

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2017 № 2 (20)

Выходит четыре 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.

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: publish@rgisi.ru,

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)

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2017

Содержание

Историческая перспектива

<i>Синицкая С. В.</i> Запорожец — Фауст, Мефистофель — Арлекин. Кукольное представление о докторе Фаусте и возможное его влияние на творчество Гоголя и Пушкина.....	3
---	---

Зеркало сцены

<i>Мальцева О. Н.</i> Сценическое рондо Юрия Любимова по поэме Тонино Гуэрры «Мед»	10
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015).....	25

Виды театра

<i>Румянцева М. Б.</i> Сценические редукции и драматические аббревиатуры: современная немецкоязычная минидрама	36
<i>Кливис Э.</i> Интермедиа. По следам экспериментов труппы пантомимы Модриса Тенисонса. <i>Перевод с литовского А. Яковлеваса и В. Р. Астаркиной, комментарии А. В. Константиновой</i>	50

Аудиторный практикум

<i>Колотова Н. А.</i> Китайский набор. Проблемы и преимущества	57
--	----

Драма и театр

<i>Вареникова А. М.</i> «Дважды Амфитрион» Георга Кайзера	67
<i>Кайзер Г.</i> Дважды Амфитрион. <i>Перевод А. М. Варениковой</i>	72

Авторы номера	119
----------------------------	-----

Аннотации	121
------------------------	-----

С. В. Сеницкая

Запорожец — Фауст, Мефистофель — Арлекин Кукольное представление о докторе Фаусте и возможное его влияние на творчество Гоголя и Пушкина

I

Кукольная комедия о докторе Фаусте, ставшая ярчайшим явлением в истории народного театра, была хорошо известна в России. Сообщения о ее постановках регулярно появлялись на страницах русских газет¹. В 1761 году комедию «о докторе Фавсте» привозил в Москву голландец Иозеф Зергер, в XIX веке ее представляли прибывшие из Германии Александр и Рудольф Крамесы — отец (выступал в период с 1832 по 1834 год²) и сын (выступал в период с 1864 по 1868 год), Георг Клейншнек (выступал в период с 1832 по 1848 год), а также механик из Голландии Герман Швигерлинг (1856)³. Газеты сообщали не обо всех дававшихся в Петербурге пьесах о докторе Фаусте, сведения о некоторых из них до нас не дошли. Ф. Ф. Вигель в своих «Записках» упомянул, что в первой четверти XIX века в Петербурге Немецкая труппа ставила драму «Доктор Фауст»⁴.

Гоголь мог видеть пьесу о докторе Фаусте как в Петербурге, так и в Германии — в 1829 году он побывал в Гамбурге; в свидетельствах о постановках Фауста этот город упоминается чаще всего⁵. (Мог ли Гоголь видеть пьесу о докторе Фаусте в юности — неизвестно, мы не знаем, ставили ли ее в Малороссии.)

Мы не располагаем какими-либо описаниями дававшихся в гоголевское время пьес о докторе Фаусте. Предположения о них можно строить лишь на основании зарубежных свидетельств и описаний представлений в XVIII–XIX веках в Германии, Голландии, Швейцарии и других европейских странах. Известные варианты народной драмы и кукольной коме-

дии о Фаусте имеют единый сюжет, иногда детально повторяющийся, и постоянных героев. История Фауста, которую показывали в Петербурге иностранные кукольные труппы, скорее всего, не отличалась от ее представлений в западноевропейском театре.

Простодушный весельчак дед, герой «Пропавшей грамоты», своим характером и приключениями очень напоминает шута-слугу из кукольной комедии о Фаусте. Так, Каспер в комедии Гейсельбрехта «Доктор Фауст, или Великий Негромант»⁶ и Касперле в пьесе «Иоганнес Фауст» в постановке Шютца и Дрэера⁷ знакомятся с ученым, продавшим душу дьяволу, и в результате сами сталкиваются с inferнальным миром: они встречаются с демонами, которые хотят заполучить их души, но, благодаря своей смекалке, умудряются перехитрить нечисть. Дед знакомится с запорожцем, который продал душу дьяволу, и из-за этого запорожца попадает в компанию чертей. Ведьма затевает с ним игру в карты, требуя, чтобы ставкой была его жизнь, но ему удается обвести вокруг пальца «Иродово племя».

Для образов запорожца и чертей Гоголь частично воспользовался материалами малорусских интерлюдий XVIII века и вертепной драмы⁸: в «Пропавшей грамоте», как и в украинском кукольном театре, черти смешные, запорожец — удалой гуляка. При этом многими чертами запорожец напоминает Фауста из «Народной книги» Иоганна Шписа⁹, из «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло, а также из кукольных комедий. Сходство не ограничивается тем, что оба героя продали душу дьяволу, они похожи и обликом,

и поведением. Запорожец одет в дорогой костюм, он гуляка — их попойка с дедом «завелась, как на свадьбе перед Постом Великим»¹⁰. Запорожец — богач: он швыряет в народ деньгами. Он рассказывает множество забавных и диковинных историй: «дед несколько раз хватался за бока и чуть не надсадил своего живота со смеху» и даже спрашивал себя, «не бес ли засел» в запорожца и «откуда что набиралось» (I, 183). После попойки, когда солнце начинает садиться, запорожец вдруг мрачнеет, его охватывает тоска, он вздрагивает при малейшем шорохе и, наконец, признается деду и еще одному гуляке, что продал душу дьяволу и этой ночью наступает час расплаты. Дед и гуляка хотят спасти запорожца, но засыпают, и черти уносят беднягу. Ту же канву мы видим в пьесе о Фаусте: Фауст получает от Мефистофеля богатый наряд и деньги, Фауст все время смешит друзей и развлекает удивительными историями — он многое знает, ведь адский слуга открыл ему тайны мироздания и показал дальние страны. Фауст — гуляка, прославившийся буйными попойками со студентами. После сделки с сатаной его жизнь — это непрерывное наслаждение, он веселится вплоть до рокового дня и только перед самой смертью осознает свое ужасное положение. В «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло Фауст накануне страшной ночи сообщает собутыльникам, что продал душу дьяволу, некоторые из них хотят, но не могут его спасти¹¹. Возможно, что и в кукольных пьесах кто-то из героев хотел спасти Фауста (Гейне полагал, что кукольные комедии следовали по форме и содержанию именно «Фаусту» Марло¹²).

Вполне возможно, что сцены кукольных пьес о Фаусте отразились в том эпизоде повести, где дед летит на дьявольском коне. Фауст летает на драконе, которым обернулся какой-нибудь демон, или на самом Мефистофеле («на мешке», «в плаще», см. ниже). Его шуту-слуге черт тоже

дает чудо-коня — дракона с пестрыми пятнами на боках и мощными крыльями. В пьесе «Иоганнес Фауст» в постановке Шютца и Дрэера Касперле уносится вслед за Фаустом и Мефистофелем в Парму верхом на «адском воробье» — драконе, которым обернулся черт Ауэрхан. В кукольной комедии Гейсельбрехта «Доктор Фауст, или Великий Негромант» Мефистофель отправляет Касперле в Италию на «адском коне». В кукольном представлении, описанном в новелле Теодора Шторма «Поль-кукольник», по велению беса к Касперле спускается с небес огромная жаба с крыльями летучей мыши, на этом чудище шут переносится в Парму¹³. В повести Гоголя черт хлопнул арапником, «конь как огонь» взвился под дедом, и тот «как птица, вынесеня наверх» (I, 190). Дед, как и шуты в пьесе о Фаусте, страшно пугается и кричит. В черновой редакции «Пропавшей грамоты» дед летит на обернувшемся в коня черте. (Эта линия продолжена в «Ночи перед Рождеством»: черт несет Вакулу по небу, в Петербурге он превращается в лихого скакуна¹⁴.)

В эпизоде, где дед летит на дьявольском коне, могли отразиться и сцены с лошадью в представлениях с Пульчинеллой (Петрушкой), и полеты паяца на чудо-конях в пантомимах Лемана¹⁵. В петрушечных комедиях «конь-огонь», «окаянная лошадь» чуть не губит героя, брыкаясь и сбрасывая его на землю¹⁶. В «Петербургских шарманщиках» (1843) Д. Григоровича Пучинелла едет верхом на черте. У Гоголя: «Дед держаться: не тут-то было. Через пни, через кочки полетел стремглав в провал и так хватился на дне его о землю, что, кажись, и дух вышибло» (I, 190).

А. Ф. Лейферт писал, что «вообще полеты, провалы и разные превращения были обязательною принадлежностью почти каждой пьесы, разыгрываемой на петербургских праздничных площадях»¹⁷. В пантомимах Лемана часто встречался образ необыкновенного коня, уносящего в под-

небесье паяца. Судя по газетным объявлениям, в представлениях Лемана были: чудная запряжка, сидя в которой Панталон с лошадьми ехал к югу, а Пьеро к северу, колесница, везома двумя барсами, на которой улетал Купидон, торжественная колесница, в которую превратился постамент с фуриями и на которой улетала волшебница, Пегас, уносящий Арлекина, триумфальная колесница в четыре лошади, в которую превращались то дерево, то улей¹⁸. В спектаклях кукольника Никулина (известно, что он работал в Москве, можно предположить, что выступал и в Петербурге) тоже был задействован необыкновенный конь: дикая лошадь после бешеных скачков и маневров позволяла паяцу сесть на нее и уехать¹⁹.

К слову сказать, возможно, что сцены с чудо-конем из кукольных пьес отразились в финале «Записок сумасшедшего». Поприщин летит на тройке дивных коней и видит под собой будто карту мира: море, Италия, лес, русские избы. В тексте «Трагической истории доктора Фауста», которой, как уже говорилось, следовали кукольные пьесы, Фауст в колеснице, влекомой драконами, отправляется «в дальние края, проверить космографию на деле»²⁰ и сперва держит путь в Италию. В «Народной книге» Шписа Фауст тоже летает в колеснице, запряженной драконами, и «обозревает весь мир», в частности, видит Россию и Италию²¹. Последний эпизод «Записок сумасшедшего» напоминает финальную сцену кукольной комедии — гибель Петрушки. Крики Поприщина, который уносится на тройке «с этого света», стилистически близки воплям Петрушки, которого уносят за ширму, то есть из «этого мира», собака или черт. «Матушка, спаси своего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку!» (III, 214). «Голубчики, батюшки, отцы родные, заступитесь! Пропадает моя голова с колпачком и с кисточкой! Ой! Ой! Спасите-помогите!»²²

В «Народной книге» Шписа, в трагедии Марло и в кукольных пьесах о Фаусте черти предстают в традиционном для западноевропейской демонологии зверином обличье, например, Люцифер как белка, Вельзевул как бык, Астарот как дракон, Сатана как осел, Анубис как собака, Дификанус как птица. В «Пропавшей грамоте» у чертей свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла.

В образе деда есть некоторые черты, делающие его похожим на обжор, гуляк и хитрецов Каспера, Гансвурста, Пикельхеринга и др. Дед хитер, любит повеселиться, выпить и закусить. Западноевропейские шуты могут за сочную колбасу вступить в сделку с любой нечистью. При виде колбас, сала и прочей снеди на столе у чертей дед, невзирая на то, что находится в самом пекле, придвигает к себе миску, намереваясь хорошо поесть.

II

М. П. Алексеев в работе «Пушкин и французская народная книга о Фаусте», изучая варианты написания имени Мефистофеля у Пушкина, Гете и в книге Шписа, делает вывод о том, что Пушкин не был близко знаком с подлинными немецкими текстами трагедии Гете или народной книги о Фаусте и, скорее всего, усвоил имя беса на слух²³. М. П. Алексеев не указывает, где именно Пушкин мог слышать имя Мефистофеля. Не исключено, что поэт видел кукольные представления пьесы о докторе Фаусте. В планах к «Сценам из рыцарских времен» есть эпизод, где Фауст прибывает на хвосте дьявола: «La pièce finit... par l'arrivée de Faust sur la queue du diable»²⁴. Скорее всего, он летит на нем. В книге Шписа Фауст путешествует, сидя в костяном кресле на спине Вельзевула, или в повозке, запряженной драконами, или на Мефистофеле, обернувшимся крылатым конем. Полетов на хвосте дьявола там нет. Постановщики кукольной комедии о Фаусте, стремясь

сделать действие ярким и интересным, вводили в него новые эффектные эпизоды, широко использовали летательные машины и «предлагали» ученому самые разные транспортные средства²⁵. Например, в новелле Шторма, в описании кукольного представления, Фауст и Мефистофель улетают в волшебном плаще черта²⁶. В кукольной комедии Гейсельбрехта Фауст переносится в Парму, сев на (в?) предложенный чертом мешок²⁷. Возможно, Фауст летал на хвосте у дьявола в каком-либо известном Пушкину кукольном представлении, и из него был взят подобный эпизод.

В «Сцене из Фауста» Мефистофель сравнивает себя с «арлекином»:

Но — помнится — тогда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня (II, 435).

Откуда здесь «арлекин»? Пушкину мог быть известен популярный в Европе и, возможно, не раз показанный в России вариант пьесы о Фаусте с участием Арлекина (или его печатное издание)²⁸. В статье о «Сценах из рыцарских времен» В. С. Листов отмечает, что в неоднократно читанных поэтом «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина упоминается пьеса о Фаусте и его веселом слуге Гансвурсте, которая разыгрывалась странствующими комедиантами²⁹. Карамзин пишет о Гансвурсте: «А Ганс Вурст значит на площадных Немецких театрах то же, что у Итальянцев Арлекин»³⁰.

В западноевропейских постановках пьесы о Фаусте Арлекин мог «исполнять роль» Фауста или Вагнера или «замещать» слугу ученого, которым были Гансвурст, Касперле, Пикельхеринг или другой комический герой. В XVIII веке актер Джон Термонд написал две ставшие популярными пьесы: «Арлекин как Фауст» и «Арлекин как Вагнер»³¹. В 1749 году в Гамбурге шла пантомима «Арлекин как Фауст», которая соединяла старый фарс о докторе

Фаусте с арлекинадой и «отличалась обилием волшебных превращений и частой сменой декораций», а в конце ее была «оглушительно шумная сцена в аду, утопавшем в огне и пламени»³². В 1752 году в Нюрнберге в афише к пьесе о докторе Фаусте было указано, что Гансвурста заменит Арлекин, который «постарается в этом образе быть особенно приятным публике»³³.

В 1749 году в Гамбурге ставили пантомиму «Арлекин как слуга Фауста». Какой слуга здесь имелся в виду? Если адский слуга Мефистофель, то при условии, что Пушкину была известна подобная версия доктора Фауста, сравнение Мефистофеля с Арлекином становится ясным. (В трагедии Августа Клингеманна «Иоанн Фауст, или Чернокнижник», изданной в Петербурге в 1830 году, демоны появляются в карнавальных масках и черных домино³⁴.) Но, скорее всего, в этой пантомиме шут Арлекин «замещал» в чем-то аналогичный ему образ Гансвурста или «играл роль» Вагнера, который в некоторых версиях истории о докторе Фаусте являлся не только ближайшим учеником Фауста, но и его слугой и нанимал Гансвурста, чтобы тот разделил с ним работу по дому.

Кроме того, Арлекин мог участвовать в пьесе как самостоятельный комический герой, появление которого не влияло на развитие сюжета. Своими шутками и лацци он развлекал зрителей и разгонял их «скуку». В английских постановках «Доктора Фауста» Арлекин и Скарамуш «заменяли» комические образы деревенщин Робина и Рольфа: в Европе часто ставилась и несколько раз переиздавалась театральная переработка «Фауста» Марло, сделанная актером Моунфордом; называлась она «Жизнь и смерть доктора Фауста, с проказами Арлекина и Скарамуча»³⁵. В действии шедшей в Нюрнберге в 1752 году пьесы о Фаусте были вкраплены отдельные от основного сюжета комические

сцены под названием «Арлекин — ночной воздыхатель» и «Его смешное постоянство»³⁶.

В России и Западной Европе словами «арлекин», «гансвурст», «пульчинелла» или «буратино» обозначали шута вообще. Например, в одном из свидетельств о постановке пьесы о Фаусте говорится, что в Базеле после спектакля ткачи устроили пирушку, пригласив на нее «арлекина»³⁷. Очевидно, здесь имеется в виду не актер, игравший Арлекина, а клоун, шут, который должен был всех веселить.

Знаменитый мим Леман в своих спектаклях, носивших цирковой характер, выступал в образе Арлекина, который утрачивал характерные черты персонажа комедии дель арте и воспринимался публикой именно как клоун — шут, мим, акробат. (Судя по газетным объявлениям, Леман дал свое первое в России представление в 1830 году.)

В «Сцене из Фауста» (1825) слово «арлекин» печаталось со строчной буквы. (Это слово могло писаться как с прописной, так и со строчной буквы, независимо от того, что оно обозначало — клоуна вообще или имя конкретного персонажа. Эти колебания хорошо просматриваются в описаниях представлений Лемана и прочих артистов, которые регулярно появлялись в газетах.) Все это говорит о том, что пушкинский Мефистофель, скорее всего, сравнивает себя с Арлекином как с клоуном, который призван разгонять скуку зрителей.

В «Сцене из Фауста» Мефистофель «вызван из огня». Он демон, и огонь — его родная стихия. Мог ли Арлекин появляться «из огня»? В кукольных пьесах и пантомимах появление Арлекина часто сопровождалось пиротехническими эффектами, которые были в большой моде как в западноевропейском, так и русском театре XVIII–XIX веков. В комедиях, представленных при дворе императрицы Анны Иоанновны труппой итальянских актеров,

фейерверк сопровождал действия Арлекина, усиливая чудесное в образе этого духа-слуги, который при рождении вобрал в себя энергию луны и солнца и ворожил, то превращаясь в арапа, трубочиста, цыгана, свинью, «скелет», мертвеца и т.д., то выходя после четвертования живым и невредимым из-под земли³⁸. У Кристофера Марло Мефистофель прицепляет Робину и Ральфу на спины фейерверк³⁹. Как было сказано выше, одного из этих персонажей мог заменять Арлекин.

Итак, можно предположить, что возникший в «Сцене из Фауста» образ выходящего из огня Арлекина как-то связан с персонажем популярных кукольных комедий и пантомим и широким использованием пиротехнических эффектов. Возможно, что в спектаклях немецкой труппы, о которой писал Вигель, был задействован Арлекин — слуга Фауста, разгоняющий скуку, и его появление сопровождалось вспышками и искрами.

Отметим еще некоторые черты близости Арлекина Мефистофелю. В характере и облике Арлекина есть что-то демоническое. Не случайно один католический священник сказал, что «отлучены все актеры, игравшие, играющие или собирающиеся играть Арлекина»⁴⁰. В одной из интермедий, представленных при дворе Анны Иоанновны, Арлекин, «помогая» любовникам, призывает себе на помощь дьявола; молодая пара изумляется его колдовской силе⁴¹. В 1721 году была написана пьеса «Арлекин — приятель дьявола», которая пользовалась большой популярностью в Западной Европе⁴². В 1831 году в Петербурге Леман давал представление, в котором Арлекин удивлял публику своими поразительными превращениями в «различные иностранные растения». При этом он появлялся из-под земли (изображая растущее растение? подчеркивая демоническую сущность?)⁴³.

В балаганном представлении второй половины XIX века «Волшебные блины,

или Проказы Арлекина на масленице» Арлекин — житель преисподней. Вот три первые «картины» этой феерии:

Картина 1-я

В подземном мире.
Арлекин, скучающий в преисподней. Торжественный выход подземного царя. Просьба Арлекина об отпуске на землю на время масленной недели.
В этой картине блестящая процессия обитателей преисподней.

Картина 2-я

В царстве ископаемых богатств земли: минералов, металлов и драгоценных камней. Арлекин не соблазняется подземными богатствами. Новые просьбы об отпуске и милостивое на то дозволение подземного царя. <...>

Картина 3-я

Из-под земли в невшскую столицу.
Появление Арлекина в Петербурге.

В этой картине эффектная движущаяся декорация, изображающая постепенный переход от недр земли к ее поверхности с видом Петербурга⁴⁴.

Признаки демонического происхождения Арлекина отмечали многие исследователи итальянского театра. Паоло Тоски, описывая древние маски Арлекина, обратил внимание на их мохнатость, черный цвет, шишковидные наросты, напоминающие рожки⁴⁵. Есть предположения, что предками Арлекина были Эллекен (Эрлекен) из французских inferнальных легенд и черти средневековых мистерий⁴⁶.

Возможно, Пушкин знал о демонических чертах в характере Арлекина, который был активным персонажем популярных пьес и интермедий. Есть также литературный источник, в котором проявлена «бесовская» сущность Арлекина, — это «Божественная комедия», в которой Alichino возглавляет шествие чертей в аду⁴⁷.

Примечания

¹ Все упоминания о постановках в России кукольной пьесы о докторе Фаусте приводятся в: *Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века*. М., 1994. См. также: *Легенда о докторе Фаусте*. М., 1958. С. 204.

² Петербургские газеты не дают сведений о репертуаре Крамеса, но «Московские ведомости» в период его гастролей в Москве в 1833 году сообщают, что среди прочих пьес он разыгрывал пьесу «Фауст, мудрый человек, или Путешествие его по свету с Мефистофелем» (см.: *Московские ведомости*. 1833. 15 марта. Особое объявление).

³ *Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века*. С. 55, 95.

⁴ См.: *Вигель Ф. Ф. Записки*. М., 1892. Т. 3. С. 124.

⁵ Предположение о влиянии на повесть «Пропавшая грамота» пьесы о докторе Фаусте уже высказывалось в нашей статье: *Алек-*

сандрова (Синицкая) С. В. Повести Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 50–65.

⁶ См.: *Легенда о докторе Фаусте*. С. 226–253.

⁷ Там же. С. 254–259.

⁸ См.: *Гиппиус В. В.* Гоголь. Л., 1924. С. 30; *Перетц В. Н.* Гоголь и малорусская литературная традиция // Н. В. Гоголь: Речи, посвященные его памяти. СПб., 1902. С. 47–55; *Розов В. А.* Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // *Памяти Гоголя: Сборник речей и статей*. Киев, 1911. С. 99–169.

⁹ Возможно, Гоголю был известен сокращенный пересказ легенды о докторе Фаусте Иоганна Шписа, приведенный в: *Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchan-teur, avec sa mort épouvantable //*

Bibliothèque Universelle des Romanes, ouvrage periodique. Paris, 1776. Décembre. V. 8. Это издание имелось в библиотеке А. С. Пушкина.

¹⁰ *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 1. С. 183. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹¹ См.: *Легенда о докторе Фаусте*. С. 337.

¹² См.: *Гейне Г.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1937. Т. 10. С. 45–50.

¹³ См.: *Легенда о докторе Фаусте*. С. 203.

¹⁴ Полет комического героя на чудо-коне известен в античной литературе: в аристофановском «Мире» Тригей летит, оседлав невозного жука.

¹⁵ Нет прямых указаний на то, что Гоголь посещал места народных увеселений, но, учитывая не-

посредственную их близость от тех мест, где он жил, и популярность народной зрелищной культуры в русской литературной среде, мы предполагаем, что писатель был хорошо с ней знаком. В письме к матери Гоголь с увлечением рассказывал о балаганном представлении с «распиливанием» и оживлением паяца, а также с превращением людей и предметов, которое видела жена его слуги Якимя (X, 258).

¹⁶ Театр Петрушки выдупился из западноевропейского кукольного театра и как таковой оформился в России примерно к середине XIX в. Вполне возможно, что Гоголь видел кукольную комедию, похожую на известные нам варианты «петрушки». См.: Народный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и комментарии А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М., 1991.

¹⁷ *Лейферт А. В.* Балаганы. Л., 1922. С. 35.

¹⁸ См., напр.: Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1831. 10 апр.; 12 апр.; 16 апр.

¹⁹ См.: Московские ведомости. 1832. 30 марта.

²⁰ Легенда о докторе Фаусте. С. 307.

²¹ Там же. С. 86.

²² Народный театр. С. 284.

²³ См.: *Алексеев М. П.* Пушкин и французская народная книга о Фаусте // *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 498–499.

²⁴ *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1948. Т. 7. С. 348. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

²⁵ О возможном влиянии народного театра на «Сцены из рыцарских времен» и «Сцену из Фауста» см. нашу статью: *Александрова (Синицкая) С. В.* Из комментариев к Пушкину // Пушкин и его современники. СПб., 2002. С. 310–327.

²⁶ См.: Легенда о докторе Фаусте. С. 202–203.

²⁷ См.: Там же. С. 243.

²⁸ Например: *Thurmond J.* Harlequin Dr. Faustus. London, 1724.

²⁹ См.: *Листов В. С.* К истолкованию образа Фауста в пушкинском плане «Сцен из рыцарских времен» // Болдинские чтения, 1994. Н. Новгород, 1995. С. 16–27.

³⁰ *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 17.

³¹ См.: Легенда о докторе Фаусте. С. 450.

³² Там же. С. 183.

³³ Там же. С. 543.

³⁴ *Клингеманн А.* Иоанн Фауст, или Чернокнижник. СПб., 1830.

³⁵ См.: Легенда о докторе Фаусте. С. 450.

³⁶ См.: Там же. С. 543.

³⁷ Там же. С. 171.

³⁸ См.: *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Пг., 1917.

³⁹ См.: Легенда о докторе Фаусте. С. 316.

⁴⁰ Павленко П. А. Итальянские впечатления // Новый мир. 1951. № 2. С. 151.

⁴¹ См.: *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. С. 305.

⁴² См.: *Larousse P.* Grand Dictionnaire Universelle de XIX siècle. Paris, 1865. Vol. 1. P. 642.

⁴³ Прибавление к Санктпетербургским ведомостям. 1831. 19 февр.; 24 февр.

⁴⁴ Петербургские балаганы. СПб., 2000. С. 149.

⁴⁵ См.: *Toschi P.* Le origine del teatro italiano. 2 ed. Torino, 1955. P. 196–208.

⁴⁶ См.: *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. М., 1962. С. 122.

⁴⁷ См.: *Александрова (Синицкая) С. В.* Из комментариев к Пушкину // Пушкин и его современники. С. 319–320.

О. Н. Мальцева

Сценическое рондо Юрия Любимова по поэме Тонино Гуэрры «Мед»

Спектакль «Мед» поставлен Юрием Любимовым по одноименной поэме Тонино Гуэрры (перевод Лоры Гуэрры), с которым режиссера связывала многолетняя дружба. Премьера состоялась 23 апреля 2010 года. Постановка осуществила мечту Гуэрры о сценическом воплощении его поэмы и посвящена его 90-летию. В спектакле использовались мозаики Гуэрры. Музыка — Альфреда Шнитке и Владимира Мартынова. Хормейстер — Татьяна Жанова. Пластика — Андрея Меланьина. Действующие лица и исполнители¹: Два брата — Феликс Антипов, Валерий Золотухин; Пинела, Пирин — Алексей Граббе; Филомена, Мать двух братьев — Любовь Селютина; Сын Филомены (дурачок), Музыкант, Папаша Бины, тот, кто делается китайцем, — Дмитрий Высоцкий; Бина — Полина Нечитайло; Пидио — Иван Зосин; Жена Пидио — Юлия Стожарова; Балерина — Александра Басова; Монах — Никита Лучихин; Сапожники — Никита Лучихин, Иван Зосин, Никита Кудрявцев; Музыканты — Дмитрий Высоцкий, Дмитрий Межевич, Михаил Лукин, Иван Зосин, Никита Лучихин, Екатерина Варкова, Юлия Стожарова, Филипп Котов, Анна Попова, Полина Нечитайло.

Поэма Гуэрры на первый взгляд может показаться произведением незатейливым. Герой возвращается на старости лет к брату, «всю жизнь прожившему в отцовском доме», в родную деревню. И рассказывает о том, что предстало его глазам. Здесь, как прежде, «...родниковая вода / И воздух чистый». Судьба деревни во многом напоминает участь множества российских по-

селений. «Дома все опустели. От тысячи двухсот, / Что жили в них, нас девять лишь осталось...». Многие разъехались по разным странам в поисках лучшей доли, но и там не обрели ее. Многих уже нет на свете. Лишь единицы, как и родители героя, не уезжали никуда.

Отец торговлю вел углем,
А мама, не зная грамоте,
На бумаге желтой, которой
заворачивали рыбу,
Вела счета:
Людей худых прямою
палочкой обозначала,
Кружочки рисовала толстякам.

Уходящая в прошлое деревня то и дело рифмуется с истаивающей жизнью героев. А преклонный возраст, предчувствие близящегося финала их собственного пребывания на земле усиливает остроту восприятия мира. Герои пристально вглядываются как в подробности и частности окружающей действительности, праздничные и повседневные ее стороны, так и в движения собственной души и сознания. При этом их не оставляет изумление перед красотой бытия.

Поэма состоит из множества частей — «Песен». Сквозного повествования, фабулы как последовательности событий, соединенных по принципу причины и следствия, в поэме нет. Каждая из Песен является относительно самостоятельной миниатюрой. Описание современных реалий деревни в одной из них сменяется краткими зарисовками судеб некоторых ее жителей — в следующей. Рядом возникают

Песни, посвященные тому, что происходит с воссоединившимися братьями, прожившими разные жизни, и глубоко одинокими, и связанными друг с другом. События, казалось бы, незначительным, которые вдруг обнаруживают различия и сходство их взглядов на существенные стороны мира. Такая конструкция подобна строению любимовского спектакля, развивающегося в виде многоэпизодной композиции, основанной на ассоциативном монтаже. Поэтому, создавая сценарий, режиссер не перекраивал литературный источник, а лишь сократил его текст, в отдельных случаях изъав целые Песни.

Поэма написана от первого лица, одного из двух братьев, который то ассоциируется с ее автором, то отчетливо отделяется от него благодаря отдельным подробностям. Например, в эпилоге сообщается об уходе братьев из жизни. В этом поэтическом лирико-философском высказывании о жизни и смерти, о горечи человеческого существования и его редких прекрасных мгновениях оказались непосредственно выражены определенные стороны мироощущения поэта. Мироощущения человека, который знает жизнь в разных ее проявлениях и не перестает воспринимать ее как дар и длящееся чудо.

Вероятно, сочинение Гуэрры привлекло постановщика спектакля, в частности, и этой своей чертой, а не только художественными достоинствами. Тем, что в ней в какой-то мере отразился близкий по мировидению человек. Видимо, и поэтому спектакль во многом оказался выстроенным «вдоль» поэмы, как бы «вослед» ей, что необычно для режиссера. Это касается даже такого внеприродного драме элемента, как прямые высказывания писателя. Театр не только не отбрасывает их. Стараясь передать лирический характер поэмы, режиссер порой даже усиливает присутствие поэта в спектакле по сравнению с тем, как это происходит в поэме. Например, каждая строка начала повествования,

которое ведет один из братьев (Ф. Антипов):

Четыре дня, как семьдесят мне лет.
Едва успел сесть в поезд уходящий. —
Из города меня он увозил.
Невмоготу там стало оставаться, —

удваивается благодаря тому, что сначала звучит запись этой строки на языке оригинала в исполнении Т. Гуэрры. Но в целом и в этом спектакле, как всегда у Любимова, создается самостоятельный художественный мир, в значительной мере автономный от созданного писателем.

Введение в этот мир возникает до сценического действия. Режиссер и прежде неоднократно поступал подобным образом. Так было, например, когда, придя на спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» (1965), его поющих героев мы видели еще на улице и позднее — в фойе. А контролеры накалывали на штык отрываемые части билетов. Зрители «Деревянных коней» (1974) проходили к своим местам через сцену, где знакомились с «выставкой» настоящих, привезенных Давидом Боровским из глубинки предметов сельского труда и быта. Перед спектаклем «Преступление и наказание» (1979) мы читали в фойе школьные сочинения в выложенных тетрадках, а затем проходили в зал через первую дверь, мимо авансцены, на которой сразу предьявлялись следы преступления в виде безобразных кукол — жертв Раскольникова. Во всех этих случаях подобные предварения служили своеобразным введением в сюжет спектакля. Началу обсуждаемой сейчас постановки предшествует знакомство зрителей с творчеством Гуэрры в разных областях искусства, что затем, в самом действии, обеспечивает ощущение едва ли не физического присутствия художника в сценическом пространстве.

Перед спектаклем на пороге театра нас встречает «говорящая» коза, кукла. Коза

станет участницей и самого спектакля. А пока она стоит в фойе, рядом со служительницей театра, которая «помогает» ей поворачивать голову. «Уважаемый наш зритель, — обращается коза, — мы, козий цех, вас просим: вытирайте ноги и по дорожке прямо на сцену выходите». Именно так мы и поступим. Но прежде нашим вниманием овладевает выставка, расположенная в нижнем и верхнем фойе театра. Здесь представлены и расписные глиняные кувшины необычных форм. И удивительные мозаики и панно. И «латерны Толстого» — причудливые, сделанные из цветных стекол и сваренных между собой кусочков металла фонари, прообразом которых стал для Гуэрры фонарь смотрителя железнодорожной станции, связанной с последним путешествием Л. Толстого, когда писатель ушел из дома.

Прежде чем пройти к своим местам, следуя указанию козы, поднимаемся прямо на сцену, где нас ждет еще одна небольшая, с любовью устроенная выставка работ мастера. Три высоких светлых полотна, висящих здесь, делают и без того небольшую таганскую сцену еще более камерной. Одно из них становится задником, существенно приближенным к авансцене. А еще два, боковые, справа и слева, расположены под небольшими углами к рампе, прикрывая карманы сцены. Над полотнами висят вертикальные, в виде сводчатых окон, тканевые панно с желтыми, желто-зелеными, голубыми и пестрыми бабочками. Перед полотнами стоят три мозаики с изображениями людей в больших шляпах причудливых форм, как это часто бывает у Гуэрры, а также — бабочек и животных. Слева — женщина в яркой юбке и яркой, разноцветной, будто из осенних листьев сделанной объемной ромбовидной шляпе. В руке у нее воздушный шар на длинной нитке. Рядом, справа и слева от женщины, две козы. На средней мозаике представлена сидящая на лугу дама в шляпе шарообразной формы. В руках у нее бабочки, тоже на

длинных нитках, но при этом как будто свободно летающие. Подобные бабочки окажутся в ходе действия и в руках персонажей спектакля. Бабочек напомнят и яркие осенние листья, которые во множестве будут разбрасывать по ходу действия.

Пристрастие Гуэрры к многоцветью мира, сказавшееся прежде всего в его творчестве, проявилось и во многих социальных жестах художника, среди которых два, может быть, наиболее выразительных. Это призыв Гуэрры к мэру итальянского городка молиться, чтобы на площадь прилетели аисты или яркокрылые бабочки. А также просьба (которая была выполнена!) заменить в его родном Сантарканджело вечнозеленые деревья липами, чтобы горожане в полной мере могли наслаждаться сменой сезонов.

В нижней части правой мозаики — двое сидящих на скамье крестьян в высоких цилиндрических шапках. Гуэрра любит представлять крестьян с домашними птицами и животными на руках. Так и здесь. У одного на руках петух, у другого — неведомая птица с длинным клювом, возможно тоже домашняя. Изображения выполнены в характерном для художника стиле, напоминающем о наивности наскальных изображений и детского рисунка. Верхняя часть мозаики представляет собой своеобразный ковер, по которому «разбросаны» цветные пятна разнообразных форм. За мозаиками, на возвышениях, есть площадки, на которых, помимо сценического планшета, в ходе спектакля играют актеры.

Мозаики по размерам ниже и уже полотна. На частях полотен, не перекрытых мозаиками, мы видим теневые схематичные изображения, выделенные световыми лучами. Вверху на левом полотне это арка с треугольным верхом. Ее странно одинокое, к тому же ирреальное, в виде тени, пребывание здесь отсылает к сооружению совсем другой формы, знаменитому творению Гуэрры, находящемуся в итальянском городке Пеннабилли, — Триумфальной

арке незначительных людей, П-образной, с внутренним овалом, расположенной в им же созданном Саду забытых фруктов. На центральном полотне справа схематичное изображение деревенского домика, слева — дерева. Это безлистное, осенне-зимнее, дерево в ходе действия рифмуется с близящимся закатом жизни героев спектакля. Наконец, на ближних к зрительному залу краях боковых полотен друг против друга изображены круги. На левом — высвеченный лучом света и ограниченный темной окружностью, похожий на солнце. Справа — темный, со светлым окаймлением, очень напоминает вид солнца в момент затмения. В контексте спектакля философского характера они могут восприниматься и умозрительно: как противоположные сущности. Кроме панно, полотен и мозаик, у рампы находится небольшой, подсвеченный изнутри матерчатый шар, который напоминает глобус, хотя на нем ничего не изображено. Так что он, как и все остальное на сцене, является не реальной вещью, а демонстративным изображением ее. Это относится и к улью, который тоже стоит справа, чуть глубже глобуса.

Эта выставка воспринимается как модель воплощенного мира фантазии Гуэрры, прообразом которого были места Италии, да и других стран, например Армении, которым повезло стать пространством для осуществления идей художника. И особенно, конечно, — городок Пеннабилли, этот музей под открытым небом, где реализованы многие художественные замыслы Гуэрры. Среди них, кроме уже упомянутых, и Сад камней, и Сад воспоминаний, и Музей Усамого ангела, и Храм мысли: скамья и семь загадочных камней перед ней. А также фонтаны, улитки и другие скульптуры, фаянсовые таблички с написанными на них краткими биографиями людей, живших здесь в разные времена, и многое, многое другое.

Когда со сцены сходит последний зритель, убирают перила, помогавшие

публике спускаться в зал. С началом действия выставка становится сценографией спектакля. Пространство, образованное панно и мозаиками, в контексте спектакля воспринимается и пространством деревни, в которой происходит действие. И сферой художественного вымысла, с которой, как воплощением высокого в человеке, в течение действия соотносится происходящее с главными героями, то входя в соответствие с ней, то контрастируя. И то, и другое способствует обнажению сути происходящих событий.

Вместо одного лирического повествователя, как в поэме, в спектакле действуют два героя, от лица которых ведется рассказ. Ими становятся два брата. Но повествование в большей мере ведет один из них, Ио, который то и дело идентифицируется с самим автором поэмы (его роль исполняет Ф. Антипов). Время от времени оно подхватывается или вторым братом, Fratella (его играет В. Золотухин), постоянно присутствующим на сцене. Или — остальными участниками спектакля, которые также почти не покидают сцену, являясь и открыто заявленной театральной труппой, разыгрывающей спектакль, и Хором, и музыкантами. В ходе действия каждый из актеров на несколько мгновений берет на себя роль обитателя деревни, нынешнего или когда-то жившего здесь.

Спектакль начинается сочиненным режиссером (в том числе и в текстовой части) Вступлением, состоящим из трех частей. В первой из них представляется труппа. На сцену под нехитрый вальсок выходят, шагая по кругу, бродячие актеры с музыкальными инструментами в руках, из рюкзаков за спиной торчит немудреный реквизит. Кто-то едет на велосипеде. Большинство одето в повседневную современную одежду. Многие, видимо за неимением другого, появляются в костюмах своих персонажей, сельчан. Это мужчины в видавших виды пиджаках, шляпах или кепках; ведущая (везущая) с собой козу — куклу

на колесиках женщина с повязанным на голове платком, в громоздких ботинках, длинной юбке и поношенном пиджаке. Некоторые актеры одеты в такие костюмы, в которых вряд ли удобно передвигаться по дорогам. Например, балерина в пачке или монах в рясе и клобуке. На актерах, которые выступают в ролях главных героев, братьев, — клетчатые рубахи и галстуки. А также жилет и кепка — на Ф. Антипове и старая мятая шляпа — на В. Золотухине (как выясняется в ходе действия, его герой нередко и спит в ней).

Наконец, один из актеров, уже выстроившихся вдоль рампы, заявляет:

Мы, русские комедианты, выносим все!

<...>

И можем сыграть все, что вам угодно,

За деньги!

Другой актер, резко меняя тон, начинает вторую часть Вступления:

Но иногда, в исключительный день

Мы постараемся открыть наши циничные
натуры и сердца

И сыграть бесплатно.

И тут же члены этой бродячей труппы один за другим принимают, интонируя, кажется, бесконечным количеством способов, торжественно повторять:

Для Гранде Маэстро Тонино Гуэрра!

Для Гранде Маэстро Тонино Гуэрра!

В последний раз имя художника прозвонится хором. Так что это многократное повторение звучит не только поздравлением художника и посвящением ему спектакля. Оно воспринимается и как величание, прославление Гуэрры, восхищение его творчеством и благодарностью за созданное им. В ходе действия непосредственным напоминанием об авторе поэмы служат экземпляры ее распечаток, которые то

и дело оказываются в руках участников спектакля.

В следующей части Вступления все покидают сцену, а на высвеченном лучом пятачке площадки возникает балерина и делает несколько туров вращения на пуантах. И как бы ни было привычно и банально это действие, оно уже само по себе воспринимается чудом или по крайней мере заставляет настроиться на ожидание чуда. К тому же балерина эта необычная. Во-первых, на ней очки в массивной оправе. Во-вторых, эта балерина одновременно является музыкантом: танцует, она играет на скрипке. Нет, здесь не «всамделишное» музицирование, как, например, у Шарлотты Корде из любимовского спектакля «Марат и маркиз де Сад» (1998), которая на протяжении действия почти не расставалась со скрипкой (в отдельные моменты она играла на трубе) и могла играть на ней, даже повиснув вниз головой. К тому же у балерины в руках лишь контурный остов скрипки. Инструмент и смычок в темноте, постепенно обступающей танцовщицу, начинают эффектно светиться благодаря нанесенному на них люминофору. Следом, встык к этой сцене, возникает еще один в прямом смысле чудесный, едва ли не сказочный эпизод. Из глубины сценического пространства выезжает затейливой формы фонарь, «латерна Толстого», который сам по себе представляет диво гуэрровского творения. Причем возникает он в клубах дыма и под свист гудка паровоза, как и полагается стационарному атрибуту, что вовсе не добавляет ему реалистичности, как могло бы показаться. Напротив, настоящие дым и гудок акцентируют диковинный вид фонаря и его принадлежность к другому, сотворенному миру. Латерна останавливается слева на первом плане, став еще одним элементом сценографии.

Как видим, в этой, заключительной, части Вступления, не скрывая грубости средств своего искусства (режиссер не только осознавал, что «театр — искусство

грубое», но нередко и вслух напоминал об этом) и даже подтрунивая над ней, театр не без иронии заявляет о причастности жанра постановки к чуду и чудесному. В этом смысле спектакль подобен фантастическим мирам искусства Гуэрры.

