидя в трактире в номере под лестницей, безо всяких надежд на то, что получат обед, в грусти и тоске напевали себе под нос тюремную песню, становилось понятно, что за птицы залетели в это богом забытое местечко.

Удивил и Городничий (С. Паршин), вполне симпатичный человек, вовсе не чурбан, а хозяин, запыхавшийся от дел, которые валяются на его голову, он, конечно, и взятки берет, и допускает нарушения законности и порядка в своем хозяйстве, но как иначе? Он живет, как десятилетиями и даже столетиями жили его предшественники, в стране, в которой все так живут. Фокин Городничего не то чтобы оправдал, а просто сделал из него не карикатурного, а реального человека.

И возникла несколько иная картина России. Не сатирическое изображение условного XIX века с чиновниками в однообразно-зеленых мундирах, а картина более реальная, рисующая Россию обобщенно, такой она была в XIX веке, такой предстает и в XXI-м — чиновники пьют, берут взятки, все тянут себе в карман. И только когда грядет очередная проверка и появляется начальство, городской голова и весь его штат начинают суетиться. Городничий со своими подчиненными и живет от одного ревизора до другого. Как только пройдет слух, что кто-то едет, Городничий собирается, чистит сапоги и, перекрестясь, идет с распростертыми объятьями встречать очередное важное лицо. Но фокус в том, что теперь в России в качестве важного лица, ревизора приезжает бандит, карточный шулер, который,

как комета, пронесется над городом, сорвет свои цветы удовольствия и сгинет в неизвестном направлении, только его и видели. А Городничий, еще не успев оправиться от этой встряски, готовится к следующей — бежать, встречать и честковать. Спектакль заканчивается не бессловесной сценой, когда в одно мгновение все обманутые, опростоволосившиеся персонажи комедии застывают в карикатурных позах, а энергичной гоголевской репликой, с которой начинается «Ревизор»: «Я пригласил вас, господа...».

А. Деютченко со временем ушел из спектакля, и роль Хлестакова стал играть сначала В. Коваленко, а потом Д. Лысенков. У Хлестакова–Лысенкова не столь устрашающая внешность. Чем-то он даже напоминает Э. Гарина, который играл в спектакле Мейерхольда. Но если Хлестаков Э. Гарина был лицом inferнальным, меняющим лики и маски, то Хлестаков Лысенкова, как кукла с механическим заводом, протанцовывает свой бешеный танец, кажется, на одном дыхании и не может остановиться, и только его напарник Осип, соображающий более здраво, подхватывает его и увозит с глаз долой.

Обычно «Ревизор» строился с упором на роль Хлестакова, который появился неизвестно откуда и сгинул неизвестно куда, перевернув все в доме Городничего с ног на голову. Апогеем роли становилась знаменитая сцена вранья, где одна на другую наслаивались очевидные небылицы, которые прямо на ходу сочинял Хлестаков и которые заставляли чиновников содрогаться от страха и восторга. Хлестаков в исполнении Лысенкова тоже с блеском проводит знаменитую сцену. И все сильнее и сильнее входит в раж, начинает врать все менее и менее правдоподобно, производя при этом все более и более сильный эффект. В целом ведет себя предельно нагло и цинично. Вводит присутствующих в состояние транса. Делает пассы руками над их головами, и они впадают в сомнамбу-

лическое состояние. А в это время бандит ловко вынимает бумажник у Городничего, снимает дорогие серьги у Анны Андреевны и Марьи Антоновны. В общем, хорошо общищает честную компанию. Его подельник Осип только успеваает принимать из рук Хлестакова краденое и прятать его. Все, что происходит в этом спектакле с Хлестаковым, интересно. Но более-менее традиционно, в этой роли нет резкого отхода от традиции. Новизна есть в линии Городничего и чиновников. По крайней мере именно в этой линии в спектакле выстроен развивающийся сюжет.

Начинается все с почти бытовой сцены, в которой Городничий появляется с полотенцем в руках, еще не завершившим свой утренний туалет, выходит в приемную, где его подчиненные, как говорится в таких случаях, лыка не вяжут, поскольку погружены в пьяный сон после бурно проведенной ночи. Затем последует сцена в трактире, где озлобленные и голодные Хлестаков и Осип быстро и без заминок согласятся на все, что предложит им Городничий, и действие понесется дальше. Все будет стремиться к кульминационной сцене, в которой Хлестаков, достигнув апогея в своей бессвязной, но устрашающей всех присутствующих речи, заговорит о Петербурге. Тут же сверху, с колосников спустятся массивные колонны, обозначающие богатый интерьер петербургского дома, и сознание чиновников и Городничего затуманится, они мысленно перенесутся в этот неизъяснимо величественный и прекрасный столичный мир. Ситуация будет нарастать, и Хлестаков Лысенкова проведет свою знаменитую сцену с маменькой и дочкой, которая окажется гораздо более динамичной, чем при традиционном прочтении комедии, — играется все попеременно, то с одной, то с другой, а одновременно, отчего сцена становится более условной и вместе с тем более огушительной. Дамы до такой степени очарованы столичной штучкой, что потеряли

всякий рассудок и буквально ползают у него под ногами, позволяя крутить собой в прямом и переносном смысле. Городничий, обезумев окончательно и уже не зная, как еще угодить важному столичному вельможе, будет подкладывать под него свою дочь, а после того, как Хлестаков сделает предложение Марье Антоновне, уже вознесется в своем воображении до самых небес. И будет представлять себя генералом, близким родственником важного лица, так счастливо встретившегося ему на жизненном пути. Будет представлять себе, как взойдет на самую вершину славы. Его подчиненные в благоговении встанут за спинами высокородного семейства, испытывая понятное чувство восторга перед особами, столь счастливо вознесенными судьбой. Этот подъем чувству у Городничего и чиновников — наивысшая эмоциональная точка всего спектакля. Их чувства — на грани с безумием.

Падение с высоты грез будет столь резким, что Городничего станет жалко. Присутствующие, которые за несколько минут до этого выражали свои восторги и преданность, начнут громко хохотать прямо в лицо Городничему. А он в своей знаменитой речи о том, как опростоволохился и дал себя обмануть ничтожеству, дойдет до предельной степени откровенности и самообнажения. Эту драматическую ноту подхватит Марья Антоновна (Я. Лакоба), которая слабым детским голоском пропоет жалостливую песенку. На ее лице с большими удивленными глазами появится выражение недоумения, растерянности и обиды. Как же так? За что?