«Итак, мы начинаем!» Это объявление, сделанное одним из актеров, продолжает открытую игру. Открыто-игровая природа происходящего по ходу действия постоянно обнаруживается и в способе сценического существования актеров, характерном для театра Любимова и предполагающем сосуществование исполнителей рядом с персонажами. И в упомянутой самоиронии театра, которая выражена здесь, в начале спектакля, и смешными белыми наклейками с именами персонажей: Io, Fratella, Filomena, Figlio, Vina, Pidio, Pinela... Мы видим эти наклейки на спинах актеров, когда они снимают рюкзаки. Рюкзаки же так и остаются на сцене и в ходе действия служат реквизитом. Например, становясь скамьей для братьев. Вероятно, именно рюкзаки, скрученные и завернутые в сероватую ткань, предстают в соответствующий момент спектакля передвигающимися камнями, а завернутые в светлую ткань — камнями, играющими роль уток. Раздел спектакля, непосредственно связанный с поэмой, состоит из частей, контрастирующих по многим своим характеристикам. По темпу, степени освещенности сценического пространства, количеству исполнителей (многофигурные или дуэтные эпизоды), по языку, на котором они выражены (речь, музыка, пластика), драматическому напряжению и содержанию. Жесткого соответствия между частями постановки и Песнями поэмы нет. Нередко часть соотнесена с Песней в целом. Но иногда — и с отдельным фрагментом одной из Песен.

Строение спектакля напоминает композицию многочастного рондо, то есть форму, «в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся

главной темы с различными эпизодами»². А движение драматического действия спектакля происходит в процессе сопоставления сквозной темы и этого мотива. Главная тема здесь — тема жизни, представленная множеством вариаций. Ими являются сцены, связанные с непростыми особенностями и подробностями прошлого и настоящего обитателей деревни, в том числе отношений братьев, их наблюдений за внешним миром и самими собой. Все это воплощено в строках поэмы, которые мы слышим из уст главных героев. А также в лаконичной пластике участников спектакля, конкретных действиях и жестах или абстрагированных движениях, помогающих представлять происходящее и создавать его атмосферу.

В первой вариации темы младший из братьев, главный герой Ио, прибывший в деревню, рассказывает о грустной судьбе селения, знакомя зрителей с его немногочисленными и не очень счастливыми обитателями, которые находятся в разных точках затемненного сценического пространства и высвечиваются на несколько мгновений. Одни из них, например Филомена с убогим сыном, предстают статично, в виде портрета. Другие живо откликаются на представление, как трое сапожников, по привычке стучащих молотками. Правда, они не забивают гвозди в подметки, как прежде, а бесцельно бьют по земле, словно опасаясь потерять профессиональные навыки. Кто-то снимает шляпу в знак приветствия, кто-то растерянно разводит руками, когда их представляют хорошими мастерами, оставшимися теперь, в опустевшем селении, без дела. Здесь основным средством сценического языка является речь, которая возникает музыкой поэтических строк Гуэрры, написанных верлибром. Декламация Феликса Антипова, чей герой в основном и ведет повествование, не может не стать и становится отдельным объектом внимания зрителя. Природная музыкальность и владение многими

зывается и в окружающей природе: «Тогда его застыли руки / И стало тихо, все шумы исчезли». Склонный к размышлению, крестьянин откликается философски: «Чего боишься ты? / Смерть ненавязчива, / Придет лишь раз один». Порой речь заходит едва ли не о подвигах, например о спасении залитых стодневым дождем книг Саят-Новой, молоденьким монашком, что «на крышу поднял книги, / Открыв их солнцу, чтоб горячий воздух / Намокшую бумагу просушил», ждал, «когда же книги знак жизни подадут», и заплакал оттого, что через месяц «книги заговорили» — зашелестели на ветру.

Одной из вариаций темы становится эпизод, посвященный незванным гостям, тому, как в деревню «пожаловали... бродяги / Молодые. Рвань, что по миру шатается / На грузовиках попутных или валяясь / На палубе плывущих к Африке / Случайных кораблей». Тому, как, обосновавшись в пустом доме, пришельцы повели неприемлемый для сельчан образ жизни: «Спят прямо на полу, завернутые в тряпки... / Днем ходят босиком по улочкам пустынным, / Кричат, смеются и бросают в лица пыль. / И колются, теряя память». Стихийность бедствия, принесенного нашествием чужаков, акцентируется тем, что рассказ о нем ведется под неожиданно ворвавшуюся жестко-ритмичную музыку. Остроту драматизма происходящего передает и способ чтения стихов: участники Хора поочередно громко и отрывисто выкрикивают по одному слову, так что стихи звучат стаккато, а стихотворной строкой становится каждое слово, поскольку оно воспринимается как нечто отдельное. Кроме того драматическое напряжение усиливается резкой, болезненно-ломаной пластикой Хора. Кульминация сцены, которой она и завершается, возникает, когда в опустевшем потемневшем и притихшем пространстве остается Д. Высоцкий, который в этот момент идентифицируется и с одним из участников Хора, и с несчастным

сыном Филомены. Заявив, что «Сын Филомены, дурачок, ушел за ними» (за бродягами), он уходит в глубину сцены с кларнетом, извлекая из него повторяющиеся отрывистые звуки, которые предвещают что-то явно непоправимое.

Вариациями темы являются и сцены, посвященные отдельным событиям, представляющим течение дней самих братьев. Все эти сцены содержат и размышления о человеке и мироустройстве на самых разных его уровнях. Например, рассказ о захватившей главного героя экономии на всем и вся: «В шесть вечера повсюду свет тушил... / ...погасшие я спички собираю — / Обернутые ватой, пригодятся / Почистить уши... / Мы скатерти не стелем, / Обходимся бумагой. / Она послужит после огонь разжечь», — предваряется целой философской тирадой о скупости:

Мне думается, скупость не порок,
Если придет под старость,
Когда мозг одолела скука.
С семидесяти лет спасать себя я начал.

А сорванная роза, поставленная в стакан воды, служит материалом для наблюдения за процессом умирания:

Когда заметил, что лепестки увяли,
Готовые опать,
Я перед розой сел. Хотелось мне
не упустить
Мгновенья смерти розы.

Индивидуальные особенности, возраст, одиночество и одновременно неразрывность братьев, вероятно, объясняют склонность героев к обостренной рефлексии, направленной и на самих себя, и на их отношения, а также к недомолвкам и ссорам, после одной из которых они, например, «целых десять дней... / не обмолвились ни словом». Несколько сцен, посвященных этим явлениям, также участвуют в становлении сквозной темы спектакля. Укажем

хотя бы на одну из них, где старший брат мечется в поисках чего-то повсюду: в шкафу, в карманах пиджаков, на кухне... При чем его неприкаянность мы ощущаем сильнее благодаря тому, что одновременно все участники спектакля, в данный момент — Хор, также движутся по непредсказуемым траекториям, каждый — по своей, вдруг одновременно с другими останавливаясь, растерянно разводя руками, и, так же неожиданно развернувшись, продолжают движение. Накатывающая волна музыки после каждой стихотворной строки акцентирует прерывистость и неопределенность происходящего. В финале сцены герой ощущает себя крайне одиноким, заброшенным и никому не нужным, что обнаруживается и в его ответе брату, недоумевающему, что же тот ищет. Оказывается, искал он гвоздь «и пуговицу тоже... / Но тотчас же забыл». И просит об одном: сказать «хоть что-нибудь, / Хоть слово. Пусть даже глупость», но обратиться к нему.

Завершая разговор о главной теме, заметим, что она получает дополнительное внутреннее напряжение благодаря празднично-яркому и одновременно связанному с увяданием красному цвету осенних листьев, которые неоднократно в ходе действия участники Хора подбрасывают вверх.

Теперь, продолжая сравнивать строение постановки с композицией рондо, обратимся к эпизодам, с которыми чередуется главная тема. Этот пунктирный ряд эпизодов образует целый мотив, связанный с жизнестойкостью и жизнепрятием героев спектакля.

Первый из этих эпизодов возникает, когда, представляя зрителям сельчан и вспоминая о тех, кого в родной деревне сегодня нет, Ио задает риторический, как ему кажется, вопрос: «Где все теперь?» Но неожиданно для него один из обитателей деревни вступает в диалог, перечисляя дальние страны, куда уехали искать счастья их земляки, называя Америку, Бразилию, Китай...

В этот момент на смену речи приходит танец, и происходящее перед нами резко меняет свой тон. Пространство взрывается энергией музыкальных ритмов разных стран, когда молодые участники спектакля умело, с азартом и явным удовольствием пускаются исполнять то динамичные танцы Северной и Южной Америки, то грациозные медлительные китайские па. Кто-то из рецензентов, укоряя режиссера за иллюстративность спектакля, приводил в пример и эти эпизоды как иллюстрации для перечня стран, куда эмигрировали жители итальянской деревни. Это было бы верно, если принимать во внимание только фрагмент действия, напрямую связанный с танцами. Однако роль любого элемента произведения искусства можно определить, лишь имея в виду контекст целого. В данном случае танцевальные сцены вместе с другими эпизодами составляют мотив, играющий важную роль в формообразовании спектакля.

Другая сцена посвящена пасечнику Пирину Эви. Рассказ о нем и его весенних заботах, когда «весною / Он ульи с пчелами разносит», — плавно переходит в воспевание деятельности пчел, которые «От ветки неподвижной к ветке / Нектар любовный переносят» и чьей заботой «в любви родятся фрукты — / Иного не бывает». Интонационная сдержанность и эпическая отстраненность декламации Феликса Антипова — старшего брата, как ни странно, только усиливают ощущение торжественности момента. Восприятие сельчанами, казалось бы, такого привычного, происходящего каждый год в природе и труде человека как чуда, передается и параллельно развивающимся праздничным действием. В нем участвуют все участники спектакля, которые в данный момент принимают на себя роль сельчан. Одни размещаются рядом с мозаиками, другие над ними. У каждого в руках ниточки с целыми стайками ярких летающих бабочек (как у героини мозаики). Атмосфера ликования усиливается, когда один из парней вывозит

велосипед с сидящей на нем девушкой, которая играет на скрипке. Они появляются еще и еще раз, совершая по сцене большие круги. А вслед за ними, тоже с порхающими бабочками в руке, бежит, кажется, на миг освободившийся от своего недуга, исполненный, подобно остальным, ощущения величия момента в природе и в собственной жизни, сын Филомены, дурачок. Так театр по-своему осуществляет упомянутую идею Гуэрры о прилете бабочек на площадь одного из итальянских городков. Собственно, танец бабочек и декламация и становятся в этой сцене главными средствами сценического языка.

В очередном эпизоде один из братьев с благодарностью вспоминает тростник, который он в детстве «под солнцем растил, высушивал все лето», когда же «от холода зимой и кости стыли», то «на чердак бежал / И руки зарывал в тростник, в тепло его — / Хранил он солнце».

Несколько сцен обнаруживают открытость взгляда героев на мир в самых обычных его проявлениях. Например, рассказ о том, как, пробравшись в монастырь через отверстие в стене и гуляя «Под облаком багряных листьев, / Которое удерживали ветви», они ударили в колокол и их захватило зрелище листопада, вызванного звоном. Или, наблюдая за редкими каплями дождя, герои замирают у окна в ожидании, «сумеет ли вода добраться / До листьев, прятаясь под другими». А позже, когда «Господь послал... / Дождь настоящий, проливной», братьям становится интересно, выставив стакан, «измерить в сантиметрах / Подаренную воду», чтобы решить,

Которая вкуснее —

В колодце или та, что с неба пала.

Она казалась скользкой поначалу,

Однако запах молний ощущался в ней.

Еще один из эпизодов акцентирует присущее героям спектакля свойство замечать крохотные радости жизни.

Не ведая, куда пойдём, открыли двери,
И прямо перед нами на лугу
Стояли вишни у дороги, все в цвету. <...>
Деревья нам устраивали праздник... <...>
Мы с братом, как вкопанные, на ступенях
Застыли молча.
И, не сговариваясь,
Мы сняли шляпу с головы, —

повествует Fratella, в то время как они с братом в затемненном сценическом пространстве, взявшись за руки, под нарастающую, полную беспокоящих предвестий музыку приближаются к авансцене и резко разворачиваются. В этот момент их и нашему взору предстает выехавшее из глубины светящееся цветущее дерево. Причем находящееся сзади зеркало усиливает праздничное сияние цветов и увеличивает их количество, которое в следующее мгновение возрастает благодаря нескольким полным цветов зеркальным подносам, «танцующим» в руках участниц Хора. Одновременно характер звучащей в сцене музыки и тревожность, которую вносит мерцание зеркал, придают празднику ранящую остроту и терпкость, созвучную ясному ощущению братьями близящегося финала собственной жизни. Расцветающее цветами вишни пространство и зеркала становятся наряду с декламацией важными средствами языка, которыми пользуется режиссер, развертывая этот эпизод.

Неумение братьев привыкнуть к этой ежегодно «воспроизводимой» сезонной красоте природы — они всякий раз с удивлением воспринимают ее как что-то впервые случившееся — акцентируется на фоне сцены, которая предшествует этому эпизоду и посвящена подступившей к братьям депрессии, когда они «На десять дней... затворились в темноте / Закрыли окна... / Судили обо всем», предавшись старческому ворчанию, связанному с самыми разными поводами, например с истощившейся землей и новыми сортами арбузов

и пшеницы. Повествование об этом происходит в потемневшем, взволнованном накастах тревожной музыки пространстве, которое резонирует с состоянием, охватившим героев, когда они «Отравлены... были мыслями своими, / Уверились, что мир становится все хуже и страшнее».

Одной из самых ярких в рассматриваемом мотиве становится сцена, поставленная по Песни двадцать шестой, которая посвящена ла фика (так в просторечье итальянцы называют интимный женский орган). Песня обнаруживает бездну юмора и поразительную жизненную энергию Гуэрры, которому к началу написания поэмы было «Четыре дня уже, как семьдесят... лет». Названный предмет описывается и шуточно-игровым, и пафосным способами. Гуэрра метафорично, еще и еще раз, словно не в силах остановиться, определяет его: «Ла фика — это паутина / И кокон шелковый. / И сердце всех цветов. / Ла фика — дверь... / Или стена...». Классифицирует его: «Веселые есть фики / И сумасшедшие совсем... / Болтушки есть, зайки тоже, / И те, что сразу же зевать начнут. / От них, хоть ты умри, / Двух слов добиться невозможно». И, наконец, воспевает.

В сценическое действие эпизод буквально врывается. Резко, громко, дерзко. Можно было бы добавить: фривольно, — если бы зал хорошо владел итальянским языком. Но поскольку это не так, то слово «ла фика» вначале воспринимается подавляющим большинством зрителей просто как игра звуков. К концу же эпизода слово, пожалуй, понимается, и небезосновательно, как обозначение почти всеобъемлющего явления, которое имеет отношение едва ли не ко всему на свете. Участники эпизода полны удивления и восторга, которые вызывает в них «ла фика». Это передается и самим способом чтения посвященных ей стихов, когда они под динамичную озорную музыку, в которой время от времени слышится звон колокольчиков, поочередно с восхищением выкрикивают (именно

так) — по одной строке Песни. И тем, что все при этом азартно, с праздничной раскованностью и дурашливостью непрерывно пляшут, явно приглашая разделить их радость и от танца, и от предмета, о котором они «рассказывают». Задорно выделявая замысловатые коленца, подпрыгивая самыми неожиданными способами и ударяя себя по бедрам. Повернувшись боком, с нарочито смешными наклонами то наступают на нас, то отдалаются. Пляшут по отдельности и вместе. Образуя шеренгу или две. Положив руки на плечи друг другу. Или подхватив ногу соседа и вынудив его танцевать, подпрыгивая на другой. Расходятся все больше... Один из них (Д. Высоцкий) лихо приплясывает с тубой, держа ее то перед собой, то в поднятой над головой руке. Наконец, он выходит на авансцену и начинает воспевание «ла фики», продолжая декламацию в прежнем стиле, восторженно выкрикивая каждую стихотворную строку: «Ла фика, как час ее настанет, / И ликом Господа, его устами станет». Возглашая эту своеобразную оду, актер в одной руке держит тубу, а другой «зачерпывает» из нее, словно из рога изобилия, то, что перечисляется в стихах, то есть буквально все, что есть на свете, в том числе и саму «ла фису»:

Все вышло из нее:
И люди всех цветов и рас,
И каждый.
И мир, что видим: деревья, облака и море.
Она и фису сотворила.

И щедро «разбрасывает» это воображаемое богатство в зал. С последней выкрикнутой им строкой Песни актер, подняв тубу, замирает. Как замирают и все танцующие, указывая, как и он, на оказавшуюся в этот момент над одной из мозаик балерину с поднятой в руке скрипкой.

В продолжение этой сцены балерину осторожно снимают сверху. И возникает ее танец-триумф, и актрисы, и женщины,

и в ее лице всех женщин. Она начинает свои неспешные па под аккомпанемент тубы в исполнении Д. Высоцкого. И становится буквальным центром притяжения участников спектакля, которые здесь воспринимаются и персонажами, и актерами бродячей труппы. Если она движется вправо, то и остальные вправо. Если влево, то и остальные в том же направлении. Ее танец настолько заразителен, что, начав ритмично хлопать в ладоши, затем почти все пускаются в радостный праздничный пляс. Каждый — по-своему.

Лихо пляшет гитарист (И. Зосин). Грациозно танцует контрабасистка, одновременно играя на инструменте и элегантно передвигая его по сцене (Ю. Стожарова). Персонажу Ф. Котова не мешает энергично выплясывать даже рюкзак за спиной. Пританцовывает, наигрывая, флейтистка Е. Варковой, оказывающаяся то на площадке рядом с балериной, то вверху, над мозаикой. Приплясывая, выходит Бина (П. Нечитайло), везя на веревочке козу, за которой с прутиком, тоже в танце, попевает Филомена (Л. Селютина). По-своему участвует в этом радостном праздничном действе музицирующая скрипачка (А. Попова), забравшись на улей, который медленно вращает пчеловод (А. Граббе). Не отстают и персонажи в возрасте. Один из них опирается на посох (В. Золотухин), другой играет на кларнете (Д. Межевич). Влекомые красотой балерины и ее танца, они зачарованно следуют за ней, пусть не очень ловко, по-старчески, вышагивая в танцевальном ритме. Рядом приплясывает мать братьев (Л. Селютина), помахивая хворостинкой, словно дирижерской палочкой.

Эпизод подходит к своей кульминации, когда один из актеров, вывезя на сцену велосипед, улегшись на площадку и поставив его на себя вверх колесами, пускается в таком положении крутить педали. К вращающимся колесам, словно к ножеточке, младший из братьев (Ф. Ан-

типов) приставляет ножи. И, подготовив таким образом инструменты, играет, постукивая ножами друг о друга. Тут же вступает туба Д. Высоцкого. Их музыка заставляет всех на несколько мгновений замереть в своих танцевальных позах. А «придя в себя», кто-то с новой силой пускается в пляс, кто-то, подхватив балерину, усаживает ее себе на плечи. А, например, старший из братьев (В. Золотухин) с мальчишеским азартом, в такт музыке крутит перед собой посох. В завершение инструментального дуэта и эпизода в целом Д. Высоцкий, едва выдохнув, еще раз восклицает: «Вот это да! Вот это фика!»

Составляющей мотива, о котором идет речь, оказываются и сцены, поставленные по Песням поэмы, на первый взгляд меньше всего связанным с ним. Таков, например, эпизод, посвященный Мосту свечей. Здесь под полную грусти музыку, среди тьмы, в глубине сценического пространства, на фоне зеркала появляется один из участников хора (его роль исполняет А. Граббе) со множеством свечей на подносе, завораживая таинственностью интонации:

В былое время толпа людей
Шла милости просить и покаянья
На Мост свечей.

Свечи в это время разбираются остальными участниками спектакля, начиная неверно мерцать благодаря колеблющимся перед ними ладоням. В музыке слышится беспокойство, а в рассказе, подхваченном актером Д. Высоцким, который здесь может восприниматься как один из участников Хора, — интонация тревоги:

Свершения желаний заслуживал лишь тот,
Кто донесет свечу зажженной
По мосту и до мельницы с крестом...
Однако ветрено там было постоянно...
И трудно было уберечь руками пламя.
И заново попытки повторялись.

Кульминационный момент эпизода наступает, когда речь заходит о старушке, которая, дойдя однажды почти до конца моста, погибла во вдруг вспыхнувшем пламени. Символизируя погасшую жизнь, горящие свечи в руках участников спектакля на мгновение исчезают, точнее, перестают быть видимыми, поскольку актеры одновременно, словно под воздействием порыва ветра, резко разворачиваются.

В продолжение эпизода возникает образ сына Филомены, дурачка Фиглио, однажды также вышедшего на мост. Ведущий рассказ актер Д. Высоцкий, теперь ассоциирующийся одновременно и с представителем Хора, и с этим самым Фиглио, в одной руке держа перед собой свечу, медленно, как только и можно двигаться на ветру с горящей свечой, приближается к авансцене. И под редкие аккорды, предвещающие тревожное неведомое, с нарастающим напряжением размышляет: «Какой он милости попросит для себя? <...> / Что затаилось в голове его убогой?» Драматизм происходящего усиливается и легким покачиванием участников Хора, стоящих во мраке второго плана спиной к нам. На их фоне мы видим только лицо Фиглио–Высоцкого, освещенное неверным пламенем. Эпизод завершается в высокой точке драматического напряжения, когда рассказчик, он же — герой, неожиданно останавливается, погасив пламя и едва начав спускаться по лесенке, соединяющей зал и сцену: «Недоставало двух шагов до мельницы... / Как он застыл и сам свечу задул». Неразрешенность сценической ситуации усиливается ощущением крайней бесприютности, создающейся тем, что в темноте начинают покачиваться, словно на ветру, участники Хора с горящими свечами в разведенных в стороны руках. А также тем, что в завершение эпизода горящие свечи снова, как и в начале, возвращаются в ту же точку затемненного пространства, на поднос в руках актера. Великолепие сцены оказывается полно-

правной составляющей ее содержания и, усиливая напряжение происходящего, одновременно делает сцену частью обсуждаемого мотива.

Спектакль завершается многочастной кодой. Ее начинает монолог Ю–Антипова, ведущийся от имени братьев, которые из дома наблюдают за ходом времени по солнечным лучам, что, проникнув на кухню, дрожат зайчиками «на краю буфета утром в девять», дотрагиваются до стаканов в полдень, пока в шесть вечера не исчезают вовсе. В дождь герои стараются угадать время по звукам с улицы, которые производят привычные, ежедневно повторяющиеся действия односельчан. Когда выходит «Бина за козой / Из дома в семь утра». Или «сапожники едят, когда заходит солнце, / И за собою стулья с шумом волокут. / И с площади уносят». Перечень происходящего изо дня в день, бытовых подробностей жизни обычной деревни отнюдь не навеивает умиротворение, поскольку ведется с постоянно нарастающим беспокойством, в потемневшем пространстве и сопровождается внушающим тревогу, едва ли не потусторонне звучащим мужским хоралом. Накаляет атмосферу и мрачное мерцание зеркальных подносов с цветами, оставшихся лежать на площадке после эпизода с расцветшей вишней, а сейчас поднимаемых хористками и медленно уносимых со сцены. Напряжение усиливают и вдруг шелхнувшиеся полотна, одни из которых начинают раскачиваться, другие — плыть вверх, создавая ощущение сдвигающегося мира. Драматизм сцене придает и вереница актеров с рюкзаками за спиной, уходящих медленным, словно спотыкающимся, шагом, с подтягиванием чертящей по земле ноги. Явно взволнованные происходящим, они длят и длят свой уход, делая не один круг по сцене. Кто-то ведет велосипед, кто-то ведет-везет за собой козу...

Начавшись внезапным переходом монолога к другому предмету, следующая

часть коды идет со взрывным нарастанием экспрессии при непрерывном усилении громкости хора и речи. Характер монолога заставляет видеть в актере Антипове уже не только одного из братьев, но и человека вообще. Перечисление повседневных дел сельчан, по которым братья узнавали время, внезапно сменяется представлением конца времен:

И содрогнется воздух над планетой. <...>
 Ворочается солнце, движет тени
 Вещей застывших. <...>
 Венеция ушла на дно морское
 Скоплением костей...

Картины Апокалипсиса перемежаются бесконечным рядом вопросов человека, не готового смириться с предполагаемым преобразованием мира:

Где листья и трава зеленые? <...>
 Где рты поющие, календари и реки? <...>
 Где время, дни за днями,
 Недели — секунды им вели отсчет...
 Тогда где я? Где тот?

С ужасом, потрясенный предсказанным грядущим, герой, кажется, на пределе громкости восклицает:

Но день придет, когда Врата Небес
 отверзнутся,
 И канет Глас, падет на пыль земную,
 К ответу призовет того, кто выдумал
 все это:
 И колесо, и цифры, и знамена
 на площадях.

Одновременно на сцене появляется один из тех, «кто выдумал все это», кто занимается созиданием на земле. Им оказывается пчеловод, вероятно, из тех самых Пиринов Эви, что «всегда мед делали особый». В полной экипировке, в комбинезоне и шляпе с сеткой, закрывающей лицо, пасечник возникает здесь как витрувиан-

ский человек. Только «вписанный» не в круг, как на рисунке Леонардо да Винчи, а в прозрачный куб, внутри которого он стоит, словно в фантастическом прозрачном улье, опираясь о его грани ступнями широко расставленных ног и ладонями поднятых в стороны рук. В контексте происходящего он воспринимается идеальным представителем людей, но не по своим пропорциям, а именно как созидатель, делатель. Куб ввозят, раскручивая вокруг его оси, и останавливают в центре сценической площадки. Тут же братья и, вероятно, и сами играющие их актеры в знак уважения перед породой людей, представляющей творцов, с которой те и другие идентифицируют себя, одновременно встают перед ним на колени. И, втыкая в улей нож, один из них формулирует в притихшем сценическом пространстве суть выпавшей им судьбы: «Нам жизни мед / Отпущен был на острие ножа». Ему вторит суждение на итальянском, записанное голосом Гуэрры.

Лаконичный эпилог возникает под резко сменившуюся, уже элегическую музыку. «Покоятся теперь два брата / В тени дубов, где покосившийся княгини крест», — поясняет Ф. Антипов уже в роли человека от театра. О последних днях братьев, «когда один из них держал другого / На хлебе и воде, в кладовке прятал», рассказывает двоящийся персонаж, также создаваемый этим актером: и один из братьев, и одновременно человек от театра. Повествование о героях, которые в этот момент лежат на появившемся справа металлическом каркасе кровати как на своем смертном одре и на которых опускается, взметнувшись, черное полотно, — заканчивает человек от театра: «В больнице... / Недели не прожили, / Ни разу друг на друга не взглянули, / Но за руки держались».

В завершение коды и спектакля в целом актеры, надев рюкзаки, протягивают нам экземпляры текста поэмы, как бы на-

помятая о ее авторе и благодаря его. Развернувшись, они удаляются, подпрыгивая и пританцовывая, словно и не сыграли только что спектакль. И под аплодисменты возвращаются, аплодируя нам и завершая представление.

Таким образом, композиция спектакля состоит из введения; части, подобной форме рондо; и коды. Многочастное рондо построено на чередовании неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами. Главная тема представляет собой тему жизни и развивается в виде вариаций. Эпизоды составляют мотив, связанный с жизнестойкостью и жизнеприятием героев спектакля. Кроме того, он передает необыкновенную витальность и стоицизм режиссера — Юрия Любимова

и автора литературной основы — Тонино Гуэрры. Эпизоды образуют целый мир, полный жизненной энергии. К нему примыкает и мотив театра, связанный с демонстративным мастерством актеров, азартом открытой игры и темпераментом художественного мира спектакля. Чередование главной темы с эпизодами придает ей объем. Оно углубляет драму близкого завершения судьбы героев и деревни по сравнению с таковой в литературном источнике. И обеспечивает разнообразные и противоречивые ракурсы этой драме благодаря ее отражениям в отдельных эпизодах и в мотиве в целом, который создается эпизодами. Движение драматического действия спектакля происходит в процессе сопоставления сквозной темы и этого мотива.

Примечания

¹ Указаны исполнители на момент премьеры.

² Мазель Л.А. Строчение музыкальных произведений. М., 1986. С. 207.

А. Ю. Ряпосов

Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015)

Премьера «Вальпургиевой ночи», поставленной Марком Анатольевичем Захаровым по мотивам произведений Венедикта Ерофеева (1938–1990), состоялась 14 марта 2015 года.

Критики разошлись относительно той работы, что проделал режиссер с исходным литературным материалом.

Александр Горяченков утверждал, что содержание спектакля «Вальпургиева ночь» — это «*коллаж* из произведений Ерофеева», «это своеобразная *смесь* гениальных повестей Венедикта Ерофеева. Постановка состоит из нескольких работ автора. На сцене соединились такие выдающиеся *литературные* шедевры: „Москва — Петушки“, „Записки психопата“ и „Вальпургиева ночь“. Последняя и дала название театральной постановке. Дополнительно используют дневники писателя, помогающие раскрыть замысел режиссера (курсив мой. — А. Р.)»¹.

Похожую мысль высказал и Роман Должанский: «Название спектакля „Ленкома“ совпадает с названием пьесы Венедикта Ерофеева, но в основе нового сочинения Марка Захарова лежит *литературный коллаж*, в котором поэма „Москва — Петушки“ дополнена разными фрагментами — не только пьесы „Вальпургиева ночь“, но и других ерофеевских произведений (курсив мой. — А. Р.)»².

Иная точка зрения у Марины Райкиной: «Последний спектакль Марка Захарова — это *монтаж* из разных произведений Венички — бессмертной поэмы „Москва — Петушки“, „Вальпургиевой ночи“, „Фанни Каплан“, „Записок психиатра“ и „Записных книжек“, — певца бесшабашно-горького

алкоголизма, метафизики сущего и непостижимой личностной свободы в несвободной стране. *Монтаж* динамичный, внезапный в своих стыках (курсив мой. — А. Р.)»³.

Впрочем, вопрос о том, следует ли относить захаровские приемы переструктурирования исходного литературного материала его спектаклей или их сценического действия к сфере *коллажа* или числить «по ведомству» *монтажа*, — отдельная театроведческая проблема⁴.

Ближе всего к истине, как представляется, оказалась Наталья Витвицкая, написавшая следующее: «Марк Захаров поставил „*всего*“ Венедикта Ерофеева, смонтировав в одном спектакле поэму „Москва — Петушки“, пьесу „Вальпургиева ночь“, „Записки психиатра“, дневники, etc. (курсив мой. — А. Р.)»⁵.

Если вкладывать в высказывание «поставил „*всего*“ Венедикта Ерофеева» мейерхольдовский смысл, то можно утверждать, что Захаров, опираясь на художественный мир ерофеевских произведений, сочинил спектакль с *собственным* сценическим сюжетом.

Андрей Кузовков отметил: «Несмотря на название, костяк и сюжет — это почти дословное цитирование знаменитых „Москва — Петушки“, иногда дополненное „Записками психопата“»⁶. Приведенное высказывание справедливо в том смысле, что основная часть используемого Захаровым литературного текста действительно принадлежит поэме «Москва — Петушки», однако название «Вальпургиева ночь» имеет для захаровского *сценического сюжета* принципиальное значение. Эвелина Гурецкая высказала важное замечание: «Как

и в первоисточнике (поэме „Москва — Петушки“; курсив мой. — А. Р.), в спектакле режиссер позволяет себе *игру со временем*, то есть перемещение во времени главных героев. Потому и взял это название, „Вальпургиева ночь“ — обобщающий термин, который вмещает в себя многие фантазмагорические изменения со временем. Вальпургиева ночь в дословном переводе с немецкого означает „ночь ведьм“. Согласно русскому поверью, в эту ночь бывают сборища ведьм, оборотней, и даже сам царь темных сил Сатана в образе козла с черным человеческим лицом восседает на троне посреди этого собрания»⁷.

Утверждение, что в «Вальпургиевой ночи» Захарова «сюжет как таковой отсутствует»⁸, что в Ленкоме «появилась... сценическая фантазия, с главным героем, но без сюжета»⁹, не соответствуют действительности. Прояснение *сюжета* захаровского спектакля и анализ *методологии* его сценической реализации и составляют задачу данного исследования.

Захаровская постановка «Вальпургиевой ночи» представляет собой *монодраму* — все происходящее на сцене дано сквозь призму болезненного сознания главного героя в исполнении приглашенного из МХТ им. А. П. Чехова И. Миркурбанова — «именно глазами Венички мы видим всех остальных героев этой истории», «видим вымышленный мир — и все, что в нем происходит, происходит в фантазии Венички»¹⁰. Действие сосредоточено «на интеллектуальной деятельности героя, и ясность его ума в спектакле поражает»; поток сознания Венички И. Миркурбанова сценически реализован как *монолог*, изредка прерываемый беседами центрального лица постановки с Ангелами или другими персонажами спектакля, — *монолог*, в котором соединена «исповедь с проповедью»¹¹.

Оформление спектакля (художник-постановщик А. Кондратьев) предельно

простое. На планшете выстроен внутренний портал, разделяющий сценическую коробку на авансцену и запортальное пространство, где расположены вертикальные и горизонтальные трубы, кабели, висящие вертикально или свернутые в мотки. Красный фонарь, который может вертикально подниматься и опускаться, мелькание огней под соответствующую фонограмму, числа «72» и другие — рождают ассоциации с движущейся пригородной электричкой, отсчитывающей километры подмосковных станций. Другая отсылка этой *единой сценической установки* — ассоциации с «ящиком для идиотов» (В. Высоцкий) и телевизионной настроенной сеткой; задник время от времени выполняет функции экрана, на который проецируются необходимые по ходу развития действия изображения. Среди монологов Венички есть и такой, в котором герой И. Миркурбанова потуги телевизионных каналов смешить свою зрительскую аудиторию оценивает следующим образом: «Ваш хамский юмор калечит людям мозги. Он превращает их в дебилов». Наконец, у оформления постановки имеется и еще одна функция — в глубине сцены, с правой (если смотреть от зрителей) стороны расположен небольшой оркестр под управлением композитора С. Рудницкого, которому принадлежит музыкальное оформление захаровского спектакля.

Авторы критических отзывов на ленкомовскую «Вальпургиеву ночь» не были едины и в определении *жанровой природы* спектакля, который, по мнению А. Горяченкова, представляется «чем-то средним между *философской драмой* и *жизненной комедией*» (курсив мой. — А. Р.)¹²; иной взгляд принадлежит, например, Р. Должанскому, а именно: «Одни эпизоды „Вальпургиевой ночи“ решены Марком Захаровым в духе *меланхолической клоунады*, другие — *печальной фантазмагии*» (курсив мой. — А. Р.)¹³.

Р. Должанский подметил следующее важнейшее свойство ленкомовской поста-

новки: «Марк Захаров добровольно отказывается от самого ясного мотива, который нещадно эксплуатируют многие театральные постановщики попроще, — безответственности освобожденного водкой сознания, выдающего *парадоксальные афоризмы*. Впрочем, все ерофеевские *парадоксы* в спектакле „Ленкома“ на своих местах (курсив мой. — А. Р.)»¹⁴. Происходит это потому, что и в монологах героя И. Миркурбанова, и в репликах диалогов, имеющих место при общении Венички и других персонажей, и в высказываниях последних Захаров использует большое количество текстовых фрагментов, взятых из поэмы «Москва — Петушки» и других произведений В. Ерофеева. Но, наряду с парадоксами, привнесенными в постановку из литературных первоисточников, Захаров насыщает спектакль собственно театральным содержанием, выстраивая входящие в его состав *абсурдистские мотивы* в соответствии с принципами *драмы парадокса*.

Вербальные *парадоксы* доведены режиссером до остроты, присущей эстрадной *репризе*. Вот несколько примеров. Веничка утверждает: «Заметьте, что трезвость так же губительна, как физический труд и свежий воздух». Психиатр (В. Вержбицкий) при осмотре доставленного в психушку героя И. Миркурбанова укоряет своего пациента: «Стрелял и не застрелился. Как вы, ей-богу, ничего до конца сделать не можете! Из трех пистолетов — и все мимо!..» Веничка поясняет: «Как же не ругаться?! Вы же телевизор смотрите? Лица видите? Там все видно, кто составляет голову нации. Мудаки с *тяжелой формой легкомыслия!*.. (курсив мой. — А. Р.)» Герой И. Миркурбанова констатирует: «Настоящее искусство всегда бессмысленно». И т.д.

Сценические парадоксы в захаровской «Вальпургиевой ночи» выполняют, как правило, функции *аттракционов*, о чем речь пойдет позднее, при анализе

композиционных принципов, которые режиссер использовал при формировании *архитектоники действия*.

Веничка И. Миркурбанова — ярко выраженный *романтический герой*, современный вариант «лишнего человека»: перед нами мужчина «среднего возраста», одет в классический костюм-двойку, но рубашка под пиджаком по последней моде носится навывпуск (художник по костюмам И. Белоусова). Но речь идет отнюдь не о пресловутом «кризисе среднего возраста», и режиссер Захаров, будучи художником *общественно-политического пафоса*, сосредоточен на сфере *социума*, ведь принципиальная позиция отщепенца и изгоя Венички следующая: «Я остаюсь внизу и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу».

При построении действенной структуры спектакля Захаров остается верен *музыкальным принципам композиции*, соединяя в ленкомовской постановке «Вальпургиевой ночи» *мотивно-тематический* подход к организации сюжетного материала с элементами архитектуры, присутствующими *номерной структуре* действия.

Главная сюжетная линия, пронизывающая захаровский спектакль от начала и до конца, — тема *самочувствия* Венички, лирического героя постановки, интеллигента и интеллектуала, в окружающем его мире и прежде всего в том социуме, в той житейской среде, в которой он вынужден пребывать.

Вторая сквозная сюжетная линия, тесно связанная с первой, — восприятие героем И. Миркурбанова собственного народа в его *ментальной* и *социальной* ипостасях.

Обе сквозные сюжетные линии в наибольшей степени реализованы посредством монологов Венички или его реплик в диалогах с другими персонажами, основную смысловую нагрузку несет *вербальная* составляющая спектакля.

Главная сюжетная линия берет начало в диалоге Венички и трех Ангелов — младшего (А. Марчук), среднего (Т. Збруева или А. Сапегина) и главного (А. Зайкова), которые одеты словно виллисы из адановской «Жизели», вот только вместо балетных пуантов у них — современная спортивная обувь, кеды.

Предваряют беседу героя И. Миркурбанова и Ангелов звуки двух выстрелов:

Веничка. Слышали?

Ангелы. Что это, Веничка?

Веничка. Стреляюсь на Гагаринской площади.

Ангелы. Как же ты можешь стреляться, милый Веничка, когда ты здесь, с нами?

Веничка. Может, постоянные сдвиги в пространстве и времени. Квадромеханика, сука, дубасит по извилинам. Первый пистолет сунул за пазуху, второй туда же, третий рассовал по разным местам, не помню, по каким...

Ангелы. Зачем тебе, Веничка, три пистолета?

Веничка. Потому что это не жизнь, ангелы, а душевредительство. ...Мои мечты исчезли в пустотах тектонических плит. И, в довершение, я не уверен, что на станции Петушки меня ждет милая моя Афродита, белесая дьяволица, последнее существо, которое поддерживает меня во Вселенной.

С самого начала, во-первых, заявлен *иррациональный* характер изображаемых событий, все происходящее не просто увидено глазами героя И. Миркурбанова, как это присуще *монодраме*, но представлено в виде бесед Венички с Ангелами, то есть является плодами не вполне трезвого, а порой и горячего сознания главного героя захаровской постановки. И, во-вторых, режиссером задан *вектор драматического развития* — герой И. Миркурбанова устремлен в Петушки, на встречу со своей возлюбленной — то ли Афродитой, то ли Дьяво-

лицей (действие происходит в ночь на первое мая — в вальпургиеву ночь, иными словами — в «ночь ведьм», когда, по поверьям, происходят сборища ведьм, оборотней и душ усопших людей).

Точкой отсчета второй сюжетной линии становится сцена в ресторане Курского вокзала, именно сюда переносит Захаров старт путешествия Венички по маршруту «Москва — Петушки»; здесь, в обеденном зале ресторана, в меню которого, как выяснил герой И. Миркурбанова у официантки Зиночки (А. Захарова), «вымя есть, а хереса — нет», происходит такой диалог:

Веничка. ...Почему вы на меня так смотрите?

Официантка. Как я на вас смотрю?

Веничка. Как на *социальную второстепенность* (курсив мой. — А. Р.).

Будучи изгнан из ресторана Мордоворотом — вышибалой Петровичем (А. Скуратов), герой И. Миркурбанова дает происходящему следующий комментарий:

Веничка. Вот, пожалуйста, метафизический цинизм, помноженный на звериный оскал бытия, когда рабочий бьет тебя по голове, а крестьянка — серпом по яй... Я даже не хочу говорить с утра, по какому месту...

Ангелы. Серпом, по яй?.. Господи, неужели такое случается?!

Веничка. В Европе — редко. А у нас постоянно.

Тема осмысления Веничкой своего места в социуме и его рефлексии по этому поводу продолжена в эпизоде, где доставленного в приемный покой героя И. Миркурбанова опрашивают, чтобы оформить для Венички «постоянную прописку» в психиатрической лечебнице:

Психиатр. Где работаете?

Веничка. Профхознабторг.

Психиатр. Кем работаете?
 Веничка. Таджиким.
 Психиатр. Значит, неизвестно кем...

В разговор доктора и его потенциального пациента вмешивается медсестра Марина (Е. Мигицко):

Психиатр. Вы, небось, считаете себя поэтом?
 Веничка. А у вас и от этого лечат?
 Марина. А если вы поэт, почему работаете таджиком?
 Веничка. Потому что любимый герой Шолохова из «Поднятой целины» говорил: «Вот ты, Макар, лучше бы культмассовую работу вел. Расстреливать просто...»
 Марина. И сколько вам плóтят?
 Веничка. Мне плóтят ровно столько, сколько моя Родина сочтет нужным. Вот если бы мне вдруг показалось бы мало, а Родина догнала бы меня и спросила: «Ну что... может, тебе мало? Может быть, тебе немножечко добавить?» — я сказал бы: «Родина, у меня все хорошо, отвяжись, у тебя самой ни хера нет...»

Тема самоопределения Венички в окружающем его социуме неизбежно соотносится с осмыслением особенностей страны, где довелось родиться и жить, а также специфики населяющих ее соплеменников.