Но на этом действие не остановится. Начинается следующий круг — с исходной мизансцены, когда Городничий появляется на пороге своей приемной с полотенцем на плече, произнося сакраментальную фразу «Я пригласил вас, господа...». Эта фраза означает новый поворот того же самого сюжета, в котором неутомимый Городничий, поднося кулак к носу своего

подчиненного, примется за свои обычные дела и заботы, готовый встретить очередное важное лицо и так еще раз проиграть свой жизненный сценарий. В этом сценарии всегда в скрытом виде будет присутствовать мечта о генеральском чине и блестящей столичной жизни. Это тот же Гоголь, только в этой версии мы больше узнали о Городничем, о его внутренних мотивах. Фокин в своем спектакле выявил внутреннюю страсть персонажа, что оказалось интересным и неожиданным. Вместо привычной карикатуры на типичного служаку николаевских времен — живое лицо, реальный человек.

Так или иначе, но подробная и точно мотивированная разработка роли Городничего выводит этот персонаж вперед и тем самым дает новый поворот гоголевской комедии.

«Женитьба» — спектакль еще более интересный, чем «Ревизор». У пьесы нет такой богатой сценической истории, все-таки к ней обращались реже. Но и тут возникали свои штампы, от которых Фокин решительно ушел, поставив очень живой, динамичный и остроумный спектакль.

Никто из актеров не играет социальные комические типы — купцов, дворян и представителей прочих сословий XIX века. Нельзя сказать, что образы приближены к нашему времени. Нет, они опять же рождены фантазией постановщика, существуют словно бы вне времени и пространства и вместе с тем очень близки и понятны нам. Тут не обстоятельные подробные психологические портреты, а словно некие беглые, но выразительные зарисовки. Нет второго плана, все выведено во внешний рисунок и поведение. Иногда кажется, что какой-то персонаж обрисован с помощью слишком простого приема, как, например, Жевакин, потерявший ноги в тех военных кампаниях, о которых так много рассказывает, — он ездит на маленькой платформе с колесиками.

Таких инвалидов, просящих милостыню, можно сегодня встретить в метро. Актер В. Захаров прекрасно играет человека с открытой душой, этакого рубаха-парня, страстно желающего жениться на Агафье Тихоновне. Это уже его семнадцатая попытка. Все прочие кончались неудачей. И когда он вновь терпит фиаско, он очень искренно, доверительно и с неподдельным недоумением спрашивает, в чем же дело, почему опять все сорвалось? При этом режиссер выводит его вперед и показывает крупным планом. Вопрос Жевакина звучит и комично и драматично одновременно. А ответ на него напрашивается сам собой — этот человек не видит причины в себе, хотя причины, что называется, налицо. Такой, немного жесткий юмор присутствует в этом спектакле.

Но что вкладывает режиссер в понятие женитьбы? Какие намерения и цели преследуют персонажи в своей активной погоне за невестой? В спектакле большинство сцен происходят на катке. Агафья Тихоновна и все женихи, приходящие в ее дом, попадают на этот каток и начинают делать на льду виражи и пируэты. Похоже, что каток — это образ нашей жизни, которая напоминает спорт. Все суетятся, толкаются, вступают в конкуренцию, пытаются столкнуть другого с дистанции. Ради чего они нарезают круги на этом катке? Так уж устроена жизнь, она заключается в неудержимом, часто не осознанном, как у Кочкарева, стремлении к достижению чего-либо. Каждый вкладывает в понятие женитьбы какое-то свое содержание: одному нужен дом на каменном фундаменте, другому жена, которая говорит по-французски. А в целом все стремятся к жизненному преуспеянию и счастью, как они его понимают.

Что же Подколесин (И. Волков), загадочный гоголевский персонаж, который в финале убегает от невесты, выпрыгивая в окно? Окно это в спектакле присутствует с самого начала. Под ним на диване ле-

жит Поколесин и читает книгу. Но это не тип бездеятельного человека, не способного совершить поступок. Просто Подколесин живет в своем ритме и не участвует во всеобщей гонке. При этом он отнюдь не аутсайдер. Скорее, человек не лишенный мудрости, и, скорее всего, он предается иным, чем все прочие, занятиям, требующим и сосредоточенности и самоуглубления. У него, по замыслу режиссера, есть своя частная жизнь. «Оставьте меня», — словно бы говорит Подколесин. И с невестой он ведет себя не так напористо, как прочие. Словно ему неудобно проявлять те же глупые бурные страсти. Он не может относиться к невесте как предмету купли-продажи. Он не хам и не стремится вырвать у ближнего кусок изо рта. Он другой, чем все прочие, человек. Он, быть может, и желал бы сблизиться с Агафьей Тихоновной, узнать ее получше, но не может действовать с нахрапом, на что его толкает Кочкарев.

Кочкарев (Д. Лысенков) здесь проявляет активность, как он говорит сам, черт знает отчего. Его действительно словно лукавый попутал. Впрочем, в этой жизни, на этом катке все кружатся тоже черт знает отчего. Никому из персонажей, кроме Подколесина, не приходит в голову остановиться на мгновение и оценить смысл своей неумной деятельности. Роль Кочкарева — одна из наиболее ярких в спектакле. Кочкарев во чтобы то ни стало хочет женить Подколесина, развивает бешеную активность, уничтожает всех прочих конкурентов, но спроси его, зачем он это делает, он вряд ли назовет какую-то вразумительную причину.

Агафья Тихоновна (Ю. Марченко) тоже живет по законам спортивных жизненных состязаний. То есть она хотела бы так жить. Она делает пируэты на льду и становится в картинную позу, какую обычно принимают фигуристы, сделав какой-то сложный трюк. Но она только учится жизни и еще не овладела всеми ее

премудростями. И чаще всего пребывает в растерянности, не зная, что делать, как сказать, как поступить. Но в целом она вполне приятная девица, и на ее лице часто возникает неподдельно серьезное выражение. Кроме того, она красива и совсем не глупа. Просто часто конфузится. Такие, как Кочкарев, берутся устраивать ее судьбу, и она подчиняется их бешеному напору, принимая его за дружеское участие.

Спектакль не дает заскучать ни на минуту. Действие развивается стремительно. Движение актеров на коньках придает всему еще и чисто внешнюю динамику. Женихи вызывают улыбку, каждый обрисован с юмором, но не карикатурно. Вечно пьяная сваха (М. Кузнецова) с заплетающимся языком придает всей истории со сватовством черты абсурда. Здесь вообще обрисован именно абсурдный мир, в котором первопричина — с чего все началось — давно забыта и люди, подавшись своим мелким корыстным интересам, суетятся, толкают друг друга и готовы перепрыгнуть через противника. Так они и кружатся в погоне каждый за своим миром счастья и удачи.

Все-таки не случайно Фокину нравится Гоголь. Хотя режиссер и утверждает, что не относится к писателю только как к комедиографу и сатирику, все же скрытая едкая сатира на человеческие слабости присутствует в его спектаклях. Только она иначе выражена. Не в лоб и не с помощью известных театральных штампов. Фокин придает произведениям Гоголя словно бы первозданную свежесть, если и смеется над чем-либо, то делает это тонко, остроумно. Если и рисует абсурдный мир, то тоже с юмором, с улыбкой. Хотя если хорошенько вникнуть в смысл происходящего, то понимаешь, что все не столь уж безобидно.

Осуществляя постановку многих произведений Гоголя, Валерий Фокин не мог не задумываться о личности писателя. А личность эта весьма сложная, и, чтобы подступиться к ней, необходимо представ-

лять ее скрытую боль, заблуждения, а они, по мнению Фокина, были характерны для писателя. Режиссера интересовал Гоголь-«мученик», «страдалец», а не тот приглаженный и причесанный образ «большого реалиста» из школьных и даже вузовских учебников, который существует в сознании многих и по сей день. Фокин и тут ушел от стереотипа и представил образ русского писателя как образ человека, который пребывал в невероятном болезненном напряжении, переживая свою миссию писателя и христианина как назначенную Богом и судьбой Голгофу. Нравственный, христианский смысл творчества был для Гоголя первостепенным. Он не был светским писателем, литературным и драматургическим гением, легко и вдохновенно сочиняющим свои произведения. Мысли об истинном назначении человека и писателя Гоголю внушала его вера. И он так и не смог разрешить конфликт между своим писательским даром и верой. Этот конфликт раздваивал его личность. В этом и состояла его трагедия.

Спектакль «Ваш Гоголь» играется в небольшом зале под крышей Александринского театра. Пространством для игры служит помост, который упирается в маленькую сцену, на ней режиссер выстраивает интересные зрелищные картинки. Среди них — виды Петербурга, Невского проспекта с силуэтами гуляющих дам в пышных кринолинах, потом участников венецианского карнавала в масках. В какой-то момент действия здесь появляются изображения рыб с дрожащими плавниками. Все образы так или иначе навеяны миром и биографией Гоголя.

А сам он в начале лежит на помосте в белом больничном белье, вокруг суетятся доктора. Напряженная поза Гоголя, дрожание тела, рук и ног сразу создают образ слабого, немощного человека, мучающегося своей внутренней мукой, от которой не избавиться. Текста почти нет. Но актер Игорь Волков, исполняющий

роль Гоголя, пребывает в постоянном смятенном состоянии, ни на секунду не дающем отдыха израненному организму, мятущейся душе героя. Эта напряженность, болезненность состояния не прекратятся на протяжении всего спектакля. Гоголь будет смотреть в пространство пронзительным тревожным взглядом и невероятно напрягаться всем телом — страдание сопровождало его до последнего часа.

В спектакле есть сцена, в которой двух актеров — Игоря Волкова и Александра Паламишева — гримируют прямо на глазах у зрителей. Надевают гоголевский парик, приклеивают усы. Возникает портретное сходство с писателем. Но Гоголь здесь только знак Гоголя. Некий абрис облика, легкий росчерк.

В игровых эпизодах Игорь Волков работает без грима, но внутренне перевоплощается в писателя, проживая его страдания как подлинные.

Фокин любит театр с малым количеством текста. Его спектакли часто обходятся чуть ли не междометиями. Зато превалирующее значение приобретает зрелищная выразительность. Через мизансцену и рисунок режиссер и передает основное содержание.

В первые десятилетия нового века в Александринском театре у режиссера появились сильные исполнители — Д. Лысенков, Ю. Марченко, И. Волков, С. Паршин. Но начиналось все с гастролеров — актеров, приглашенных на роль: А. Девотченко в «Ревизоре» и В. Гвоздицкого в «Двойнике» Ф. Достоевского. На этих актеров Фокин очевидно делал ставку. Но Девотченко, сыграв две роли, покинул театр. Гвоздицкий, которому предназначалась еще и роль Подколесина, ушел из жизни, он был болен неизлечимой болезнью.

Достоевский — второй писатель, произведения которого чаще всего ставит Валерий Фокин. «Двойник» появился еще в 2005 году, после «Ревизора». И в «Двой-

нике» вторую роль (после Хлестакова) получил А. Девотченко — Голядкина-младшего. Голядкина-старшего сыграл В. Гвоздицкий. Это был самый первый звездный состав очень необычного и сильного спектакля.

Тема двойника в творчестве Фокина возникла во второй раз. В первый — в спектакле «Арто и его двойник» В. Семеновского. Это была одна из заметных работ ЦИМа. Спектакль игрался в свободном пространстве кафе, где зрители сидели за столиками. Здесь было два Арто. Один — больной и полусумасшедший одиночка, рождающий гениальные театральные идеи. Его играл Виктор Гвоздицкий. Второй — вполне благополучный и даже блестящий господин, баловень удачи. Роль исполнял Игорь Костолевский. Арто Гвоздицкого — весь вдохновение, полет и виражи больного сознания. Арто Костолевского — обаяние и шарм. Дуэт Гвоздицкого и Костолевского в этом спектакле был полон актерского блеска.

Лучшие, наиболее сложные образы в спектаклях Фокина всегда приобретали трагическое звучание. Как образ Гоголя, Арто, как образ Голядкина-старшего в «Двойнике».

Виктор Гвоздицкий играл эту роль особенно сильно. Его персонаж был подлинно трагической фигурой.

Фокин вспоминал о том, как актер в последний раз вышел на сцену в роли Голядкина: «...на следующий день Виктор Гвоздицкий уехал в Москву, попал в больницу и уже больше не вернулся. Я знал, что он болен, у него была высокая температура, мы думали, что это просто какая-то инфекция, не понимали, что происходит. Я зашел в зрительный зал где-то в середине „Двойника“, — думал, зайду просто на секунду, взгляну и уйду. И я простоял, наверное, минут тридцать, потому что он играл потрясающе. Он играл как в последний раз. Интуитивно я это почувствовал. Может быть, даже и от физического

состояния шла какая-то воспаленность в роли, которая легла на Достоевского, лихорадка, безумие от него прямо исходило. Зал сидел как вкопанный. Я смотрю иногда на ярусы, на зрителей, — так вот в тот раз тишина была гробовая. Тысяча человек, а как будто пустой зал, как будто нет ни одного человека. Он здорово играл. Я ему потом еще успел сказать: слушай, это было потрясающе. А ему уже было очень тяжело, он действительно как будто прощался. Прощался с этой ролью, с театром...»¹⁰

Спектакль выстроен сложно. В нем две центральные роли: Голядкина-старшего и Голядкина-младшего. А остальное — это некий хор или кордебалет, существующий в строгом пластическом рисунке и передающий ощущение некоей фантазмагорической реальности, реальности миражей, двойников, отражающихся в больших зеркалах сцены; метаморфоз чиновничьего мира, где голова значительного начальствующего лица, окруженная красивой виньеткой, как на парадном портрете, вдруг превращается в голову попугая; потом — гофманианы, когда хор превращается в массу странных персонажей со зловеще-карикатурными лицами, окружающих Голядкина в самые последние трагические моменты его жизни. Кордебалет этот действует на сцене постоянно и как кошмар, являющийся человеку в страшном беспокойном сне, сопровождает путь героя, приведший его к воспаленному бреду, который закончится смиренной рубахой.