Отсюда и такое высказывание героя: «Так хочется лишить нашу родину-мать родительских прав». Или другое: «Раньше народ говорил: „Не плюй в колодец, пригодится воды напиться“. А сейчас говорят: „Не ссы в компот, там повар ноги моет...“ Мы живем в стране, где девяносто процентов взрослого населения не заглядывали в Евангелие. А Дьявол не спит!..» Наконец: «В нашем буйном отечестве людям вместо единогодушного ржання из ящика потребны не музыкальные вопли, не разухабистость, не ругань, не агрессия, не мордобой, а щепетильность, стеснитель-

ность, деликатность... Боже, пошли нам деликатность!..»

По мере движения электрички от Москвы в сторону Петушков отчуждение между Веничкой и его окружением нарастает, вот к какому умозаключению приходит герой И. Миркурбанова, войдя в вагон и окинув взглядом попутчиков: «Публика посмотрела на меня пустыми и ничем не занятыми глазами. Мне это нравится. Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости... Можно себе представить, какие глаза там, за океаном, в Америке! У них же там только одна мысль — как бы нас завоевать, как бы нас поработить. Зато у моего народа — какие глаза! Им все Божья роса! Они постоянно навькате, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая духовность, какая мощь!..»

Необходимость использования в композиционном строении ленкомовской «Вальпургиевой ночи» элементов *номерной структуры* было продиктовано избыточностью вербальной составляющей спектакля. Номера, ставшие неотъемлемой частью архитектоники захаровской постановки, представляли собой *аттракционы*, которые были призваны бороться с *монотонностью* темпоритмического «дыхания» спектакля и служили *ритмическими перебивками*. Впрочем, и классическую функцию аттракциона как прямого и агрессивного воздействия на публику с целью заставить зрителя испытать необходимую режиссеру эмоцию — Захаров не отменял.

В ленкомовском спектакле представлен широкий *спектр* аттракционов, в композиции которых по большей части использовались те или иные формы *парадоксального* строения.

В аттракционы были превращены отдельные и подходящие для этого фрагменты Веничкиных монологов, острота подачи и эффектность вербального высказывания

в них доведены до той степени, что свойственна эстрадной *репризе*.

Вот характерный пример. После Павлова Посада мысли героя И. Миркурбанова путались, и у Венички возникла непреодолимая потребность изложить сидящим в вагоне электрички попутчикам самое сокровенное, то, что наболело: «...надо вам заметить, что гомосексуализм в нашей стране изжит. Всё. Правда, хоть и окончательно, но не целиком. Вернее, целиком, но не полностью. А еще вернее, целиком и полностью, но не окончательно. Вот. Это не один я так думаю, это общепризнанное мнение нашего народа и его бессменного руководства». Уже первые фразы этого высказывания заставляют сидящих — подскочить со своих мест и слушать дальнейшее стоя.

Аттракционы могли быть в форме репризы-диалога. Еще один пример, где можно говорить не просто о парадоксальном строении диалога, но о *контрапункте* в сопоставлении реплик:

Веничка. Стараюсь жить в достоинстве.
Афродита. Успокойся, достоинство
у тебя супер...

В качестве аттракционов используются многочисленные *танцевальные* номера — танцы ангелов, танец дам из Павлова Посада, танец Зиночки и танец клоунов-убийц (хореограф-постановщик С. Грицай, педагог-балетмейстер А. Лещинский).

Персонажи, которые являются попутчиками Венички в его путешествии из Москвы в Петушки, такие, как Черноус (В. Раков), Митрич-дед (С. Степанченко) и Митрич-внук (Д. Гизбрехт) и другие, выполняют в захаровском спектакле двоякую функцию.

Они, с одной стороны, являются *зримыми воплощениями* того самого народа, о свойствах и природе которого так мучительно размышляет герой И. Миркурбанова. И тем самым вносят свой вклад в фор-

мирование второй сквозной сюжетной линии ленкомовской постановки.

С другой стороны, многих из этих персонажей Захаров снабдил эффектными *номерами*, репризными или вокальными, музыкальными и танцевальными, выполняющими функции сценических *аттракционов*.

Таково эффектное появление на сцене Афродиты (П. Чекан), которая с помощью скрытого от глаз зрителя подъемного механизма медленно «всплывает» из расположенного на сцене люка, оправдывая другие ипостаси данного персонажа — Дьяволица, ведьма... Героиня П. Чекан одета в пальто, на голове у нее широкополая шляпа. Она, сбросив пальто и откинув в сторону шляпу, оставаясь лишь в белой комбинации, черных чулках и черных классических туфлях-лодочках, исполняет эротический танец на столе.

И далее, вслед за первой любовной сценой с героем И. Миркурбанова, развивается эпизод, где при сильном затемнении сцены публика могла разглядеть фигуру героини П. Чекан, сбросившей с себя если и не всё, как просил ее Веничка, то комбинацию — совершенно точно. Афродита имела все основания произнести следующее: «Ну, что, Ерофеев, хороша я?!.. Эх, Ерофеев, мудило ты грешный!..»

Во второй любовной сцене героиня П. Чекан появляется в мужской белой рубашке, небрежно застегнутой всего на несколько пуговиц и не скрывающей от взоров публики обнаженную грудь.

Аттракционы в эпизодах, где действие сводило Веничку и Черноуса (В. Раков), представлены либо отдельными репликами одного из этих персонажей, либо выстроены в форме их диалогов-реприз. Вот Черноус, обращаясь к герою И. Миркурбанова, заявляет: «Ты понимаешь, что мы живем в стране высшей справедливости?!.. В стране такой справедливости, которая даже выше в сравнении с наивысшей, она еще выше наивысшей...»

Однако нет предела совершенству:

Веничка. Давай-ка что-нибудь перестроим. Летоисчисление, как думаешь, сменим или оставим как есть?

Черноус. Летоисчисление и календарь оставляем, хрен с ними. Как говорится, не трожь говно... А с говном связываться не хочется, все-таки любимое ленинское словечко. Ни одна сложная мысль ему без говна не давалась. Бывало, говорит, все говно, кроме интеллигенции...

<...>

Веничка. Ну что, может быть, террор откроем?

Черноус. Вот чего нашему народу не хватает, он по нему истосковался.

Веничка. И какой тогда, белый?

Черноус. Начинать надо всегда с красного, крепленого...

Наличие среди попутчиков Венички немного придурковатого Митрича-внука, который обучается в школе с английским уклоном и поет: «Просто захотелось съездить / В следующем году / В Пизу или Катманду...», — но вместе с Митричем-дедом направляется в Орехово-Зуево на каруселях кататься, дает возможность поднять вопрос, как режиссер работал с ерофеевской *неформальной лексикой*. Захаров, который интересовался проблемами сценического использования нецензурной речи еще в 2001 году, при постановке пьесы Г. Горина «Шут Балакирев», в «Вальпургиевой ночи» крайне осторожно обращается с неформальной лексикой, бранные слова в текст спектакля включает дозированно и чаще всего опосредованно, через умолчания, намеки и иносказания.

Вот герой Д. Гизбрехта, пританцовывая, исполняет такой куплет: «О Сан-Луи, / Погасли фонари. / О, Сан-Луя, / Не видно... ничего». Или другой куплет: «Гоп-стоп, Зоя, / Кому давала стоя, / Кому давала стоя, Зоя, / Колечко золотое?..»

А. Захарова исполняет в спектакле сразу несколько ролей, ее Зиночка выступает в разных личинах, трансформируясь «по ходу действия из вокзальной буфетчицы-злюки в добрую новенькую медсестру, в попутчицу-подругу поэта Евтюшкина, распеваящую под аккордеон изувеченную французскую шансонетку, и, наконец, чуть в настоящего, земного и плотского, а не воображаемого и карнавального ангела-хранителя (три балетные сильфиды-ангелочка к тому моменту давно пропали) для главного героя, готовую усыновить Веничкиного ребенка»¹⁵.

Веничка (*стоя у детской кровати*).

Ты любишь отца, мальчик? Грустно смотреть, как я каждый день облетаю, как дерево осенью.

Зиночка. Как умеет улыбаться ваш детеныш!

Веничка. Значит, все было не напрасно! Все эти революции и распри, взлеты и провалы династии, распятия и воскресения, голодомор и съезд победителей, подмосковные вечера и штурмовые ночи Спасска, Волочаевские дни...

Как уже говорилось выше, в первом действии захаровской «Вальпургиевой ночи» есть вектор развития действия — устремленность героя И. Миркурбанова к своей Афродите: «Езжай в Петушки, — произносит Веничка, — в Петушках спасение твое и радость твоя!..»

Танец героини П. Чекан приводит Старшего Ангела в ужас:

Веничка. Ты здесь зачем? Тебе здесь чего надо?

Ангел. Она же... Она же бл...

Веничка. Ну что вам на это сказать?

Конечно же она...

Ангел. Бл...

Веничка. Еще бы она не...

Ангел. Бл...

Веничка. Она прямо сказала: «Я хочу, Ерофеев, чтобы ты меня страстно обнял правой рукой!..» Понимаешь?
Ангел. Ой, бл...

Но героиня П. Чекан влечет Веничку, мысль, что она вряд ли верна ему, героя И. Миркурбанова не смущает и не останавливает:

Афродита. Сколько я тебя в свою жизнь вставляла, а не знала, что ты писатель, Ерофеев! Ну, что ты со мной делать будешь, писатель? Ну, зажигай меня, хочу с тобой гореть синим пламенем.
Веничка. Падла-искусительница...

Героиня П. Чекан переброшена через плечо Венички таким образом, что голова Афродиты оказывается у него за спиной, а ее зад — прямо перед лицом героя. Завершается первый акт следующей репликой Венички: «...жить совсем не скучно! Если уж мы родились, то ничего не поделаешь, надо немного пожить».

Так режиссер Захаров формирует *счастливый и эффектный*, но заведомо *ложный* финал первого действия «Вальпургиевой ночи». Постановщик наводит тень на плетень, чтобы заинтриговать публику, чтобы *держат ее на голодном информационном пайке* и заставить вернуться в зрительный зал на вторую часть спектакля, в которой, по мысли лидера Ленкома, должен быть предусмотрен радикальный поворот в действии, неподвластный зрительскому прогнозу, но заложенный в структуре первого акта¹⁶.

Начало второго действия на первый взгляд словно бы возобновляется с того же места, где оно было прервано антрактом. На сцене снова герой И. Миркурбанова, через его плечо переброшена Афродита, но только это — не героиня П. Чекан, а Зиночка. Именно в этом эпизоде раскрывается секрет многоликости героини А. Захаровой: «Вы, Зиночки, — поясняет Веничка, —

продукт моих затуманенных мозгов (курсив мой. — А. Р.)». Именно поэтому она и официантка, и поклонница, и медсестра, и графиня в черном, и опекунша сына Венички...

Если воспользоваться формулировкой Захарова, то «„тектонический“ глубинный взрыв», преобразующий созданный автором спектакля художественный мир¹⁷, во втором акте ленкомовской «Вальпургиевой ночи» происходит в тот момент, когда герой И. Миркурбанова обнаруживает, что поезд, на котором он едет, движется в *обратную* сторону. Более того, Веничка осознает, что его поезд «Москва — Петушки» идет под откос.

Ангелы покидают Веничку, им нет места за сто первым километром.

Герою И. Миркурбанова является видение Зиночки-графини, плачущей женщины в черном, своего рода видение собственной будущей вдовы. Сопровождает Графиню персонаж, которого играет В. Вержбицкий и которого Веничка называет Камердинер Петр. Герой В. Вержбицкого здесь уже не главврач психиатрической лечебницы, который содержит своих пациентов под замком, но апостол, охраняющий врата рая.

Именно от Камердинера Веничка узнает следующее:

Веничка. Во всем поезде пустота.
Камердинер. Это давно уже не поезд, бесовщина, колючая отравка, а не поезд.
Вот, батюшка, последние ваши приятели топают...

Убийцы настигают Веничку у Кремлевской стены, где он никогда ранее не бывал. Смерть Венички дана как танец «невнятных „серых“ убийц»¹⁸, «азартно пляшущих молодцов в серых костюмах и с клоунскими носами»¹⁹.

Героя И. Миркурбанова берут в оборот четверо молодцов в серых костюмах, с серыми шляпами на головах, с серыми

перчатками, укрывающими пальцы и ладони рук, и с розовыми клоунскими носами.

Они выбрасывают Веничку на Красную площадь, прямо к Кремлевской стене, то есть туда, где герой И. Миркурбанова никогда не был; и, хотя Веничка исходил Москву вдоль и поперек, Кремля он до этого момента никогда не видел.

Глядя на убийц, обнаживших ножи, Веничка произносит: «Господи, я трусливый человек, я всю жизнь умирал от страха. И вот я почему-то перестал бояться. Не боюсь вас, нелюди, теперь не боюсь! Убивайте!.. Последний смертельный удар был в самое горло. Я не знал, что есть на свете такая боль. С тех пор я не приходил в сознание и не приду...»

В эпилоге спектакля на экране высвечивается портрет Венедикта Ерофеева, а И. Миркурбанов обращается в зрительный зал уже не от лица Веничка, а от себя лично. И от лица режиссера-постановщика, конечно.

Смысл сценического эпилога вполне очевиден: поэма «Москва — Петушки», написанная в 1969 году, после чешских событий и заката оттепели, и пьеса «Вальпургиева ночь», завершенная ранней осенью 1985 года, на заре перестройки, этой «оттепели № 2», оказались произведениями вполне современными и созвучными проблемам сегодняшнего дня.

Отношение автора спектакля к времени хорошо передает следующий диалог:

Психиатр. Почему вы позволяете себе так (нецензурно. — А. Р.) выражаться?

Веничка. А потому что жил и живу без прописки, доктор. В эпоху холодной войны, во время Карибского кризиса, в разгар дружеской помощи чешскому народу в 1968 году... Вы же не станете отрицать, доктор, что во всех своих начинаниях всегда мы правы!

Психиатр. Какое сегодня число, год, месяц, можете ответить?

Веничка. Могу, но для России, доктор, все это как-то мелко. Дни, века, тысячелетия... Верно, я поэт завтрашнего дня, у меня даже часы идут в обратную сторону. Психиатр. А то, что завтра первой, для вас тоже мелко?

Веничка. ...Про первое мая очень хорошо сказала Фанни Каплан перед выстрелом на заводе Михельсона: «Куда ты завел нас, безумный старик?» А он ей: «Идите вы на хрен, я сам заблудился...»

Н. Витвицкая подвела итоги работы Ленкома над «Вальпургиевой ночью» так: «Получилось *неожиданно* современно и (что совсем нехарактерно для Захарова) *мрачно* (курсив мой. — А. Р.)»²⁰.

Но лидер Ленкома сформулировал задачи, которые он ставил перед собой при сценическом воплощении «Вальпургиевой ночи», следующим образом: «Мы задумали показать творчество Ерофеева как квинтэссенцию некоторых сторон русской жизни, с его помощью заглянуть в наше сознание и подсознание, причем так, чтобы спектакль получился и эпатажным, и парадоксальным. Но главное — достаточно *серьезным* (курсив мой. — А. Р.)»²¹. Иными словами, сценический результат соответствует изначальным установкам Захарова-режиссера.

В критических отзывах на ленкомовский спектакль можно встретить рассуждения, согласно которым захаровская «Вальпургиева ночь» посвящена постижению свойств и качеств «национального подсознания» и «национального самосознания»²².

Ряд захаровских постановок последних двух десятков лет был посвящен постижению особенностей *национального менталитета* и осмыслению путей и судеб России. Имеет смысл назвать лишь самые значительные спектакли из этого ряда: «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001), «Ва-банк» (2004), «Женитьба» (2007),

«Вишневым сад» (2009) и «Небесные странники» (2013).

П. Богданова в книге «Режиссеры-шестидесятники», увидевшей свет в 2010 году, написала, что *чувство нужности*, «пожалуй, точнее всего характеризует шестидесятников. Они в искусстве всегда работали так, чтобы от их деятельности была реальная практическая польза для страны. Марк Захаров работает так и по сей день»²³. Но вот это чувство нужности, как утверждала автор книги, лидером театра Ленком было утрачено²⁴.

Это не вполне так. В спектаклях Захарова данного периода российская жизнь могла проявлять себя в самых нелепых и неприглядных формах, действующие лица согласно характерам, густо замешенным на особенностях *национального менталитета*, совершали порой нелепые и неприглядные поступки, но при всей мрачности представленных картин режиссер-постановщик всегда находил нечто такое,

что внушало надежду и осторожный оптимизм. Это особенно хорошо заметно по спектаклям «Вишневым сад» (2009) и «Небесные странники» (2013). Фигуры юного Лопахина в исполнении А. Шагина и зрелого доктора Дымова, воплощенного А. Балувевым, выступали сценическими образами деловых и деятельных людей, чья предприимчивость и умение работать постоянно, много и продуктивно обеспечат будущее России.

Ничего подобного нет в ленкомовской «Вальпургиевой ночи». Шестидесятник Захаров приговор сегодняшнему времени выносит суровый, мрачный, лишенный сантиментов и пустых надежд. Имеет смысл привести характерное высказывание Венички И. Миркурбанова на этот счет: «Двадцать первый век открылся для нас парадным входом в светлое будущее, а закроется пародией на все прошлые эпохи».

И вот это действительно неожиданно...

Примечания

¹ Горяченко А. «Ленком», «Вальпургиева ночь». Спектакль Марка Захарова, актеры и роли // FB.ru. 2016. 14 апр. URL: <http://fb.ru/article/242021/otzyivyi-lenkom-valpurgieva-noch-spektakl-marka-zaharova-akteryi-i-rol-i> (дата обращения 12.04.2017).

² Должанский Р. Пьянству — отбой // Коммерсантъ. 2015. 24 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2692835> (дата обращения 12.04.2017).

³ Райкина М. Вальпургиева ночь под присмотром ангелов. В «Ленкоме» пропели гимн Веничке Ерофееву // MKRU. 2015. 18 марта. URL: <http://www.mk.ru/culture/2015/03/18/valpurgieva-noch-pod-prismotrom-angelov.html> (дата обращения 12.04.2017).

⁴ См., напр.: Рятосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстраемальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2. С. 3–7.

⁵ Витвицкая Н. Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608315/tab-reviews/review75277/> (дата обращения 12.04.2017).

⁶ Кузовков А. Отзыв о спектакле «Вальпургиева ночь» Театра Ленком // LeisureBlog.ru. URL: <http://leisureblog.ru/valpurgieva-noch-lenkom/> (дата обращения 12.04.2017).

⁷ Гурецкая Э. «Вальпургиева ночь» Марка Захарова // The Hollywood Reporter. 2015. 3 апр. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-valpurgieva-noc-marka-zaharova/> (дата обращения 12.04.2017).

⁸ Горяченко А. «Ленком», «Вальпургиева ночь». Спектакль Марка Захарова, актеры и роли // FB.ru. 2016. 14 апр. URL: <http://fb.ru/article/242021/otzyivyi-lenkom-valpurgieva-noch-spektakl-marka-zaharova-akteryi-i-rol-i> (дата обращения 12.04.2017).

⁹ Гурецкая Э. «Вальпургиева ночь» Марка Захарова // The Hollywood Reporter. 2015. 3 апр. URL: <http://thr.ru/theatre/recenzia-valpurgieva-noc-marka-zaharova/> (дата обращения 12.04.2017).

¹⁰ Должанский Р. Пьянству — отбой // Коммерсантъ. 2015. 24 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2692835> (дата обращения 12.04.2017).

¹¹ Шадронов В. Душа без комиссара // Частный корреспондент. 2015. 17 марта. URL: http://www.chaskor.ru/article/zhenitba_svidom_na_kreml_37857 (дата обращения 12.04.2017).

¹² Горяченко А. «Ленком», «Вальпургиева ночь». Спектакль Марка Захарова, актеры и роли // FB.ru. 2016. 14 апр. URL: <http://fb.ru/article/242021/otzyivyi-lenkom-valpurgieva-noch-spektakl-marka-zaharova-akteryi-i-rol-i> (дата обращения 12.04.2017).

¹³ *Должанский Р.* Пьянству — отбой // Коммерсантъ. 2015. 24 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2692835> (дата обращения 12.04.2017).

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Шадронов В.* Душа без комиссара // Частный корреспондент. 2015. 17 марта. URL: http://www.chaskor.ru/article/zhenitba_s_vidom_na_kreml_37857 (дата обращения 12.04.2017).

¹⁶ См.: *Захаров М.А.* В кинематографических дебрях // *Захаров М.А.* Суперпрофессия. М., 2000. С. 154.

¹⁷ См.: Там же.

¹⁸ *Витвицкая Н.* Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608315/tab-reviews/review75277/> (дата обращения 12.04.2017).

¹⁹ *Должанский Р.* Пьянству — отбой // Коммерсантъ. 2015. 24 марта. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2692835> (дата обращения 12.04.2017).

²⁰ *Витвицкая Н.* Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта. URL: [http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608315/tab-](http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608315/tab-reviews/review75277/)

[reviews/review75277/](http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608315/tab-reviews/review75277/) (дата обращения 12.04.2017).

²¹ Официальный сайт Московского театра «Ленком». URL: <http://lenkom.ru/shows/4> (дата обращения 12.04.2017).

²² См., напр.: *Кузовков А.* Отзыв о спектакле «Вальпургиева ночь» Театра Ленком // LeisureBlog.ru. URL: <http://leisureblog.ru/valpurgieva-noch-lenkom/> (дата обращения 12.04.2017).

²³ *Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. С. 167.

²⁴ См.: Там же.

М. Б. Румянцева

«Сценические редукции и драматические аббревиатуры»: современная немецкоязычная минидрама¹

Одним из эстетических завоеваний «новой драмы» рубежа веков стало представление о художественной самобытности краткой формы драматургии. Одноактные пьесы, интерлюдии, драматические миниатюры и подобные им формы существовали задолго до Стриндберга, Метерлинка и Чехова, однако именно в творчестве этих драматургов «краткие пьесы» получили полноправное признание и отчасти теоретическое обоснование: как утверждал Стриндберг, «одна сцена, Quart d'heure, очевидно хочет стать типом современного театрального произведения и у нее — древние предки. Она же может вести свое происхождение — а почему бы и нет — от греческой трагедии, все действие которой сосредоточено в одном акте... <...> При помощи одного стола и двух стульев можно было бы представить самые резкие конфликты, какие только знает жизнь; и к этому роду искусства прежде всего могли быть применены в общедоступном извлечении все открытия современной психологии»¹. Представление Стриндберга о современной драме было тесно связано с категорией объема: «Пусть это будет лишь один акт, но такой, что сможет довести в течение четверти часа — или целого часа — нервы зрителей до предела. И долой все второстепенные действующие лица: резонер и пр.! Почему оперы Маскани и Леончелло, состоящие из одного действия, имеют такой ошеломительный успех? <...> Коротко и ясно — вот девиз

современного искусства»². В словах Стриндберга ощутимо желание сломать «разветвленную» структуру драмы, отказаться от опоры на систему театральных амплуа, заранее заданных формул драматического характера, а также и стремление откликнуться на новый ритм жизни и ощущения реальности; для нового театра необходим пересмотр возможностей драматургии: «Язык в новой драме? Краткость. Лаконичность. Весомость. Дифирамб»³.

Символистская эстетика, углубляясь в воображаемый, запредельный мир — сон и смерть, эзотерические откровения, мир эроса и магии, измененных состояний сознания, находила воплощение в самых неожиданных — и, как правило, небольших по объему — формах. Ориентировавшая прежде всего на передачу не действия, но состояния, драматургия символизма выражала себя достаточно лаконично: предельно условное время и пространство, бессюжетность и, по сути, бессобытийность не предполагают развернутой картины с включением большого комплекса идей и действующих лиц. «Камерный» характер символистской драмы повлиял на принципы драматургии XX века, в том числе и на объем текста.

Ключевые направления европейского авангарда (экспрессионизм, футуризм, дадаизм) пропагандировали — каждое в своем ключе, но и в определенной эстетической общности — сокращение художественной формы, вплоть до минимально возможной. Стремление авангардного искусства к действенности — поразить, растормошить, вызвать активную реакцию — вызывает поиск таких рычагов воздействия.

¹ Статья создана при поддержке Фонда Александра фон Гумбольдта. (Unterstützt von der Alexander von Humboldt-Stiftung.)

А поразить публику может уже само отсутствие искусства. Аналогом «Черного квадрата» Казимира Малевича в поэзии можно считать сборник русского авангардиста Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1914), включающий в себя 15 однострочных поэм, причем две поэмы состояли из одной буквы: «У» и «Ю», а 15-я называлась «Поэма конца» и представляла собой чистый лист. Собственно, книга Василиска Гнедова — одно из наиболее демонстративных воплощений принципа, лежащего в основе авангардного искусства в целом, принципа «творческого разрушения»: на ее примере можно проследить, как происходит минимализация художественной системы, вплоть до ее «обнуления». Однако сказать, что подобные произведения вовсе «бессловесны», все же нельзя: эти художественные формы образуются через соединение самого пространства книги и жанрового подзаголовка, того «паратекста», который обрамляет художественное высказывание, каким бы лаконичным оно ни было. Известно, что Гнедов сперва планировал закончить свою поэтическую деятельность данной книгой, однако предпочел выбрать иной путь, написав сперва «Поэму начала», более «внятную», нежели «Смерть искусству», а затем постепенно эволюционируя в сторону более традиционной поэтики, отказавшись при этом от попыток публикации своих произведений⁴.

Драматический текст эпохи авангарда также склонялся к минимализации текста, отказываясь от таких формальных признаков драмы, как представление действующих лиц, ремарки, описывающие место и время действия, и от разделения пьесы на акты и сцены. Непрерывно развивающаяся (как правило, одноактная) пьеса с чередой эмоциональных взлетов-кульминаций становится основой театра эпохи авангарда. Для экспрессионизма краткая одноактная пьеса явилась «идеальным сосудом», формой, способной наиболее адекватно передать предельную насыщен-

ность действия, непрерывное возрастание напряженности и оказать максимально сильное эмоциональное воздействие. Эта форма согласуется и с многократно выраженным стремлением экспрессионистского театра к приведению зрителя в состояние активной экзальтации. Х. Денклер, подготовивший антологию одноактных пьес немецкого экспрессионизма⁵, объясняет причину популярности этого жанра у драматургов-экспрессионистов: в небольшой форме представлялось возможным выразить отдельные аспекты актуальной проблематики и выделить основные моменты движения сознания, не вдаваясь в пространные размышления и не тратя время на экспозицию, завязку и постепенное развитие действия. Время и пространство предстают в одноактных пьесах экспрессионизма в наиболее сконцентрированном виде, обнажающем проблемы индивидуума. Л. Ришар так формулирует закон построения экспрессионистского искусства — будь то живописное полотно или драма: «концентрация, сжатость, неукротимый напор, крепко сбита форма»⁶.

Футуристическая концепция драмы также ориентировалась на предельный лаконизм формы: стремление к скорости и эпатажу, отрицание логических связей и синтаксических правил, а также восхваление фрагментарности как единственно возможного современного художественного дискурса выражались в скетчеобразных текстах и драматических выступлениях, продолжавшихся не более 5–10 минут. Согласно Маринетти, с помощью минимума слов и жестов драма способна воплотить бесконечное множество ситуаций, идей, чувств и образов и благодаря своей краткости и емкости сможет свободно конкурировать с входящим в зенит славы киноискусством. Вслед за ними дадаисты, используя коллажную технику, перемешивание, дробление и соединение несоединимого, создавали, как правило, драму из недраматического материала — пьесы-викторины,

пьесы-прокламации, пьесы-диалоги, одним из отличительных свойств которых можно считать предельно сжатый объем текста.

Важным этапом «минимализации» текста стало и искусство кабаре и варьете, распространившееся в Европе в начале XX века. Краткие эпатажные выступления, драматические монологи, диалоги и сцены, словно вырванные из контекста и не претендующие на изображение завязки, развития и кульминации действия, станут основой театральной программы кабаре и варьете. Наследие немецкоязычных кабареистов (например, Карла Валентина) содержит множество миниатюрных сцен, скетчей и диалогов, написанных для выступлений в Берлине, Мюнхене или Вене.

После «затишья» в 1930–1940-е годы повышенный интерес к «драматическому минимализму» возникает в послевоенный период. В англоязычных странах это прежде всего эпоха театра абсурда, а для Австрии и Германии — это период так называемого неоавангарда: время интенсивного экспериментирования с художественными формой и содержанием, вдогонку историческому авангарду, оказавшемуся в этих странах под запретом в годы нацизма. В середине 1950-х годов складывается так называемая «Венская группа», объединившая основоположников «конкретной поэзии» и «драматического минимализма» в Австрии. В минидрамах⁷ участников «Венской группы» (Герхарда Рюма, Конрада Бауэра, Фридриха Ахляйтнера), а также близких им по духу Эрнста Яндля, Вольфганга Бауэра, Петера Хандке неизменно отражаются тенденции театра абсурда, приблизившегося к «нулевой событийности» на сцене, отказавшегося от социальной и исторической определенности и сфокусировавшего свое внимание либо на предельно будничных, банальных феноменах, либо на глобальных мировоззренческих проблемах, контрастирующих с игровой, гротескной формой подачи. Начиная с 1960-х годов минидрама испыты-

вает воздействие смежных видов искусств, прежде всего визуально-ориентированной конкретной поэзии и музыкального минимализма, а также кино, телевидения, радио.

В последние десятилетия XX века в немецкоязычном искусстве складывается представление о самобытности и продуктивности минималистической драматургии, подтверждением чего можно считать вышедшую в 1987 году во Франкфурте антологию «Минидрамы. 111 мини-драм 111 авторов»⁸. Ее издатель и автор предисловия Карлхайнц Браун — влиятельный немецкий театральный деятель, руководитель фестиваля *experimenta* (с 1966 года во Франкфурте), а также составитель программы фестиваля *documenta 5* в Касселе в 1972 году. Браун собрал пьесы, созданные в мини-формате самыми разноплановыми авторами — от кабареиста Карла Валентина и абсурдиста Даниила Хармса до великих экспериментаторов начала XX века Гийома Апполинера, Гертруды Стайн и Жана Кокто, от сюрреалистов и дадаистов 1910–1920-х до неоавангардистов и абсурдистов середины XX века. Пьесы широко известных авторов перемежаются с текстами современных немецкоязычных драматургов, написанными по инициативе издателя специально для этой антологии. Их объединяет предельно сжатый объем — иногда это пара строк, половина страницы или же 1–2 страницы. Издание открывается предисловием, которое можно считать первым теоретическим обоснованием «драматического минимализма»: «Минидрамы — это кратчайшая форма драмы, сценические редукции, драматические аббревиатуры и безделушки, это минималистическое драматическое искусство. Минидрама — это в большей степени идея, нежели ее реализация, в большей степени сама ситуация, чем ее анализ, это кратчайший путь к все разъясняющей кульминации. Будучи столь краткой, минидрама не способна к тому, к чему всегда стремилась драма начиная от античности, — к решению

глобальных проблем человечества; хотя нельзя сказать, что минидрама ими не интересуется»⁹. Свободная от необходимости что-либо значить или означать, минидрама освобождает театр от морализаторской миссии. Браун называет ключевые вехи развития мини драмы: рубеж XIX–XX веков, 1920-е годы и «смелые новаторские» 1950–1970-е годы. Свои «краткие тезисы» немецкий теоретик театра завершает рассуждением о сложности театрального воплощения мини драмы: «...ввиду лаконизма мини драма не может рассчитывать на то, чтобы быть поставленной на сцене»¹⁰. Однако в этом Браун видит одновременно и креативный потенциал новой формы: мини драма оперирует иными выразительными средствами, не привязанными к сценической интерпретации, и, таким образом, «в мини драме театр дематериализуется и получает абсолютную свободу»¹¹.

Спустя почти 30 лет в немецком издательстве, специализирующемся на литературе для театра и о театре, выходит сборник «SPOT ON! 55 мини драм для одного, двух, трех и более действующих лиц» (2015)¹². Сборник имеет практическую направленность: это тексты для (любительских) театральных студий и театральных тренингов. Как сообщает редактор и составитель сборника Габриеле Барт, работники этого театрального издательства, чувствуя необходимость в собрании кратких драматических текстов, которые могли бы использовать начинающие актеры и театральные студии, обратились к современным немецким драматургам с просьбой предоставить для публикации подобные произведения, если они имеются. Откликнулись сразу несколько авторов. Издание было дополнено такими неожиданными «драматическими текстами», как, например, притчи Фр. Кафки, которые по замыслу издателей можно рассматривать как материал монолога или моноспектакля. В предельно кратком — в духе самих пьес — послесловии Г. Барт ссылается на жанро-

вые характеристики Брауна и формулирует ряд типологических различий, например, между скетчем и мини драмой: в последней гораздо больше гротескных черт, многозначности и разноплановости. В этом послесловии к сборнику, сам выход которого сигнализирует об актуальности и востребованности мини драмы, подчеркивается этаблированность этой драматической формы и анализируется эстетический сдвиг, позволивший мини драмам, активно создававшимся с середины XX века, но не претендовавшим на выход на публику, стать в новом тысячелетии востребованным материалом для театральных постановок: изменение «зрительских привычек», расшатывание жанровых границ драматургии, попадание в круг интереса режиссеров изначально недраматических текстов (романы, публицистика, поэзия), расширение роли импровизационных и танцевальных элементов в драматическом театре, а также усиление влияния кино, телевидения, радио и интернета¹³.

Подход к исследованию мини драмы принципиально отличается от привычной методологии анализа драматического текста. Такие устоявшиеся термины, как «драматическое напряжение», «экспозиция», «перипетия» или «кульминация», не могут быть применимы к структуре мини драмы. Категории «характера» или «интриги» можно исключить, поскольку предельный лаконизм «драматического высказывания» не допускает необходимого для становления этих категорий текстового пространства. Драматический конфликт возникает, скорее, в сознании реципиента, вынужденного столкнуться с многоуровневой задачей энигматического свойства. Ориентация на традиционные литературоведческие или театроведческие критерии при анализе мини драмы, как правило, терпит крах, поскольку в текстах взаимодействуют самые разнообразные поэтологические модели: происходит совмещение драматического и эпического

дискурса, накладываются принципы, свойственные поэзии (ритм, рифма и стремление к определенной визуальности зафиксированного на бумаге текста), многократно усиливается значимость заглавия и подзаголовка, в котором, как правило, происходит поиск жанрового определения или же закладывается ироничный и игровой посыл. Усложняется анализ минидрамы также тем, что ее структура часто рождается под влиянием кинематографических средств — коллажа и монтажа, чередования крупного и общего планов, суггестивных принципов рекламы и интернет-блогов.

Одним из наиболее последовательных приверженцев категории «драматического минимализма» был представитель австрийского неоавангарда, участник «Венской группы» Герхард Рюм (р. 1930). Признанный генератор идей, он был автором и соавтором огромного количества текстов — от визуальной и аудиопоэзии до радиопьес и драматических текстов, к которым сложно подобрать хотя бы условное жанровое обозначение. Его особенно интересовали возможности обновленного драматического искусства, видение которого изложено в манифесте 1962 года «Основы нового театра». Экспериментируя со структурой художественного текста, Рюм настаивал на том, что его работы являются языковыми моделями, нащупывающими границы драматического жанра, неким кодом, заключенным в самом тексте и не предназначенным для осуществления средствами театра. Рюм принимал участие в театрализованных формах протеста против конвенциональности в искусстве в виде провокативных уличных шествий и хеппенингов, устраиваемых «Венской группой». Композитор по образованию, Рюм больше других участников группы находился под влиянием музыкального минимализма и его вдохновителя Джона Кейджа, деятельность которого, бесспорно, существенна для становления феномена минидрамы.

При всем многообразии драматических форм, созданных Рюмом, неизменно присутствует одна категория, их объединяющая, — категория объема. Все пьесы Рюма написаны в мини-формате. Для экспериментального искусства, каким, безусловно, являются опыты «Венской группы», минидрама становится наиболее ожидаемой формой самовыражения и поиска новой поэтики. Один из наиболее известных текстов Рюма, «Редукции из Клейста», представляет собой дуэт из двух мини-драм: в «Кэтхен из Хайльбронна, без слов» (*Das Käthchen von Heilbronn — sprachlos*) на пяти страницах развернута пантомима, включающая в себя основные события исходной пьесы, а «Разбитый кувшин, на кусочки» (*Der zerbrochene Krug — in Scherben*) реализует заложенную у Клейста комедийность и эмоциональность через сокращение пьесы до междометий: весь текст представляет собой череду восклицаний, сожалений, переживаний и пр., в которых можно уловить сюжет первоисточника. Сведение драматического текста до ремарок можно найти еще у Августа Штрамма, одного из наиболее почитаемых Рюмом предшественников, однако «редукции» Рюма построены на игре и пародии и нарушают серьезность немецкого экспрессиониста.

Максимальной редукции подвергается у Рюма жанр «семейной драмы» в пьесе «Кольцо. Семейная трагикомедия» (*Der Ring. Eine Ehe tragikomödie*, 1966):

Занавес поднимается.

На сцене лежит обручальное кольцо.

*Занавес опускается*¹⁴.

Внешне столь незамысловатый текст заключает в себе многие сюжеты семейной драмы, вплоть до «Норы» Ибсена. Между движениями занавеса ничего не происходит. Ни один человек не появляется на сцене. Дальнейшая редукция театрального действия едва ли возможна: в данном слу-

чае «действие» заменяется, по сути, визуальной инсталляцией. Однако предшествующие открытию занавеса события, их участники и их диалоги легко домысливаются или достраиваются. Театральный дискурс возникает благодаря включенному паратексту: две обрамляющие ремарки претендуют на создание драматического конфликта, создавая напряжение и затем его поглощая. В итоге драматический текст трансформируется в нашем сознании в визуальную инсталляцию.

Сложность сценической репрезентации обусловлена у Рюма в том числе выходом действия в некое метатеатральное сверхпространство. В пьесе «Дыхание. Пьеса для приблизительно 2,7 миллиарда человек» (*atmen. ein Stück für rund 2,7 Milliarden Menschen*, 1965), по замыслу автора, все население земного шара (на момент написания пьесы — 2,7 миллиарда) должно вдыхать и выдыхать «кто сколько может». В сущности, здесь изложен сюжет одного гигантского хеппенинга, отчасти реализующего идею всемирного театра, с уточнением, что каждый год заданное количество участников этого действия варьируется и в настоящее время составляет порядка 6,5 миллиардов человек. В «пьесе» Рюма, состоящей из одной единственной строчки — «сценического указания», отражается общая тенденция минидрамы вместить в минимальный объем максимально возможное содержание, с помощью эффекта «нарушенного ожидания» вызвать потрясение, шок, улыбку — и спровоцировать рефлексию читателя, значительно превышающую время прочтения этого текста.

Неизменно важен для Рюма язык — не только как средство реализации той или иной темы, но и как тема художественного послания. Рюм прибегает к непривычной грамматической и стилевой организации своих текстов, роль аудиовизуальных элементов и эффектная языковая игра допускают ассоциации с конкретной поэзией. То или иное слово выбирается не по прин-

ципу логического обозначения, не по закрепленным синтаксическим правилам, а согласно любым другим организующим моделям — ассоциации, монтажу или случайности. Особое расположение строк создает не только акустический, но и визуальный ритм. Проблема языка становится у Рюма темой в пьесе «Объединение. Игра теней» (*die vereinig. ein schattenspiel*, 1956), в которой предложена художественная интерпретация рождения слова. На сцене Он и Она. Каждый произносит разрозненные одиночные звуки, он — согласные, она — гласные; постепенно их тени сливаются и они одновременно произносят отдельные слоги, состоящие из одного гласного и одного согласного звука, т.е. происходит перенесение гендерной проблематики в сферу философии языка: в понимании Рюма согласные ассоциируются с мужественностью, гласные с женственностью, их «объединение», вынесенное в заглавие, и есть первооснова языка — и жизни.

В своих драматических миниатюрах Рюм не остается в стороне от новейших тенденций в области театра: в 1950–1960-е годы в англо-американской культуре происходит становление театра абсурда, а для немецкоязычного театра этого времени характерен ренессанс народной комедии, которая становится неиссякаемым источником для экспериментирования. Авангардная по своей сути, венская народная комедия уже в начале XIX века отказалась от логически выстроенного развернутого действия, отдав предпочтение коротким пьесам, в которых вместо непрерывного действия и психологической проработки образа присутствовал только каркас из сценок, нередко целиком пантомимических, происходящих в некоем условном времени и пространстве. Немаловажный атрибут — Каспар или Гансвурст, осуществлявший функцию посредника между сценой и публикой, также оказался востребованным в театральном неоавангарде,

породив многочисленные «каспериады» и «арлекинады». Пьеса Рюма «Гансвурст в Любляне» (*hanswurst in lublin*, 1955/1956) соединяет масочного персонажа, диалектальную игру слов и сюжет, построенный на сновидении, совмещая тем самым стилистику сюрреализма и венского народного театра.

Близость к театру абсурда выражается на двух уровнях. Это может быть бессвязная, алогичная речь, пародирующая прописные истины, утрата и переосмысление семантики слова, как у героев Беккета и Ионеско. Либо, при внешне правильно оформленном тексте, абсурдизм возникает через разрушение внутренней логики, через повторение одного и того же поведения и недосказанность.

В «драматической миниатюре» Рюма «Руки» (*hände. eine dramatische miniatur*, 1966) нам представлены персонажи — папа, мама, маленькая Софи, их дочь, тетя Марта, что само по себе редкость для мини-драмы и вызывает настрой на логически выстроенное действие. На самом деле нас ожидает нулевая степень событийности: ребенок восхищается руками матери и попирает грубые и шершавые руки тети, отец целует руки жены и выходит. Можно предположить, что Рюм был вдохновлен мини-пьесой Беккета «Come and go» (1965). Симметрично выстроенная, точеная по своей структуре пьеса Беккета, в которой объем ремарок превышает речь персонажей, не сразу нашла понимание в англоязычном пространстве, зато практически сразу после создания была переведена на немецкий и поставлена в январе 1966 года (а это и год создания мини-драмы Рюма!) в берлинском Шиллертеатре (после разрыва с «Венской группой» Рюм переехал в Германию и с 1964 года жил в Берлине). Три дамы «неопределенного возраста» находятся в некоем условном пространстве на узкой скамеечке; каждая из них в определенное время встает, уходит и возвращается (come & go), а во время ее отсутствия одна из оставшихся подруг сообщает по

секрету некую тайну об отсутствующей. Так повторяется трижды без какого-либо логического пояснения или вывода.

Эстетике абсурда соответствует и такое радикальное театральное высказывание Рюма, как «Эта пьеса разыгрывается в душевой театра» (*dieses stück spielt im duschraum eines theaters*, 1957). Эта мини-драма относится к «концептуальным пьесам» по классификации автора; в центре — одно-единственное событие, разделенное на варьирующиеся мини-действия, выраженные глаголами третьего лица множественного числа, которые сопряжены по принципу звуковых ассоциаций, а не логики: sie duschen, vertuschen, tuscheln, kuscheln, huschen. И снова повтор. Затем следует единственная формулировка, отсылающая нас к театральной действительности, происходящей, однако, за рамками пьесы: Die Vorstellung beginnt (действие начинается).