Фокин говорил, что ему было важно показать расколотость сознания героя: второй Голядкин, по мысли режиссера, — одновременно и плод сознания главного персонажа, и очень реальный герой. Поэтому поединок двойников можно было рассмотреть как материализацию внутренней борьбы, происходящей в сознании Голядкина. Этот спектакль сделан в русле постановок, подобных не только «Шинели»

(о чем говорил сам Фокин, подчеркивая, что это две части петербургской дилогии), но и «Нумеру в гостинице» и «Превращению», то есть постановок, рисующих мир наваждения, существующий на границе реального и ирреального, мир, в котором происходят невероятные, необъяснимые с точки зрения нормальной логики события.

Замысел, в котором Голядкин-младший возникает как материализация внутреннего кошмара Голядкина-старшего, гораздо интереснее, чем замысел, где Голядкин-младший — реальное лицо (эта трактовка возникла в некоторых рецензиях на спектакль). В первом случае — это трагедия и фантазмагория, во втором — социальная драма о том, как более удачливый и пронырливый чиновник обошел и вытолкнул из жизненного круга другого, более слабого.

После В. Гвоздицкого и А. Девогченко в спектакле стали играть Виталий Коваленко и Дмитрий Лысенков. И если в игре Лысенкова присутствует это фантазмагорическое начало, он действует как существо не столько из реального мира, сколько из мира воображения, мира наваждения и бреда, то актер Коваленко весь — из мира реального. И тем не менее спектакль сохраняет свое напряжение и разворачивается как завораживающее зрелище появляющихся и множасьихся двойников, зеркально отражающих друг друга. Здесь тема двойника возникает как проявление внутреннего «я» героя.

В какой момент жизнь обыкновенного маленького человека, скромного чиновника, обладающего определенными нравственными качествами, превратилась в кошмар и наваждение? В какой момент его сознание расколослось и в нем стал действовать его двойник? Вначале угодливый и льстивый, готовый на любую услугу, потом агрессивный и высокомерный, унижающий его достоинство? Двойник Лысенкова появился как проявление внутренних заблуждений Голядкина-старшего, как

воплощение его необоснованных амбиций. Появился как каверза, как знак большого вопроса, обращенного на самого себя. Как изощренная и пугающая галлюцинация, превратившая все существование Голядкина-старшего в слонеший кошмар. Раздвоение личности, когда герой не мог понять, кто же он истинный и откуда в нем эти странные, вдруг резко проявившиеся черты, и привела его к конечному безумию и смирительной рубашке. Процесс внутренней борьбы, заканчивающейся победой Двойника, в спектакле развивался действительно и зримо, рисуя кривую взлетов и падений больного раздвоенного сознания. На мой взгляд, этот спектакль с точки зрения режиссерского мастерства, гармонии формы и содержания, сложности и глубины развития темы — наивысшее достижение Фокина.

В 90-е годы в «Современнике» Фокин поставил спектакль по Достоевскому «Карамазовы и ад» (пьеса Н. Климонтовича), в котором Ивана Карамазова прекрасно играл Евгений Миронов. В роли отца Федора Павловича выступал Игорь Кваша. Дмитрия играл Сергей Гармаш. Это был Достоевский больших вопросов, вопросов веры, нравственности, смысла жизни. Основным обвиняемым оказывался Иван Карамазов, который был замешан в убийстве отца не фактически, а, так сказать, ментально. Он в своем сознании допускал мысль об убийстве, словно снимая с этого тягчайшего преступления нравственный запрет, тем самым позволял Смердякову, не склонному к сложным нравственным коллизиям, совершить это убийство. Иван Карамазов носил ад внутри себя самого, в своем сознании. Это было связано с его неверием в Бога.

Тема внутреннего ада вполне соответствовала содержанию романа Достоевского. Спектакль был силен своей идейной стороной, спором, диспутом о вере и Боге, разворачивающимся на глазах у зрителей. Он был силен глубиной актерских образов,

энергией переживания, эмоциональным накалом игры. С режиссерской стороны — властью и свободой разработки темы.

Достоевский первых десятилетий XXI века у Фокина пропущен не через реалистическую, а через фантастическую, романтическую традицию. Этот Достоевский может быть выражен не только и не столько с помощью слова, сколько через яркие живописные образы. Для Фокина характерно не просто пространственное мышление, но еще и живописное, ведь в свое время до Щукинского училища он окончил художественное. Живописность ярко проявилась в спектакле «Ваш Гоголь» с его богатым визуальным рядом, а также в «Двойнике» с его сложной графикой мизансцен и общих планов, с его живописью, по настроению своему мрачной и пугающей. «Двойник», кстати сказать, не в меньшей степени, чем «Ревизор», обнаруживает родство с Мейерхольдом, изощренным художником-модернистом, у которого живописное начало подчас играло чуть ли не первостепенную роль.

Второй спектакль по Достоевскому «Литургия Zero» выполнен в иной стилистике, чем «Двойник». Он ближе как раз к постановке 90-х годов «Карамазовы и ад». Весь его смысл и пафос целиком и полностью выражается через актерскую игру. Насколько она сильна и глубока, настолько сильно и глубоко содержание всего спектакля.

В спектакле заняты А. Шагин (театр Ленком), А. Большакова, С. Паршин, Э. Зиганшина. Центральная и наиболее трудная роль у А. Шагина, он играет человека страстного, одержимого. С равной силой он предается и любви к Полине, и игре. В финале перед нами человек погибший, безнадежно порабощенный рулеткой.

Валерий Фокин в своих спектаклях по классике говорит прежде всего о современности. Он выносит на обсуждение вопрос о том, как жить в нынешнем мире.