Пересечение традиций театра абсурда и «минималистской» эстетики происходит в мини-драме одного из самых значимых драматургов Австрии XX века — Петера Хандке (р. 1942). Он отдает дань мини-форме в абсурдистском тексте «Железнодорожная справка» (*Zugauskunft*, 1978).

— Я хотел бы в Шток.

— Поезжайте на скором поезде дальнего следования в 6.02.

В 8.51 вы прибываете в Альст.

Там пересаживаетесь на скоростной в Тайст.

Он отправляется из Альста в 9.17.

Не доезжая до Тайста, вы выходите в Бенце. Поезд прибывает в Бенц в 10.33.

В Бенце вы пересаживаетесь на скоростной поезд в Айфу с добавочным вагоном беспересадочного следования до Вессена.

Поезд на Айфу отъезжает в 10.38.

В Апраде добавочный вагон будет представлен к скорому поезду в Ухте-Альзенц. От Апрада он отъезжает в 12.12.

Начиная от Эммена поезд едет как скоростной.

До Вессена вы не доезжаете, а выходите в Блекмаре.

В Блекмар поезд прибывает в 13.14.

Там у вас будет время оглядеться до 15.23.

В 15.23 из Блекмара отъезжает скоростной поезд в Шее.

(Все дни, кроме 24 и 25 декабря, вагон 1 класса курсирует только по воскресеньям.)

Вы прибываете на Южный вокзал в Шее в 16.59.

Паром на северный берег отправляется в 17.05

(Паромное сообщение только при благоприятных погодных условиях.)

В 17.20 вы прибываете на Северный вокзал в Шее, откуда в 17.24 отправляется пассажирский поезд в Зандплакен.

(Поезд располагает только вагонами второго класса и отправляется по будням, а также по субботним дням, когда магазины открыты.)

Вы выходите в Мурнау.

В Мурнау вы прибываете примерно в 19.30.

С того же перрона в 21.12 отправляется пассажирский и товарный поезд в Хютцель.

(В Мурнау есть зал ожидания.)

В Хютцель вы прибываете в 22.33 *(время приблизительное)*.

Поскольку пассажирское сообщение между Хютцелем и Крюном прекращено, на Вокзальной площади вы садитесь в автобус, обслуживающий железнодорожные маршруты. *(Наличие автобуса необходимо уточнить.)*

Около часа ночи вы выходите в Вахе.

Первый автобус в Вахе выезжает в 6.15.

(Такси в Вахе нет.)

В 8.09 вы будете в Айзале.

Автобус, отправляющийся из Айзала в 8.10, отменен в дни школьных каникул.

В 8.50 вы придете в Вайден.

Около 13.00 автобус частного транспортного парка идет из Вайдена через Меллен-Форст-Оле в Шрай.

(Остановки в Оле и Шрае — только по требованию.)

В 14.50 вы прибываете в Шрай.

Из Шрая в Тромпет в это время курсирует только молоковоз, берущий пассажиров по требованию. Около 16.00 вы можете быть в Тромпете.

Между Тромпетом и Шторком нет автомобильного сообщения.

Пешком вы придете в Шток приблизительно в 17.30.

— Зимой тогда уже снова темно?

— Зимой тогда уже снова темно¹⁵.

Пьеса Хандке основана на одной из самых будничных, банальных ситуаций — получение справочной информации на железнодорожной станции. Первые указания о пересадках и времени отправления (прибытия) выглядят вполне осуществимыми, но постепенно сложность планирования перемещения возрастает, вымышленные названия населенных пунктов мелькают с трудноуловимой частотой, и казавшаяся простой поездка превращается в бесконечную — и практически невозможную — одиссею. Сочетание вымышленных топонимов, пародирующих название населенных пунктов в Австрии (*Bleckmar, Uchte-Alsenz, Emmen, Schee-Nord, Huetzel, Vach*), официальной лексики, связанной с железнодорожным, автобусным или паромным сообщением (*время приблизительное, остановки по требованию, только при благоприятных погодных условиях*), и однообразных коротких фраз-указаний переносит это условное географическое путешествие в другое измерение: мы погружаемся в языковую стихию, непредсказуемую, стремительную, живущую по своим внутренним законам. Этот текст был включен в сборник кратких текстов Хадке, наряду со стихотворениями и высказываниями.

Вклад Вольфганга Бауэра (1941–2005) в «драматический минимализм» — его сборник «Микродрамы» (1963). Лаконизм его театральных высказываний построен прежде всего на обращении к узнаваемым

источникам: библейским, историческим, художественным. Заглавия «микродрам» — прямая отсылка к соответствующему сюжету или образу: Рамзес, Гайдн, Вильгельм Телль, Рихард Вагнер, Клеопатра, Колумб, Лукреция, Ромео и Джульетта. Подобные заглавия сразу погружают нас в определенную эпоху, формируют наши ожидания — чтобы потом их беспощадно нарушить. Вербальное содержание пьес предельно лаконично, доминируют ремарки, что очевидно уже при визуальном знакомстве с текстом. Речь персонажей скупа не только в количественном отношении, но и в качественном: бедна выразительными средствами, фразы сведены к одному-двум словам. Ремарки же построены по всем правилам риторики, пе­стрят неологизмами, игрой слов и т.д. Скупое высказывание того или иного исторического (мифологического, фиктивного) персонажа часто маркирует финал произведения, создавая напряжение между сказанным и подразумеваемым, «увиденным» и «услышанным».

Самая краткая из микродрам Бауэра¹⁶ — «Лукреция» (*Lukrezia*):

Персонажи:

Лукреция

Сцена в тумане, ноябрь. Лукреция, в синем одеянии, склоняется к сцене, мрачно улыбается. Берет в руку бокал, подносит ко рту, шепчет в него.

Лукреция:

Компот.

*Занавес*¹⁷.

Внезапно обрывающийся сюжет приобретает ироничный оттенок благодаря узнаванию исторического контекста. «Драматический конфликт» рождается не через столкновение характеров или проблем, а через эффект нарушенного ожидания, способствующий «долгоиграющему полслевкусию». По словам драматурга, он создает пьесы, которые «оживают через

ожидание зрителя или читателя. Ведь зритель столетиями был ориентирован на определенные вещи в театре — и эти ожидания я должен разочаровывать. Театральность рождается уже от того, что люди сидят в зале и ждут определенную театральную модель, а она — не случается»¹⁸.

Его микродрамы можно сравнить с корометражкой в кино: в пространстве появляется некая фигура, на которую направлен фокус, но затем объект быстро размывается; там, где мы ждем конкретики и разъяснения, все намечено едва узнаваемыми штрихами. И наоборот, «объектив сфокусирован» на второстепенном. Постмодернистский принцип «anything goes» (Бауэр сталкивает исторические катаклизмы с природными: Чингисхан сражается с крестоносцами, пока с неба сыплются киты, а Клеопатра ждет возлюбленного) наслаивается на символистскую магию недосказанности. В микродрамах не может быть и речи о персонажах как таковых или о характерах, лишь о предельно сгущенных художественных конструкциях, абсурдных, гиперболизированных и алогичных. Немецкий исследователь Герхард Мельцер так характеризует этот вселенский театр Бауэра: «...смысл „бессмысленных“ художественных экспериментов Бауэра — в той свободе, с которой он оживляет устоявшийся, „стерильный“ миропорядок и ставит под вопрос привычные стереотипы»¹⁹.

К новому мини-жанру нередко обращаются авторы, в большей степени связанные с киноискусством или театром. Например, Райнер Фасбиндер создал ряд подобных текстов, некоторые из них представлены в антологии «Минидрамы». Там же опубликована и пьеса современного немецкого писателя, режиссера и сценариста Отто Егерсберга (р. 1942). Принадлежность его «Майстерштюка» (*Meisterstück*) к драматическому искусству весьма условна: текст оформлен как прозаический фрагмент, и лишь игра слов в названии и такие атрибуты сценического пространства, как

«декорации», «рампа» и поведение единственного персонажа на сцене, который «раскланивается» перед условной публикой, отсылают нас к театральному дискурсу:

Темнота. Когда входит Бог, свет. Бог устанавливает декорации: восхитительный ландшафт с холмами и озерами, наполненный группами растений и деревьев. В начале слышно тяжелое дыхание Бога, по мере завершения оно переходит в легкий напев. Легко и непринужденно Бог выпускает в разных частях ландшафта пары различных животных: улиток, рыб, белок, козлов, зайцев, слонов и так далее. В тот же момент животные оживают.

На яблоне, стоящей на переднем плане, из соцветий складываются крупные плоды. Бог подходит к рампе, раскланивается, уходит²⁰.

В названии заключено сразу несколько смыслов. Немецкое понятие «Meisterstück» восходит к реалиям средневековых ремесленников, когда подмастерье, чтобы получить звание мастера, должен был изготовить свой «майстерштюк», а значит, пройти финальное испытание, «защитить диплом». Хотя первое значение слова — «работа на соискание звания мастера», в языке закрепилось другое — шедевр, образцовая работа. Такая трансформация слова вполне логична: проделанная работа должна была быть лучшей из лучших, чтобы ее автора приняли в ремесленный цех. В мини-драме Егерсберга в качестве «подмастерья» — Творец и наш мир — его «дипломная работа». Он выступает как работник сцены и как единственный актер на ней. Все таинство Творения сосредоточено в нескольких ремарках, являющихся одновременно и единственным содержанием «пьесы». Здесь также ощутима игра слов, основанная на многозначности слова «Stück» — пьеса, и получается, что перед нами «Лучшая пьеса» — всеобъемлющий метатеатр, охватывающий все сущее на земле.

Еще один автор, наш современник, активно работающий в жанре мини-пьесы, — это Антонио Фиан (р. 1956). Этот австрийский драматург, писатель и эссеист с 1994 по 2016 год выпустил шесть сборников «драмолетт»²¹, как он сам обозначает этот вид современной драматургии в мини-формате. Фиан регулярно публикует новые драмолеты в пятничном выпуске австрийской газеты DERSTANDART, создавая своего рода аналог фельетона прошлых эпох, однако в виде драматического текста и в электронном общедоступном формате. Как иронизирует один рецензент, «было бы ужасно, если бы Фиан перестал изображать нас, австрийцев, и нашу жизнь в Австрии, в своих „драмолетах“. Я почти не смотрю телевизор. Прочитать Фиана — уже достаточно, чтобы быть в курсе всех актуальных вопросов современности. Если он продолжит работать в том же духе, я, пожалуй, откажусь от услуги телетрансляции»²².

Близость к фельетону выражается в совмещении художественного и культурно-критического высказывания и в особом разговорном тоне мини-пьес. В своих наблюдениях Фиан, однако, не ограничивается каким-то определенным кругом проблем: он затрагивает политические, социальные и культурные вопросы, говорит об (около) спортивной жизни, сравнивает жизнь столицы и провинциальных городков, придиричиво изучает своих современников — их привычки, речь, их слабости и пороки. Как правило, в его мини-пьесах отсутствует действие как таковое, есть только разговор о нем²³.

По своей структуре «драмолеты» представляют собой, как правило, диалоги двух, редко трех говорящих; при этом эти тексты крайне неоднородны по форме — в основе может лежать детективная история, разговорная или диалектальная пьеса, а также пародия на любой жанр словесного искусства. Ирония и самоирония пронизывают большинство текстов Фиана,

как, например, в лаконичной «языковой драме» о двух венцах, ожидающих трамвая (пьеса «На площади Радецки», *Am Radezkyplatz*). Их речь сначала воспринимается как бессмысленный набор букв: они произносят разрозненные звуки (А, N, К, О) в их бесконечных комбинациях. Однако на самом деле Фиан пародирует «святая святых» — венский диалект. «Сюжет» строится вокруг двух знаменитых венских трамвайных маршрутов, О и N: они курсируют по Рингу, мимо оперы, парламента и Бургтеатра, но только один отправляется далее на север города, в знаменитый Пратер, а другой — в западную часть города. В венском диалекте артикль «ein» сокращается до гласной «а», а отрицание «kein» — низводится до звука «к». Таким образом, ожидание определенного номера трамвая двумя пожилыми венцами, один из которых подслеповат, превращается в забавный шифр: «А О? — К О. N. — А О?» Этот фрагмент диалога можно перевести следующим образом: «Это идет трамвай О? — Нет, не О. Трамвай N. — А это О?» и т.д.

Особенностью текстов Фиана является указание «источника» — статьи или рецензии в современных СМИ, — который подтолкнул его к написанию очередной мини-пьесы. Объектом сатиры может стать как предвыборная кампания в той или иной стране, так и писательская манера кого-то из современников. В лаконичных фиановских сатирах сталкиваются, например, Рильке, Уэльбек и Кельманн²⁴ и спорят на политические и поэтологические темы. Выстраивая из реальных фактов неожиданные взаимосвязи, Фиан ожидает от читателя широкой образованности и проницательности. Драмолетты Фиана, как правило, имеют финал, нет тяготения к открытости и многозначности, а стремление к сюжетному перелому ближе к финалу ставит их в один ряд с новеллой или анекдотом. Крайне будничные события приобретают в этом сюжетном повороте

многозначность и объем, заставляющие вспомнить об эпифаниях Джойса.

Есть у Фиана и совершенно особые по структуре и смыслу мини-пьесы. Например, в 2007 году он создал минидраму в память о композиторе и музыкальном теоретике, гуру музыкального минимализма Джоне Кейдже — «*Wenigstens 0:17*». Перевод названия требует особого подхода и возможен только после детального анализа содержания. Немецкое «*wenigstens*» означает «как минимум», «хотя бы», «не более», а «0:17» вызывает ассоциации с обозначением длительности музыкальной записи. Мы снова сталкиваемся с провокацией, свойственной минидраме как жанру. Фиан создает «базовую модель» драмы, обозначая все необходимые элементы: место и время, пространство для развертывания действия и содержание этого действия, представленное в своей длительности. Тайна «семнадцати секунд» становится понятной, если прочитать минидраму с секундомером. Поэтому можно предложить такой перевод на русский язык: «Самое минимальное — 17 секунд». В этом незамысловатом на первый взгляд тексте Фиан «вывел формулу» драматического произведения: оно имеет следующие составляющие и не может длиться менее 17 секунд:

В память о Джоне Кейдже

Здесь

Сейчас

Сцена

Занавес поднимается

Полная тишина

Семнадцать секунд

Занавес опускается²⁵.

Этот текст можно назвать квинтэссенцией драматического минимализма, саморефлексией и автоиронией нового жанра. Благодаря этому тексту Фиана мы обращаемся к культурным трансформациям XX века, способствовавшим за-

рождению «драматического минимализма», а именно — к минимализму в музыке и одному из ключевых произведений — пьесе Джона Кейджа «Четыре минуты тридцать три секунды», и к самоотрицанию искусства в эпоху исторического авангарда. В фиановской модели театра отсутствует какая-либо конкретика или предметность: не указан ни один объект, ни один персонаж, не падает ни один луч света. Важна — временная протяженность театра. Если Кейдж подразумевал «содержанием» своей композиции шумы окружающего помещения, то Фиан ориентирован на «полную тишину» — своеобразный «черный квадрат» современного театра.

Авторы минидрам не скрывают «вторичности» своих сюжетов и материала, наоборот, выставляют это на показ. Блестящий пример саморефлексии театра в минидраме — «Пьеса-паразит» австрийского поэта-экспериментатора, одного из основоположников конкретной поэзии Эрнста Яндля (1925–2000). Он был близок к деятельности «Венской группы», но формально ее членом не являлся; так же, как и Рюм, Яндль был увлечен музыкальным минимализмом и конкретной поэзией. Его «Пьеса-паразит» (*Parasitäres Stück*), написанная в 1970 году и посвященная всем сопричастным Бургтеатру, — тотальная ревизия инструментов и возможностей современного театра. Яндль затрагивает в этом ироничном тексте такую важную для XX века проблему, как репродуцирование искусства, а также целый пласт проблем, зародившихся именно в Австрии начала века и связанных с кризисом языка.

«Пьеса-паразит»

Прекрасный концепт Эрнста Яндля. Теряет, однако, радикальность ввиду примечания 2.

Идет на сцене вслед за разговорной драмой.

Длительность: 10 (или менее) минут.

Примечание 1.

Начало пьесы-паразита отделено от окончания предшествующей пьесы паузой.

Примечание 2.

Исполнение пьесы-паразита требует согласия автора предшествующей пьесы.

Персонажи

Персонажи последних 10 (или менее) минут предшествующей разговорной пьесы. Их характер и внешний вид остаются без изменений.

Место

Место (или места) последних 10 (или менее) минут предшествующей разговорной пьесы. Обстановка и реквизит остаются без изменений.

Действие

Действие (действия, передвижения, входы и выходы актеров) последних 10 (или менее) минут предшествующей разговорной пьесы. Без каких-либо изменений.

Текст

Замена сказанного в последние 10 (или менее) минут предшествующей пьесы бессвязным бормотанием с вытянутым языком, но при сохранении длительности «текста». Возникающий при этом характерный шум по ритму и звучанию более всего походит на произнесение на выдохе непрерывной последовательности звуков «л» (л-л-л-л-л)²⁶.

Драматический текст переживает на рубеже XX–XXI веков глобальную переоценку, которая приводит либо к практически полному отказу от такового (концепция «постдраматического театра»), либо к развитию т.н. новой новой драмы, не разделенной на реплики персонажей и авторские ремарки, без представления действующих лиц и разбивки на действия и явления. Любопытным феноменом в контексте трансформации драмы являются мини-пьесы современных немецкоязычных авторов. Отказываясь от традиционных

принципов построения драмы, эти тексты развиваются в соответствии с законами музыкального минимализма, конкретной поэзии, театра абсурда и кинематографическими принципами. Дешифровка этих художественных посланий не всегда проста и требует теоретической и языковой подготовленности. Минималистическое драматическое искусство — свидетельство того, насколько многогранен лаконизм в искусстве. За этими минималистскими художественными высказываниями может стоять целый пласт культурно-исторических ассоциаций, игровых или предельно рациональных образов, множественность и вариативность трактовки. Построенные прежде всего как тексты для чтения, эти драмы ориентированы на активное сотворчество воспринимающего: время чтения существенно меньше времени, потраченного впоследствии на анализ и понимание этих текстов; краткий, но емкий текст вынуждает читателя к творческому вовлечению в процесс выстраивания смыслов.

Всплеск интереса к подобным художественным формам отражает все более ускоряющийся ритм действительности, противоречивость и мозаичность которой ставит под сомнение монументальность крупных форм. Развитие и растущая популярность подобного мини-жанра обусловлены также существенными изменениями в медиальной структуре нашего общества. Все активнее выстраивается вокруг человека виртуальная сфера, в рамках которой все мы (от обывателей до деятелей культуры и политиков) обмениваемся посланиями, текстуально оформленными проще, нежели письмо или даже e-mail. Ежедневно виртуальное пространство пополняется лаконичными текстами (постами) и комментариями к ним. Культура и искусство все более подчиняются требованию «140 символов» (размер сообщения в твиттере) или 15–20 секунд (средняя длительность рекламного ролика). Можно предположить, что одним из закономерных

порождений современной культуры являются и минидрамы.

Открытым остается вопрос о постановочности этих кратких произведений. Те свойства драматургии, которые еще в 1980-е воспринимались непреодолимыми препятствиями для воплощения на сцене (в предисловии к «Минидрамам» К. Браун выделяет такие свойства этих текстов как препятствующие их постановке: предельная краткость, тяга к абсурдизму, специфика построения диалога или его отсутствие, принципиальное разрушение какого-либо конвенционального действия), в начале XXI века порождают особые модели выхода к зрителю. Речь идет не о принципиальной новизне постановочных алгоритмов, а об адаптации известных театральных приемов к этой особой драматической форме. Так, венский «Кабинетный театр» уже на протяжении нескольких десятилетий ставит в формате кукольного театра минидрамы Вольфганга Бауэра, Герхарда Рюма, Эрнста Яндля и Эльфриды Елинек. Гротескные фигуры кукол, условное сценическое пространство и акцент на голосе актера из-за ширмы позволяют сконцентрировать внимание зрителя на «материи» минималистической драматургии — тексте, усиливают комический потенциал этих пьес и уводят от какого-либо «реалистического» трактования происходящего. Постановки «Кабинетного театра» востребованы венской публикой и уже ассоциируются с формой минидрамы, столь ярко представленной австрийским театральным авангардом.

Еще одной возможностью выхода драматического минимализма к зрителям становятся циклы из произведений разных авторов, написанных в мини-формате. В мае 2016 года в Венском Фолькстеатре состоялась премьера «австрийской минидрамы». Были собраны мини-пьесы Яндля, Бернхарда, Хандке и дополнены специально созданными для этой постановки пьесами молодых австрийских авторов —

всего 12 пьес, представленных как некое «ревию». Постановка театра в австрийском Клагенфурте в 2014 году на основе «драмолетт» Антонио Фиана — иного свойства. Режиссер Петер Вагнер обработал более 100 текстов из сборников мини-драматургии австрийского автора и создал единый текст-поток, произносимый по очереди несколькими персонажами. Этот речевой коллаж рождает впечатление взаимосвязанности актуальных проблем современного общества и некой анонимности (или безличности) современного индивидуума.

Определенный сценический потенциал видит в минидраме и один из наиболее

влиятельных современных исследователей театра Ханс-Тис Леман. На встрече в феврале 2013 года с петербургскими теоретиками и практиками театра этот немецкий театровед ответил на мой вопрос о перспективах развития драматической миниформы весьма оптимистично: по его мнению, минидрама располагает в современном театре всеми качествами, необходимыми для выхода к зрителю, уставшему от традиционных форм и механизмов, и в будущем будет активно востребована как раз новыми, «внеинституциональными», формами театра — уличным, импровизационным, театром-кабаре и другими.

Примечания

¹ *Стриндберг А.* О современной драме и современном театре // Полн. собр. соч. Т. 1. Повести. Театр. Драм. М., 1908. С. 3.

² *Strindberg A.* Die Modernen? // Das Magazin für Literatur. 1895. № 64. S. 8. Цит. по: *Vincon H.* Einakter und kleine Dramen // Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918 / Hg. v. Y.-G. Mix. München, 1980. S. 369.

³ Цит. по: *Viviani A.* Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München, 1970. S. 48.

⁴ См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка // *Тынянов Ю.* Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М., 1993. С. 35–39.

⁵ *Denkler H.* Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Stuttgart, 1968. В этот сборник Денклер включил пьесы: «Лидия и Максик» (1906) А. Деблина, «Убийца, надежда женщин» (1907) О. Кокошки, «Желтый звук» (1909) В. Кандинского, «Одиссей» (1911) Р. Зорге, «Каин» (1917) Ф. Коффки и др.

⁶ *Ришар Л.* Экспрессионизм как художественное направление // *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003. С. 9.

⁷ Поскольку речь идет не о «маленькой драме» (чему соответствовало бы написание мини-драма), а о новой жанровой форме и ее специфических особенностях, автор статьи предлагает считать слово «минидрама» термином и писать его слитно, а не через дефис.

⁸ *MiniDramen: 111 Stücke von 111 Autoren / Hg. v. Karlheinz Braun.* Frankfurt a. Main, 1987.

⁹ *Ibidem.* S. 9.

¹⁰ *Ibidem.* S. 10.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *SPOT ON! 55 Minidramen mit ein, zwei, drei und noch mehr Rollen.* Weinheim, 2015.

¹³ *Barth G.* Die kurze Form // *SPOT ON! 55 Minidramen...* S. 218–219.

¹⁴ *Rühm G.* um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart, 2000. S. 15. Пер. автора статьи.

¹⁵ *Handke P.* Zugauskunft // *Handke P.* Leben ohne Poesie. Frankfurt a. Main, 2007. S. 17–18.

¹⁶ Бауэр сделал аудиоверсии своих микродрам. «Луcreция» длится 45 секунд.

¹⁷ *Bauer W.* Microdramen. Berlin, 1964. S. 14.

¹⁸ Цит. по: *Melzer G.* Wolfgang Bauer: Eine Einführung in das Gesamtwerk. Königstein, 1981. S. 43.

¹⁹ *Ibidem.* S. 53.

²⁰ *MiniDramen.* S. 20.

²¹ *Fian A.* Was bisher geschah. Dramolette I. Graz/Wien, 1994; *Fian A.* Was seither geschah. Dramolette II. Graz/Wien, 1998; *Fian A.* Alarm. Dramolette III. Graz/Wien, 2002; *Fian A.* Bohrende Fragen. Dramolette IV. Graz/Wien, 2007; *Fian A.* Man kann nicht alles wissen. Dramolette V. Graz/Wien, 2011; *Fian A.* Alarm. Schwimmunterricht. Dramolette VI. Graz/Wien, 2016.

²² *Fanta W.* Antonio Fian: Bohrende Fragen // *Literaturhaus Wien.* 2007. 20. Nov. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=928> (дата обращения 26.07.2017)

²³ О близости драмолетт Фиана и фельетона см.: *Herget W., Schulze B.* Kurze Formen des Dramas. Gattungsspezifische, epochenspezifische und funktionale Horisonte. Tübingen; Basel, 1996. S. 25.

²⁴ Современный немецкоязычный писатель Даниэль Кельманн (род. 1975 в Мюнхене, живет в Мюнхене и Вене).

²⁵ *Fian A.* Bohrende Fragen. Graz, 2007. S. 192.

²⁶ *Jandl E.* parasitäres stück // *MiniDramen.* S. 48–49.

Э. Кливис

Интермедиа. По следам экспериментов труппы пантомимы Модриса Тенисонса¹

Среди особенностей, определяющих художественную стилистику созданной Модрисом Тенисонсом труппы пантомимы², в этой статье хочется обратить внимание на системно интердисциплинарный, интермедиаальный³ характер театральных экспериментов коллектива. А также — создать дискурс о его исторической значимости как аутентичного местного авангардистского проекта. До сего момента творчество этого коллектива, работавшего в Вильнюсе и Каунасе (1967–1972), представлялось чем-то эфемерным, а в научной театральной истории более широкого масштаба феномена Каунасской студии пантомимы почти не существовало. Например, в томе «Истории литовского театра»⁴, посвященном восьмому десятилетию его развития, Тенисонсу и его труппе выделена только одна страница из 600. Издание на английском языке «Литовский театр»⁵, выпущенное в 2009 году, о труппе не говорит ни слова.

Деятельность труппы не была должным образом отражена и в ежегодных изданиях «по случаю». А в статье «Истории литовского театра», посвященной Каунасскому государственному драматическому театру, совсем не упоминается о работавших там мимах, как будто их никогда и не было. И все же такая забывчивость не выглядит странной: творчеству коллектива и в театральной рефлексии времени его существования было выделено столько места, сколько тогда казалось достойным с точки зрения театральных иерархий консервативного советского периода. По контрасту с большими «официальными» жанрами драмы и балета физический театр

пантомимы был безысходно маргинализован (невзирая на его возросшую популярность в 1960–1970-х годах) и причислен к эстрадным жанрам (то есть цирку и эксцентрике)⁶. Кроме того, литовская труппа пантомимы работала недолго, выпустила только пять спектаклей, не раз переходила из одного театра в другой и осталась больше похожей на полупрофессиональную любительскую компанию единомышленников, нежели на традиционный театральный коллектив. Больше всего внимания литовской труппе пантомимы в последнее время уделили лишь такие «аутсайдеры театральной критики», как Роландас Растаускас⁷, или бывшие актеры труппы (например, Елена Савукинайте, которая опубликовала пока что самую полную биографию труппы под названием «Литовская пантомима 1967–1972 гг.»⁸, впрочем, весьма труднодоступную и непопулярную)⁹. С другой стороны, чем больше тишины вокруг труппы Тенисонса, тем больше поражаешься, обнаруживая оставленные ею следы (фильмы, фотографии, графику и тексты), которые раскрывают для нас творческий процесс, проходивший как в настоящей экспериментальной лаборатории, работавшей так, будто бы весь остальной театральный контекст даже не существовал, и с точки зрения сегодняшнего театрального опыта это более интересно, чем бесконечные герои Чехова и Грушаса, привычные для рутинной истории театра.

В литовской труппе пантомимы можно увидеть и серьезный исторический прецедент, важный для молодых творцов современного театра, ищущих новые пути

театрального действия, и альтернативу литовскому театральному институционализму, и новые формы коммуникации, и вообще иные возможности культурной экологии. Труппа Тенисонса работала в то время, когда, по словам Ж. Лекока, классическая пантомима закончилась и ее клише (вроде «срывания цветка») начали уступать место «театру жестов и движений», из которого в 1990-х развился широкий спектр разнообразных течений — и «чистая пантомима» среди них занимает лишь малую часть¹⁰. Например, организованный еще в 1977 году Международный лондонский фестиваль пантомимы сегодня включает в свою программу множество различных направлений сценического искусства, сформированных в конце XX — начале XXI века, таких как «живое искусство», «физический театр», «новый цирк», «театр кукол», «визуальный театр», «театр объектов» и др.

Тенисонс и его труппа в своих экспериментальных спектаклях очень четко двигались в направлении этого нового театрального ландшафта, с первого произведения «Ессе Ното» вводя в действие каждого очередного спектакля новые элементы (слайды, фотографии, голос, объекты), позволяющие сегодня рассматривать их творчество в новом контексте. Например, в контексте танца модерн (Тенисонс говорил, что танцтеатр Пины Бауш идеально отражает то, чего и он добивался в своем режиссерском творчестве; член труппы Зигмас Банявичюс, в 1980-х переехавший на Запад, участвовал в конкурсах театра Бауш); «физического театра» (при всей его неопределенности это термин очень подходит для описания-определения всего творческого пути Тенисонса); театральных истоков того, что Х.-Т. Леман называет «постдраматическим театром» (здесь, например, можно вспомнить одного из самых интересных представителей «постдраматического театра» в Прибалтике, латыша А. Херманиса, который, как

и Тенисонс, учился в той же самой студии Р. Лигерса «Ригас пантомима», а затем и у Тенисонса — во время обучения в латышской Академии музыки). Такую реконтекстуализацию можно было бы оправдать разнообразием материала, фиксирующего творческие поиски труппы. Однако стоит обратить особое внимание на экспериментальное творчество исполнителей за пределами традиционного формата театрального спектакля, на совместные проекты с кино- и фотохудожниками, музыкантами, живописцами, интеграцию каунасских мимов в другие жанры и творческие направления, а также выступления труппы в городской среде. Изначально такое сотрудничество было связано с неопределенным институциональным статусом труппы, позволявшим избежать давления консервативного дисциплинарного режима и других административных рамок. Самодеятельные любительские истоки коллектива были очень важной составляющей для того, чтобы труппа могла существовать одновременно и в пространстве официальной культуры, и в независимой авангардной зоне, где возможный творческий провал компенсируется необузданной самоуверенностью художника. Первые рефлексии, сопровождавшие выступления литовской труппы пантомимы, зачастую акцентировали именно свежесть опыта: «Очень хорошо то, что вы не оперируете алфавитом пантомимы, а думаете глубже», — пронизательно прокомментировала выступление мимов Тенисонса эстонский режиссер Клара Куулма, член жюри Первого фестиваля пантомимы прибалтийских республик (Рига, 1968).

Литовская труппа пантомимы была далека от традиционного понятия о театральном коллективе драмы или классического танца (мимы не имели официального высшего театрального образования, состав коллектива постоянно менялся, артисты приходили и уходили в другие творческие сферы — кино, танец, драматический

театр, восточные боевые искусства; развитие труппы опиралось на абсолютно добровольную инициативу, неопределенный институциональный статус и др.). Таким образом, труппа Тенисонса представляла собой оригинальную промежуточную форму между любительским и профессиональным театральным коллективом. Модель их работы была ближе к группе единомышленников или коммуне. Этот «кружок единомышленников» никогда не растворялся в профессиональной среде театров (вильнюсский Молодежный театр, Каунасский театр драмы и Музыкальный театр) и сотрудничал с ними как равноправное автономное сообщество (прежде всего — организуя собственные проекты, имея собственное узнаваемое лицо и формы деятельности, не связанные с общетеатральными, и даже отдельное финансирование). И, наконец, творческий путь труппы постоянно пересекал границы одной ветви искусства и одной системы коммуникации, проходя по все более свободному от любого контроля пространству, сложно определяемому институционально. Творчество труппы развивалось в неизменно экспериментальной атмосфере, представляя собой нечто вроде молчаливого жеста свободы в иерархической индустрии советского искусства.

Основу авангардных экспериментов коллектива мимов составляла импровизация. Это специфический, требующий особого внимания элемент, присущий именно пантомиме Тенисонса, где нет ни элементов цирковой акробатики (требующих изначальной подготовки), ни строгого литературного фундамента, который тоже очень сильно ограничивает непосредственный творческий процесс «здесь и сейчас». Для пантомимы Тенисонса также не характерно солирование одного лидера и в то же время нет той общей «массы», в которой терялась бы индивидуальность каждого актера. По словам Юрате Микшите (бывшей актрисы труппы), во время репетиций

все действовали как равноценные солисты и вместе с тем каждый импровизировал вместе с другими. Импровизацию труппа использовала не только для сочинения спектакля, но и в работе студии: сохранились документальные кинокадры, которые фиксируют импровизации молодых мимов в Дубовом лесу¹¹. Также можно вспомнить импровизации мимов в иных нетеатральных пространствах (например, Валерий Мартынов и Юрате Микшите подготовили отдельную программу для исполнения в кафе), импровизационный спектакль 1969 года вместе с московским джазовым трио на выставке русского художника-графика Юрия Нолева-Соболева¹² (участника известной выставки в московском Манеже¹³), импровизации по классическим музыкальным произведениям в исполнении солистов и оркестра Каунасского музыкального театра и др. Очень яркий пример — творческий отчет труппы, организованный 26–27 октября 1969 года на территории архитектурного комплекса Пажайслисского монастыря и включавший не только показ спектаклей, но и уникальную художественную акцию, во время которой в окружении барочной архитектуры мимы импровизировали вместе с солистами музыкального театра, каунасским детским хором Дворца профсоюзов и московским джазовым трио. Импровизация стала не только творческим принципом исполнительской деятельности труппы, но и способом соединять различные медиа, чувства, средства: графику, архитектуру, жест и звук.

Процесс импровизации требует от исполнителя личной «бессмысленности» и обуздания творческого эгоизма, потому что в этом процессе, как акцентировал Ежи Гротовский (один из самых важных для Каунасской труппы пантомимы вдохновителей), невозможно сформировать или изменить своего партнера, здесь отсутствует иерархическая связь. Импровизация становится осмысленной при условии, что

для каждого из участников партнеры остаются другими, а не отражают его самого. Таким образом, творчество — это нечто проявляющееся не в одном индивидуе, а между двумя индивидами или двумя ветвями искусства — то, что невозможно присвоить кому-то одному, поскольку оно рождается как результат коллективного сотрудничества. Элементы выразительности в традиционном театре всегда связаны иерархически, а в двухсторонней импровизации взаимосвязь между различными элементами музыки и движения в процессе исполнения перестает быть взаимно репрессивной.

Именно с этой точки зрения труппа Тенисонса сегодня интересна нам как случай новаторской стратегии творческого взаимодействия. Говоря о месте труппы в истории литовского театра, стоит обратить внимание и на то, что в творчестве коллектива совсем не существовало фольклорных или националистических сантиментов и агрокультурной ностальгии, которая в то время была так распространена в культуре советской Литвы. Каунасские мимы во главе с Тенисонсом были «заядлыми» интернационалистами и жили (настолько, насколько в то время — время возвращения настроений «холодной войны» — было возможно) в ритмах интернационального мира искусства (охватывающего Прибалтику, Восточную Европу, Москву и Запад). Актеры труппы ощущали себя гражданами мира, участвовали в широкой циркуляции культурных идей, и это самоощущение четко отражала стенгазета «Oriri Artis Are», которую они выпускали в 1967–1970 годах, в период сотрудничества с Каунасским драматическим театром (редактор — Гедриус Мацкявичюс, художник — Модрис Тенисонс). 12 номеров стенгазеты — это уникальный документ истории труппы, фиксирующий разнообразие источников ее вдохновения и необыкновенную открытость к общению: тут писали о премьере авангардист-

ского балета «Церемония» в нью-йоркском «Сити-центре», о балете Фокина и Арвида Озолиня в московском Большом театре, о сольном концерте новых песен Ива Монтана в парижской «Олимпии», о новой роли Марчелло Мастрояни в фильме о Колумбе, о премьерах театра «Современник» и театров Бродвея, а также о Хенрике Томашевском, Пабло Пикассо, Микеланджело Антониони, Ф. С. Фитцджеральде, об актерах кино, драмы, исполнителях оперы и джаза.

Все время своего существования труппа участвовала и в различных кинопроектах. Тенисонс оказался на киноплощадке еще в 1963 году, когда «Ригас пантомиму» под руководством Роберта Лигерса позволили сниматься в фильм Раймондаса Вабаласа «Марш-марш, тра-та-та!»¹⁴ (Литовская киностудия, 1964). Семеро актеров студии снялись в короткой пластической сцене, представляя группу журналистов на заседании «Подкомитета решительных действий», комично суетившуюся вокруг большой карты мира и безуспешно разыскивавшую на ней страны «Грошию» и «Центию». Этот проект и особенно знакомство с Вабаласом подтолкнули Тенисонса впервые задуматься о режиссуре (правда, вначале о кинорежиссуре). Позднее в различных кинопроектах удалось поучаствовать и мимам каунасской труппы. Например, в фильме Аргидаса Араминаса «Когда я был маленьким» производства Литовской киностудии (1968) Елена Савукинайте сыграла роль актрисы пантомимы Гины (в кадре также появляется плакат с изображением Марселя Марсо).

Позднее мимам Тенисонса довелось сняться в кино- и телевизионных документальных фильмах разных стран, чаще всего — в хрониках, показывавших пантомиму и саму каунасскую труппу. Компактный и мобильный, коллектив пользовался всеми коммуникационными возможностями «дружбы братских республик»: география гастролей Каунасской студии

пантомимы была шире, а график — насыщенней, чем у какого-либо другого литовского театрального коллектива того времени. И в большинстве гастролей творчество труппы было зафиксировано в документальных фильмах и телевизионных передачах. Сохранился короткий фильм о пантомиме киностудии «Таллинфильм» (1968), коллектив снялся также в одной из программ таллиннского телевидения, в молодежной передаче Ленинградского телевидения (1971) и в различных программах Литовского телевидения (например, «Парабола юности», 1968), в концертах, в рекламе (телереклама Каунасского мясокombината, 1970).

Наиболее масштабным кинопроектом с участием каунасских мимов можно считать созданный режиссером Элемом Климовым документальный фильм «Спорт, спорт, спорт» (Мосфильм, 1970). Снятый в «шестидесятническом» стиле фильм рассказывает о прошлом и будущем спорта, о его связи с политикой, искусством и этикой¹⁵. Прекрасный театрализованный эпизод (постановка М. Тенисонса), смонтированный в документальный материал, показывает идеальную утопию будущего, в котором спорт будет неотделим от художественного творчества (в ролях заняты и каунасские мимы, и статисты — всего более 400 человек).

Самым серьезным кинематографическим проектом, реализованным в сотрудничестве с режиссером Видмантасом Бачюлисом¹⁶, стал фильм «Ессе Ното»¹⁷ (1972). Камера в фильме Бачюлиса фиксирует эпизоды творческого процесса¹⁸, однако это не документальный фильм: в киноматериале, представленном зрителям, нет никакой сюжетной иерархии, случайные, казалось бы ничем не связанные картины вторгаются в эпизоды спектаклей и репетиций. Импровизационные зигзаги монтажной режиссуры на экране повторяют отснятые импровизации и творческие эксперименты актеров. Фильм

«Ессе Ното» можно смело считать результатом полноценного творческого взаимодействия, поскольку пластика мимов, монтаж, камера,двигающаяся вместе с актером, великолепная звуковая партитура создают удивительные эстетические ощущения. Это не традиционно отснятые фрагменты спектаклей или обыкновенная кинодокументалистика, но редкий пример синергии разных медиа. В фильм также включены значимые для труппы картины М.-К. Чюрлениса, фотографии Витаса Луцкуса¹⁹, устная речь самого Тенисонса, джазовая музыка, пейзажи и интерьеры Каунаса. Не пытаюсь жестко привязать широкий круг культурных ассоциаций к какой-либо определенной идее, визуальный сюжет «Ессе Ното» свободно кружится как центробежный поток творческой энергии.

Нетипичная творческая биография артистов Каунасской студии пантомимы, а также активное художественное самообразование (с 1968 года мимы занимались рисованием и лепкой, балетмейстер А. Кондратавичюс обучал их классическому танцу, а концертмейстер Л. Шнейдерис — принципам джазовой импровизации) включили в жанровое поле пантомимы очень разнообразный материал и выразительные средства. Истоки развитого пространственного воображения каунасских мимов следовало бы искать не столько в театральной сфере того времени, сколько прежде всего в графике и джазе. Из графики они взяли ахроматичный аскетизм и пластическое соотношение линии и пятна. Режиссерское воображение Тенисонса развивалось в русле графики (он окончил Школу прикладного искусства в Риге), поэтому в постановках он отказывается избытка предметов и деталей: для тел мимов лучше всего подходит темный фон (когда свет прожектора едва касается плеча, руки, линии ладони) или монохромные бледные тона; возможна еще абстрактная ритмика лестницы, фактура коры дерева, фрагмент шикарной

рамы, но и только. Связь театра движения и графики лучше всего отразилась в альбоме эскизов самого Тенисонса, созданных для, возможно, самого значительного спектакля труппы — «Капричос XX века» (1970): здесь видно, как пластическая композиция на сцене выросла из стилистически непрерывных экспрессивных линий рисунка (словно вылилась из графических листов, протекла через тела исполнителей, впиталась в фото- и кинематографические изображения). Из джаза в пантомиму Тенисонса пришел принцип дополнения, который прежде всего использовался в процессе сочинения спектакля путем парной или групповой импровизации. Как и фильм Бачюлиса «Ессе Ното», цикл фотографий «Мимы» Витаса Луцкуса (и работы других фотографировавших труппу авторов: Ромуалдаса Ракаускаса, Антанаса Нежанскаса) — это не традиционная театральная фотография, где две ветви искусства чаще всего остаются двумя посторонними друг для друга мирами. В серии «Мимы» актерские этюды на прогулках по каунасским кафе, паркам, кладбищам симпровизированы специально для камеры, следующей правилам, придуманным самими актерами. Это уникальные для литовского искусства ранние примеры методов синтетического сотрудничества: как и следует в данной стратегии, фотокамера и движения мимов связаны не иерархически, и, таким образом, исходя-

щая творческая энергия процесса не слабеет, а накапливается.

Эксперименты каунасской труппы в 1970-е годы провоцируют альтернативный взгляд на художественный процесс, в котором взаимодействие личностей, форм, жанров и выразительных средств порождает циркуляцию творческой энергии. В отличие от других коллективов литовского театра «того времени», каунасские мимы научились не присваивать и не ограничивать этот поток, стремящийся из джазовых инструментов в тела мимов и далее — на фотокадры и киноленту. Нерепрессивное и неиерархичное понимание творчества предопределило не только оригинальное высказывание, ломающее границы медиа, но и новаторские взаимоотношения с окружающим миром, своеобразную культурную экологию: здесь стараются не завладеть (публикой, умом, пространством), а использовать то, что в текущем моменте присутствует, например пейзаж Каунаса и творческий потенциал среды. И в этом случае тела актеров убедительны и уместны не только на театральной сцене: им подходят скамейки «Песенного поля», дубовая чаща, улицы и кладбища. Такое искусство питается не только собственными средствами, ему нужна экспансия, синергия и то, что сегодня в Литве только начинает появляться как антиинституциональное сотрудничество, основанное на универсальных творческих принципах.

Примечания

¹ Статья на литовском языке была напечатана в журнале «Lietuvos scena» (2013. № 4 (33). Р. 36–40). Здесь впервые публикуется на русском языке в переводе А. Яковлева и В. Р. Астаркиной. Комментарии А. В. Константиновой.

² В российской театроведческой и театрально-критической практике коллектив, созданный Тенисонсом, принято называть «Каунасской студией пантомимы». Учитыва-

вая это обстоятельство, мы тем не менее оставляем в тексте авторскую формулировку: «литовская труппа пантомимы». (А. К.)

³ Обширное понятие «медиа» служит для обозначения технологических приемов и средств передачи информации. Чаще всего оно употребляется как часть сложного образованного термина и не имеет прямого перевода на русский язык. В частности, современный ис-

кусствоведческий дискурс оперирует термином «медиаискусство», применяя его к произведениям, созданным с помощью информационно-коммуникационных технологий (видео-арт, саунд-арт, электронное искусство, сетевое искусство и т.п.). Э. Кливис использует слово «медиа» и как самостоятельное обозначение постановочных средств в постановках М. Тенисонса, и как часть

сложных терминов, подчеркивая принципиально синтетическую, новаторскую для своего времени направленность творчества Каунасской студии пантомимы. (А. К.)

⁴ Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga, 1970–1980 / Sud. Irena Aleksaitė. Vilnius, 2006.

⁵ Lithuanian Theatre / Ed. by Gintaras Aleknonis, Helmutas Šabasevičius. Vilnius, 2009.

⁶ Такие известные мимы России, как Борис Амарантов, окончили Государственное училище циркового и эстрадного искусства (ГУЦЭИ), которое было создано в 1927 г. (отделение эстрадных жанров начало работу в 1961 г.). Здесь много внимания уделялось клоунаде, акробатике, жонглированию, что напрямую отразилось в творчестве мимов. Это смешение цирка и эстрады также связано с «эксцентрикой», то есть крайностью комических выражений и клоунады. Например, другой известный представитель русской пантомимы Александр Жеромский в 1989 г. основал «Театр эксцентрики», а затем и «Центр эксцентрики» (где работали различные коллективы, такие как «Эксцентрический балет» или «Театр юмора и драки»). Здесь пантомима могла напрямую происходить из цирка, хотя на нее точно так же повлияла школа французской пантомимы, воплощенная в творчестве Марселя Марсо. Классический пример — Леонид Енгибаров (Енгибарян), артист и мим армянского цирка, выступавший со своими номерами на цирковой арене. (Прим. автора.)

⁷ Один из первых текстов о М. Тенисонсе после восстановления независимости Литвы был опубликован Р. Раस्ताускасом в журнале «Берега» (1992). Эта же статья под названием «Магистр движения» появилась в книге «Бермудский треугольник» (*Rastauskas R. Magistro judėjimo // Vermu-*

dų trikampis. Vilnius, 2011. Psl. 28–37). См. также: *Rastauskas R. Vaziuoti I Riga // Rastauskas R. Kitas pasaulis. Vilnius, 2005. Psl. 453–456. (Прим. автора.)*

⁸ *Savukynaitė E. Lietuvos pantomima 1967–1972 metais. Klaipėda, 2001.*

⁹ См. также: *Константинова А. В.* От человека к человеку. Модрис Тенисон и пять лет Каунасской студии пантомимы // *Театрон. 2013. № 1 (11). С. 166–177; Константинова А. В.* Каунасская студия пантомимы под руководством М. Тенисона // *Константинова А. В.* Феномен пластической драмы в творчестве Г. Мацкявичюса: Дис. ... канд. иск. СПб., 2013. С. 44–89; *Константинова А. В.* Три юбилея пластической драмы (М. Тенисонс, Г. Мацкявичюс, пластическая драма «Преодоление») // *Вопросы театра / Prosaenium. 2015. № 3–4. С. 220–236. (А. К.)*

¹⁰ *Lecog J. Theatre of Movement and Gesture / Ed. by D. Bradly. Routledge, 2006. P. 129.*

¹¹ Парк в г. Каунасе. (А. К.)

¹² Нолев-Соболев Ю. А. (1928–2002) — художник-нонконформист, одна из ключевых фигур российского современного искусства второй половины XX в. Работал главным художником издательства «Знание», сотрудничал с анимационным кино и театром кукол новаторской «Уральской зоны». (А. К.)

¹³ Выставка «Новая реальность» (или «XXX лет МОСХа»), состоявшаяся в 1962 г. Посетивший экспозицию Первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущев, не подготовленный к восприятию авангардных форм изобразительного искусства, подверг резкой критике выставленные произведения и их авторов. Этот прецедент послужил сигналом к очередной кампании против абстракционизма и формализма в СССР. Позднее Ю. Нолев-

Соболев участвовал и в «Бульдозерной выставке», организованной московскими художниками-авангардистами 15 сентября 1974 г. на окраине Москвы. Акция проводилась на открытом воздухе и была подавлена властями. Для ликвидации экспозиции были привлечены милиция, поливочные машины и бульдозеры — откуда и получила в дальнейшем свое название эта неофициальная выставка. (А. К.)

¹⁴ Сценарий — Р. Вабалас, Г. Канович, И. Рудас. Оператор — Д. Печюра. Художники — В. Доррер, И. Чюпис. Композитор Д. Горбульскис. (А. К.)

¹⁵ «Спорт, спорт, спорт» — документально-постановочный спортивный фильм. Сценарий — Г. Климов. Операторы — Б. Брозковский, О. Згуриди, Ю. Схирладзе. Композитор — А. Шнитке. В главной роли массажиста дяди Володи (от лица которого ведется повествование) — Г. Светлани (озвучил Р. Быков). Авторы фильма используют документальный материал реальных спортивных состязаний и монтируют его с развернутыми новеллами в духе пантомимы и балета. (А. К.)

¹⁶ Бачюлис Видмантас (1940) — кинорежиссер и сценарист. Заслуженный деятель искусств Литовской ССР (1987). Выпускник режиссерского факультета ЛГИТМиКа (класс режиссуры телевидения доцента Д. И. Карасика, 1969–1974). (А. К.)

¹⁷ До 1990-х гг. фильм не демонстрировался. Сейчас доступен для просмотра на интернет-ресурсах. (А. К.)

¹⁸ Оператор А. Юкнявичюс. (А. К.)

¹⁹ Луцкус Витаутас (1943–1987) — литовский фотограф, мастер репортажной съемки, один из основоположников искусства концептуальной фотографии в Литве. (А. К.)

Н. А. Колотова

Китайский набор. Проблемы и преимущества

Каким был Станиславский в действительности — это даже трудно сегодня кому-то объяснить. Его трудно воскресить. Хотя я почему-то верю, что пройдет время — и он сам воскреснет.

Анатолий Эфрос¹

19 сентября 2013 года в Пекине на открытии фестиваля «Gats» ректор Пекинской театральной академии господин Сю Сян (Xu Xiang) поделился со мною² своей давней мечтой: учить китайских студентов в СПбГАТИ (ныне РГИСИ). Он подробно рассказал, как себе это представляет. Два года студенты учатся в России (обязательно в Санкт-Петербурге, потому что это его любимый город), а два года в Пекине. В результате студенты получают диплом двух вузов.

Через месяц, 21 октября 2013 года, во время другого студенческого фестиваля в кабинете господина Сю Сяна собрались проректор СПбГАТИ Н. В. Песочинский, заведующий кафедрой актерского мастерства В. М. Фильштинский и я — заместитель заведующего кафедрой режиссуры.

Ректор теперь уже нам троим рассказал о своей идее, и мы с воодушевлением ее поддержали.

Большую настойчивость проявил тогдашний ректор СПбГАТИ Александр Анатольевич Чепуров, добившись от министерства одобрения, согласования и разрешения приступить к реализации этого уникального в истории российского театрального образования проекта, получившего название «2+2».

В сентябре 2015 года в Санкт-Петербурге приехали двадцать пять китайских студентов.

Май 2017 года. Подходит к концу второй и последний год обучения китайских студентов в Санкт-Петербурге. Впереди экзамены, в том числе по актерскому мастерству.

Проект оказался настолько успешным, что в сентябре придет уже следующий курс, который также будет обучаться по программе «2+2».

Именно потому, что впереди встреча с новыми молодыми людьми, а значит, с новыми проблемами, захотелось проанализировать свой небольшой опыт, чтобы помочь — прежде всего себе — эти новые проблемы решать.

Для начала надо сказать несколько слов об истории взаимоотношений русского и китайского театра. А история эта имеет свои болевые точки, свои стремительные подъемы и столь же стремительные спады, вплоть до полного запрета каких-либо упоминаний русских имен.

За пятьдесят лет, с 1916 года, когда появилась первая статья об искусстве МХТ, и до 1966 года — начала так называемой «культурной революции», в Китае было переведено большое количество русской и советской литературы. Достаточно сказать, что и 160-летие Пушкина, и 100-летие Чехова широко отмечалось в Поднебесной. Большинство знаменитых произведений русской классической драматургии тоже переведено на китайский. Качество перевода очень разное, но оно, несомненно, улучшается, и с 1978 года (начала

экономических реформ в КНР) на китайский язык заново переведено много русских авторов XIX–XX веков, постоянно пополняется и список переведенных произведений современной российской литературы.

С театром дело обстоит сложнее. Русский театр в Китае напрямую связывают в основном с именем К. С. Станиславского. И хотя до начала «культурной революции» были переведены некоторые книги по театральной педагогике, история великой русской режиссуры, оказавшей огромной влияние на весь западный театр XX века, в Китае практически неизвестна³.

Расцвет интереса китайцев к системе Станиславского пришелся на начало 1950-х годов, что совсем не удивительно, ибо именно в это время в СССР Станиславского провозгласили вершиной «социалистического реализма». «Метод Станиславского» стал официальным методом в советском театре. Причем под словом «метод» подразумевался лишь один раздел системы, а именно — метод физических действий, разработка которого велась Станиславским с 1935 года. Станиславского стали насаждать «сверху», его книги и статьи обсуждались во всех центральных печатных органах, была развернута якобы дискуссия о наследии Мастера. Разумеется, когда власть вмешивается в вопросы искусства, пытаясь диктовать свои правила, ничего хорошего не выходит. С точки зрения власти в середине 1950-х годов воплощением идей Станиславского был МХАТ СССР. Насквозь патристичный, но абсолютно мертвый, неповоротливый, закормленный и обласканный коллектив преподносили со всех трибун, в том числе трибун многочисленных обществ советско-китайской дружбы, как эталон советского театра.

Новых имен, театральных открытий, спектаклей молодого «Современника», Театра на Таганке, советских фильмов наступившей короткой «оттепели» в Китае не увидели и ничего про них не узнали.

Здесь не место обсуждать политические аспекты жизни двух стран — СССР и КНР, но что касается искусства, Станиславский так и остался в сознании китайских режиссеров и педагогов творцом РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА, то есть МХАТа 1950-х годов. Именно по его образцу в 1952 году был основан Пекинский народный художественный театр. До сих пор считается, что этот театр работает если не по «системе Станиславского», то в русле русской реалистической школы, конечно адаптированной к китайской жизни.

До «культурной революции» в КНР были переведены пять томов из восьмитомного собрания сочинений Станиславского, и в фойе Пекинского народного художественного театра продаются «Моя жизнь в искусстве» и два тома «Работы актера над собой».

Драматический театр представлен в Китае в основном одним, непривычным для нас жанром — «разговорная драма». Название полностью отражает то, что происходит на сцене. Артисты, одетые в разные, соответствующие сюжету костюмы, ходят, стоят, сидят и... разговаривают. Такой вот визуализированный радиотеатр. Режиссерское решение заключается в попытке с большим или меньшим успехом проиллюстрировать текст пьесы.

Время от времени в больших городах образуются частные коллективы, рождаются малобюджетные, студийные спектакли, но драматический театр в КНР — удел энтузиастов, которые учились (или их учителя учились) либо в СССР, либо (с конца 1980-х годов) в России или Европе. Зрительская аудитория в масштабах населения страны чрезвычайно мала.

Из двадцати пяти китайских студентов в профессиональном театре до приезда в Санкт-Петербург бывали шестеро. А на мой вопрос, почему же они решили учиться на драматических артистов, большинство ответило, что, во-первых, чтобы сниматься в сериалах, а лучше — в кино, нужен

диплом, а во-вторых, им хотелось выйти из-под опеки родителей.

Эта ситуация, как ни странно, стала преимуществом. Да, они почти не видели профессионального театра, зато были открыты и доверчивы, поэтому готовы воспринять те образцы театрального искусства, которые я могла им рекомендовать.

Итак, первое преимущество: открытость к методу обучения, предложенному в мастерской. Главное в нем то, что все вспомогательные предметы (сценическая речь, танец, акробатика, вокал) рассматриваются как часть актерского мастерства. В команде педагогов с первых дней пребывания студентов в институте есть определенный стовор, чему и как учить, на что сделать упор, какой литературный или музыкальный материал взять для тренинга. В идеале все умения, которые приобретены студентами на разных предметах, должны быть использованы на уроках мастерства: в ежедневных занятиях, в зачетах и на экзаменах, в конечном счете — в курсовых спектаклях. Понимание того, что на реализацию учебного плана отводится всего два года, заставляет педагогов быть, с одной стороны, более настойчивыми в достижении нужного результата, а с другой стороны, позволяет что-то менять в процессе, если какие-то задания не воспринимаются должным образом или плохо выполняются. Например, на занятиях вокалом и ансамблевым пением пришлось сосредоточиться исключительно на русской музыке (классической, духовной, народной), потому что она понадобилась в работе над «Капитанской дочкой» Пушкина. А две песни Брамса так и остались концертным номером, что, конечно, обогатило вокальный запас курса, но не более.

Противоположный пример — акробатика. Пока вплотную шла работа над китайской сказкой «Волопас и Ткачиха» (комнатный вариант был показан на зачете за 3-й семестр), студенты охотно за-

нимались цирковыми упражнениями. Но ведь цирк — это целый комплекс умений, он требует *ежедневной самостоятельной* работы, а главное — мотивации. Мотивация ослабла, и в результате после двух лет обучения хорошо жонглировать могут не более пяти человек, стоять на катушке — один, работать с палкой — два. А вот кувыркаться, делать колесо и выполнять ряд других гимнастических трюков могут почти все, потому что студенты выбрали только то, что может пригодиться в ближайшее время. И в результате расплывчатость художественной задачи вырастает в проблему творческой дисциплины, чего могло бы не случиться, если бы вовремя был скорректирован традиционный для педагога ход занятий.

Мое твердое убеждение, что на китайском курсе важнее, чем на русском, не распылять внимание студентов на большое количество авторов и тем. Я попыталась согласовать со всеми педагогами общеобразовательных предметов общий курс, в котором история России, история русской литературы, история русского театра и история русской живописи изучались в некоем сопряжении, в пересечении временных и культурных пластов. К сожалению, в нужной мере (особенно на первом курсе) это не удалось. Думаю, что к китайским студентам нужен особый подход, требуется более тщательная подготовка педагогов к лекциям. Есть материал, который студентам необязательно знать, просто потому что нельзя объять необъятное. А есть вещи, которые надо изучать глубже и полнее, чем это делается на русских курсах. Так, представляется крайне необходимым глубокое и всесторонне изучение истории МХТ, причин и условий его возникновения, особенностей внутреннего устройства, атмосферы, репетиционного периода. Изучение ряда знаковых для истории не только российского, но мирового театра спектаклей МХТ. Нужно познакомиться с историей русской режиссуры,

но опять-таки через историю МХТ, в которой, помимо Станиславского и Немировича-Данченко, есть и Мейерхольд, и Вахтангов, и студии, и великие спектакли.

Необходимо подробно объяснять, что такое жанр, стиль, амплуа. Нужно приводить примеры, а главное — нужно постоянно, а не от экзамена к экзамену контролировать усвоение материала. Иначе этим приходится заниматься на уроках актерского мастерства, а здесь все-таки свои задачи.

Вообще, створ, слаженность в работе всей педагогической команды чрезвычайно важны. Я не «открываю Америки», об этом писали многие мастера: педагоги разных дисциплин должны бывать на зачетах и экзаменах друг у друга. А на китайском курсе это просто жизненная необходимость. Вот один из примеров. Я на занятии попросила кого-то из студентов объяснить мне, что они сейчас проходят на уроках русского языка. Это было в начале 1-го семестра. Разные группы учили разные чистоговорки и короткие детские стихи. Обнаружилось, что никто не понимает смысла того, что учит. Для русских-то молодых людей многие слова, часто употребляемые старшими поколениями, непонятны, а что уж говорить про китайцев.

«Стоит поп на копне, колпак на попе, копна под попом, поп под колпаком».

С помощью переводчика я объясняю, кто есть кто и что есть что, и прошу сыграть этюд на слова этой скороговорки.

Было несколько очень толковых этюдов. Разумеется, понимая, наконец, что они говорят, студенты быстро выучили слова и даже прилично их произносили, но, главное, этюды помогли им сочинить упражнение для сценической речи, которое отлично было исполнено на первом экзамене. Одна скороговорка дала материал для воображения и работы на двух профилирующих предметах, наглядно демонстрируя, что нет отдельных лекций или упражнений — все вместе — актерское мастерство.

С этой точки зрения я благодарна преподавателю сценической речи Олегу Валерьевичу Велединскому, который для работы на втором курсе выбрал сказки А. С. Пушкина, а не какой-то другой стихотворный материал (например, Лермонтова). И потому, что творчество Пушкина оказалось наиболее понятным и близким самим студентам (это подтвердил экзамен по русской литературе за первый курс), и потому, что главной работой на мастерстве стала «Капитанская дочка». Да, есть еще и Чехов, и чуть-чуть Достоевский, но этот разброс авторов — издержки первого опыта, и этих издержек я постараюсь в дальнейшем избежать. Учиться лучше на произведениях одного писателя, во всяком случае, на втором курсе, когда от современной прозы переходишь к классике.

Олег Валерьевич подхватил опыт первого курса.

Поскольку китайские студенты, как и русские, не очень много читают, а русский язык некоторым представляется, что греха таить, вообще ненужным (в их китайском будущем, как они считают, он не понадобится), я решила на экзамене за первый курс показать отрывки из современной китайской прозы на русском языке. Чтобы, во-первых, познакомить студентов с их собственной современной литературой, которая чрезвычайно интересна и многообразна, а во-вторых, заставить учить русский язык. К сожалению, не все осилили это задание. Но почти половина курса сыграла. А еще несколько человек дошли до генеральной и лишь в последний момент все-таки перешли обратно с русского на китайский, и то только потому, что не хватило времени сделать их русский язык на слух органичным и понятным. На экзамене же по сценической речи за второй курс все студенты читали Пушкина по-русски, и это было толково и актерски заразительно.

Языковой барьер лучше вообще не обсуждать, слишком очевидно, что проблема перевода — ГЛАВНАЯ.

Причем не только с, так сказать, производственных позиций, но и с этических.

Китайцы очень придирчиво относятся к тому, как к ним обращаются, насколько правильно произносят имена и фамилии. Нам, как, впрочем, людям любой национальности, не нравится, когда собеседник коверкает или забывает наше имя или фамилию. С китайцами дело обстоит сложнее. Я, например, при первом знакомстве спросила, как обращаться к каждому из студентов. Оказалось, что к кому-то можно обращаться просто по имени (и это было проявлением снисхождения к бедной русской преподавательнице, которая, конечно, не в состоянии произнести и фамилию, и имя), но к кому-то следует обращаться, обязательно называя и фамилию и имя, потому что в написании есть только два иероглифа (например, Гао Ан — 高 昂, Лю Юй — 刘 煜). Конечно, студенты не будут делать вам замечания (если вы специально об этом не просите), когда вы обращаетесь к ним не должным образом, но ваш статус в их глазах понизится. Грубо говоря, в их глазах вы будете чуть глупее, чем вам бы хотелось.

К тому же категорически нельзя представлять местами фамилию (она идет первая) и имя. Принято обращаться, называя фамилию и имя. Естественно, по русской привычке в более тесном или в более напряженном (на репетиции, например) общении все-таки переходить только на имя (за указанным выше исключением), но это позволительно спустя какое-то время. Когда устанавливается более тесный контакт, проживаются вместе какие-то важные события, студенты уже сами просят, чтобы к ним обращались по имени, как к близким людям. И теперь, спустя два года, когда я непроизвольно называю кого-то и по фамилии, и по имени, студенты пугаются, что я ими не довольна.

С любым иностранцем возникают языковые проблемы. Но с китайцами дело обстоит следующим образом: это МОЯ

проблема, что я не могу разговаривать с ними по-китайски, а не их проблема, что они не понимают русский язык. И поскольку мы не на заводе, не на деловых переговорах, не на рынке, а занимаемся, говоря словами Станиславского, созданием «жизни человеческого духа», язык взаимного общения может либо помочь в рождении образа, роли, спектакля, либо сделать этот процесс по сути невозможным. Без попытки со стороны педагогов начать хоть чуть-чуть говорить, выучить хоть несколько слов по-китайски взаимопонимания не возникнет. И тут не поможет даже самый хороший переводчик. И, конечно, надо изучать историю, обычаи, традиции, правила повседневной жизни и общения. И дело опять-таки не в расширении кругозора. Это производственная необходимость.

Мне очень помогла книга Алексея Александровича Маслова «Китай без вранья» (М., 2016). Из нее я, например, узнала, что в Китае категорически не принято делать кому-то замечания в присутствии других людей. И именно это знание помогло мне правильно построить разговор со студентами. Ведь в театре, а тем более в период обучения, репетиций, уроков ты вынужден делать замечания при всех. Театр — искусство коллективное. Мы-то это понимаем. Но китайские студенты не знают пока, что такое театр, а самолюбие будь здоров какое.

Помогает, безусловно, китайская традиция уважения к старшему, к учителю. Раз мы говорим, что замечания — это важная часть обучения, они вынуждены верить, но на первых порах возникает много ненужных нервных ситуаций, когда у человека от обиды на то, что его недостатки обсуждают при всех, не работает голова. К тому же в Китае мужчины часто плачут, и это не выглядит чем-то из ряда вон выходящим. Меня же просто оторопь брала, когда один здоровый, красивый парень начинал рыдать оттого, что я раскритиковала

его зачин, а другой здоровый, красивый парень — оттого, что я, оказываюсь, не обращаю на него внимания и НЕ делаю ему замечаний. Требуется терпение и, конечно, уважение. Плюс высокий профессионализм переводчика. Ведь сложнее всего переводится шутка, ироническое замечание, устойчивое разговорное выражение. Например: «Да выбрось ты это из головы, не обращай внимания, забудь!» По-русски студент это замечание воспримет, скорее, как одобрительное. Педагог пыгается успокоить студента, ободрить, снять зажим и т.п. Но в переводе это будет звучать: «Не делай так, как делал только что». Налицо недовольство педагога студентом: «То, что ты делал, неправильно. Сделай иначе». Согласитесь, что такое замечание не может студента расслабить и успокоить. В подобных случаях лучше чуть-чуть затормозить процесс и попытаться добиться адекватного перевода, дождаться, когда переводчик найдет или в электронном словаре, или с помощью тех же студентов более-менее точный китайский аналог твоего замечания.

Два года мы вместе изучали обе части книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой». Безусловным преимуществом изучения этих книг с китайскими студентами было отсутствие у них каких-либо знаний о «системе». Мне не приходилось вступать в дискуссию и доказывать, что упражнения на память физических действий и ощущений — основа актерского тренинга. А им не приходило в голову объявлять эти упражнения устаревшими и никому не нужными на том основании, что на сцене они будут иметь дело с настоящими предметами.

С первого семестра шаг за шагом мы вместе читали, а потом разбирали и обсуждали главы «Работы актера над собой в творческом процессе переживания».

Термин «переживание» непросто перевести на иностранный язык. На английский слово «переживание» переводят как

experience — опыт или как *feeling* — чувство. На китайский это переводится тоже двумя словами, между которыми ставится разделительный союз «или». Или *ганьшоу* (Gǎnshòu 感受) — чувство, или *тиянь* (Jīngyàn 体验) — опыт.

Ни в одном из широко распространенных мировых языков нет *единственного* слова, которое бы вмещало смысл, вложенный в это слово Станиславским. Нужно переводить несколькими словами. А это не очень удобно. Поэтому проще взять привычное слово — чувство. Хотя соединение двух слов и по-английски, и по-китайски — «*опыт чувства*» — по смыслу гораздо ближе, но в общем контексте все равно употребляется с трудом, хотя бы потому, что в русском языке есть выражение: опыт переживания.

По Станиславскому понять — значит, почувствовать. Но это «почувствовать» переводится артистом любой национальности как «испытать чувство». То есть пострадать и помучиться. Хотя на самом деле «почувствовать» — это значит прежде всего *вспомнить*, что со мной было бы, если бы мне было страшно, если бы я хотел пить, есть, если бы я испугался, или замерз, или поднял тяжелый камень, и т.д. И вспомнив, попробовать это пережить, т.е. выстроить цепочку физических действий и ощущений. Ибо первое значение слова переживание — *проживание заново, еще раз*. И как только, как говорил Станиславский, возникает это «магическое если бы», оно непременно вызывает столь же волшебное слово «действие». *Действие* — фундаментальное понятие системы. Действие — это психофизический акт достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, каким-то образом выраженный.

Но проблема, я повторяю, не в языковом барьере, хотя переводить с русского на китайский язык режиссерские замечания сложнее, чем научную статью. Проблема в том, что и по-русски, и по-китайски, и на любом другом языке система Станислав-

ского требует изучения через *практику*. Нельзя прочесть книгу Станиславского (хотя надо прочесть!) или послушать лекцию и считать, что «система» у тебя в кармане. Пока своим телом, нервами, мыслями не пройди целый путь создания хотя бы одной роли, ничего не получится.

Я стараюсь на каждом уроке возвращаться к объяснению того, что такое событие, действие, оценка, приспособление, что такое сквозное действие и сверхзадача. Это не происходит специально. Просто я использую эти термины в любом разборе, через них и с их помощью сама анализирую увиденное на уроке и студентов заставляю не сводить разговор к «нравится — не нравится», а пользоваться гениальными инструментами, придуманными Станиславским. Это — единственный способ найти с ними общий язык, потому что это — язык «системы».

Поначалу было тяжело. Первые несколько недель занятий ушли на то, чтобы объяснить разницу между понятиями «образ»⁴ и «иллюстрация»⁵.

Практически все упражнения на занятиях актерским мастерством вертятся вокруг этих понятий. Например, то, что по-русски называется «баранья голова»⁶. Студент может механически запоминать слова, которые произносят его однокурсники, может в воображении связывать лицо или имя говорящего с произносимым словом, а может запоминать цепочку слов, мысленно сочиняя связную историю, то есть включить ассоциативное мышление. И если с первыми двумя способами что-то получалось, то со связной историей не получалось ровным счетом ничего.

Или задание «зачин». Что такое зачин? Это — настрой на урок. Это возможность выйти из бытового самочувствия и погрузиться в самочувствие рабочее. Годится все: наблюдение, впечатление, импровизация на заданную кем-то тему, музыкальный номер и т.д., и т.п. Сочинение зачина помогает наладить взаимоот-

ношения внутри курса, довольно быстро выявляет лидеров, людей с маломальскими режиссерскими или сочинительскими наклонностями. Мне казалось, что я все толково объяснила: для чего, как, с помощью чего. Увы...

Большинство зачинов первых недель начиналось с рассказа. Автор зачина выходил и рассказывал какую-то историю. Причем рассказ часто бывал очень длинным и скучным. Содержанием могло быть что угодно: воспоминание, история из детства, сюжет из сериала. После рассказа весь курс разыгрывал на разные лады текст, то есть иллюстрировал каждое предложение. Выключался свет, громоздились какие-то декорации, смысла не было никакого, и на площадке все существовали в жанре «мыльной оперы». Попытки заставить студентов смотреть вокруг, темы брать из их новой жизни в России, из впечатлений от Санкт-Петербурга, от учебы ни к чему толковому на первых порах не привели. Поначалу казалось, что студенты боятся нашего непонимания: мол, то, что они показывают, нам по каким-то причинам непонятно, поэтому нужно сначала все объяснить словами. Но через несколько уроков стало ясно, что студенты не могут мыслить ассоциативно, что их воображение ограничено определенными, вполне утилитарными рамками. И относилось это ко всем без исключения. Пришлось искать ответ на вопрос, почему так происходит.

Мне кажется, это напрямую связано с китайской письменностью. Я не претендую на научность моей догадки, это мое, как теперь говорят, оценочное суждение. И так, иероглифическое письмо — это иллюстративные или ассоциативные рисунки, постепенно упрощенные до набора знаков.

Иллюстрация — это 插图. А образ (в значении — изображение) — это 图片. И в том, и в другом слове есть элемент 图 — картинка. Но в первом случае — это вставленная (插) картинка, а во втором — картинка на листе бумаги (片), то есть картинка

вновь созданная, а не готовая и куда-то помещенная.

В замечательной книге Шаолян Сюз «Chineasy. Китайский — легко!» (М., 2015) показано, как из одних и тех же иероглифов, поставленных в разном порядке, возникают разные понятия, и возникают они через ассоциацию. Например: иероглиф 大 (большой) + иероглиф 火 (огонь) означают «большой огонь» 大火. Но, если поменять два знака местами, получится 火大 — «сердитый». Вот вам и прямая ассоциация. Человек сердится, то есть горячится.

Получается, что, когда необходимо мыслить образами, искать ассоциации, студенты вынуждены делать двойную работу, как бы абстрагироваться от уже готовой ассоциации, которая содержится в самом китайском слове. А это нелегко, легче показать, то есть проиллюстрировать предмет, понятие, чувство. Простой пример: за окном идет дождь. Задание: какие ассоциации возникают, когда произносится слово «дождь»? Русские студенты ответили бы: грусть, одиночество, камин, горячий чай, интересная книга и так далее, то есть вспомнили бы какие-то моменты своей жизни, когда за окном шел дождь. Вспомнили или чувство, или физическое действие, или какую-то картину, или эпизод из недавно просмотренного фильма. Китайские студенты отвечают: «Лес, поле, горы, равнина, ветер». Почему? Потому что иероглиф 雨 (дождь) состоит из элементов, которые в целом изображают «воду, льющуюся за пределами города». А ведь если нам сказать: «Придумайте ассоциацию на предложение „вода, льющаяся за пределами города“», — в голове возникает плотина, водопад, даже прорванная канализационная труба, но никак не дождь.

И совсем необязательно, что студент помнит, откуда взялся иероглиф, изображающий дождь, важно то, что дождь ИЗОБРАЖЕН. Вместо пяти букв есть небо, пространство за городом и капли.

В результате нескольких неудачных попыток, разговоров, обсуждений и выяснений всего того, что описано выше, стало понятно, что некоторые задания надо формулировать чуть иначе. Сначала надо уточнить, какие видения возникают при произнесении того или иного слова или предложения, что вспоминается. А потом придумывать ассоциацию. По сути, это упражнение напрямую подтолкнуло к чтению главы «Эмоциональная память».

Очень непросто коллектив китайских студентов складывается в объединение, которое мы называем курсом. Именно для этого и нужна какая-то общая работа, в которой были бы заняты все. Прозаическое произведение (повесть, роман) в этом смысле представляется наиболее верным выбором. Его нужно инсценировать всем вместе, разбирая обстоятельства, выявляя конфликты, играя сцены, сочиняя связки. Есть великое множество упражнений, которые помогают, используя уже знакомые и освоенные термины «системы», проникнуть в суть произведения, выявить сквозное действие персонажей, сформулировать сверхзадачу автора, а затем каждой роли. Важно, уже репетируя конкретное произведение или отрывки из разных (для экзамена, зачета, открытого урока), не переставать заниматься тренингом. Студенты этого курса любят задания на импровизацию. Обычно курс разбивается на несколько групп, дается 10 минут, и они должны сыграть этюд на какую-либо заданную тему. Часто дается определенный жанр: рекламный ролик, анимационный фильм, скетч и т.п. Или определенное событие: прерванное свидание, первый снег, авария и так далее. Темы возникают сами собой. Много упражнений предлагалось и будет предлагаться в связи с «Капитанской дочкой» — и групповых, и индивидуальных: написать письмо от имени персонажа, сыграть эпизоды, про которые упоминается, но которые не описаны. Например, как Швабрин делает предложение Марии Ми-

роновой, или сцены детства Петруши Гринева, или этюды на повседневную жизнь Белогорской крепости. Тренинг должен идти постоянно. Плохо, когда урок превращается в муштру, в бесконечное повторение одних и тех же эпизодов или этюдов. Разумеется, речь не идет о подготовке к экзамену или премьере. Но главное, если мы говорим о воспитании импровизационного самочувствия у студентов, нужно самим педагогам это самочувствие иметь. Неожиданность заданий, ломка привычного настроя или порядка урока дает, как правило, интересные результаты, потому что студент и педагог оба находятся в процессе игры. Главное — самому знать, для чего даешь то или иное задание. И обязательно обсудить его выполнение со студентами.

Конечно, не бывает произведения, в котором бы у всех студентов были главные роли. Как работать с составами, пока еще не очень понятно, да и не очень, честно говоря, получается. Уже сейчас, в конце второго года обучения, не обходится без ревности, даже зависти. При этом очень редко студенты негативно отзываются о работе друг друга. Вообще, заставить их публично оценивать своих однокурсников нелегко. При этом ничего не мешает им надсмехаться над кем-нибудь в социальных сетях. Но в присутствии педагога каждый хвалит каждого, да и себя не забывает.

Для нас звучит несколько странно, если студент говорит о себе: «Я сыграл хорошо, у меня все получилось». Русский студент, даже если он так думает, в словах это прямо не выразит, скажет более сдержанно, побоится «сглазить». Китайцы не любят себя ругать, и очень немногие действительно критически к себе относятся. Причем от таланта уровень самокритики не зависит. Видимо, зависит от воспитания и черт характера.

И все-таки, мне кажется, за эти два года удалось выработать некие общие кри-

терии оценки как собственной работы, так и работы друг друга. А значит, мы стали говорить на профессиональном языке⁷.

Удастся ли его сохранить? Надеюсь. Хотя после решения технологических задач первых двух лет обучения встают задачи философские и мировоззренческие. Впереди — спектакль. И спектакль этот надо будет выпускать уже на чужой территории.

В Китае работа среднестатистического артиста — это прежде всего съемка в рекламе и в бесконечных сериалах. И это — вершина карьеры. Кино — из области фантастики, потому что это дело счастливого случая. А в драматическом театре, во-первых, как и везде, мало свободных мест, во-вторых, как и везде, небольшая заработная плата (об исключениях я не говорю), в-третьих, как я уже отмечала, — это удел энтузиастов. Все вышеперечисленное рождает психологию не творца, а исполнителя, пусть добросовестного, старательного. «Класть жизнь на алтарь искусства» никто не собирается, и задачи такой не стоит. И в этом нет ничего плохого.

А главное, что отличает русскую театральную школу от всех других театральных школ, это ИДЕЯ — идея СЛУЖЕНИЯ. Звучит несовременно. Но что поделаешь. Профессия актера — не работа, а служение искусству, Мельпомене. А служение предполагает труд, дисциплину, соблюдение определенного рода этических норм.

И вся русская классическая литература соответствует именно этому понятию: служение, — ибо несет в себе этическое начало. Писатели анализировали наличие или отсутствие некоего нравственного стержня, и именно это определяло и выбор героев, и содержание, и коллизии, и перипетии сюжета. Вопросы нравственности и, главное, ответы на эти вопросы становились (опять без терминов системы Станиславского не обойтись) сверхзадачей писателей и драматургов.

Писатель — проповедник, писатель — учитель, писатель — мудрец, писатель — нравственный ориентир. А театр, по выражению Гоголя, «великая школа... Он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой и полезный урок».

Репетиции русской классики (а руководство Пекинской академии настаивает, чтобы преподаватели из России ставили именно русскую классику) территорией конфликта делают сам подход и к репетиции, и к результату репетиций — спектаклю. Ибо произведения Чехова, Достоевского, Толстого, Пушкина, Островского нельзя просто хорошо сыграть.

Если хоть чуть-чуть не проникнуться сложностью и глубиной задач, решение которых совсем не в том, чтобы были правильные с точки зрения эпохи костюмы и декорации, то ничего не выйдет. Масштаб личности даже самого отрицательного или невзрачного персонажа настолько больше масштаба личности самого старательного студента, что педагог рискует на полпути

бросить разбор и начать просто «ставить», через показ, через зубрежку интонаций, через искусственный нерв или прямолинейный конфликт. И тогда окажется, что два года в Санкт-Петербурге прошли зря.

Хочется научить студента думать.

Я не делаю никаких выводов. То, что начиналось как эксперимент, похоже, может стать магистральной линией театрального образования ближайших лет. Уже сейчас с нашим институтом хотят сотрудничать, помимо Пекина, другие китайские города и вузы. Важно понимать, что китайцы едут сюда брать, брать и брать. И нам надо не только давать, но и брать: язык, литературу, жизненный и исторический опыт, живопись, поэзию, философию. У наших стран есть общие надежды и заблуждения, есть похожие трагедии и мечты. Театр дает неисчерпаемые возможности для познания и обогащения друг друга, и сейчас мы являемся свидетелями и участниками уникальных событий, значение которых невозможно переоценить.

Примечания

¹ Эфрос А. Книга четвертая. М., 1993. С. 325.

² Я в это время, в рамках соглашения между СПбГАТИ и Пекинской театральной академией, ставила со студентами четвертого курса «Плоды просвещения» Льва Толстого.

³ Стоит оговориться, что так было до недавнего времени. Сейчас

в КНР пытаются изучать труды Вс. Мейерхольда, Михаила Чехова, активно знакомятся со спектаклями современных российских режиссеров.

⁴ Образ художественный — категория эстетики, средство и форма освоения жизни искусством.

⁵ Иллюстрация — рисунок, фотография, гравюра или дру-

гое изображение, поясняющее текст.

⁶ На китайский это название перевести невозможно. Поэтому мы назвали это упражнение «Цху-ува» (Суòwù — 错误) — ошибка.

⁷ «Для того чтобы говорить профессионально, нужно иметь общий критерий» (Твстопозов Г. А. Зеркало сцены: В 2 ч. Л., 1984. Ч. 1. С. 77).

А. М. Вареникова

«Дважды Амфитрион» Георга Кайзера

Творчество Георга Кайзера (1878–1945) представлено в русскоязычном пространстве исключительно переводами экспрессионистических пьес, выполненными в 1920-е годы. Между тем литературное наследие этого выдающегося драматурга значительно богаче и включает в себя более семидесяти произведений для сцены, поэзию, прозу и теоретические статьи. Поздняя драматургия Кайзера безусловно является вершиной его художественных исканий. Здесь выработанное ранее умение выстраивать структуру и отточенный литературный стиль приобретают философскую глубину. В своей последней трилогии, условной называемой «Эллинские драмы», Кайзер реализует титаническую задачу, над которой трудились многие художники XX века. Он воскрешает миф. И делает это, обновляя античный сюжет за счет христианского содержания.

«Дважды Амфитрион» (1943) — первая пьеса трилогии. («Пигмалион» и «Беллерофонт» были закончены в 1944 году.) Написанная пятистопным ямбом, по своей проблематике и драматическому воздействию она приближается к древнегреческой трагедии. Главные фигуры — Алкмена, Амфитрион и Зевс — практически лишены индивидуальных черт и являются персонифицированными идеями. Это человеческая любовь, милитаризм и рок (божественное вмешательство). Многочисленные персонажи второго плана представляют собой хор, в ряде сцен разбивающийся на полухоры. Конфликт также вполне античный: человек и рок. В интерпретации Кайзера он, однако, получает

непривычное разрешение: безусловная любовь способна сломить рок и спасти человечество от гибели.

Пьеса носит отчетливо пацифистский характер. Кайзер показывает губительность войны и агрессивного мировоззрения на всех уровнях бытия: личном, общественном и божественном. Вопрос о том, есть ли еще выход для рода людского, в 1943 году остается открытым. Геракл — «последнее кайзеровское воплощение нового человека; он принадлежит времени, в которое божественная составляющая человека... преодолевает низменные инстинкты»¹. Но в пьесе он не успевает появиться на свет.

Совмещение различных драматургических традиций, сложный стихотворный размер, многофигурность и содержательная глубина сделали пьесу «Дважды Амфитрион» сложной для сценического воплощения. Она была поставлена лишь трижды: в Швейцарии, ГДР и ФРГ.

Премьерный показ прошел 29 апреля 1944 года в Шаушпильхаусе в Цюрихе. Режиссер — Леопольд Линдтберг, в 1920-е годы работавший в Берлине с Эрвином Пискатором; художник — Тео Отто, сотрудничавший, в том числе, и с Брехтом; композитор — Пауль Буркхард. В главных ролях: Зевс — Вольфганг Лангхоф, Амфитрион — Лукас Амман (ученик Рейнхардта), Алкмена — Маргарете Фрис.

Постановка вызвала противоречивые отзывы. «Ное Цюрхер Нахрихтен» утверждает, что актеры «испытывали затруднения с полноценным использованием имеющихся драматических средств»²,

поскольку пьеса не подразумевает эмоционального исполнения: «Публика в духовном мире этого „играющего с мыслью“ Георга Кайзера оставалась достаточно холодной и тосковала по горячим вздохам актеров»³.