И каждый спектакль словно бы продолжает разговор на эту тему. Если в «Женитьбе» Фокин раскрыл позицию современного человека, который не хочет участвовать во всеобщей гонке за миражами, настаивает на своем отдельном, частном внутреннем пространстве, то «Гамлет», поставленный через несколько лет, говорит о том, что человек не должен участвовать в борьбе с государством, которое все равно сильнее его. Режиссер снимает с Гамлета ореол борца, равно как и ореол философа. Фокин сегодня, в первые десятилетия XXI века, отрицает все те протестные формы и настроения, которые были характерны еще для советского периода развития общества. Эти протестные настроения и были основными настроениями интеллигенции. Сегодня нас не интересует политика и формы политической борьбы. Они, с одной стороны, скомпрометировали себя, с другой, не оправдали надежд. Первые десятилетия XXI века — время частной жизни и частного человека. Искусство обращается к внутренним проблемам этого человека, к его духовным, нравственным, религиозным поискам. К его экзистенции. Положение такого человека, если он не защищен какими-то внутренними упованиями, верой, личностными убеждениями, трагично. Как трагично положение Гамлета, которого втянули в политическую интригу и из которого сделали пешку в политической борьбе.

Валерий Фокин отрицает привычный для нас подход к «Гамлету». В 70-е годы Юрий Любимов поставил спектакль по этой шекспировской трагедии, где главную роль играл Владимир Высоцкий. Этот Гамлет был человеком, противостоящим кровавому режиму Клавдия, человеком, бросающим вызов судьбе и погибающим в неравной схватке. Его образ тогда словно бы призывал к сопротивлению. Гамлет Высоцкого в черном свитере с гитарой, в начале спектакля читающий стихотворение Б. Пастернака «Гул затих, я вышел на

подмости», был выражением протеста в мрачную брежневскую эпоху.

Сегодня уже становится понятно, что благоприятные для всего общества изменения в социальном и политическом климате должны произойти естественным, эволюционным путем. Путь революционных преобразований и жесткой борьбы в XX веке скомпрометировал себя. Поэтому позиция Фокина, которую можно назвать новым консерватизмом, мне лично кажется здоровой и понятной. Новый консерватизм XXI века раскрывает суть новых отношений с социумом. Нынешний этап жизни в большей степени обращает нас к самим себе, к собственному пространству, к личному выбору. У Фокина в период его творческой молодости, когда он работал в Ермоловском театре, на какое-то время возникали социальные иллюзии. Но потом он ушел от них. И с 90-х годов, как и другие режиссеры его поколения, перестал обращаться к социальным протестным темам. Защита частной жизни отдельного человека от враждебного социума сегодня представляется более ответственной. И эта ответственность обращена к себе.

Проблему личной ответственности ставил еще в середине 80-х годов А. Васильев в «Серсо», Л. Додин в своих более ранних спектаклях по прозе Ф. Абрамова. Поэтому можно утверждать, что это базовая позиция поколения семидесятников. К ней они пришли довольно рано. Они не переживали ту трагедию, которую переживал Иванов из спектакля Олега Ефремова и сам Ефремов. Трагедию кризиса общественной идеи, которая произошла после событий 1968 года. Семидесятники вошли в искусство театра не с общественной, а с личностной идеей, идеей личного выбора и решения. Во всяком случае, именно об этом в первые десятилетия XXI века в своих спектаклях рассуждает Валерий Фокин. Поэтому он и утверждает, что больше не верит в человека, «который

может взять на себя ответственность в плане общественно-политическом. Я ведь это сказал во время перестройки, в которую верил на все сто процентов. Сегодня я бы сказал, что постуки нужно совершать по отношению к самому себе. И это гораздо сложнее»¹¹.

Итак, «Гамлет», как и «Ревизор», в постановке Фокина предстает значительно обновленным. Прежде всего — за счет языка. Фокин соединил многие переводы: Лозинского, Пастернака, подстрочник Морозова. А главное, предложил словесно обработать текст трагедии современному драматургу В. Леванову. Получился блестящий результат. «Гамлет» звучал свежо и резко.

Перемонтировав сцены, Фокин добился и неожиданностей в развитии интриги. Но главное здесь — само решение. Гамлета спровоцировали на борьбу с Клавдием (его напоили допьяна и устроили так, чтобы он увидел человека в латах, якобы призрак его отца), в которой принц бесславно погиб. «Главное для меня в „Гамлете“ — говорит Валерий Фокин, — история человека, который вступил на путь борьбы и проиграл. Ключевой вопрос, который волнует меня сегодня: а нужно ли вступать на этот путь? Нужно ли бороться с этим миром? Может быть, вовсе и не нужно? Может быть, напротив, мужество требуется как раз для того, чтобы не бороться вовсе. Может быть, современному человеку не хватает мужества уйти, отстраниться — как сделал, скажем, Федя Протасов. Или Подколесин, у которого есть его диван, его малая родина — и которому на ней хорошо»¹².

Пространство трагедии очень интересно решено художником А. Боровским, постоянным соавтором В. Фокина. Тут словно бы реализована метафора «Дания — тюрьма»: сплошные лестницы — центральная, спускающаяся к авансцене, и боковые, ведущие назад, к кулисам, — представляют собой площадку для игры.

В начале и конце спектакля тут проходят молчаливые фигуры охранников с овчарками, и возникает образ фашистского тоталитарного государства. Это государство живет политическими интригами, борьбой за власть. Тут Гертруда (М. Игнатова, БДТ им. Г. Товстоногова) вместе с Клавдием (А. Шимко) убили короля и заняли трон. Гертруда очень жесткая и несентиментальная особа, она не испытывает любви к сыну и готова убить его так же, как и его отца, осуществляя свои политические планы. Клавдий здесь представляет собой ничтожество, игрушку в руках Гертруды. Инициатива во всех начинаниях принадлежит именно ей.

Политика тут — грязное дело, и те, кто занимаются ею, не обладают высокими моральными качествами.

Гамлета играет Д. Лысенков. Вначале он — еле держащийся на ногах подросток, резко выделяющийся своим разболтанным и несолидным видом на фоне представительной публики в торжественных черных костюмах. Поэтому Гамлета на руках волокут два приставленных к нему телохранителя, выполняющих еще и роль осведомителей — государство тщательно следит за умами и настроениями людей, не брезгуя средствами жесткого политического контроля и нажима. После встречи с призраком Гамлет начинает изображать сумасшедшего. Выходит в длинной белой рубахе с кастрюлей на голове и держит в руках муляж жареного поросенка и морковку. В таком виде является перед Офелией (Я. Лакоба) и Клавдием.

Но убедившись в том, что Клавдий убил его отца, Гамлет надевает на себя свои привычные одежды и начинает выступать уже как будто от своего лица.

Этот Гамлет отличается не столько склонностью к рассуждениям, сколько готовностью к реальным действиям. Он здесь, как уже говорилось, не философ. Фокин отказывается от традиционной трактовки, по которой активность Гамлета

приостанавливается его нерешительностью и склонностью к философствованию. Именно так всегда понимался знаменитый монолог «Быть или не быть»: Гамлет не может решить этот вопрос, поэтому медлит с мезтью. Фокин отказывается и от излишнего психологизма, навязанного Шекспиру русской традицией прочтения, не обременяя своего Гамлета ненужными паузами и нерешительностью. В этом отношении режиссер оказывается ближе к Шекспиру, потому что Шекспир вовсе не психологический автор. Трагедия в постановке Александринского театра приобретает динамику и стремительность, за счет чего значительно облегчается ее восприятие. Следить за развитием действия становится интересно.

Интересно в этом смысле остановиться на спектакле «Живой труп». При всей пространственной и смысловой ясности решения постановка страдает одним недостатком. Роль Федора Протасова требует именно углубленного психологического решения и развития. Однако Протасов в исполнении С. Паршина остается статичной фигурой, носителем смысла, необходимого режиссеру, но не соответствующего природе толстовской драмы. Роль Протасова по законам психологической драмы должна быть прожита в своем внутреннем развитии. А это уже не театр Фокина. Фокин часто, хотя и не всегда, решает внутреннее содержание роли через визуальные пространственные образы, через рисунок, музыкальный, звуковой ряд. В этой манере режиссер утвердился уже давно и достиг определенных успехов. Поэтому в принципе ему ближе Гоголь и Шекспир, а не Толстой или, скажем, Островский.

Театр Валерия Фокина — театр динамичный, в котором психология персонажа адекватно выражается в рисунке, поведении и ярких отдельных деталях, помогающих раскрытию внутреннего смысла его действий. Это театр активной образной

формы, театр, в котором актер должен соответствовать режиссеру, наполняя режиссерский рисунок живой жизнью. Фокину требуются актеры-профессионалы, готовые работать в сложном режиссерском замысле. Чем самостоятельнее, интереснее и глубже актер, тем точнее и объемнее он может выполнить этот замысел. Поэтому Фокин долгое время работал с такими интересными и самостоятельными актерами, как Е. Миронов, М. Неёлова, В. Гвоздицкий, А. Девотченко. Особое место в этом ряду занимает К. Райкин, потому что с ним Фокин шел вместе от Щукинского училища, набирая профессионализм и мастерство. По методу работы с актером и стилю построения действия театр Валерия Фокина близок театру Камы Гинкаса. Гинкас тоже нуждается в сильных самостоятельных актерах. Кроме того, он является таким же режиссером-лириком, монологом по своей природе, как и Валерий Фокин. Монологичность — это обращенность к себе самому, лиричность, субъективизм, который и является основной чертой поколения. Поэтому в чем-то главном разные режиссеры, создатели своих авторских театров, оказываются близкими друг другу.

После ухода А. Девотченко и смерти В. Гвоздицкого Фокин, хотя и приглашает в Александринский театр других исполнителей, в основном опирается на актеров труппы. Гастролеров в его спектаклях стало значительно меньше. Репертуарный театр все-таки требует другого стиля. Такого, когда актеры труппы переходят из одного спектакля в другой и со стороны можно проследить судьбу исполнителя, увидеть его развитие. От режиссера постоянная труппа требует заботы, более пристального внимания к себе.

В Александринский период своей деятельности Валерий Фокин вырос в очень крупную режиссерскую личность, которую можно сопоставить с такими мощными лидерами, руководителями театров, как

Любимов или Ефремов. Фокин соединил в себе талант художника-лирика, субъективиста с талантом крупного организатора, возглавляющего большой театральный коллектив.

Сегодня Валерий Фокин являет в своем лице руководителя сразу нескольких структур: Центра им. Вс. Мейерхольда в Москве, где он занимает должность президента, Александринского театра в Петербурге, недавно он стал членом президентского Совета по культуре и искусству, возглавил режиссерскую гильдию в Союзе театральных деятелей. Присутствие в столь разных структурах такого деятельного человека, как Валерий Фокин, говорит о том, что времена меняются и, возможно, скоро мы станем свидетелями значительного оживления новых центростремительных процессов в культуре и жизни. Эпоха постмодерна с его хаосом, пестротой, множеством несоприкасающихся сфер и отсутствием единой цементирующей идеи как будто проходит. Новому времени потребуются руководители и организаторы крупного масштаба, какими были шестидесятники и каким сегодня стал Валерий Фокин. Его энергии, ума и предприимчивости хватит на то, чтобы довести до конца свои идеи и найти приемлемые решения для взаимодействия театра и нового со-

циума. «В обществе сегодня наблюдается агрессия раскола, так этот раскол есть и в нашем театральном сообществе. Критериев почти никаких нет, все отстаивают свое. И поэтому сегодня просто необходимо вот этот, как я называю, художественный центризм — чтобы нам не потерять главное, ради чего все»¹³, — говорит Фокин.

Успешность только в 60-е годы была отрицательным понятием. Тогда это могли назвать даже обидным словом «карьеризм». Тогда существовало внутреннее сопротивление системе, и соблазняться всеми ее благами было неприлично. Хотя можно было насчитать огромное количество людей, кто не верил этим демагогическим рассуждениям, преспокойно двигался вверх по служебной лестнице и чувствовал себя комфортно в тех предлагаемых обстоятельствах, какие создавало время. Сегодня тем более важно добиваться успеха и создавать имидж позитивного человека. Это новые требования времени. Валерий Фокин им вполне соответствует.

Сегодня «два Фокина», как видно, не находятся в конфликте друг с другом. Объединившись, две природы, организаторская и художническая, породили тип яркой и сильной режиссерской личности.

Примечания

¹ Фокин В. Шинель у каждого своя / Беседовала Ирина Корнеева // Российская газета. 2004. 1 марта. С. 6.

² Фокин В. Беседы о профессии. Репетиции. СПб., 2006. С. 37.

³ Там же. С. 48.

⁴ Там же. С. 50.

⁵ Фокин В. «В России, за что ни возьмись, — все валится» / Беседовала Алина Циопа // Невское время. 2011. 26 февр. С. 6.

⁶ Фокин В. «Сколько в России режиссеров — не знает никто» / Беседовала Ольга Егосина // Театрал. 2012. Июнь. С. 29.

⁷ Фокин В. Если у тебя нет аншлага, то дело в тебе / Беседовал Алексей Филиппов // Известия. 2001. 25 янв. С. 9.

⁸ Фокин В. «Наша жизнь — черно-белое кино» / Беседовал Глеб Ситковский // Труд. 2009. 16 сент. С. 19.