Б. Дибольд, анализируя пьесу, отмечает наличие в ней двух миров — реального-бытового и иллюзорного-мифического, не отраженных в спектакле в полной мере: «Тон речи также остался соответствующим нашему повседневному миру — слишком речитативным и сухим — как оперный текст без музыки, который, однако, звучал ямбами. И когда Алкмена в чистом облике Маргарете Фрис вышеуказанным тоном с достоинством обнаруживала любовь бога, то она действовала только в рамках представлений повседневного сознания, не теряясь в ночных грезах»⁴. Бытово выглядел даже одетый в античную маску певец, «который подавался не как сказитель, а как вполне реалистичный оратор»⁵. За весь спектакль Линдтбергу дважды удалось достичь соответствующей пьесе глубины: «В конце второго акта Амфитрион через распахнутый шатер спускается с холма не в открытую даль, а прямо во дворец в Фивах, чтобы в душе своего божественного двойника отыскать свое лучшее Я. Также игра достигла глубины в сцене расставания Амфитриона с Алкменой»⁶. Не умаляя актерских талантов исполнителей, Б. Дибольд, однако, пишет, что «Лангхоф был слишком мало похож на любовника, а Амман на солдата — и оба также не были настроены на создание образов, излучающих сказочные флюиды»⁷.

Несоответствие актерских работ отмечает и «Тагес-Анцайгер»: «...восприятие было бы иным... при другом составе, если бы вместо Лангхофа... и Аммана... нашли двух единообразных партнеров»⁸. Еще одна претензия — излишнее «снижение» пьесы: «Неприятное яркое освещение первой картины; небольшой размер сцены, который даже мы восприняли не иначе, как

тормоз действия; слова не хотели звенеть, и — что мы, правда, вынуждены поставить в упрек Линдтбергу — страх перед неизбежным пафосом слишком снизил накал кайзеровских ямбов»⁹.

Остальные рецензенты отнеслись к цюрихской постановке менее критично, посчитав ее несомненным успехом. «Дер Бунд»: «В Шаушпильхаусе в Цюрихе на долю пьесы выпала исключительная постановка, которая внесла такой же вклад в большой успех в заполненном до отказа зале, как и принципиальный выразительный финал пьесы. В постановке Леопольда Линдтберга все было сыграно очень сдержанно и убедительно, а декорации Тео Отто дали ямбическому языку настоящий пространственный резонанс»¹⁰. «Фольксрехт»: «...временами ощущаешь себя очутившимся в цикле гимнов... композиция декорации (Тео Отто) в своей замкнутости и суровости напоминает этрусские фризы»¹¹. «Цюрихзее-Цайтунг»: «Прекрасно согласованная музыка Пауля Буркхарда дала мифически-волшебным моментам соответствующие акценты»¹².

Премьера в ГДР состоялась в театре Ландесбюне Сахсен-Анхальт в Халле (на Заале) 21 февраля 1950 года. Режиссер — Гюнтер Штарк, художник — Пауль Пиловски. В главных ролях: Зевс — Вилли Хартман, Амфитрион — Йохан Георг Зеелинг, Алкмена — Эрика Данхоф.

На сохранившейся фотографии¹³ запечатлена сцена из последнего акта. За алтарем, к которому ведут широкие ступени, стоит одетый козьем пастухом Зевс с посохом в руке. По бокам от него — воины. Вокруг ступеней — народ, одетый в стилизованные древнегреческие костюмы. На ступенях — Амфитрион на коленях. Декорация и костюмы проработаны детально. Режиссура же, судя по всему, тяготела к условности. «Ди Вельтбюне» говорит о «несколько чрезмерной стилизации»¹⁴, а «Роланд фон Берлин» открыто возмущается отсутствием реалистичности

в трактовке пьесы: «Если Амфитрион полной грудью вдыхает запах горящей Фарсалы, почему в этот момент не показан дым? <...> Также чрезвычайно схематизирована группа военачальников, вместо того чтобы ее реалистически индивидуализировать»¹⁵.

Среди актерских работ на первый план выходит Алкмена. Актрисе удалось воплотить образ женщины, одновременно настолько привлекательной, чтобы оказаться соблазном для самого Зевса, и настолько целомудренной, чтобы заставить его вернуть домой настоящего Амфитриона. Один из рецензентов отмечает: «Эрика Данхоф была чувственной и в то же время духовной Алкменой»¹⁶. Другой пишет: «Актриса передала этот образ с глубочайшим женским достоинством, что при открытости, с которой Кайзер заставляет Алкмену говорить о самых тайных и интимных вещах в ее жизни, выглядит особенно живо»¹⁷. Данхоф явно обладала исключительными способностями к воспроизведению на сцене поэтического материала. Многие рецензии отмечают, что актрисе при декламации стихов удалось «коснуться также их глубины»¹⁸. «Вельтбюне»: «Здесь все берется изнутри, и оттуда, из центра чувств, играется настолько легко и интенсивно, что она одна в состоянии держать напряжение на всей сцене. Кроме того, она невероятно талантливый оратор, каких мы редко встречаем»¹⁹.

Хартман и Зеелинг сыграли настоящих антагонистов. Зевс был не столько высокомерным, сколько ироничным и оттого убедительным. К финалу он преобразился в разъяренного карающего бога, вероятно близкого ветхозаветному. Амфитрион оказался нервным брутальным воином «со всем бессмысленным фанатизмом»²⁰.

Многими отмечены «хоры» военачальников, старейшин и женщин, что позволяет говорить об удачно решенных массовых сценах. В одной из статей сказа-

но: «Гибкость в игре старейшин, военачальников и женщин, проявившаяся в последнем акте, придала пьесе еще больше пластичности»²¹.

В целом спектакль оказался близок как духу, так и букве пьесы Кайзера. Определенная схематизация действия, шедшая вразрез с реалистичной манерой актерской игры, парадоксальным образом придала спектаклю художественную целостность и живость.

Премьера в ФРГ состоялась 10 января 1952 года в Ландестеатэр Вюртемберг-Хоэнцоллерн в Тюбингене. Режиссер — Клаус Хайденрайх, художник — Ойген Винтгерле, композитор — Хартмут Лентц. В главных ролях: Зевс — Герхард Речи, Амфитрион — Вальтер Штарц, Алкмена — Хелен Хессе (внучка Германа Гессе).

Постановка совмещала элементы античного театра и экспрессионизма. Равномерно распределенные по сцене актеры в статуарных позах декламировали кайзеровские ямбы, время от времени «подчеркивая свои реплики выпуклыми жестами»²². Декорация состояла из характерной для экспрессионистических постановок широкой лестницы и таких декоративных элементов, как амфоры и фигуры львов. Данный подход вызвал противоречивые отзывы. «Бадише Нойсте Нахрихтен» говорит о «сильной последовательной стилизации»²³, позволившей продемонстрировать всю красоту поэтического слова. «Ное Цайтунг», напротив, заявляет, что постановка оказалась покрыта «толстым слоем гипсового эллинизма»²⁴. «Абендпост» называет статичную мизансцену с декламацией интересным новшеством, утомляющим, однако, публику²⁵.

Основные сложности были с восприятием текста. По отзывам, только Хессе удалось добиться лишнего пафоса звучания. Она «с выдержанной гармоничностью речи смогла придать благородную окраску фразам, сформированным по классическим законам; остальные актеры

оставались в большей или меньше степени в рамках декламации или пытались величайшим голосовым напряжением возместить утраченный драматизм»²⁶.

Интересен отзыв «Швэбишэ Цайтунг»: «Герхард Речи в роли Зевса играл любящего с убедительной теплотой, потеряв, правда, величие в образе карающего бога. Хеллен Хессе в роли Алкмены, с пышной современной прической, понравилась своей скромной, женственной и выразительной игрой. Выразительны были Йозеф Кайм в роли сильного и достойно судящего старейшины, Валерия Ферден в роли исполненной материнской заботы няни и Йорг Шляйхер в роли певца с почти масочной неподвижностью и торжественностью. Также хороши были и второстепенные персонажи, связанное хоровое движение которых порою казалось естественным, а не постановочным»²⁷. Это описание в купе с некоторыми замечаниями из других статей позволяет предположить, что режиссер сделал стилизацию античности, из которой выбивалась только одна актерская работа — Алкмена. То есть Хессе наруши-

ла режиссерскую концепцию, а рецензенты и публика, наоборот, восприняли ее игру как выгодно отличающуюся от исполнения других ролей. В таком случае спектакль во многом соответствовал самой пьесе Кайзера, полной аллюзий на древнегреческие трагедии.

Перевод пьесы выполнен по полному собранию сочинений Георга Кайзера (*Kaiser G. Werke: In 6 Bde. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1971–1972. Bd. 6*). Стихотворный размер оригинала — пятистопный белый ямб (нерифмованный) с немногочисленными сбоями ритма, подчеркивающими ряд смысловых моментов, и с прозаическими вставками. Пунктуация изобилует тире, обозначающими паузы (молчание), длительность (глубина) которых соответствует количеству этих знаков. Стиль возвышенный с использованием большого количества устаревших слов.

Большая благодарность Лане Андреевой за помощь в многолетней работе над переводом.

Примечания

¹ Kenworthy B.J. Die Dramen 1928–1945: Apotheose der Subjektivität // Georg Kaiser / Hrsg. A. Arnold. Stuttgart: Klett, 1980. S. 138.

² *nn.* Zweimal Amphitryon: Georg Kaiser — Uraufführung // Neue Zürcher Nachrichten. 1944. 3. Mai.

³ *Ebenda.*

⁴ Diebold B. Uraufführung v. Georg Kaisers «Zweimal Amphitryon» // Die Tat. 1944. 2. Mai.

⁵ *Ebenda.*

⁶ *Ebenda.*

⁷ *Ebenda.*

⁸ B. K. «Zweimal Amphitryon»: Uraufführung im Schauspielhaus // Tages-Anzeiger. 1944. 1. Mai.

⁹ *Ebenda.*

¹⁰ E. Br. Zweimal Amphitryon: Georg Kaiser — Uraufführung in Zürich // Der Bund. 1944. 2. Mai.

¹¹ Bg. Georg Kaisers «Zweimal Amphitryon» im Schauspielhaus // Volksrecht. 1944. 6. Mai.

¹² *Anonym.* Theater: Eine Uraufführung im Schauspielhaus Zürich. Zweimal Amphitryon (29. April) // Zürichsee-Zeitung. 1944. 2. Mai.

¹³ См.: University of Alberta (Canada). Georg Kaiser Collection. Accession 96–2. Section II: Secondary material. Accession no.: 96–2–269. Zweimal Amphitryon.

¹⁴ *Ebenda.*

¹⁵ Kaul W. Der Mythos wird zum Ethos // Roland von Berlin. 1950. 5. März.

¹⁶ *Ebenda.*

¹⁷ Stockmann G. Nicht «Kriegsheld», sondern arbeitender Mensch: Zur deutschen Erstaufführung von Kaisers «Zweimal Amphitryon» //

Mitteldeutsche Tageszeitung Dessau. 1950. 24. Feb.

¹⁸ Menter L. Hellenische Verse und Romantische Komödie // Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. 1950. 6–12 März.

¹⁹ Deicke G. «Krieg ist Abschied vom Leben»: Deutsche Erstaufführung des Schauspiels «Zweimal Amphitryon» von Georg Kaiser im Landestheater Sachsen-Anhalt in Halle // Abendpost, Weimar. 1950. 23. Feb.

²⁰ *Ebenda.*

²¹ Menter L. Hellenische Verse und Romantische Komödie // Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. 1950. 6–12 März.

²² Troll T. «Zweimal Amphitryon» war fast genug: Bei Georg Kaiser

flirtet Zeus aus ganz besonderen, pazifistischen Gründen // Abendpost, Frankfurt. 1952. 21. Jan.

²³ *wp.* «Zweimal Amphitryon» / Georg-Kaiser-Erstaufführung in Tübingen // Badische Neueste Nachrichten, Karlsruhe. 1952. 22. Jan.

²⁴ *Menck C.* Kaiser und der Kam-bus: «Zweimal Amphitryon» in Tübingen // Neue Zeitung, Frankfurt am Main. 1952. 22. Jan.

²⁵ *Troll T.* «Zweimal Amphitryon» war fast genug: Bei Georg Kaiser flirtet Zeus aus ganz besonderen, pazifistischen Gründen // Abend-

post, Frankfurt. 1952. 21. Jan.

²⁶ *G. Pr.* Wieder einmal Amphitryon: Georg Kaisers Werk in Tübingen erstaufgeführt // Stuttgarter Zeitung. 1952. 21. Jan.

²⁷ *K-e.* Georg Kaiser: «Zweimal Amphitryon» // Schwäbische Zeitung. 1952. 26. Jan.

Г. Кайзер
Дважды Амфитрион

Действующие лица:

Зевс

Амфитрион

Алкмена

Александрос

Кормилица

Служанка

Вестник

Старики, военачальники, женщины, народ

ПЕРВЫЙ АКТ

Фивы. Дворец полководца Амфитриона. Церемониальный зал с алтарем Зевса. Дверные проемы справа и слева, один широкий проем сзади. Все три занавешены тканью. Молодая служанка, резко отдергивая занавеску, появляется слева. В сильном волнении доходит до середины сцены.

Молодая служанка
Хэй — хэй — ура — посланник —
эгегей — —!

*Она останавливается, поворачивается
и делает знак кому-то за дверью.*

Теперь войди.

*Нерешительно входит Вестник с посохом
и кожаной сумкой, одетый в кожаный плащ
с катюшоном.*

Вестник
Я весь в пыли дорожной...

Молодая служанка
Тебя так ждут! Ты должен это знать.
Старались мы не шелохнуться, дабы
звук лишний не раздался вдруг. И нам

казалось: хватит даже пустяка.
Полета мухи, той, что сорвалась
и начала бессмысленно кружиться.
Жужжанья тихого, жж-жж, жж-жж.
Мы сразу иглы отложили, будто
и звук стежка мог слишком громким стать.
Дыханье легкое казалось нам
гремящим и способным заглушить
тяжеловесный шаг, твой мощный шаг.
И не дышали больше мы, а только
твоих шагов, прислушиваясь, ждали.
Когда оливки уж созрели, раз
отправились мы с госпожою в рощу.
Смеялись, пели и плоды срывали.
Корзины наполнялись так легко,
играючи. Мы в полдень отдыхали
там, где лежали тени, у воды.
Но вскоре был окончен отдых. Вдруг
вернется вестник в час, когда мы тут?
Сказала госпожа — и все тогда

поднялись без приказа, и никто не смел на мху сухом остаться доле. Но не было тебя. В другой же день был послан знак нам свыше: то сорока, что так боится всех жилищ людских, над крышей нашей пролетела. Все мы видели ее в лазурном свете. Посланника день должен привести, и птица увидеть его успела! О будущем поведать нам ее сам Зевс послал. Но был обманым знак. Как остальное все. Ты посмотри: алтарь. Он снова нами умощен для Зевса. Трижды в день смолу сжигали, чей аромат лишить способен чувств. Так, холод твердых мраморных ступеней не страшен нам казался. И в мольбе приход ускорить твой, стопам дать крылья, мы на колени становились. Ты на крыльях был доставлен к госпоже, божественный посланник!

Вестник

Я весь в пыли дорожной.

Молодая служанка

Ты весь в пыли дорожной...

Вестник

Грязны мои башмаки.

Молодая служанка

Грязны башмаки...

Вестник

Мои волосы слиплись от пота.

Молодая служанка

Волосы слиплись от пота...

Вестник

Пойти к корыту во дворе мне нужно: умыться и почистить платье.

Молодая служанка

Не стоит делать этого. Она и отругает, и меня со службы

прогонит. Или нет: не отругает, не выгонит она. Но только молча дивиться будет, отчего же весть вновь не получена, а вестник сам во двор ушел, к корыту, умываться, как будто он простой пастух, который все медлит коз загнать преддойкой в стойло. Сначала подоить, потом другие дела закончить — вот что должен он. И вот, как будто ты пастух презренный

(прикрывает лицо руками),

Велю тебе идти к корыту я. Стыдом обожжена я буду. Прочь сбегу отсюда и навек покроюсь позором. Да, позор — вот мой удел.

Смотрит на него сияющими глазами.

Но если ты вдруг вспомнишь обо мне, которая тебе «ура!» кричала, то мне дадут тогда вознагражденье. Чего прошу я? Я хочу свободы, но только для того, чтоб поклониться навек послушно бременю иному. Есть у меня возлюбленный — гончар. В его руках, не так, как у других, что делают горшки, тарелки, миски по дюжине-другой за день один, любой кувшин свое лицо имеет, рождается по-своему. Покрыт тончайшею глазурью, рассыпает он сноп лучей, едва его коснешься. И прочен он, и хрупок, как любовь, но долговечнее любых других. Когда-нибудь возлюбленный мой станет художником великим. А сейчас воюет он. И поступил в стрелки. Я даже не успела попрощаться перед разлукой с ним — таким поспешным то отправленье было. В каждый дом отправили гонца, и все мужчины, свои труды оставив, собрались и были приняты на площади в войска. Но в безопасности ли лучник? Нет. Издалека стреляет он? А если руки лишится правой он, что так умеет ловко глине форму дать.

Ах, будет невредим он, ведь удача
к нему благоволит. Но только ты
не должен этому мешать. Ты можешь
пообещать мне быть на этом месте,
пока меня не будет? Я сейчас
должна бежать. Могу я потерять
вознаграждение за весть, так долго
с тобой проговорили мы теперь.

Вестник

Возлюбленного ради твоего
тебя обманывать не стану я.

Молодая служанка
Прекрасный самый из его кувшинов
в знак благодарности тебе отдам.

Вестник

Поторопись, не то могу я вызвать
неудовольствие тем, что с тобою
так долго говорю, покрытый пылью.

Молодая служанка
Нет, то не пыль, а золотые брызги
из облака, что обняло тебя.

Бежит направо.

Хэй — хэй — ура — посланник —
эгерей — —!

Исчезает за дверной занавеской.

*Вестник ждет в одиночестве. Справа быстро
входит Алкмена. За ней — Кормилица.*

*Алкмена поначалу немеет,
глядя на Вестника. Вестник снимает плащ
и затыкает его за пояс.*

Алкмена

наконец, с глубоким вздохом

В дороге много дней ты был. Но знаю

(С успокаивающим жестом.)

виной тому тяжелый дикий путь.
Прошел ты дважды по местам таким,
где редко можно встретить человека.
Туда добраться и назад вернуться —
непросто это, только на удачу

тут уповать нельзя. Любые силы
иссякнуть могут, а стремление к цели
от всех невзгод, что посылает небо,
спасением не будет. Там ручей,
питаемый дождями, превратился
в безбрежную стремительную реку,
и брода нет. Ты ищешь путь в обход.
Поспешно следуешь дорогой новой.
То ложная тропа. Она ведет
в пустыню каменистую. Ни тени
там нет, и жажду вызывает даже
мечта о роднике. А на траве
нет ни росинки, ни следа ее.
В мучениях ты достигаешь леса.
А там не безопасно. Волчья стая
не дремлет в чаще. У тебя же посох —
вот вся защита. Но, сокрывшись в кронах,
ты ускользаешь, хитрость применив.
И вновь преграда. На пути обратном
земля, что раньше простиралась гладко,
вдруг поднялась, и пропасть
в ней разверзлась.

Ни волки, ни пустыня, ни река
не справились с тобою, только это
смогло тебя надолго задержать.
Никак иначе не остановить
ту весть, что ты принес мне. Справедливо
я землю в черной зависти виню?

Вестник,

начиная медленно

Помех не встретил на своем пути я.
Ручей не превращался в реку, громко
ревущую, в водоворотах грозных.
Днем небо синим было, ночью — черным,
но звездами усыпанным. И как
я мог бы заблудиться, если свет
в ночи луна давала и мельчайший
мне был замечен камень. Даже посох
не нужен был. Не мог я и споткнуться,
незащищенные лодыжки повредив.
Не падал под откосы, где гнездятся
лишь змеи, что мечтают укусить
и яд свой в рану впрыснуть. Ни один
навстречу волк не выскочил в лесах,
безлюдных, непролазных. Избегал я
лесов таких. Да и не нужно было

сквозь них идти. И пропасти земля
не разверзала, все вокруг меня.
Не дожил до таких я происшествий,
что знаком бы могли тебе служить.
Шагал я без препятствий по дороге.
Туда не дольше, чем сюда, был путь.
До Фив не шел и часом боле, чем
из Фив туда, куда тобой был послан.

Алкмена

после паузы, с удивлением повторяя

Туда не дольше, чем сюда, был путь.
До Фив не шел и часом боле, чем
из Фив туда, куда тобой был послан.

Глубоко смущена.

Так долго пребывал в Фарсале ты?

Вестник

Пришел я в полдень и хотел тотчас...

Алкмена

Тотчас...

Вестник

Увидеть полководца и к шатру...

Алкмена

К его шатру...

Вестник

Направился...

Алкмена

Вошел в его шатер ты...

Вестник

Но только до шатра дошел...

Алкмена

Как — только до шатра дошел?

Вестник

Войти меня не пригласили внутрь.

Алкмена

Но ты сказал им, кто тебя прислал?

Вестник

Подробно, стражу, что стоял у входа.

Алкмена

Направился в шатер он...

Вестник

И вернулся немедленно.

Алкмена

Немедленно — столь это было быстро?

Вестник

Мне было сказано,
что полководец наш,
Амфитрион, того лишь будет слушать,
кто о падении Фарсалы сообщит!

Алкмена,

ужасаясь

Падение Фарсалы — от меня же
послание принять он не желает.

Кормилица,

которая стоит покачиваясь

Возьми себя Алкмена в руки — он
с рассказом не закончил. Дольше все же
остался он в Фарсале.

Алкмена,

сбравшись с силами

Позвал тебя чуть позже полководец?

Вестник

Остался после в лагере и ждал я.
Напрасно все. Тогда просить решился
я Александроса...

Алкмена

То брат мой!

Вестник

Чтоб он о благосклонности просил,
являясь старшим после полководца.

Алкмена

И это повлияло на него?

Вестник

Не более, чем стражника доклад.
Разгневала его моя попытка
добиться цели. А сопротивленье,
что было городом оказано ему,
Фарсалою, сильно разъярило. Стены
не дрогнули при штурме, приведя
его в неистовство, которым ослеплен
способен он насилье совершить
над братом собственным. Но брата нет,
лишь вестник, я. Тогда нанес удар
железом ледяным по телу стража,
что разрешил посланнику войти
без сообщения о паденье дикой
Фарсалы. И тотчас оставить мне
пришлось надежду данное тобою
исполнить порученье. Я ушел
из лагеря с тем свитком, что дала
ты мне, на нем печати не нарушив.

*Он открывает свою кожаную сумку
и вынимает свиток, который
протягивает Алкмене. Алкмена хватает
свиток и неподвижно смотрит на него.
Затем Вестнику.*

Алкмена

Просить награды должен ты!

Вестник

Награды?

Алкмена

За ожидание — оно должно быть
отлично вознаграждено, поскольку
ждать тяжело.

Вестник

Хочу я пару коз.

Алкмена

Их выбери, когда пастух загонит
коз в стойло вечером.

Вестник

Браниться будет
пастух их грубый.

Алкмена

Ты ответь ему.

Вестник

Браниться, как пастух? — Нет, не могу я.

Покачивая головой, уходит налево.

Алкмена,

оцепенело повторяя

Браниться, как пастух...

Кормилица

обеспокоенно

Что ты болтаешь?

Алкмена

смотрит на нее непонимающе

Что за слова слетают с уст моих?

Кормилица

Пастух теперь в твои проникнул мысли?

Алкмена

Какой пастух?

Кормилица

Кого боялся вестник.

Алкмена

Боялся почему он пастуха?

Кормилица

Пасущий коз — фу!

Алкмена

Столь презретен он?

Кормилица

Кто выпасает коз, ничтожней тот,
Чем самоё ничто.

Алкмена

Он так ничтожен...

Кормилица,

тряса ее

Алкмена, эти речи ты оставь.

Приди в себя. Ты испытала то,
что потрясло тебя. Но соберись
и расскажи мне, что ты написала.
Ведь вовсе не могу тебя утешить.
не зная, что в посланье было, я
тебе помочь не в силах. Можно ли
самой твое письмо мне прочитать?

Алкмена прячет свиток.

К о р м и л и ц а
Зачем его ты прячешь?

*Алкмена опускается на скамью
и закрывает лицо руками.*

К о р м и л и ц а,
садясь рядом с ней
Не будь я нянькой, что тебя вскормила,
что видела, как сделан первый шаг.
Мне все свои ты поверяла тайны,
а я тебе поведала в ответ
желанья и стремленья тела, что
росло и расцветало. Словом тихим
то, что тебя пугало, называла.
Ты помнишь ли побегу той весны,
что создавала из глухих бутонов
цветы, а чашечки цветов стремились,
испив воды, во фрукты превратиться?

А л к м е н а
Ах, няня, перестань!

К о р м и л и ц а
А что хотела
услышать ты? Уж не твоя ли жизнь
течет настолько гладко, сколь растет
цветок прекрасный, как он набухает?
Не замужем ли ты? Не вышла ль замуж,
когда желанье расцвело?

А л к м е н а,
встyxивая
Не вышла!

К о р м и л и ц а,
оправившись от удивления
Твоя не выдумана мною свадьба.

Никем тот праздник в Фивах не забыт.
Народ на площадях и в переулках
не хуже, чем другие во дворце,
Амфитриона и Алкмены праздник
справлял. И были ли на свете двое
удачней друг для друга созданы?
Все боги вас соединить решили,
сам Зевс среди них. И богохульства нет
в словах моих. И высший бог, бывает,
меняет иногда людей судьбу
и осыпает избранных дарами.
Не благосклонен ли он был, тебе
в мужья Амфитриона дав, ему же
твою открывши сладость?

А л к м е н а
Никогда
Не пробовал ее он!

К о р м и л и ц а
Не сбивай
меня, Алкмена, с толку ты. Сейчас
ты говоришь такие вещи, что
ребячливей, чем детские слова.

А л к м е н а
Но то, из-за чего страдала я,
мучительнее, чем любая боль!

К о р м и л и ц а,
осознавая
Но как случилось, что тебе обиду
такую он нанес? Был опьянением
он оглушен? Вином Амфитрион
в такую ночь сражен? Невероятно.

А л к м е н а
То было не вино.

К о р м и л и ц а
Но что тогда?

А л к м е н а
Мы насладились пиром. После в зал
подарки в час ночной нам принесли.

К о р м и л и ц а
Так принято по окончанию свадьбы.

А л к м е н а

Там много подношений было. Горы
сокровищ необъятны. С удивлением
смотрела я. Он также восхищен
был утварью и мягкими коврами,
узорными. Чудесные узоры.
Все хлопали в ладоши, одобренье
свое стараясь выразить. — Затем
шум стих, так полно было

восхищенье
доспехами, подарком новым, что
военачальники преподнесли.
Но лишь Амфитриона взор,
в котором
в миг отразился дар, что заблестал
пред ним, могу я предать словами.
Казалось, что глаза его желают
шарами стать, от век освободившись.
Нет, прежде я не знала, что
зарницы
метать умеют человека взоры.
Но видела я искры, что способны
обжечь саму плоть жизни, и, подняв
ладонь к глазам, хотела защититься.
Но холод в том огне был. Зябла я
хоть празднество меня разгорячило.

К о р м и л и ц а

Что дальше было?

А л к м е н а

Взгляда не хватило
ему столь откровенного. Он встал
и подошел к доспехам. Лишь
небрежно
сначала их коснулся, но затем
проверил все фрагменты украшений,
столь прочно укрепленных на металле.
Значенье объяснить их предоставил
военачальникам он. Щит для битвы
украшен был кругами, голова
Медузы жуткой в центре
помещалась.

К о р м и л и ц а

Не видела того я — хлопотала
еще в то время в спальне новобрачных.

А л к м е н а

Понятно стало вскоре все. Доспехи
надел он, свадебное платье сняв —
так быстро и привычно! — в золотой
он панцирь тело заключил. Щитки,
лодыжки и колени прикрывая,
причудливо согнулись, обруча
широкие блестели, как камня.
Шлем с высоко изогнутым хвостом —
снопом огня, подобного восходу
светила над холмом, — надел, и вот
поднялся он, рост новый обретя.
Затем взял щит, на пояс меч повесил
и после уж потребовал копье.
Стоял он неподвижно и сиял
сам в роскоши своих доспехов, будто
сошедший с ослепительной картины.
Но растворилось все ж очарованье,
его пленившее. Поднял копье
и щит вперед, сколько можно, протянул он,
и блики заиграли на груди.
Сначала хохот, а затем слова:
нельзя доспеху быть неосвященным,
как будто не для боя создан он,
достойно освящу — я знаю жертву,
что нужно принести: она — Фарсала!
Военачальники вскричали сразу:
Фарсала! — На Фарсалу!
Тут вихрь из зала вырвался — настолько
поспешно им необходимо стало
послать гонца, чтоб он быстрее созвал
мужей всех в войско, постучавши громко
в дверь каждую. Всю ночь от беготни,
бряцанья лат и криков шум стоял
на улицах. К рассвету все утихло.
Лишь соловей все всхлипывал тогда.
То соловей? Иль я была, Алкмена?..

К о р м и л и ц а,

наконец притягивая Алкмену к себе
Свободна ты должна быть.

А л к м е н а

От чего же свобода мне нужна?

К о р м и л и ц а

От мужа. — Пред советом наших старцев

предстану я, раз слушать он не хочет
тебя. Ты так была оскорблена,
как ни одна жена доселе мужем.
Теперь посланца твоего не принял.
Довольно будет, чтоб совет старейшин
смог свадьбу недействительной признать.

А л к м е н а,
высвобождаясь и отодвигаясь от нее
Свадьбу недействительной?

К о р м и л и ц а
Свободна ты.

А л к м е н а,
с непомерным удивлением
Но разве я хочу свободной быть?

К о р м и л и ц а
Иль не должна ты этого хотеть?

А л к м е н а
Должна — должна любить Амфитриона!

К о р м и л и ц а
Но после принесенных им страданий...

А л к м е н а
Но что познала чрез него перед тем,
как здесь мне претерпеть страданья, я?
Его уста тогда слились с моими,
неопытными, в первом поцелуе.
Кто ж должен целовать меня опять?
Цветет ли дважды за весну цветок?
Насколько осмотрительней любого
цветка, что в мире есть, наш смертный рот.
Он долго не решается — страх темен,
таится жажда страсти в глубине:
то и другое тяжко и неясно.
Уходит ночью сон, а день идет
так медленно. Но кто часы ускорит
и чудною мечтою усыпит,
того ты шепчешь имя — это слово
срывается невольно с уст твоих,
столь любишь ты его. И так любила
Амфитриона я. Последний выдох
мой шепчет все еще: Амфитрион.

К о р м и л и ц а
Столь глубоко Амфитрион обидел.

А л к м е н а
Столь высоко тот поцелуй вознес.
Забудь я, перестану быть достойна
его. Но не забыла. Я должница.
Но не узнал он, что уже готова
свой долг отдать. Не принял он гонца.

К о р м и л и ц а
Что ж предложить могла ему?

А л к м е н а
Себя.

К о р м и л и ц а
Алкмена!

А л к м е н а
Дозволить должен мне приехать. Буду
в шатре, коль сон, свободный
от оружия,
к нему придет. Тогда я отпугну
назойливых жужжащих насекомых.
Лишь мотыльки нежны, других же я
к себе направлю, пусть меня ужалят.
Не видно будет днем меня. Там лагерь
ему важней, он на полях сражений.
А я же ложе свежее создам
ему из покрывала и подушек.

К о р м и л и ц а
Алкмена — как себя ты принижаешь!

А л к м е н а
Могу лишь возвышаться, так любя.

К о р м и л и ц а
Хотела на руках качать бы вновь
тебя. В моих глазах ты видишь слезы.
Могу молить, как должно всем молить,
чтоб Зевс смягчился, — и не пощажу
ни горла, ни коленей, умоляя,
чтобы с тобою был Амфитрион.
Но все же я стара и ум мой слаб
молитву отыскать, сказавши богу,

что сделать. Стань лишь просьба
слишком дерзкой,
и от богов тут помощи не будет.

А л к м е н а
Оставь меня помолиться.

К о р м и л и ц а
Одну?

А л к м е н а
Сегодня одну.

К о р м и л и ц а
Позвать к тебе служанку...

А л к м е н а
Алтарь сама я подготовлю. Только
ты, уходя, завесу опусти.

К о р м и л и ц а,
опустив занавеску слева
Когда должна я у тебя быть?

А л к м е н а,
слегка улынувшись
Когда мне долгим время обернется —
с Амфитрионом!

*Кормилица уходит направо.
Алкмена поднимается по ступеням алтаря.
С помощью щипцов берет из медного котла
слева у подножия алтаря раскаленный уголь
и кладет его на алтарь. Затем она черпает
черпаком из котла справа смолу, которую
льет на уголь. Первый слабый дым
поднимается высоко.*

Назвало слово няни преступленье
мое. Была дерзка — со святотатством
граничило желанье обладать
лишь лучезарным им, Амфитрионом.
Я слишком смело подняла свой взор,
когда он глянул на меня лишь мельком,
и счастья в поцелуе было больше,
чем я достойна. Кто я? И каким
сокровищем подарок оплачу?

Ведь сердце платит, коли бьется быстро,
платить такой — иль лучшею монетой?
Удары сердца в глубине груди,
их выдает горячий лишь румянец,
что бледностью внезапно на щеках
сменяется. Так мало — но безмерно
тому, чье сердце горячо в широкой
груди, внутри сокрывшей целый мир,
пытаясь кончить, что незавершенным
осталось. Должно ли мне удалиться
все это? Зевс — ты слишком на Алкмену
не гневайся и мягко покарай.
Тебе в огне я в жертву принесу
не только лишь смолу, что тихо тлеет.
Прими же дар, я вместе с ним сама
сгораю — то желание мое,
равнина в пестром цвете — ах, пестра вся
и широка! — но в пепел переходит.
В золу все это.

*Она извлекает свиток из складок одежды —
кладет его на смолу: проворное пламя
пожирает свиток.*

Лишь зола теперь.
Вовек уж не узнать Амфитриону
печаль мою. Я гасну словно пламя.
Она опускается на колени.
Теперь, Зевес, и мне пошли ты смерть.
Разрушь ту оболочку, что отныне
жизнь боле не скрывает уж. Да, я
безжизненна —
и пульса лишена, Амфитрион
его столь быстро заставлял стучать
и радостно. Но горечью во рту
невозвращенный поцелуй. Зачем
еще дышать, коль в счастье ожиданья
дыханье боле не замрет? Когда
мне боле не дает Амфитрион,
умерши, снова счастливо воскреснуть?
Уже обман прекрасный миновал
о мощи сердца. Столь бессильно сердце.
И меч не нужен — нанести ему
смертельное раненье. Тот умрет
спокойно, у кого мертво уж сердце.
Безмолвным стань, мое ты сердце. Зевс,
его ты успокой!

Она низко склоняется.

Но бьется все. Твоя то воля, Зевс?
Того, что сожжено мной, было мало?
Смола была там тоже — дым уже
столь плотным стал,

поднявшись вертикально,
как будто бы ты сам его вдохнул —
ты жертву не отверг. Сильней молю.
Преподнести мне большее, чем смерть,
прошу я, Зевс. Однажды лишь возможно
мне даровать ее. От целой жизни
хочу я отказаться. Верь мне, Зевс.
Приблизившись к Амфитриону, я
не блеск искала, и его заслуги
не слишком мнегодились. Отличала
от всех его, как был он, лишь один
неповторимый, то — Амфитрион.
И встретиться мне иным, чем есть, сейчас,
Амфитрионом — был Амфитрионом,
хоть козым пастухом он мне явись.
Будь в грубой козьей шкуре, все равно
я с радостью женой хотела б стать
его! Зевес, ты чудо сотвори,
пошли его мне бедным и презренным,
как козы пастухи: не погнушаюсь
тогда его любить и поднимусь
я все же в небо счастья моего!

*Остается с распростертыми руками
неподвижной на алтаре. Дым на алтаре
сгущается — он поднимается вверх,
превращаясь в огромный столб, который
окрашивается в небесно-голубой цвет —
затем столб оседает: Зевс в обличье
Амфитриона — козьего пастуха, одетый
в лохматую козью шкуру, с сумкой для хлеба
и флягой для воды на пеньковом поясе,
с длинным пастушьим посохом стоит
позади алтаря.*

Алкмена
с безгранично восхищенным возгласом
Амфитрион!!

Зевс
Меня ты узнаешь?

Алкмена

Не узнаю ль уста я, что впервые
к моим припали?

Зевс
Поцелуй — так много?

Алкмена
Так мало, если только лишь один.

Зевс
Алкмена жаждала обогатиться?

Алкмена
Беднее сделает ее Амфитрион,
за поцелуй целуя?

Зевс
Позволь тогда потребовать проценты
с одолженным.

Алкмена
Возьми вдвойне — и снова в десять раз
что преподнес мне!

Зевс
Губы твои!
Алкмена

Вот!

*Зевс ударяет перед собой посохом —
обегает алтарь: он обнимает Алкмену,
которая прижимается к его груди.
Неожиданно Алкмена высвобождается
из его рук — отходит назад
и неподвижно смотрит на него.*

Зевс
Алкмена, что?

Алкмена
Что совершила?

Зевс
Жаль,
что поцелуй дала?

А л к м е н а

Как я могу жалеть, Амфитриона
поцеловав?

З е в с

Ты смотришь, будто видишь
нежданное. Шатаешься. Пойдем,
Тебя я усажу.

*Он провожает ее к скамье
и садится рядом с ней.*

Что ж, говори,

Алкмена. Что за ужас побледнеть
тебя заставил, отчего свинцом
Твои налились руки?

А л к м е н а

Мои руки

Коснулись шкуры.

З е в с

Шкуры? То пастух.

Не этого ль хотела?

А л к м е н а

Взмолилась к Зевсу я — и слишком пылкой
мольба была. Вот, он ее исполнил.

З е в с

Он должен отказать был?

А л к м е н а

Ты меня

теперь возненавидишь. Разгорелась
уж ненависть твоя, меня опять
оставь. Прекрасным миг был этот, и
полнее стал отныне смысл жизни.

З е в с

И мне, Алкмена, все яснее стало.

А л к м е н а

Лишен окажешься оружия блеска
ты завтра, запретил приказом бог
тебе, чтоб смог меня ты навестить
в обличье пастуха, что коз пасет,
кто меньше, чем ничто.

З е в с

Но слишком рано,
чтоб в путь собраться.

А л к м е н а

Дай молить мне бога
о том, чтоб столь же быстро, как сюда
принес, тебя доставил скоро он
обратно.

З е в с

Зря ты потревожишь бога.

А л к м е н а

Что Зевс решит, нельзя заране знать.

З е в с

Все ж изменить решил Амфитриона,
На путь наставить, что ведет его
к Алкмене.

А л к м е н а

Разве ты уже не здесь?

З е в с

Я здесь сегодня, завтра и столь долго,
сколь план потребует. Дела такие
лишь в будущем созреют. А сегодня
власть прошлого, что не завершено.
Не прервалась ли свадьба?

А л к м е н а,

улыбаясь

Ты бежал.

Была Фарсала больше для тебя,
чем значила Алкмена.

З е в с

Есть слепые,
что зрячими становятся с годами.
Глухие слышат шум. Так затянула
меня в глубины глаз твоих — одна
немыслимая человечность, та,
что ищет в разных людях божество.
Будь человеком ты таким. Звенеть
твое желает сердце, слышу я
столь мягкие удары, что, однако,

бушующие битвы заглушить
способны, что развязаны с кровавым
усердием людьми в ужасном гневе.
Надеясь возможность чрез тебя
бог получил, Алкмена,
в благодарность
тебя одарит он новорожденным
прекраснейшим.

А л к м е н а,
уступая
О, пой же дальше, бог.

З е в с
То свадебная песня и ее
Твое же сердце ныне напевает.

А л к м е н а, мечтательно
Сердца поют?

З е в с
Да, песню о любви!

*Он несет ее, словно дремлющую, на руках
назад: при этом разделяет алтарь
и оставляет в нем свободный проход
к широкому дверному проему, занавески на
котором раздуваются, образуя полог, под ним
он вступает на мерцающую лестницу —
медленно поднимаясь.
Затем полог опять опускается и закрывает,
как занавеска, дверной проем.
Алтарь собирается воедино: огромным
облаком дым поднимается к потолку.*

ВТОРОЙ АКТ

*Фарсала. Шатер полководца Амфитриона. Вдоль стен — сиденья из шкур диких животных.
Посредине — стол с разложенной на нем картой. Снаружи приближается резкий звук рогов —
звон литавр, смешивающийся с громкими криками. Задняя стенка шатра полностью свернута.
Из-за холма, на котором он стоит, появляется сверкающий и ревуший отряд: посреди —
возлежащий на собственном щите — Амфитрион.*

К р и к и
Ура, ура — Амфитрион — ура!!
Фарсалы покорителю — ура!!!

*Перед входом в шатер Амфитрион
мощным взмахом меча
приказывает остановиться.
Рога и литавры умолкают вместе с криками.*

А м ф и т р и о н
Нет, не в шатер. Поставьте щит. — Хочу я
в огне Фарсалу видеть!

*Носильщики опускают щит. Амфитрион
подходит — все еще в окружении своих
военачальников — к краю холма.*

А м ф и т р и о н
Заслужена судьба, что граду я
предуготовил. Иль не слишком долго
стоял в осаде, что держал недели
и месяцы — без счету я? Не стало ль
как будто стертым время — замеревшим,
оно, что переменами ростки
и фрукты подгоняет и вино,
что горько, перезрев, из винограда
создало? Для меня же стало ядом,
едва коснувшись неба, и его я
обратно сплюнул, звался тот плевок:
Фарсала! — Так и следует отныне
вино плохое, то, что перезрело,
назвать. Лозу же под конец в огонь
отбросят. Там обуглится она.

Первый военачальник,
с намеком
Там факелы горят!

Второй военачальник
Вокруг, вокруг!

Третий военачальник
Кольцо огня уж пожирает стены!

Четвертый военачальник
И крыши загорелись — и дома!

Пятый военачальник
Огонь могуч, спалит он даже небо!

Небо окрашивается в кроваво-красный цвет.