⁹ Фокин В. Пошлость была главным врагом Гоголя / Беседовала Ольга Фукс // Современная драматургия. 2009. № 2. С. 208.

¹⁰ Фокин В. Старый новый «Двойник» / Интервью Ирины

Коревой // Российская газета. 2013. 21 мая. С. 7.

¹¹ Фокин В. Я не из тех, кто бьет поклоны власти / Беседовал Артур Соломонов // Известия. 2006. 28 февр. С. 14.

¹² Фокин В. «Хочу посмотреть на „Гамлета“ через другую оптику» / Беседовал Дмитрий Ренанский. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/04/13/120/> (дата обращения 12 сентября 2013 г.)

¹³ [Интервью с В. Фокиным] // Российская газета. 2013. 14 мая. С. 1, 10.

Авторы номера

Богданова Полина Борисовна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета.

Контакты: e-mail polina11@mail.ru

Мальцева Ольга Николаевна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

Контакты: e-mail onmalt@gmail.com

Мамчур Елена Владимировна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail lena.mamchur@gmail.com

Молодцова Майя Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail mayamolodzova@yandex.ru

Ряпосов Александр Юрьевич —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail a-ryaposov@yandex.ru

Титова Галина Владимировна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail trikafedry@yandex.ru

Чирва Юрий Николаевич —

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой литературы и искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail trikafedry@yandex.ru

Юрьев Андрей Алексеевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Контакты: e-mail andr_ibsen@mail.ru

Authors

Polina Bogdanova —

PhD (Arts), associate professor, Dept. for History of Theatre and Film,
Russian State University for the Humanities (Moscow).

Contacts: e-mail polina11@mail.ru

Yury Chirva —

PhD (Arts), professor, Head of Dept. Chair, Dept. of Foreign Art Studies, St.
Petersburg State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail trikafedry@yandex.ru

Olga Maltseva —

Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State
Theatre Arts Academy; senior researcher, Russian Institute of History of the
Arts.

Contacts: e-mail onmalt@gmail.com

Elena Mamchur —

doctorant student, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State Theatre
Arts Academy.

Contacts: e-mail lena.mamchur@gmail.com

Maya Molodtsova —

PhD (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, St. Petersburg State Theatre
Arts Academy.

Contacts: e-mail mayamolodzova@yandex.ru

Alexander Ryaposov —

PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg
State Theatre Arts Academy.

Contacts: e-mail a-ryaposov@yandex.ru

Galina Titova —

Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, St. Petersburg State
Theatre Arts Academy

Contacts: e-mail trikafedry@yandex.ru

Andrey Yuriev —

PhD (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, St. Petersburg State Theatre
Arts Academy.

Contacts: e-mail andr_ibsen@mail.ru

Аннотации

М. М. Молодцова

К истории режиссуры: Анджело Индженьери и спектакль «Эдип-царь» в Театре Олимпико в Виченце (1585)

Возрождая театральное искусство в Италии чинквеченто, спектакли вместе с драматургами ставили художники (зодчие, сценографы) и ученые гуманисты — знатоки античной сцены. Анджело Индженьери — один из самых ярких и авторитетных теоретиков и практиков театра Италии XVI века. Его трактат «О драматургии и способе постановки пьес» содержит как общую концепцию классического спектакля, так и сведения о постановке им «Эдипа-царя» Софокла в Олимпийском театре Виченцы.

Ключевые слова:

Анджело Индженьери, «О драматургии и способе постановки пьес», итальянский театр XVI века, постановочное искусство, Олимпийский театр Виченцы, «Эдип-царь» Софокла.

Е. В. Мамчур

Режиссура в Александринском театре в 1900-е годы

В статье исследуются постановки Александринского театра первого десятилетия XX века с точки зрения наращивания элементов режиссуры, анализируется их соотносительность с этапами развития русского театра в целом — от попыток освоения опыта мейнингенцев к «станиславскому», а затем «мейерхольдовскому» типу спектакля.

Ключевые слова:

Александринский театр, Гнедич, Санин, Дарский, Озаровский, мейнингенцы, МХТ, Чехов, натурализм, символизм, режиссерское искусство.

Ю. Н. Чирва

Илларион Николаевич Певцов

Статья посвящена одному из ведущих актеров русского театра первой трети XX века. Она охватывает период его творчества, связанный с Александринским театром (1925–1934). Рассматриваются такие роли Певцова, как Павел I в пьесе Д. Мережковского «Павел I», Тот в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины», Федор Протасов в «Живом трупе» Л. Толстого, профессор Бородин в «Страхе» А. Афиногенова.

Ключевые слова:

Илларион Певцов, Александринский театр, актерское искусство.

Г. В. Титова

«Горе уму», или «Комедия о хамстве»

Заключительная часть исследования о «Горе уму» Мейерхольда, в котором образ Чацкого, рассмотренный в структурных рамках спектакля, представлен в контексте политических, социальных и художественных параметров эпохи.

Ключевые слова:

«Горе уму», «Горе от ума», Чацкий, Мейерхольд, Эраст Гарин, А. В. Белинков, Б. В. Алперс, спектакль на музыке, «помимотекстовая новелла».

А. А. Юрьев

Ибсен на петербургской сцене за последние десять лет

В статье речь идет о трудностях, с которыми сталкивается современный российский театр при постановках пьес Хенрика Ибсена. На примерах петербургских спектаклей автор вскрывает причины, по которым пьесы норвежского классика до сих пор не могут стать «своими» для наших отечественных актеров и режиссеров.

Ключевые слова: Хенрик Ибсен, современный петербургский театр, «Кукольный дом», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер»

О. Н. Мальцева

Возвращаясь к спектаклям Юрия Любимова.

«Замок» (Театр на Таганке, 2005)

Поэтика спектаклей Юрия Любимова в своем существовании со временем не менялась. Усложнялась их конструкция. Ее законы все больше становились похожими на законы, которым подчиняются музыкальные произведения. С очевидностью это стало заметно после возвращения режиссера из вынужденной эмиграции, где он много работал в оперном театре, и все больше затрудняло восприятие его постановок, а нередко и ставило зрителей, в том числе театральных критиков, в тупик. Каждая из них требует и заслуживает подробного анализа. Статья посвящена спектаклю «Замок» (2005).

Ключевые слова: Юрий Любимов, Театр на Таганке, режиссура драматического спектакля, «Замок» Ф. Кафки.