Амфитрион
Что совершилось здесь, то справедливо.
Для доброты уж поздно. Но тогда
они могли бы просто откупиться.
Что нужно было? Лишь послать мужчин,
чтоб в лагере работы выполняли
простые: колья забивать к шатрам,
белье стирать, а также нечистоты
убрать и получить вознаграждение
ударами кнута, когда работа
исполнена прекрасно. Послушанье
они явили так, как те, кто слаб,
превосходящим их сдаются? Вон
они бежали и бросались в пыль
передо мной? Лишь плотно затворили
ворота — и насмешливо засовы
за прочным бастионом скрежетали —
и со стены глазел их часовой.
И бдели дерзко —

слишком дерзко, — даже
когда погибшие под градом стрел
защитою для новых уж служили,
что их сменили.

Зарево становится ярче.

Первый военачальник
Будто небо хочет
с пожаром этим вместе полыхать?

Второй военачальник
Закат так не горит, который день
Поджег!

Амфитрион
Не следует ли человеку
чрез гордость власть природы превозмочь,
ее разрушив? Я — я ощущаю
такую гордость и в моей груди,
даю я ей владеть собой — меня
безудержно захватывает власть,
и с ней других себе я подчиняю.
Амфитриона лучше описать?
Такой картиной быть живой мне дайте —
сотрите, коль когда-то изменюсь!

Первый военачальник
Жара дошла сюда!

Второй военачальник
Похоже ветер
пустынный дует!

Третий военачальник
Уж дышать опасно!
В шатер!

Амфитрион
Хочу еще вдохнуть я чад.
Ко мне струится он и пахнет слаще,
чем ароматы миндаля иль смол,
Зевесом принимаемая жертва.
Здесь дым горящих балок перемешан
с иным, что так ласкает ноздри мне.
О! Это человечина горит!
Кто хоть однажды наслаждался сим
прекрасным ароматом, тот всегда
к нему стремиться будет. Опьяненья
не даст уж кубок — полный до краев,
опустошенный, вновь налитый и
опять испитый в длинной череде.
Безвкусно. Но к мечу лишь
прикоснешься —
глазам виденье предстает, как это.
Горит Фарсала там. Ничто живое
из моря жара не уйдет. Так быстро
накрыло плотным облаком ее.

Не видно больше ничего, и воздух
уж в копоти. Теперь идем в шатер.

*Он направляется к шатру —
военачальники следуют за ним, шатер
закрывается позади них.*

*В то время как Амфитрион, сняв высокий
шлем, подходит к стоящему в середине столу,
военачальники опускаются на низкие сиденья
из шкур и снимают с себя оружие: перед
каждым на щите сложены шлем, меч и копье.
Явно утомленные, военачальники сидят
молча. Амфитрион положил свой щит на
стол — теперь он склоняется над картой.*

Амфитрион,
не поднимая глаз
Кто в Фивы мчится?

*Военачальники изумленно прислушиваются,
глядя друг на друга.*

Первый военачальник,
наконец
В Фивы кто спешит??

Амфитрион
Совет старейшин должен знать, как пала
Фарсала. Все, до самых мелочей.
Как после длительной осады все же
мы победили город. Эта хитрость
известна быстро станет в Фивах, и
певец ее увековечит в песне.
Споют о козах, ведь врата Фарсалы
раскрыли козы. В сумерках рассветных,
последних, мы в широком
поле скрылись —
и даже копий пики не сверкали —
не реяли султаны. На пустом
откосе козы выпасались — стадо,
упругими качая выменами,
с минувшего не доенное дня.
Какое зрелище для осажденных, жаждой
измученных. И бляенье манит
избытком молока томимых коз.
Тут победила жажда изобилья
молочного. В мгновенье за ворота:

и коз загнать, опередив фиванцев.
Но быстрые фиванцы уж близ коз
и вместе с ними ворвались за стены.
Смятенью козы помогли. Бодаясь,
иных они рогами поражали
быстрее, чем их копья протыкали.
Встречали на земле их! — С этой вестью
не хочется бежать? — Кто едет в Фивы?

*Военачальники снова
обмениваются взглядами.*

Второй военачальник,
озвучивая то, о чем думают все
Но разве мы не все спешим?

Амфитрион
ошеломленно
Мы — все?

Третий военачальник
Все войско, что назад ведешь ты в Фивы!

Амфитрион
Которое веду назад я в Фивы?

Четвертый военачальник
Из Фив ушел ты, чтоб Фарсалу взять.

Амфитрион
Не удалась осада?

Пятый военачальник
Теперь Фарсала
сор и пепел.

Амфитрион
Сор и пепел...

Шестой военачальник
Теперь мы поворачиваем к Фивам,
победу праздновать.

Седьмой военачальник
Совет старейшин
богато чествовать нас будет, и народ
на улицах при въезде затанцует!

А м ф и т р и о н,
повышая голос

Почет и танцы — за победу козью??

Первый военачальник
Мы бились храбро. Принижаешь битву
в которой во главе нас был?

А м ф и т р и о н
Я был?! —

Вам козы проложили путь, не мой
сверкающий клинок и клич военный.
Фарсала пала из-за бравых коз.
То ветреная слава, что по ветру
пустить с легчайшим дуновеньем стоит,
что утром шевельнется. От меня
прочь! И Фарсалу не упоминайте
среди ваших дел — и даже втайне имя
ее вы не шепчите, рядом с щелью
в двери, что вас не защитит: лазутчик
скрываться может. И тогда насмешек,
что вас пошлют галопом на козлах
по улочкам, уж вам не избежать,
а где конец, того певец не знает.
Заставит коз бежать он, дабы песню
поинтересней, чем о козах, затянуть!

*Военачальники снова переглядываются
по очереди.*

Второй военачальник,
говоря за всех

Не хочешь в Фивы ты назад?

А м ф и т р и о н
Да что вам нужно в Фивах?? —
Военачальники вы. Что же может
сравниться с этим? Где еще возможно
так полно власть вкушать, как вам дано?
Что может быть прекрасней, чем любому
живущему в разгаре жизни дать
через скорую потерю оживленье?
Не обжигает ли вас жаром бодрость,
когда гонцы летят повсюду, в двери
стучатся грозно; те, кто за дверьми —
у ткацкого станка, у верстака
иль пишут, кто придумывал и страны

далекие уж в мыслях прославляя;
но и мыслители должны со всеми
подняться и покинуть то, что суть
их жизни составляет; гончары,
ткачи и столяры — все, все уж боле
не те, кто суть они, но лишь толпа
неясных очертаний, столь послушно
и быстро выполняется приказ;
пусты, как будто сторговали сущность
свою, и плоскими тенями стали
без глубины. И вот вы их отрядом
построили перед собою. Вздрогнув,
Ряды равняются по крику. Ну,
стоят они у вас перед глазами?
Огромное скопление всех мужчин
для одного похода, что под вашим
проходит руководством? И теперь
хотите отказаться? Упражнять
отряд в доспехах, что едва заполнит
вершину этого холма? Другие —
писатели, ткачи и гончары —
сбегут опять от вас с концом похода
к своим трудам, что вас не беспокоят,
пока гонцов вновь не пошлете. Вы
пошлете их, но нужно ведь причину
найти для сбора нового. Так время
проходит — а без грохота доспехов
военачальнику прожитый день
убит. Хотите в Фивы?

Военачальники молчат.

Затем снова переглядываются между собой.

Третий военачальник
нерешительно

Наши жены
все в Фивах...

А м ф и т р и о н
живо
В Фивах что-то им грозит?

Четвертый военачальник
Что им грозит?

А м ф и т р и о н
Напавший неприятель
грозить им может. Правда, о враге

таким не слышал я.

Быть может, вам
о нем известно? Мы тогда спешим
так быстро, как позволят ноги нам,
со всею армией назад. Рога
должны трубить уж выступление?

Пятый военачальник
Нет
врага — но наши жены ждут мужей.

Амфитрион
Жены — мужей...

*С сиденья из шкур, слева, поднимается
молодой Александрос и подходит к столу.*

Александрос
Амфитрион, и по тебе тоскуют.

Амфитрион
Где?

Александрос
В Фивах.

Амфитрион
Кто?

Александрос
Сестра моя — Алкмена,
что в жены взял.

Амфитрион
Алкмену — в жены взял...

Александрос
Она гонца послала.

Амфитрион
А послание?

Александрос
Осталось не прочитанным.

Амфитрион
Но как?

Александрос
Лишь тех, кто о падении Фарсалы
весть принесет, хотел ты слушать.

Амфитрион
Где
посланник?

Александрос
Снова в Фивах, если с ним
в дороге не случилось ничего.

Амфитрион
после недолгого раздумья
Гонец не нужен. Угадать могу
вопрос Алкмены.

Александрос,
усмехаясь
Что был за вопрос?

Амфитрион,
глубоко вздохнув
Когда же полностью окончим свадьбу!

Александрос,
не сдержавшись, повторяет
Когда же полностью окончим свадьбу..

*Военачальники поднимаются
со своих сидений из шкур.*

Амфитрион
Как так случилось, что из-за стола
я встал, последний кубок не испив,—
вина то ваша. Пожалеть хочу
о том, что ясно нынче осознал
потерянным — навеки: эту ночь,
в которую к нам зависть обуяет
самых богов. Да — бог верховный Зевс
достойн был ее — ее, Алкмены.
Моей жены, что женщиною я
не сделал. Так я был лишен отрады
чарующей, той первой ночи с девой!
С возрастающим упреком.
Как вы решились с толку сбить меня,
преподнеся доспехи, что мой взор

отвортили от всего иного?
Я видел только шлем и щит, копьё
и меч, блиставший ярко предо мною.
Меня неотвратно к ним влекло.
На ощупь я попробовал сначала —
не только украшения и твердость.
И, наконец, надел все. Искушенью
огромному поддался и бежал
из зала — с криком: нужно
было тотчас
победою оружие освятить!

Внезапно с яростью.

Вознаградит за неиспитый кубок
меня победа козья? Должен я
доволен быть уступкою убогой
вины, что только сотнею побед
искуплена быть может?

Так возьмите
назад — доспехи золотые, те
что ослепить меня сумели. Я
их проклиная, каждую деталь,
и вам под ноги меч швыряю —
шлем —!

*Он бросает меч перед столом — затем
снимает с головы высокий шлем
и швыряет его на пол.*

Первый военачальник
Остановись, Амфитрион!

Амфитрион
Сними кольчугу
с меня!

Второй военачальник
Ты сумасшедший!

Амфитрион
Разорву
ногтями яростней еще свою
грудь обнаженную, чтоб, как хотите
того вы, жалко здесь издохнуть мне!

Первый военачальник
Мы в Фивы не хотим!

Амфитрион,
тотчас повеселев
Не нужно в Фивы?!

Второй военачальник
Веди, куда захочешь!

Амфитрион
Все сюда!

Военачальники собираются вокруг стола.

Амфитрион,
склоняясь над картой
На этой карте... Дайте мне кинжал!

*Получив его от одного из военачальников,
быстро кромсает одну часть карты.*

Была Фарсала — убрана с пути
и боле не важна. Топчу еще раз
ее здесь я!

Снова над картой.

Шаги теперь направим
мы в дикие места. Там горы цепью
смыкаются могучей. Пик за пиком.

Третий военачальник
Столь неприступны.

Четвертый военачальник
Для людей и зверя.

Амфитрион
Меня прельщает эта неприступность
недвижных гор — как все, что непокорно,
во мне желание напасть родит! —
туда, где город борется еще,
погасший, день досуга манит, там
находятся врата в реки потоке —
жарою летней побежденном. Лучше
прохода и не сделать. По земле,
потоком отшлифованной и ровной,
пойдут столь быстро ноги. Мул с поклажей
поднимется. У нас дороги лучшей
и не было — с обозами идти!

Шестой военачальник
после паузы
Река была безводная...

Амфитрион
Ни звука,
ни ручейка!

Седьмой военачальник
Не будет ли пустыня
для нас опасна?

Амфитрион
Недостатка влаги
боишься ты?

Восьмой военачальник
Найдем ли мы ручьи,
ключи, не знаем.

Амфитрион
О, ручьи... ключи...

Девятый военачальник
И никаких колодцев, ведь земля
пустынна и дика.

Амфитрион
Дика земля,
пустынна? Что нашел в реке сухой я?
Обтесанные бревна — то домов
остатки, унесенных страшным ливнем,
врагом заклятым мирных поселенцев.
А на колючках, что по берегам,—
ошметки недоузdkов, табуны,
знать, есть. Добычу сколь богату можем
мы захватить, коль атакуем скоро,
понятно? — Чем была Фарсала? — Там
в убожестве собаками питались! —
А здесь простор цветущий, плодородный,
войною не растоптан. На полях
пасется скот, жует траву и клевер.
Мы отдохнем в приземистых домах,
оставленных бежавшими, в пожаре
не пострадавшими. — Мы медлим, чтобы
весть о победе нашей разлетелась
и нападения ждали все от нас?

Первый военачальник
Кому удар наносим мы — не знаем.

Амфитрион
Вооружиться не успеет он!

Второй военачальник
Вдруг бодр он будет и готов ко встрече?

Третий военачальник
В засаду быстро чужакам попасть.

Четвертый военачальник
И камнепадом может нас накрыть.

Пятый военачальник
Не знаем мы, где раздобудем воду.

Шестой военачальник
Неясно многое, решиться сложно.

Амфитрион,
нарушая тишину
Там, где вода, людей живет немало:
узнать о них нам надо! — Так решим
сегодня и лазутчика найдем мы,
что сможет по течению реки
подняться и узнать, что за горами,
дом каждый изучить, забор любой!

Первому военачальнику.

Отправишься в дорогу?

Первый военачальник
Никогда
не нес такой я службы.

Амфитрион
второму военачальнику
Разузнаешь?

Второй военачальник
Я вешу много и ступаю тяжко.

Амфитрион
третьему военачальнику
Лазутчиком ты станешь?

Третий военачальник
Не умею
искать путей окольных —
слишком прям я.

Амфитрион
четвертому военачальнику
Ты последишь?

Четвертый военачальник
Уж ежели другие
к заданию не годны, так я подавно.

Амфитрион
Ну, Александрос?

Александрос
Был ли я испытан
в заданиях таких?

Амфитрион
Нет — как другие.

Пятый военачальник
Тогда лазутчика ты и не сыщешь.

Амфитрион
Напротив.

Шестой военачальник
И кого пошлешь ты в путь?

Амфитрион
Себя.

Седьмой военачальник
Амфитрион, желаешь сам?

Амфитрион
Намеченного плана не оставлю,
добьюсь я исполненья,
пусть к любой
придется хитрости прибегнуть!

Восьмой военачальник
Как
возможно не узнать Амфитриона?

Девятый военачальник
Не царственно ль Амфитрион глядит?

Амфитрион
Амфитрион, столь царственно глядящий,
изменится — став козым пастухом!
И козым пастухом отправлюсь в горы,
как будто стадо потерял. Искать
его повсюду буду. Речь моя
не будет странной, пусть и чужеродна, —
издалека пришел, ищу я коз.
К себе расположу, и пригласят
меня к любому очагу — ответят
на все вопросы каверзные. Я
узнаю все, что мне необходимо
для дел дальнейших, а когда вернусь,
вновь стану пламенным
Амфитрионом! —

Военачальники теряют дар речи.

Амфитрион
Теперь я в пастуха преобразусь.
Доспехи разомкните!

*После того как военачальники размыкают его
кольчугу и щитки на ногах.*

Грудь и бедра
покройте шкурой!

Первый военачальник,
показывая на сиденья из шкур
Тут лишь мех зверей,
такой пастух не носит.

Амфитрион,
указывая
Разве там
не козья шкура?

Второй военачальник,
поднимая шкуру
Вправду, козья шкура!

Третий военачальник
Откуда в полководческом шатре?

Четвертый военачальник
Убогий мех козы.

Пятый военачальник
Чудесно это.

Амфитрион
Дивиться хватит. Надевайте шкуру.
Сидит, как сшита на меня.

*После того как военачальники надели
на него шкуру.*

Нельзя
без пояса.

Указывая.

А это что?

Шестой военачальник,
находя между сиденьями из шкур веревку
Веревка
тут.

Амфитрион
Обвяжусь я ей.

После того как делает это.

Пастух повесит
на пояс хлеб и флагу для воды.
Вы принесли их?

Шестой военачальник
Где их нам найти?

Амфитрион,
указывая
Давно они лежат там.

Восьмой военачальник,
*следуя жесту, находит все это между двумя
другими сиденьями из шкур*
Хлеб уж в сумке.

Девятый военачальник
Вода уже во флаге.

Амфитрион
Прикрепляйте.

После того как это сделано.

А посох ли не нужен пастуху?

Десятый военачальник
Его отломишь по пути.

Амфитрион
Но разве
не посох там?

Одиннадцатый военачальник,
находя посох под другим сиденьем из меха
Откуда грубый посох?

Амфитрион,
беря посох
Он, как и все, по повелению тут —

*Остановливаясь, прикладывает свободную
руку к глазам.*

Двенадцатый военачальник
По повелению?

Амфитрион
Сам не знаю как.
Амфитрион не славен ли для чуда?
Не схож я разве с тем, кто пастырем
явился как-то?

Первый военачальник
Что сказать ты хочешь?

Амфитрион
Лишь то, что я от пастуха совсем
не отличим. Теперь стремлюсь я в горы,
чтоб до конца задуманный обман
использовать — он должен мне удалиться!

*Задняя стенка шатра сворачивается.
Амфитрион выходит и скрывается за холмом.
Военачальники смотрят ему вслед, будто
в оцепенении.*

ТРЕТИЙ АКТ

В Фивах. Дворец полководца Амфитриона. Большая праздничная зала. Справа длинный стол со старейшинами. Слева длинный стол с женщинами. За маленьким стоящим на возвышении поперечным столом: Зевс, одетый как козий пастух, — и Алкмена. Зевс и Алкмена в полном любви объятии.

Зевс

наконец говорит

Любимая, улыбка, что как птица,
гладь озера смутившая, взлетев,
откуда вдруг?

Алкмена

Амфитрион спросил
Алкмену, что неволью улыбнулась?

Зевс

Неволью?

Алкмена

Не сокрылась ли реальность,
когда явился ты?

Зевс

Был мой приход
иным, чем прочего прибытье, кто
в свой дом через ворота попадает,
а в залу через дверь за шагом шаг?
Ты поступи не слышала?

Алкмена

Нет — ты
явился.

Зевс

Не из облака ли?

Алкмена

Разве
ты в облаках сойти не захотел бы —
в мое небытие и бытие?

Зевс

В твое небытие и бытие...

Алкмена

Скажи иначе, если речи эти
то счастье, что горячим сквозь меня
идет приливом и изнеможенным
отливом, что из самой глубины
и море не родит, не раскрывают.

Зевс

Ты мерой море выбрала?

Алкмена

Оно
чрезмерно для тебя?

Зевс

Беру я свод
небесный дважды, чтобы то измерить,
что чувствую.

Алкмена

Ты сам с небес.

Зевс

А ты?

Алкмена

Земная женщина, всегда Алкмена.

Зевс

Так небо и земля соединились
в союзе чудном, освященном вновь
вот этим поцелуем.

Алкмена

Слышишь пенье,
Амфитрион?

Зевс

Неслышимое?

А л к м е н а

То
поют сердца?

З е в с

Любимая, к нему
прислушайся. Пустые разговоры
пусть заглушит, тогда их суть тебя
смутить не сможет путаная. Ты
в мечты уйди и вновь заставь реальность
стать облаком, к любой готовым форме —
Амфитриона форму создала уж!

*Он нежно усаживает ее в кресло и
замирает, стараясь сохранить в памяти
ускользающий миг.*

*В середине стола справа, обменявшись
взглядами с другими старейшинами,
поднимается Старец.*

Первый старец
Амфитрион.

З е в с,

поворачиваясь к нему
Меня ли ты окликнул?

Первый старец
Не раздражайся. То, что подобает
нам, знаем. Гостю торопить
не должно
хозяина речь завести. Он сам
решит, когда уста раскрыть. Однако
уходит время. Яства унесли.
Уж кубки не звенят. Готовы все
тебя услышать. Более не медли.

Садится.

Зевс смеется — и замолкает.

Второй старец,
вставая

Причину празднества нам объясни.
Подобного ему мы не видали —
и, коли ты внимательно смотрел,
заметил: ели мы немного и вино
едва пригубили. Охоту пить

снимает нетерпенье — пусть напиток
из винограда с самого Олимпа,
нектар, вкушаемый богами. Мы
лишь люди, мучимы вопросом — жжет
он языки, пока водой ответа
пожар ты не загасишь: кто причина
сегодняшнего празднества?

Что значит
наряд, что козым пастухом одолжен?
Одно нам странно, равно как другое —
фиванцы же воюют за Фарсалу!

З е в с

Фиванцы же воюют за Фарсалу...

Третий старец
И как фиванцы бьются за Фарсалу?

З е в с

Пускай певец вам пропоет ответ —
достоин он высокого искусства!

*Он ударяет серебряной палочкой
по серебряному диску.
Справа входит певец.*

П е в е ц

*в середине зала — после затактов
на струнном инструменте*
Никогда не молчали струны,
пальцы их, тугих, не касались —
они запевали сами,
чтоб певец задремавший встряхнулся
и спел
песню Фарсалы.

Проигрывает.

Как валы разбиваются
об утес каменистый,
так противился город —
обнесенный стеной —
отважной атаке
фиванцев.
Многие полегли там —
и вечером день не гас,
там, где костры не горели,
пламя до звезд вздымая,—

павших сжигали дотла.
Оплачем же наших мертвых
бессмертных!

Проигрыш.

Никогда великое мужество
и кровавые жертвы воинов
не одолевали твердыню.
Устояли ворота медные
перед тараном тяжелым,
преломился он посередине,
будто червями источенный.
Не помог и киль корабельный —
привезенный в спешке из порта —
пробить проход.
Так рухнули все усилия добиться
открытого боя!

Проигрыш.

Но у того, кто к цели стремится,
есть не только руки и ноги —
подвижен его созидательный ум.
Здесь усмотрел он уловку,
что к цели потом привела.
Коз он собрал всех вместе
и оставил отборное стадо
— пастухов обокрав —
недоеным.
Гонит он следующим утром
тех, в чьих выменах молоко,
кто блеет постыдно, —
к городу,
что жаждет
глотнуть настоящей свежести.

Проигрыш.

Вдалеке не видно фиванцев.
Они укрылись
в засаде,
как велела их хитрость.
Не долго сидели они,
как кошка, готовясь к прыжку
на знакомую мышь, что не
чуует когтей
алчного хищника —:
когда заскрипели засовы
и ворота открылись,

тотчас же ринулись козы
в руки к дойщикам-людям!

Проигрыш.

Бегите, фиванцы, бегите —
смешайтесь с козами,
они проложили вам путь
в град неприступный,
что вы осаждали тщетно.
Воспользуйтесь давкою козьею вы —
оружие нужно едва ли —
осторогие козы пред вами бегут,
помогают в победе!

Проигрыш.

На улицах бой был недолгим.
Изможденные бились
устало осадой,
высоко поднимались груды убитых.
Затем поглотил все пожар,
взметнувшись над городом.
Где стояла раньше Фарсала,
теперь простирается пустошь:
скудный дерн травяной
вскоре все там покрыл,
козы щиплют его неприхотливые —
не зная:
что однажды их род победу
фиванцам принес —
победу над Фарсалою!!

Сильными аккордами он заканчивает песню.

*С возрастающим напряжением внимательно
слушали старики и женщины — теперь оно
разряжается встпшкой ликования.*

Старики и женщины,
хлопая в ладоши
Хэй — хэй — ура — Фарсала пала — хэй!!!!

З е в с

вступает после паузы — Певцу
Своею козьею песней заслужил
награду высшую. Пойди сюда.
Венком тебя я короную, козы
не брезгают листвою у Фарсалы!

*Он надевает лиственный венок
на коленипреклоненного Певца.*

Старики и женщины,
снова хлопая в ладоши
Ура — певцу Фарсала — эгегей!!!!

Певец удаляется направо.

Первый старец
прямо
Нас разочаровал, Амфитрион.

Зевс
Как — разочаровал? — Не я ль придумал
с недоеными козами уловку,
победу Фивам принеся?

Первый старец
Печалью
нам полнит грудь, что
не смогли достойно
победу поприветствовать. Как ране
посланник с ветвью лавра не вбежал
в наш город, бег остановив, без сил,
с последним издыханьем
прокричав
на площади: победа — да, победа! —
он мертвым не упал. — И был бы срок
достаточным, чтобы праздник
подготовить.
Днем стража увидала б со стены,
как пыль клубится — войско
долгожданно,
сошлись к воротам
старцы бы — и жены —
(указывает на стол слева) —

военачальников — несли б корзины
цветами полные, чтоб их рассыпать
пред ним — пред полководцем, по ковру
из красок с ароматом, будто сын
богов, вступил бы в Фивы он. А позже
на площади толпа бы вся
склонилась:
когда за жертвой, Зевсу принесенной
на алтаре куращемся, венец

последовал из злата, охватив
чело того, кто победил. Народ
такой бы крик ликующий поднял,
что отовсюду голуби взлетели,
как будто бы на крыльях разнести
хотели радостное восхваленье!

Зевс
медленно
Да — разочаровал вас. Как пастух
прокрался тайно.

Второй старец,
быстро вставая
Что обозначает
та шкура жалкая, в которой ты
за стол явился?

Третий старец
так же
Или ж на герое,
с победою пришедшем с поля боя,
доспехи не сияют?

Четвертый старец
так же
Те доспехи,
что были в свадьбы
день поднесены?

Пятый старец
так же
Надел их ты и празднество покинул,
дивились мы, что был таков исход!

Первая женщина
Алкмена в одиночестве сидела,
менялся цвет лица ее.

Вторая женщина
Мы пели.

Третья женщина
Мы танцевали, чтобы ее развлечь.

Четвертая женщина
Все делали, чтоб чуть развеселить.

Пятая женщина
Простить должна, коль нам не удалось.

Первый старец
Прости, Амфитрион, нас,
коль о слишком многом —
о разгадке просим
наряда твоего — и появленья!

Зевс,
*многозначительно
обведя всех взглядом*
Беглец я — одеяние сменил,
погони опасаясь, не снимал
его ни разу. Никогда быстрее
собака не срывалась за стрелой
охотника, и, прыгнув с крыши — мех
не помешает, — буду я спасен.
Легко уйду из Фив я — пастухом —
дорогой той же, что сюда пришел!

Пауза, вызванная замешательством.

Первый старец
Кого же ты бежишь?

Зевс
Амфитрион
бежит своих врагов?

Второй старец
Никто тебя
так страшно оскорбить не помышляет.

Зевс
Одних друзей могу лишь сторониться!

Третий старец
Ты о военачальниках?

Зевс
О ком же?

Четвертый старец
Рассорила
добыча вас?

Зевс
Добычи был избыток, в ней могли мы
купаться. Слишком узкие шатры,
чтоб все вместить, что мирно разделили!

Пятый старец
Так был разлад природы непростой?

Зевс
Нет, непростой.

Шестой старец
Рассказывай скорее!

Зевс,
сосредоточенно
Фарсала — выгорев — и взгляда боле
не стоила. Мы собрались в шатре.
На шкуры дикие там опустившись,
освободился от доспехов я.
Шлем, панцирь, поножи и меч —
все сбросил
на щит перед собою. Как обычно,
когда окончен бой. Лишь я. Другие
с голов не сняли шлемов и доспехи
оставили на теле. У стола,
что картою покрыт, они стояли:
глядели на Фарсалу и на горы.
«Вы, други, не хотите отдохнуть,
труд тяжкий завершив? Мы заслужили
привал и отдых членам утомленным.
Оружье в сторону — на шкурах
растянитесь!»
В ответ глумливо раздалось: «Устать нам
с чего сегодня? Разве то не козы
пред нами с блянем прорвались? Нам
лишь за хвосты их ухватить осталось,
и город оказался покорен!»
Над козьею хитростью они
так насмехались,
той, что певцом с достоинством воспета,
и вас восторгом тоже опьянила! — —
«Не умалять победу!» — я призвал.
«Нам это не удастся», — отвечали.
«Для умаления уж чересчур мала.
И под ярчайшим солнцем Фив ее

не видно. Большая победа нам
нужна, чтобы нас на смех не подняли.
Шутами в Фивы не поворотимся!»

Первый старец
В лицо сказали это полководцу?

Зевс

Я боле услышал. О гончарах,
о столярах — о всех мастеровых,
забывших мастерские, говорил я.
И о писцах, что правом от рождения
хранителями быть облечены
и в той же мере долгом
царством духа,
что заставляет завершать творенья.
Довольно ратных подвигов — оружие
сложите. Пусть свободными руками
за дело каждый примется, ему
послушное, что спорится умело! —
Я мог бы эту речь свою глухим
Иль — хуже: глыбам каменным послать.
Уж лучше глыбам, глыбы знают эхо.
Но здесь и вздох их губ
не разомкнул! — —

Второй старец
Должны ответ остались полководцу?

Зевс

Затем я вспомнил женщин,
тех, что ждут
нас в Фивах. Тех, что в доме одиноко
из комнаты в другую переходят,
но каждая, как прежняя, пуста —
такою же и следующая будет.
Там ночи, что потоками луна
пленительного света озаряет,
пустейшая пора. Нельзя ж к лучу
прижаться — убегает в тень, когда
его хватаешь, и тебя он дразнит
игрою форм без смысла на стене! —
В ушах моих тот гогот все стоит,
что был ответом. «Жены? —
пусть постытся.
Луна ли — солнце или шайка звезд:

нам острие копья сияет ярче,
чем женских шелковых волос руно!»

Женщины закрывают лица руками.

Третий старец
И ты в защиту женщин не схватился
за меч?

Зевс

Безумцам звуком был пустым
приказ и столь же просьба. Не унял их
и возглас: «Без совета мудрых старцев
Поход дальнейший не дозволен нам!» —
В ответ произнесли: «Совет старейшин
не лучше бабьего — признать их стоит
невразумительными оба, тот и этот!»
Сильней предостерег их:

старцев больше
уважить и совет спросить — вскричали:
«Пусть нас найдут хромые старики.
Найдут ли — это будет нелегко,
ну, разве что карабкаться, козлам
подобно, могут и к тому же бляеть.
Хотя и громко!» Вспенились они,
как конь в узде, тот, что слюною брызжет
и стража опрокинуть норовит.
Они меня убили б. Отговорка
лишь помогла. Для вида согласился
вести их в горы, чтобы ввысь подняться
к местам неведомым. Хотели мы
на утро на вторжение решиться
всем войском — и ни дня не упустить! —
На следующий день спешил я в Фивы
переодетый пастухом. Шатер мой
разочарованными был разграблен,
добычу же присвоили себе.
Не страшно это. Ведь теперь
я в Фивах —
и близ Алкмены!

Он обнимает Алкмену.

Любимейшая — должно пробуждению
вновь с глаз твоих снять
пелену, что бог

набросил в должный час, когда игра словесная с делами вдруг столкнулась не совершенными, как не было и слов. Но в путанице скоро смысл проступит.

А л к м е н а
Не утомлен еще Алкменой?

З е в с
Утомлен?
Алкменой?

А л к м е н а
Или я сама Алкменой?

З е в с
В сомненье бога свергнуть ты могла бы в божественности, что постичь не может речей сих смертных уст.

А л к м е н а
Могу почуять
твоей божественности тайну лишь —
любовь.

З е в с
Любовь тебе невыносима?

А л к м е н а
Ты от людей божественного просишь?

З е в с
Мне следует тебя покинуть?

А л к м е н а
Если
меня ты любишь, то покинуть должен.

З е в с,
*после того, как он долго смотрит на Алкмену,
поворачивается к остальным*
Вам празднество с успешным
окончаньем я задолжал.
Ведь свадьба не окончена? Должна
уж завершиться. Танец предлагаю,
что вас развеселит. При том забудьте

Фарсалу. Лишь любите, как и мы.
Как новобрачные с последним танцем
уходят с праздника, так вас покинут
Алкмена и Амфитрион пред тем,
как звук последний прозвенит и танец
окончится!

*Он вновь ударяет серебряной палочкой по
серебряному диску. Слева выходит множество
танцовщиц, одетых козьими пастушками.*

*Перед ними и закрывая шествие —
флейтистки, выстраивающиеся надлежащим
образом. Танцовщицы, одетые пастухами, что
понятно по пастушьим посохам, гоняются за
пастушками, которые уворачиваются от них.*

*Перед тем как происходит окончательное
соединение пастушьих пар, танцевальная игра
внезапно прерывается.*

Первый старец,
*который поднялся перед поперечным столом
на возвышении — незаметно покинутым
Амфитрионом и Алкменой —
с пронзительным окриком*
Не длите танец! — Флейты, замолчите! —
Из зала вон!

*Толпа танцовщиц торопится налево —
исчезает. Старики и женщины собираются
в центре зала.*

Первый старец
Игра на флейте — танец:
фальшивей не звучали — и в экстазе
таком не вился хоровод! — То гвалт
стоял иль призрак обезумел? Уши
надул нам дерзкий ветер — и сознание
нам хмелем помутил. Амфитрион
то был — охваченный виденьем диким —
что нам невероятное поведал?
Мы в Фивах ли еще? Фиванцы ль мы?

Второй старец,
на полпути к первому
Потерпит ли совет старейшин доле,
чем утро сменит ночь,

то оскорбленье,
что повторить язык не повернется?

Старцы
Что повторить язык не повернется!

Третий старец
там же
Совет старейшин — здесь
уж собрались мы.
Не будем ждать до наступленья дня,
чтобы на площади принять решенье.
Решим все тотчас.

Старцы
Тотчас все решим!

Первый старец
Кощунство это все ведь превосходит.
Перечить полководцу уж кощунство,
что вынужден бежать был.

Старцы
То кощунство!

Первый старец
Кощунство — отказаться воротиться
домой после одержанной победы.

Старцы
Кощунство!

Первый старец
Кощунство так над женами
глумиться,
как в Фивах не бранятся и в проулках.

Старцы
Кощунство!

Первый старец
И самое бесстыдно кощунство:
нас, как паршивую собаку, пнуть,
чтоб в сточную канаву улетела. —
Кто богу ближе, чем тот человек,
что к старости пришел? К его коленям

склоняется и тайны слышит, с уст
божественных слетевшие, — и смысл
их ловит юность, наблюдая. Дети,
юнцы, мужи — малы
перед нами. Меркнут
перед седым достоинством, как капли,
что в море падают. Но старцы, мы,
не тронутые этим, переходим
от жизни волн
в божественное время! — —

Второй старец
Старейший, твой совет?

Первый старец
Одно — и все:
возврат домой!

Тишина.

Второй старец
Немедленный возврат,
чтобы ответ нести на все здесь, в Фивах!

Тишина.

Третий старец
Их обвинил Амфитрион пред нами!

Тишина.

Первый старец
Вы с этим не согласны? Дайте же
совет получше.

Тишина.

Четвертый старец
внизу
Лучшего не знаем —
мы беспокоимся лишь о гонцах.

Пятый старец
внизу
Безумцы эти уж Амфитриону
грозили и убить проворно могут.

Шестой старец
внизу
Кто шлет гонцов на верную на смерть?

Длительная тишина.

Первый старец
Я быть хочу гонцом!

Седьмой старец
Но путь тяжел.

Восьмой старец
И от Фарсалы уж они далече.

Первый старец
обоим старцам рядом с ним
На этих обопрись, они со мной
пойдут, ни устали, ни смерти
не бояся.

Второй старец
Предрассветом мы готовы.

Третий старец
Последняя звезда уже бледнеет.

Первый старец
Не будем сна немногие часы
короче делать. Все за мной.

*Трое шествуют впереди —
остальные старцы следуют
за ними направо из зала.
Женщины одни в зале.*

Первая женщина
Как должно им кощунство испустить?

Вторая женщина
Суров совет старейшин, коль он судит.

Третья женщина
Что сделается с нашими мужьями?

Четвертая женщина
Военачальниками более не будут.

Женщины,
охая
Не будут —!

*Тишина.
Первая женщина усмехается.*

Вторая женщина
Что смешно тут?

Третья женщина
Не печально ль?

Первая женщина
Алкмену вижу пред собой,
что к шкуре
пастушьей прижимается, то будто
из шелка свадебное платье — я ей
завидую. Приди ко мне мой муж,
ступая так, признала бы как бога,
как человека приняла б его. —
Поймите шепот радостный

Алкмены,
то слава облаку, в котором он явился —
и мощь его, что сном околдовала
ее одним лишь взглядом.

Взор любви
творит чудесное — давайте же мечтать
о нем, пока действительным не станет,
как для Алкмены и Амфитриона
земное Быть с божественным Не быть
смешалось!

*Женщины уходят из зала налево.
Пустой зал будто сам порождает
волшебную музыку.*

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

*Перед Фарсолой. Шатер полководца Амфитриона.
Первый старец расположился на сидении из шкур —
рядом с ним стоят Второй и Третий старцы.
Напротив — военачальники.*

Первый военачальник,
*наконец очнувшись от оцепенения, —
осматривается, в поисках чего-то*
Кинжал!

*Он бросается к столу и берет с карты еще
лежащий на ней кинжал.*

Себя поранить должен:
я наяву иль в спутавшемся сне,
где все не так, как здесь
происходило!

Он режет себе руку.

Второй военачальник,
хватая кинжал
И мне кинжал!

Третий военачальник
также
И мне!

Четвертый военачальник
И мне!

Оставшиеся военачальники
И мне!

Первый военачальник,
роняя кинжал на пол
Кровь человека одного вся сорта —
раз здесь она клокочет, то и в вас,
и так же солоня она на вкус.

Он отсасывает свою кровь.

Соленая, горячая — все верно,
мы на ногах стоим и дышим
грудью,
теней размытых царство далеко!

Первый старец
Лишь каракатице притворство это
пристало гнусное, что путь чернит
и в облаке из грязи исчезает.

Первый военачальник
Да — каракатице подобно мы
во мраке оказались. Только муть
не мы, а вы создали.

Второй военачальник
Повторите,
коль повторенье вас не затруднит,
как пониманье нас.

Третий военачальник
Была то вспышка.
Теперь мы грома ждем.

Второй старец
Но буря в шторм
не менее опасна, что стволы
легко ломает.

Четвертый военачальник
Удстой —

Первый военачальник
третьему старцу
Теперь
ты говори, чтоб с тех же губ второй раз
слова тяжелые не сорвались.

Торопя к речи.

Фарсала пала — сажа и обломки
остались лишь.

Третий старец
Была победа полной,
и город превратился в пыль и хлам.

Добычу быстро поделили, было
ее довольно всем. И в нужный срок
с почетом павших вы огню предали.
Но раньше послан был всегда гонец
с лавровой ветвью в Фивы, чтоб победу
провозгласить. И никаких отсрочек.
Зачем они, когда победа есть —
взята та цель, что для войны поставил
наш полководец с одобренья старцев.
Исполнено и было разрушенье
Фарсалы. И рога с того холма,
где полководец свой шатер воздвиг,
отправку войска возвестить должны бы,
что маршем вышло бы к воротам Фив.
Возликовать готовились фиванцы.
Но не было гонца с лавровой ветвью,
и в облаках поднятой им же пыли
не приближалось войско. Лишь голубки
на крышах ворковали, шире крылья
расправив, безмятежные, и были
подобны павам — белы и прекрасны.

Первый военачальник
Да: супротив гонца мы возражали,
когда Амфитрион —

Второй старец
Вы возражать
и в том, и в этом полководцу смели.

Второй военачальник
Но причиной...

Первый старец,
перебивая
Пусть он лишь говорит.

Третий старец
Достаточно нам плясок голубей —
меж тем Фарсалы козы вам казались
ничтожными: для хитрости сойдя,
должны они пастись в священных рощах.
И их козлят бы нам оберегать.
Уловки мудро слаженной стыдитесь
и над творцом смеетесь. Ни за что
победу с козами делить не должно.
Презрительно ее толкнули в грязь!

Первый военачальник,
подчеркнуто
Мы — были против?

Третий старец
Выступить домой,
как полководец приказал.

Второй военачальник
Приказ
то был Амфитриона?

Третий старец
Ясен был приказ тот, но ему
не подчинились вы. Сказав: победу
иную нужно — и тогда со славой
вернуться в Фивы.

Первый военачальник,
кивая головой
Сказано то было.
Но кем —

Второй старец
За то в ответе в полной мере
все, кто посмел сие произнести!

Третий старец
Одуматься просил вас полководец:
пустуют мастерские уж давно
и гончаров — и всех мастеровых,
что с радостью б на инструмент сменили
оружье. И писатели, что нас
дарят плодами зрелыми ума,
как нам земля питание другое
дает — необходимо то и это —
не должно доле занятыми быть
им делом чуждым. Хватит воевать!

Первый военачальник
Гончар, столяр, писатель — говорилось
об этом. Но иначе —

Третий старец
Может слово
одно отличным от другого быть,
не смысл только.

Второй старец
 Ваших жен на ум вам
 пытался полководец привести.
 Ему казалось действенным
 напомнить
 о тех вам, что забыты были в Фивах.
 Но тотчас же раскаялся он в этом,
 когда услышал в крике ваш ответ.
 То было низко. В Фивах лишь
 в проулках —
 мрачнейших — оскорбляет
 грязный сброд
 так женский пол! — —

Первый военачальник
 А дальше,
 после женщин?

Второй старец
 На нас вы перешли.
 Несложно это, старость за спиной
 дразнить, ведь сил убавилось уже
 наполовину, и вина из кубка
 из каждого нам не испить. Но глаз
 полуслепой в безумье не накажешь,
 раз он ствола вершины не увидел.
 Он будет вырван и туда заброшен,
 где навредить не сможет!

Первый военачальник,
*быстро нагибается, поднимает кинжал
 и протягивает его Старцу*
 Себе я оба выбью, коль упрек
 хотя б один заслужен!

Второй военачальник
 То же будет
 со мной!

Третий военачальник
 Со мной!

Четвертый военачальник
 Со мной!

Прочие военачальники.
 Со мной! — Со мной!

Первый военачальник
 Но до того хотел бы, чтоб водой
 меня облили ледяной. Она
 внезапною все мысли проясняет,
 и снова видишь!

Старцам

Вы теперь поставьте —
 с ног на голову все. Лежит в руке
 монета плоско. Лишь перевернув
 ее поведаю сейчас вам правду.

Со сжатыми у груди кулаками

Мы — захватив Фарсалу, пожелали
 вернуться в Фивы. Сами быть гонцами —
 в доспехах с ветвью лавра —
 петь победу! —

В шатре привал наш был, и отдых членам
 усталым мы давали: перед нами
 лежали на щитах мечи, кольчуги
 и шлемы. Лишь один Амфитрион
 остался, как вошел. И у стола он
 стоял, склонившись над раскрытой картой,
 как будто город невредим остался,
 что был сожжен. Могли мы
 лишь дивиться.

Но то был план. Что вскоре нам пришлось
 понять. Так страстно заклинал он
 своей цветастой речью, что уже
 мы следовать не успевали ей —
 как за мячом в игре, сверкнув глазами —
 сказал он в первый раз: победа козья! —
 Не мы принизили уловку. Он
 пнул в грязь ее. Не стали бы мы в Фивах
 стыдиться. Он внушил нам стыд! — А мы,
 мы не порочили мастеровых.
 Он раззадоривал нас силой, к коей
 не прибегаем мы после войны,
 когда все руки трудятся усердно! —
 Почти в смирении просили мы
 его о наших женах, тех, что в Фивах
 живут в больших пустых домах и время
 столь пусто, сколь дома. Муж не войдет
 и не заполнит этот дом собою.
 Где грубость хоть одна? Он отказал нам —
 глухой к призыву к счастью, Александрос
 назвал свою сестру, Алкмены имя

Первый военачальник,
вспыхивая

Обман Амфитриона! — — Было это
задумано, чтоб нас перехитрить.
Припомним то, как в путь он собирался.
Как все нашлось тут:
козья шкура — торба —
с водою фляга — посох пастуха.
Тогда поверить можно было в чудо —
но это все обман. Обман — обман
с начала до конца — Амфитрионов! — —

Первый старец
Вы полагаете, зачем ему
так правду исказать,
как в том рассказе,
что нам поведан?

Второй военачальник
Для чего обман?

Второй старец
Добычи он алкает?

Первый военачальник
Из Фарсалы?
Ее, что нет и менее чем нет.

Третий старец
Так он и здесь солгал.

Второй военачальник
И все есть ложь,
что из Амфитриона рта выходит,
чумы дыханье.

Первый военачальник
В Фивы, чтоб лжеца
поймать, вернемся. Пусть еще раз он
вас лживыми попотчует речами.
Горой обломков станет зал торжеств! — —

Отправляется в глубину шатра.

Не медлить боле. Пусть рога трубят
к отходу. С этого холма звучат
пусть мощным звуком!

Он хлопает в ладоши.

*Задняя стена шатра сворачивается.
На холм поднимается Амфитрион.*

Первый военачальник,
ошеломленно
Амфитрион идет!!

*Все взгляды устремлены
на приближающегося Амфитриона.*

Амфитрион,
останавливаясь в проеме шатра
Что возвестило
так загодя приход мой, что шатер
открыли вы и предо мною всей
толпою собрались? — То журавли,
что показались знаком?

Иль лягушки
запели громче, чем заведено? —
Нет существа, ничтожного настолько,
что предсказанью от богов негодно. —
Благоволили боги мне. Вернулся
я невредим!

*Глубокое молчание.
Подойдя к старцам.*

Не ваша ль это мудрость
и птиц полет — и пение лягушек
прочесть смогла. Невежественным нужно
у старости учиться, что лягушки
за службу выполняют. В этот раз:
Амфитрион — ква-ква — Амфитрион!

По-прежнему молчание.

Первый старец
Давно ль ты мудрость старцев уважаешь
охотно столь?

Амфитрион
Почтителен я не был?

Первый старец
Был в Фивах. Но перед Фарсалою здесь.

А м ф и т р и о н,
удивленно повторяя
Был в Фивах — но перед
Фарсалою здесь — —
Собираясь с силами

Пока не понял смысла я двойного
в словах, не разгадал я хитрой речи.
Я пастухом былслишком долго, слушал
простые голоса, что не хитрят.

С внезапной мыслью.

Отсутствовал я долго — испугались
за жизнь мою вы?

Старцам.

Поэтому вы здесь.

Военачальникам.

Позвали на совет вы,
чтоб решиться,
вести ли войско в Фивы или ждать
еще, пока я позже появлюсь.

Потягиваясь.

Ну, так и есть. Коль угадал я, боле
ни слова. Хорошо, что вы в тревоге —
но тщетно беспокойство.

Военачальникам.

Пред рассказом
моим шатер сперва закройте!

*Военачальники вопросительно
смотрят на старцев.*

Первый старец
Закрывайте.

*Один из военачальников идет назад —
хлопает в ладоши.*

Стена шатра разворачивается вниз.

А м ф и т р и о н
Сиденье мне!

Снова взгляд военачальников на старцев.

Первый старец
Ему сиденье.

*Один из военачальников пододвигает сиденье
из шкуры в центр.*

А м ф и т р и о н
отпускается. Старцам
Поведали вам, почему я так
переодет сейчас?

Первый старец
Да, в Фивах.

А м ф и т р и о н
В Фивах?

Первый старец
И здесь — иначе.

А м ф и т р и о н
Здесь не так, как в Фивах?

Первый старец
Нас третьим толкованьем увидишь?

А м ф и т р и о н
теперь с пылом
Все так же выгляжу, как в путь ушел:
пастух, с водою фляга, торба, посох —
был пастухом, что стадо потерял,
бежавшее в испуге от волков.
Сказ жалобный я сочинил себе,
и так я плакался, такую боли
я маску на лицо надел, что мне
в подарок предлагали коз. Какое
несчастье! Дальше можно не идти мне —
потерю возместив. Но старых коз
хотел я вновь найти — я хныкал, даже
пришлось мне маску дурачка надеть,
чтобы в доверие втереться.

Слабоумный
себе ведь только может навредить,
но не другим? Усладе сострадания
они предались — наслаждался я,
а уши и глаза ловили все
вокруг.

Переведа дух.

Вот что разведаль я. За теми горами, что зубчато громоздятся, — нашел проход по высохшей реке — земля прекрасная. И урожай вдвойне богаче от работы спорой, что пашни очищает от камней. На выгонах зеленых козы, овцы — не счесть. Близ Фив уж и для половины нет места. Нужно прямо на лугах их забивать. Закон уничтоженья!

Переведя дух.

Народ — добыча легкая. Оружья не знают, только древнюю дубину, чтобы лисицу наказать за то, что хитростью подкралась — или коршун, что яростно на юного ягненка с небес упал, с полета будет сбит. Дубинка не проломит панцирь наш, но смелость от отчаяния может и в слабом силу мощную раскрыть. Опасность эту устранию набегом — как гром средь неба ясного неожиданным гремит — я поведу отряды наши!

Переведя дух.

Но все запомнить можно. Незаметно я память закрепил свою.

Снимая кожаную торбу с пояса.

Шипом, отломленным с куста, я нацарапал на коже. Эти линии: тропинки — в головоломку переплетены — позволят тайно одолеть высоты — что важно для атаки. Как-то раз хозяевам, что к очагу позвали, я сумку протянул и предложил прочесть. И тщетно силились они понять те линии. А я — смеялся над той игрой до самого упаду: как можно смерть свою не распознать столь близко перед глупыми глазами!

Знак военачальникам.

Теперь хочу вам план, что набросал, я разъяснить. Сюда пойдите!

Никто из военачальников не двигается.

А м ф и т р и о н,

не заметив этого, наклоняется ниже над кожаной торбой

По руслу подниматься будем мы до этой точки — видимой едва, но дальше есть прогалина, она укроет нас в лесу тысячелетнем. Недолго там передохнем — поймаем лишь дичь доверчивую, что в кустах, до козочки последней и вальдшнепов, что в воздухе. Вальдшнепов

я там видел поболее, чем в камышах. Хотел бы — стрелу и лук. Но отложить пришлось — вальдшнепов превосходных. Уж близка последняя черта.

Вкусны — вальдшнепы! — — Извольте — подкрепившись

выйдем маршем из тени леса. Тропкой, что как червь раздавленный кривится, выйдем мы к реке огромной. Землю неустанно питает нескончаемой водой — и, пенясь вокруг утесов, бережет себя от перехода. Мост стряхнет, как бык ярмо. Неукротима дикость. Там брод нашел. Его искал я долго. По берегу я рыскал. Окунался по грудь в поток — рискуя

жизнь окончить, утопнув. Но так просто я не сдался. Брод — брод — брод важен был. И вот я перешел, намкнув лишь по пояс, ту реку на другой желанный берег! — Шипом я место тщательно отметил. В хитросплетенье линий я найду его почти что сразу. Глубже сделал надрез, чтобы значенье показать, что знак имеет.

Ведет указательным пальцем.

Из лесу — к реке — так вьется русло — вижу вновь изгиб, за ним другой — почти я слышу шум потока мощного — потом до брода,

там полполета камня от скалы,
что три сосны, разошлись, увенчали.

Твердо утирая палец,

Вот это брод — моя отметка брода! — —

Первый военачальник

после тяжелой паузы

Ты лжешь, Амфитрион.

Амфитрион,

вскакивая

Как лгу?

Первый военачальник

Ты не был

в горах.

Амфитрион

Где ж был тогда я?

Первый военачальник

Был ты в Фивах.

Амфитрион

в безграничном замешательстве

А торба — исцарапанная вся?

Второй военачальник
Подделка тоже — линии фальшивы.

Амфитрион,

в ужасной ярости

размахивая пастушьим

посохом

Меч — чересчур для вас —

Первый старец,

поднимаясь

Амфитрион —

не бьют истцов!

Амфитрион

изумленно

оборачивается к нему

Так жалоба была

предъявлена мне?

Первый старец

Низкая игра

двойная, недостойней не бывало!

Амфитрион,

затинаясь

Низкая игра двойная — —

ПЯТЫЙ АКТ

В Фивах. Рыночная площадь.

*Ряды полукругом поднимаются к алтарю Зевса.
Перед ним на каменных блоках сидят старейшины.*

Слева стоят военачальники.

Справа — женщины.

Высоко за рыночным кругом, сдерживаемый копыеносной стражей, народ.

Впереди внизу Амфитрион.

Первый старец,
наконец
Амфитрион — молчишь пред обвинением?

Амфитрион,
давясь
Вы ждете, чтобы зверь заговорил?
В припадке ярости

Подобно мне — лишь зверя выставляют,
что в дикой удалось поймать глуши —
в ловушку или в яму — и он боле
себя с горячностью не защищает,
что свойственна природе. Кто ж еще я
в козлиной шкуре, с посохом кривым?
Повесьте бубенцы —
свистят пусть флейты,
и пятку уколите мне шипом —
в неловком танце закружусь. Народ
сбежался уж на это представленье!

Первый старец
Ты сам себя в костюм сей обрядил.

Амфитрион
Свои доспехи золотые снял,
высокий шлем я отложил — и меч
щиту отдал в защиту. Мне не нужно
оружье было. Новый план задумал
— не знал, что буду тяжко за него
я осужден. Согласия старейшин
не испросил я загодя. Но слава
смягчает соблюдение порядка.
Закон я преступил — хотел позор
добычей я в избытке искупить,
сдуть, как пылинку малую с ногтя! —

Добычи ради, что из Фив могла бы
сокровищницу сделать, я решился:
Амфитриона больше нет, но будет
пастух для коз.

С силой.

Я скрылся в козьей шкуре, чтоб в горах
неузнанным шпионить, а не с целью
толпы насмешкам
подвергаться алчной,
на рынке в Фивах
под открытым небом!

Первый старец
Не для издевок здесь мы собрались.
Нам слишком горько, что Амфитрион,
фиванский полководец, правды трусит
сильнее, чем его враги боятся.

Амфитрион
Чудовищем с тысячеzewой пастью
пусть правда будет —
в каждый зев воткну
кулак и целым выдерну обратно!

Первый старец
Прибегни к мужеству, Амфитрион,
которым славен. Лжет легко пастух —
не лги ему подобно. Был когда ты
в горах?

Амфитрион
в сторону военачальников
Известно им, что отказались
свидетельство давать, то, как и мне,
что в том шатре произошло. Я должен

писателем, что бесконечно нам мир узкий силой духа расширяет, страдания смягчает через мысль — когда оружие сложит и вернется к работе повседневной. Что еще нам важно?

А м ф и т р и о н
Повторить я сам не смог бы точнее.

Военачальники
Оскорбительно кричал он это!

Первый старец
Дальше хулил он?

Первый военачальник
Когда о женах мы вспомнили, что долго одиноки, как сами мы — он грубо отклонил тоску такую.

А м ф и т р и о н
Жены — что искать им в шатре у полководца!

Военачальники
Так кричал!

А м ф и т р и о н
Я спорю? Уличить хочу во лжи? Я, кто сказал все это так, как здесь вы повторили? Не могло б точней мной произнесено быть!

Первому старцу
Что за повод все сказанное вызвал, что забвенья куда достойней, чем упоминанья упорного?

Первый старец
То скажем мы тебе, когда дела твои ясны все будут.

А м ф и т р и о н
Как светлый день мне ясно, что вам темно!

Первый старец
первому военачальнику
Вам говорилось о походе новом.

А м ф и т р и о н
Пусть я с сокровищницей рассчитаюсь за ту добычу — что вы упустили!

Первый военачальник
Когда Амфитрион, будто безумный, доспехи — наш подарок — попытался с себя сорвать, чтобы себя убить, мы согласились. Покорились мы. Лишь осторожности просили. Ведь в неведомую землю собрались. Решил Амфитрион: разведкой нужно все сведенья добыть. И на себя ту службу взял он. Вот как поступил: он козьим пастухом переоделся. Так сделал он, что часа не ушло на то. Готово было все — и шкура, и торба — фляга, даже длинный посох. Как будто приготовлено лежало все это: шкура — посох — фляга — торба. Нам случаем то показалось — он уйти скорей старался. Из шатра уж вышел и направился к горам. Смотрели вслед ему — и потеряли, он был полудня дымкой поглощен!

По знаку первого старца он отступает.

Первый старец
после паузы
В полудня дымке далеко не видно.

Амфитриону.
Когда свернул с дороги в горы ты?

А м ф и т р и о н
Свернул в реки я русло, что ведет все глубже в горы.

Первый старец
Как пришел в Фивы?

Амфитрион
В горах — пришел я в Фивы?

Первый старец
В наши Фивы.

Амфитрион
Но не могу же быть я Фивах, если
в иных горах я в то же время есть?

Первый старец
Однако ты был в Фивах.

Амфитрион
Тень моя ли
огромна, как гора, до Фив доходит,
когда в местах далеких я брожу?

Первый старец
Не ест — не пьет — молчит лишь тень.

Амфитрион
А я
ел — пил — и говорил?

Первый старец
Как человек
ведет себя перед людьми другими
обычно.

Амфитрион
В самом деле был таким я?

Первый старец
Вновь хочешь это нам ты доказать!

Амфитрион
Мои доспехи кто-то из шатра
украл и в Фивах показался?

Первый старец
Нет —
пастух явился из Фарсалы, был
Амфитрионом до мизинца, как
Амфитрион здесь как пастух
сейчас! — —

Амфитрион
спокойно

И у корыта был я?

Первый старец
У корыта?

Амфитрион
Где моют тело козы пастухи —
болтают — отдыхают — козий сыр
обязывают. В сумерках служанки
шушукуются тихо, обознавшись:
Амфитрион был нынче у колодца,
одетый как пастух, он проверял,
не бавят молоко ли — мухи в стойле,
не жрут ли нечистоты — целы ль козы.
Иль сами пастухи меня признали,
что любят сочинить из ничего:
внезапно звезды ярче засияли,
неслыханное тут произошло.
Явился призрак — блажь воображенья.
Служанок приведите — пастухов.
Здесь допросите их. Хочу я видеть,
найдутся ли свидетели. Лишь сброд
они, что выдумкой одной горды!

Первый старец
Свидетели...

Амфитрион
Служанок — пастухов!

Первый старец
То мы!

*Все старцы поднимают руки.
Амфитрион удивленно глядит кругом.*

Первый старец
Ты не был призраком, что ум пугливый
служанки или пастуха рисует.
В блестящем зале праздничном твоём
твой облик явлен нам был и твой голос.
И речи полнословные лились
из уст твоих — ты не молчал и самый
укромный уголок своей души
раскрыл. Но шкуру козью ты зачем

и ради праздника с себя не снял?
Возможность тотчас же бежать давала
она тебе, как раз уж помогла,
когда военачальники тебя
к походу принуждали —
а не ты их!!

Другим старцам

То сказано ли верно, что глаголю?
Старцы
Той речи не забудем никогда!

Первый старец

Амфитриону

Когда Фарсала стаду коз должна
была поддаться — выше ты не мог
в хвале подняться: только лишь певец
способен возвестить был. Он запел
песнь звучную в широком
зале звонко.
В шатре же насмеялся над победой!

Старцам

То сказано ли верно, что глаголю?

Старцы

Да, песнь мы слышали ту от певца!

Первый старец

Амфитриону

Не ты ль хотел — и нам то сообщил —
после победы войско распустить?
Почти хвалился ты своей заботой
о гончаре — и всех мастеровых,
что инструмент вместо оружия в руки
все разрушающего взять должны.
Писатели тебе важны, чужие
сознанию твоему, как не смешаться
воде и маслу — масло пламя кормит,
что высится от бранных огорчений
к божественности чистой.

То забылось,
как зал наполнен стал вдруг тишиной,
чтоб лучше было слышно нам ту речь?

Старцы

Молчали мы и слушали ее!

Первый старец

Амфитриону

Не женщинам свое ль послал ты слово,
на праздник приглашенным, — у столов
они пустых сидели, без мужчин?
Указывая на женщин.

Не говорил ты с ними? Не изрек
тех порицаний, что тот муж достоин,
с женой который со своей, как с девкой
обходится — унизил и покинул?

Старцы

Мы ничего страшнее не слышали!

Первый старец

Амфитриону

Не ты ль сказал, что старцев поносили
они несправедливо — с малодушьем,
в открытую не скажут — за спиной
замажут? Кроме лепета, совет
старейшин что-то может — болтовни
живых чуть слабоумных? Нас не звали
карабкаться по скалам, как козлов,
и бляньем себя обозначать
в сети ущелий? — — Этого довольно,
чтоб пробудить в тебе воспоминанья
плетей ударами. Удар, еще
удар тебе — кто празднество устроил,
с напевами в огней сиянье — ныне
застит еще глаза, тревожит слух
звучанье флейты, за которым вслед
танцовщицы пастушками вступили! — —

Амфитрион,

медленно начиная

Почти понятно мне — —

Первый старец

Изобличенье!

Амфитрион

Безумье ваше!

Резко

Оно, должно быть, в Фивах разразилось,
ни старцев и ни жен не пощадив, —
особое безумье то. Оно

людей вас дважды видеть заставляет.
Я в Фивах, в то же время я в шатре.
Двумя я ртами ем — и четырьмя
бегу ногами, хоть не зверь. Лишь муж
удвоился. Кому бы захотелось
и тем, и тем одновременно быть —
себе же и заменой стать? Нет —
отказываюсь я. Конец один:
на площади даю я представленья
премерзкое. Хочу его закончить.
Вам разойтись велю. Вы заболели,
пока я из Фарсалы отлучился,
дурною лихорадкой. С тех болот,
что к югу, принесло ее. Засыпать
их должно — этим тотчас и займусь.
До дна камней тяжелых набросаю,
и яма та тогда закрыта будет.
Навеки будет город сохранен
от отравленья.

С еще большей силой

Или есть причина
иная, что отличия сокрыла —
смутив сознание? Солнце ли сошло
с пути — ускорившись —
вперед часов тех,
что прожиты и не были еще?
Людей оно наполнило безумьем! — —
Иль мухи огненные, что в ночи,
через окно влетая, свое жало
вонзают спящим между лбом и носом,
и яд немедля попадает в мозг.
Наутро уж пусты полголовы —
к полудню: вся — а к ночи все двоятся!

Вспыхивая

Тогда я вижу в козьем пастухе,
его возносят до Амфитриона,
горой устроил пир, гостей без счета
к столу проныры собралось. Вот так
случилось все: мошенника создали
вы сами и, на пир приглашены, —
словом его внимали, не моим!

Поднимая посох

Что был я в Фивах —
нет тому свидетельств,

столь крепких, как тот посох, что пред вами.
Со мной идемте в горы — там меня
признают тотчас. Там я был, не тут!

Тишина.

А м ф и т р и о н
Путем надежным поведу до брода.
И план уж есть — надежно нацарапан.

Высоко поднимая кожаную сумку

Нас дружелюбно примут. И ни камня
не бросят — ни собак на нас не спустят!

Тишина.

А м ф и т р и о н
Не знаю, лучше как мне защищаться.
Оправдан вами был — еще в горах!

Тишина.

А м ф и т р и о н
Теперь устали вы от обвинений?
Растаял морок? На меня взгляните:
теперь я в Фивах — — до того бы морок!!

*Движение в группе женщин: выходит
Алкмена — позади нее Кормилица.*

К о р м и л и ц а
Алкмена, поддержать тебя?

А л к м е н а
Нет, няня,
теперь сильна я.

Перед старцами

Возвышаю голос,
чтоб слышал и последний ряд меня
на площади, — но если шумно станет,
то истина речей не перекроет
тот гул!

Переведа дыхание.

Мужчина обвинен, который
явился в город на виду у всех,

но отрицает то, что он здесь был.
Все обмануться могут — заблужденья
стать жертвой. Лишь одну не обмануть
в ее познание: мужнюю жену!

Пылко

Амфитрион был не со мной, когда
свет дня погас — был не со мной, когда
потухший факел ночи разгорелся
пожаром новым. Ложе никогда
со мной не разделял Амфитрион,
уехавший в Фарсалу, из Фарсалы
до часа этого не возвращался,
впервые я его сейчас лишь вижу!

Тишина.

А м ф и т р и о н,
ликуя
Алкмена — я свободен!

Старцам

Свободен я, вы, старцы?

А л к м е н а,
сурово
Коль разрешили б мне, сказала так бы.

А м ф и т р и о н
Кто разрешил? —
Кто может запретить?

А л к м е н а
Дитя.

А м ф и т р и о н
растерянно
Дитя?

А л к м е н а
Что от тебя зачато.

А м ф и т р и о н
От — — меня?

А л к м е н а
И защитить тебя я не могу,

как должно — я бы солгала
отважно.
Но на дитя происхожденья как
позор навлечь мне?

А м ф и т р и о н
На происхожденье — —

*Александрос отделяется
от группы военачальников.*

А л е к с а н д р о с
пламенно Амфитриону
Одуматься
ты должен перед тем,
как оскорбленье
такое нанести, что только кровь
позор тот смое! — Мне мечи!

Военачальники подают ему два меча.

П е р в ы й с т а р е ц
Но меч
не речь застольная!

А л е к с а н д р о с
Не должен брат ли
сестру беречь?

П е р в ы й с т а р е ц
Защита Фив сильнее!

А л к м е н а
Коль ты, Амфитрион,
для тайной цели,
неведомой мне, самоотречешься —
себе сама воткну меч в сердце, дважды
убив: дитя и самое себя!

А м ф и т р и о н,
проводя рукой по лбу
Не я ль покинул свадьбу — —?

А л е к с а н д р о с
Так сказал ты
в шатре нам, что тогда не захотел
величественной ночью насладиться.
Ничто не умолчал — мы онемели!

А м ф и т р и о н
Доспехами совсем был ослеплен —

А л к м е н а
И козым пастухом пришел ко мне.
Так свадьба завершилась.

А м ф и т р и о н,
как оглушенный
Так не пошел я в горы как пастух?

А л к м е н а
Тогда была б нетронутой я.

А м ф и т р и о н
В Фивах
был я? — — Когда ж их вновь покинул?

А л к м е н а
Наутро после праздника — почти
со старцами.

А м ф и т р и о н
Со старцами?

А л к м е н а
Ты тайно
за троицей пошел.

А м ф и т р и о н
Как тайно?

А л к м е н а
То мне
неясно. Я лишь слышала слова
твои ликующие.

А м ф и т р и о н
Что за слова?

А л к м е н а
Я стану в Фивах править!

Мертвая тишина в рыночном круге.

Первый старец,
наконец начиная
Вот так собою сами все узлы

распутались. Концы сюда мы бросим
на площадь. Подними, Амфитрион,
главу опущенную, ей так тряса
ты дерзко — с каждой пряди ложь за ложью
слетала. Мы почти сдались пред ней,
пред ложью — как когда-то пред уловкой.
Так сплетена — как сеть для ловли мух
не спрясть и паукам — и самых мелких
она захватит! — тонкая игра —
двурушничество дерзкое на редкость,
что сеет недоверие — раздор,
пока войны не будет — и фиванец
пойдет против фиванца — и тогда
смерть явится. Настанет час тиранов! — —
Вот цель была, когда ты говорил —
военачальников черня — тем мнимым
неподчинением — не существовавшим —
нам. Поспешили тотчас мы в Фарсалу.
Сместить военачальников мы были
должны — оставив армию безглавой.
Но предводитель рядом был. Он крался
близ нас — как все подстроить
получилось,
чтоб власть забрать! — —

Тебе не удалось то.
Теперь и впредь попытка провалилась
твоя тираном в Фивах оказаться —
в победах упражняться вне закона!
Фиванцев никогда не обесчестить,
не опозорить тем, что потерпели —
они тирана. Будет выгнан прочь —
как выдворим сейчас Амфитриона!

Все старцы поднимаются с каменных блоков.

Первый старец
Амфитрион, ты больше не фиванец!
Без племени и роду ты теперь!
Неведомо, куда направишь стопы!
Пустыня и прибежище твоё
нам равно чужды! — Так беги людей,
что встретишь — а иначе будет так:
тебя убьют!

Коль станешь чьим-то гостем,
убит хозяин будет!

Смерть с тобой!

После паузы.

Ты должен жертву по обряду здесь принести. Что бог решит, раскроет он чрез дым. Поднявшись,

даст отрады в смерти скорейшей знак. Стелиться ж низко будет, ты проклят долго в муках

дальше жить! — —
К Зевеса алтарю!

Старцы расступаются: так что путь наверх к алтарю свободен для Амфитриона.

Первый старец
Готовь же жертву!

Амфитрион — перед алтарем — берет щипцами раскаленный уголь из медного котла слева — кладет его на алтарь.

Затем набирает черпаком смолу из котла слева — льет ее на уголь.

А м ф и т р и о н
коленипреклоненно

Прими же жертву, Зевс, коль соизволишь. Мольбы мои виною стеснены неведомой. И лишь тебе известной. Колени преклоняю я и жду в дыму знаменья. Первое смертельно, как и второе. Если суждена мне мука, так ты сократи ее. Коль смерть — пускай на этих же ступенях, что в Фивах, не в чужбине безотрадной я дух свой тотчас здесь же испущу. О большем не молю. Уж ты разгневан — случилось слишком много. Дым клубится. Теперь в дыму гремит. Не смею боле!!!!

Он вздымает руки перед лицом и низко склоняется к земле.

Дым у алтаря сгущается в мощный столб: рокоциций гром завершается мощным раскатом. Дым тотчас же улетучивается.

Зевс — в обличье козьего пастуха

Амфитриона — стоит позади алтаря.

Поначалу на площади — безмолвное удивление. Затем начинается бормотание: «Кто из них

Амфитрион?» И новое бормотание подтверждает: «Дважды Амфитрион!» Теперь полное безмолвие.

Зевс

Амфитрион, твою увидел жертву — и не метнул ту молнию, что Фивы заставила б гореть так, как Фарсалу, что ты в руины с пеплом превратил!

Всем

Амфитрион здесь дважды! — Кто согнулся и на коленях, в Фивах не был. Дел смертоубийственных искать ушел он в горах — найдя и лес, и брод, внезапно чтобы напасть. И козьим пастухом в шатре был — — в Фивах пастухом был я!

Силой

Амфитрион здесь дважды! — Человек, как вы, — и бог, как я, что чужд настолько вам, будто светоч дня с мрачнейшей ночью не схожи. Ищет ли вас бог во мраке? Плотней, чем пеленою из тумана над всеми океанами, вы мглой себя окутали — погасли искры огня внутри вас — что одолжен был путь освещать, определенный богом! — — Недалеко ушли вы по нему. Так тяжело себя освободить, чтоб быть собой? И каждому прожить той жизнью целостной до мирной смерти, что лучше человека все окончит? — — Убийством смерть позоря, воевали вы, лицемерно говоря: война — занятие достойное мужчины. Но слушать говор битвы и победы кровавый и смотреть, как на земле триумф над братом справил брат и в ключья разодраны валяются тела, противно богу. Ваше поколение — сколь вероломно, столь обречено. И время ваше вышло. Так решил совет богов. Мы вместе собрались в высотах горных, на краю Олимпа. Сам голос я возвысил против вас, людей — и взялся молнию послать,

что вас разрядом уничтожит: так
что не останется и тени, землю
пятнающей своею чернотой! — —
Но замер я на середине. Голос
из мира смертных до меня донесся
и был сначала сдержанною просьбой,
а после неприкрытою мольбой
Алкмены голос! — — Умолял вернуть
Амфитриона в худшем из обличий,
как пастуха в лохматой козьей шкуре! — —
И я решил ту женщину проверить,
достанет ли ей просто пастуха,
всего лишь человека — даже хуже! — —
Благодаря Алкмене гнев утих —
испил я из истока, что любовью
людской зовется — стал счастливец я
и буду осчастливлен

вновь Алкменой! — —

Алкмене.

Родишь ты богу сына: то Геракл!
В нем будет мощь, какой никто из смертных
еще не знал. И сила та не будет
растрчена. Труд тяжкий дам ему.
Избавит землю он от грязи той,
что здесь полно. Убьет чудовищ, дом свой
обретших в топяx и пещерах. Змей
задушит ядовитых в колыбели.
Злость его не тронет.
Всех созовет он на олимпиаду.
В борьбе должна быть радость. Только сила
пусть силы будет супротив. Не хитрость.
Для тела нет вреда — таков приказ,
ему все добровольно подчинятся.
И мощь не умалется — растет.
Вот игры олимпийские такие
пусть будут новой целью!

Амфитриону.

До родов сына будешь вдалеке.
И как пастух заслужишь свой кусок
у чужаков, снося побои с бранью,
которые сам щедро расточал.
Тебя облагородит это. После
вернешься, чтоб дитя оберегать
здесь, в Фивах, срок доколе
ему начать свой труд! — —

Алкмене.

Коль луч веселый солнечного света
тебя коснется в полдень, то его
Зевес послал. Глаза наполни светом
тем чистым и позволь сиянью в лоно
ты опуститься. Спит ли бога сын
там в глубине или отца уж ищет
тот плод? Так прорастет в нем
божество! — —

Касаясь своим посохом алтаря

Вновь разожженной жертву я приму
и стану в дыме облака невидим!

*Дым вновь поднимается мощным столбом.
Прокатывается гром. После этого облако
рассеивается. Амфитрион берет посох,
который положил перед алтарем, —
опирается на него — поднимается по рядам
и исчезает высоко наверху.*

Толпа расступается, давая ему пройти.

А л к м е н а

Был бог. А станет человеком. В лоне
я несказанное храню. Слабею?
Нет, я стою. Держи меня, о, няня. — —

*Бессильно опускается на руки кормилицы.
Все взгляды обращены на Алкмену.*

Авторы номера

Астаркина Виолетта Романовна — выпускница филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Контакты: violeta.astarkina@gmail.com

Вареникова Александра Михайловна — кандидат искусствоведения, историк немецкого театра. Живет в Германии.

Контакты: alexa.m.v@mail.ru

Кливис Эдгарас — доктор гуманитарных наук, заведующий кафедрой исследований театра факультета искусств Университета Витаутаса Великого (Каунас, Литва).

Контакты: e.klavis@mf.vdu.lt

Колотова Наталья Анатольевна — доцент кафедры режиссуры Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: hayfaver@gmail.com

Константинова Анна Владимировна — кандидат искусствоведения, театральный критик.

Контакты: a7144515@yandex.ru

Мальцева Ольга Николаевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

Контакты: onmalt@gmail.ru

Ряпосов Александр Юрьевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: a-ryaposov@yandex.ru

Румянцева Марина Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: mar-go@mail.ru

Синицкая София Валентиновна — кандидат филологических наук, учитель средней школы № 21 им. Э. П. Шаффе Санкт-Петербурга.

Контакты: sinitskaia@yahoo.com

Яковлевас Аудриус — хореограф, аспирант Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Контакты: audrius.jakovlevas@gmail.com

Authors

Violetta Astarkina – graduate student of the Philological Faculty of St. Petersburg State University.

Contacts: violeta.astarkina@gmail.com

Alexandra Varenikova – PhD (Arts), scholar of German theatre history. Lives in Germany.

Contacts: alexa.m.v@mail.ru

Edgaras Klivis – L. H. D., the head of Theatre Studies Department in the Faculty of Arts, Vytautas Magnus University (Kaunas, Lithuania).

Contacts: e.klivis@mf.vdu.lt

Natalia Kolotova – associate professor, Dept. of Stage Directing in Drama, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: hayfaver@gmail.com

Anna Konstantinova – PhD (Arts), theatre critic.

Contacts: a7144515@yandex.ru

Olga Maltseva – Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts; senior researcher, Russian Institute of History of the Arts.

Contacts: onmalt@gmail.com

Marina Rumiantseva – PhD (Philology), associate professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: mar-go@mail.ru

Alexander Ryaposov – PhD (Arts), associate professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: a-ryaposov@yandex.ru

Sofia Sinitskaya – PhD (Philology), teacher of Russian language and literature, school № 21, St. Petersburg.

Contacts: sinitskaia@yahoo.com

Audrius Jakovlevas – choreographer, doctorant student of the St. Petersburg State Institute of Culture.

Contacts: audrius.jakovlevas@gmail.com

Аннотации

С. В. Сеницкая

Запорожец — Фауст, Мефистофель — Арлекин.

**Кукольное представление о докторе Фаусте
и возможное его влияние на творчество Гоголя и Пушкина**

Пьеса о докторе Фаусте, ставшая яркой страницей истории западноевропейского кукольного театра, была хорошо известна в России. В статье высказывается предположение об определенном ее влиянии на повесть Гоголя «Пропавшая грамота», прослеживается схожесть сюжета (продажа души дьяволу) и главных героев (запорожец — Фауст, дед — Гансвурст). Рассматривается вопрос и о возможном влиянии кукольной пьесы о Фаусте на пушкинские «Сцены из рыцарских времен» и «Сцену из Фауста». Мефистофель у Пушкина не случайно сравнивает себя с «арлекином» — этот персонаж итальянской комедии, родственник бесам средневековых площадных мистерий и сам по себе несущий демонические черты, был популярным персонажем петербургской площадной комедии, также он мог быть задействован в пьесе о докторе Фаусте.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь,
кукольные представления XIX века.

О. Н. Мальцева

**Сценическое рондо Юрия Любимова
по поэме Тонино Гуэрры «Мед»**

Статья посвящена спектаклю Юрия Любимова «Мед» (2010) в Театре на Таганке, поставленному по одноименной поэме Тонино Гуэрры. Автор статьи анализирует развитие драматического действия и обнаруживает подобие композиции спектакля форме рондо.

Ключевые слова: Юрий Любимов, Театр на Таганке,
Тонино Гуэрра, спектакль «Мед»,
композиция спектакля, рондо.

А. Ю. Ряпосов

Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015)

Статья посвящена анализу спектакля «Вальпургиева ночь» с точки зрения заложенных в этой постановке приемов режиссерской методологии М. А. Захарова: трансформации литературного сюжета в режиссерский сюжет и, соответственно, в сценическую композицию путем переструктурирования действия и собственно текста за счет различных форм монтажа. Определяется место и роль постановки в контексте других захаровских спектаклей.

Ключевые слова: Марк Захаров, режиссерская методология,
режиссерский сюжет, монтаж,
аттракцион, номерная структура,
контрапункт режиссера.

М. Б. Румянцева

**«Сценические редукции и драматические аббревиатуры»:
современная немецкоязычная минидрама**

В контексте трансформации драмы в XX веке особым феноменом являются мини-пьесы — художественные высказывания предельно краткого объема, активно развивающиеся в немецкоязычной культуре начиная с 1960-х гг. В виду совмещения драматической и эпической формы, крайнего лаконизма и ряда других причин принадлежность данных текстов к драме становится весьма проблематичной, как и ориентация на исключительно конвенциональные литературоведческие или театроведческие критерии при их анализе. Однако при более детальном рассмотрении мини-пьесы открывают новые перспективы восприятия, интерпретации и исследования драматургии.

Ключевые слова: современная драматургия, минидрама, экспериментальный театр, метатеатр, интертекстуальность, авангард.

Э. Кливис

Интермедиа. По следам экспериментов труппы пантомимы М. Тенисонса

Статья, ранее вышедшая на литовском языке в журнале «Lietuvos scena» (№ 4, 2013), посвящена творчеству труппы пантомимы, созданной Модрисом Тенисонсом, работавшей в Каунасе (1967–1971) и оказавшей заметное влияние на развитие пластического языка театра своего времени. Автор обращает внимание на системно интердисциплинарный, интермедиальный характер театральных экспериментов коллектива (в их числе — сотрудничество с кинематографом). А также — претендует создать дискурс об исторической значимости каунасской студии пантомимы как аутентичного местного авангардистского проекта.

На русском языке публикуется впервые.

Ключевые слова: Модрис Тенисонс, Видмантас Бачюлис, Витас Луцкус, Элем Климов, пантомима, пластический театр.

Н. А. Колотова

Китайский набор. Проблемы и преимущества

Автор делится своим опытом обучения китайских студентов в русской театральной школе. Приводит примеры как возникающих трудностей при объяснении специальных терминов из работ К. С. Станиславского, так и взаимопонимания на уроках актерского мастерства. Подробно говорится о воспитании импровизационного самочувствия у студентов, о том, что неожиданность заданий, ломка привычного настроения или порядка урока дает, как правило, интересные результаты, потому что студент и педагог оба находятся в процессе игры.

Ключевые слова: русская театральная школа, Станиславский и китайский театр, методика актерского воспитания иностранных студентов.

А. М. Вареникова

«Дважды Амфитрион» Георга Кайзера

В статье рассматривается сценическая история одной из поздних поэтических пьес Георга Кайзера «Дважды Амфитрион» на немецкоязычной сцене: в Швейцарии, ГДР и ФРГ. Исследование основывается непосредственно на газетных рецензиях. Работа по сбору материала проводилась в библиотеках и архивах Германии в 2010–2013 гг.

Ключевые слова: Георг Кайзер, немецкий экспрессионизм, сценическая история пьесы «Дважды Амфитрион».

Summary

Sofia Sinitskaya

Zaporozhets – Faust, Mephisto – Harlequin. Puppet play about doctor Faust and its probable influence on writings by Gogol and Pushkin

Play about Dr Faust was important in history of west European puppet theatre. It was well known in Russia. The author of this paper considers possibility of the influence of this play in the novel *The Lost Chronicle* by Gogol. The plot seems to be similar: selling soul to the devil, and characters are similar: Zaporozhets to Faust, Oldman to Hanswurst.

We may also notice probable influence of the puppet play about Faust on *Scenes from the Times of Knights* and *Scene from Faust* by Pushkin. Is it by chance that in the text by Pushkin Mephisto compares himself to Harlequin. This character of Italian comedy has relation to devils of medieval fair ground mystery shows, and it has demonic features and was a popular character of folk shows in Petersburg, may well participate in a play about Dr. Faust.

Keywords: Pushkin, Gogol, puppet shows of the 19th century.

Olga Maltseva

Yuri Lyubimov's stage rondo based on Tonino Guerra's poem *Honey*

The article is devoted to the performance of Yuri Lyubimov *Honey* (2010). It was staged at the Taganka Theater on the self-titled poem by Tonino Guerra. The author of the article analyzes the development of dramatic action and reveals the similarity of the composition of the performance and the form of the rondo.

Keywords: Yuri Lyubimov, the Taganka Theatre, Tonino Guerra, performance *Honey*, the composition of the performance, rondo.

Alexander Ryaposov

Performance *Walpurgis Night* directed by Mark Zakharov (Lenkom Theatre, 2015)

Analysis of performance *Walpurgis Night* reveals artistic devices that were used by the director as basic for his methodology: transformation of the literary plot into the theatrical plot, into the dramatic structure of action with use of montage mixture of action and text into new continuity. This performance is compared to other productions directed by Mark Zakharov.

Keywords: Mark Zakharov, methodology of directing, plot of directing, montage, side show, structure of units, counterpoint in directing.

Marina Rumiantseva

«Scene reductions and dramatic abbreviation»: the modern German Minidrama

Englisch described as a «short short play» or as a «dramaticule» belongs the modern German «Minidrama» to the most specific forms of contemporary dra-

matic art. Being born in avant-garde this form has been active developing since 1960th in Germany, Austria and Switzerland. These snapshots of the creative spirit at play explore a variety of complex themes that range from the metatheatre to the intertextuality, from the «sprachphilosophy» to the grotesque. «Short short plays» vary between few words and 2–3 pages in length, combine narrative and dramatic strategies and as such are rarely performed on their own, but they open some interesting ways of scene realization.

Keywords: contemporary dramatic art, short short play, modern theatre, metatheatre, intertextuality, avant-garde.

Edgaras Klivis

Intermedia. In the wake of the experiments of M. Tennyson's mime-troupe

Article previously published in the Lithuanian language in the «Lietuvos scena» (№ 4, 2013). It is dedicated to the works of pantomime troupe, created by Modris Tenisons and worked in Kaunas (1967–1971), and had a marked influence on the development of the plastic language of the theater of his time. The author draws attention to systematic interdisciplinary, intermedia nature of collective experiments (among them — cooperation with the cinema). And also the claims to create a discourse about the historical significance of Kaunas pantomime studio as an authentic local avant-garde project.

In Russian is published for the first time.

Keywords: Modris Tenisons, Vidmantas Baciulis, Vitas Luckus, Elem Klimov, pantomime, plastic theater.

Natalia Kolotova

Group of Chinese Students: Problems and Advantages

This paper is based on the experience of educating students from China in Russian theatre school. Such difficulties as attempts to explain special notions of Stanislavsky's theory go side by side with good mutual understanding. Emphasis may be made on the improvisational condition of students. The unexpected tasks, breaking the usual atmosphere and regular process of class brings the group to positive results because students and teacher find themselves in the playing mode.

Keywords: Russian theatre school, Stanislavsky and Chinese theatre, methods of educating international actors.

Alexandra Varenikova

Georg Kaiser's *Double Amphitryon*

The article summarizes the stage history of *Zweimal Amphitryon (Double Amphitryon)*, one of the late poetical plays written by Georg Kaiser, in German-

speaking countries (Switzerland, GDR and FRG). The work is based mainly on newspaper materials discovered in German libraries and archives during the research made in 2010–2013.

Keywords: Georg Kaiser, german expressionism, *Double Amphytrion*, history of productions.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «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.

Публикации статей в альманахе бесплатны.



Подписано в печать 10.10.2017. Формат 70x100 1/16.
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,40.
Тираж 200 экз. Зак. тип. №1202

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.