А. Ю. Ряпосов

Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009)

Статья посвящена анализу спектакля «Вишневый сад» (2009, Ленком) с точки зрения заложенных в этой постановке приемов и методов режиссерской методологии М. А. Захарова. Речь идет о трансформации сюжета пьесы в режиссерский сюжет и, соответственно, в режиссерский сценарий путем реструктурирования действия и собственно текста за счет монтажа, прежде всего — контрапункта сюжетных тем и мотивов, контрапункта слова и движения (прием переключения) и контрапунктного сопоставления реплик.

Ключевые слова: Марк Захаров, режиссерская методология, режиссерский сюжет, режиссерский сценарий, монтаж, аттракцион, контрапункт, прием переключения.

П. Б. Богданова

Два Фокина

Статья является одной из глав готовящейся к печати книги «Режиссеры-семидесятники. Поколение без иллюзий». Автор анализирует творческий путь режиссера Валерия Фокина, его эстетические предпочтения, его авторский театр. Деятельность Фокина, самобытного и интересного художника, вместе с тем лежит в русле работы поколения режиссеров, чья профессиональная жизнь началась в конце 60-х — начале 70-х годов. К этому поколению принадлежат также Анатолий Васильев, Лев Додин, Кама Гинкас, Михаил Левитин, Генриетта Яновская и др.

Ключевые слова: Валерий Фокин, субъективизм, «фантастический реализм», модернизм, игра реальности и ирреальности, двойственность, партитура, новый консерватизм.

Summary

Maya Molodtsova

Towards History of Directing: Angelo Ingegneri and production of *Oedipus Rex* at the Teatro Olimpico, Vicenza (1585)

In attempt to revive theatre art in the period of cinquecento the productions were created by playwrights together with artists (painters and architects) and with scholars of humanities who brought their knowledge of the ancient stage arts.

Angelo Ingegneri was one of the brightest and most prestigious theoreticians and creators of Italian theatre in the 16th C. His treatise *On Mimetic Poetry and the Manner of Representing the Scenic Fables* (*Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche*) contains both the basic concept of the classical performance and the details of the process of creation of *Oedipus Rex* by Sophocles at Teatro Olimpico, Vicenza.

Key words: Angelo Ingegneri, *On Mimetic Poetry and the Manner of Representing the Scenic Fables*, 16th C. Italian theatre, art of directing, Teatro Vicenza, *Oedipus Rex* by Sophocles.

Elena Mamchur

Director's art on Alexandrinsky Stage in the 1900s

Author analyses Alexandrinsky Theatre productions of the first decade of the XX century by approach of accumulation directing elements and its correlations with the Russian Theatre development stages – from assimilation of the Meiningen Theatre experiences to the Stanislavsky's and then to the Meyerhold's type of production.

Key words: Alexandrinsky Theatre, Gnedich, Sanin, Darsky, Ozarovky, Meiningen Theatre, Moscow Art Theatre, Chekhov, naturalism, symbolism, art of theatre directing.

Yury Chirva

Illarion Pevtsov

The article is about one of leading actors in Russian theatre of the first third of the 20th century. During the period that is covered in research Pevtsov worked at Academic Drama Theatre (former Alexandrinsky) and played the parts of Emperor Paul I (*Paul I* by Merezhkovsky), He (*He Who Gets Slapped* by Leonid Andreev), *Fodor Protasov* (*The Living Corpse* by Leo Tolstoy), Professor Borodin (*The Fear* by Alexander Afinogenov).

Key words: Illarion Pevtsov, Alexandrinsky Theatre, acting art.

Galina Titova

Woe to Wit, or the Comedy on Loutishness

Final part of the research of Meyerhold's production *Woe to Wit*. The character of Chatsky is analyzed as a part of production in the context of political, social and artistic parameters of the époque.

Key words: *Woe of Wit* by Griboyedov, Chatsky, Meyerhold, Erast Garin, Arkady Belinkov, Boris Alpers, performance on music, «supertextual novel».

Andrey Yuriev

The Ibsen Performances in St. Petersburg for the Last Decade

The article deals with the major difficulties in staging Ibsen's plays in contemporary Russia. The author makes use of a number of productions in St. Petersburg theatres in order to reveal the reasons of the failures in performing Ibsen.

Key words: Henrik Ibsen, modern theatre in St. Petersburg,
A Doll's House, Rosmersholm, Hedda Gabler.

Olga Maltseva

Looking Back on Productions by Yuri Lubimov: The Castle (Taganka Theatre, 2005)

In its essence the theatrical poetics of Lubimov did not change in time. The composition of performance became more and more elaborate. The principles of construction tended to be more and more similar to the music basis. It became even more obvious after the return of Lubimov from his forced exile where he worked at opera much. This «musicality» made his new production more difficult for perception by audience and by critics. All that productions require analysis in detail. This article is about *The Castle* by Franz Kafka staged in 2005.

Key words: Yuri Lubimov, Taganka Theatre, directing
for drama, *The Castle* by Franz Kafka.

Alexander Ryaposov

Production *The Cherry Orchard* based on the comedy by Chekhov, directed by Mark Zakharov (Lenkom Theatre, 2009)

Production *The Cherry Orchard* based on the comedy by Chekhov, directed by Mark Zakharov (Lenkom Theatre, 2009) is analyzed from the perspective of methodology of Mark Zakharov's directing. The plot of the play was transformed in theatrical plot and into the scenario for directing through restructuring of the action and even the text of the play in a montage. The counterpoint composition is made of motives of action, of words and movements (transformation effect), and special conflict of spoken lines.

Key words: Mark Zakharov, methodology of directing,
theatrical plot, scenario of directing, montage,
attraction, counterpoint, transformation effect.

Polina Bogdanova

Fokin and Fokin

This is a chapter of a book *The Directors of 1970s: Generation Without Illusions* that is prepared for publishing. In this chapter the biography of Valery Fokin is researched from the point of view of his aesthetic beliefs, his own concept of theatre. Nevertheless despite the specific features of Fokin's art he could be considered to be a person who belongs to the generation that started the way in theatre in the end of 1960s and the beginning of 1970s. Other personalities in this generation are Anatoly Vasiliev, Lev Dodin, Kama Ginkas, Mikhail Levitin, Genrietta Yanovskaya and others.

Key words: Valery Fokin, subjective approach,
fantastic realism, modernism, play of reality
and irreality, duality, directing score, conservatism.

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 и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, 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 Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: akademizdat1@yandex.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.

Для аспирантов и докторантов публикации статей бесплатны.



Уважаемые читатели!

Подписка на научный альманах
Санкт-Петербургской государственной академии
театрального искусства **«Театрон»**
принимается во всех отделениях связи

Подписной индекс в каталоге Роспечати
81788

ISSN 1998-7099



9 771998 709787 >

Подписано в печать 22.11.2013. Формат 70x100 1/16.

Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,7.

Тираж 500 экз. Зак. тип. № 1606

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.