

Г.В.Зыкова

"Анджело" в театре Алексея Левинского и некоторые особенности поэтики Пушкина

История театральных интерпретаций пушкинских произведений предлагает нам один явный парадокс, нуждающийся в объяснении.

Как известно, сценичность пушкинских драм, которые сам автор предназначал для театра, — постоянно обсуждающаяся проблема (как бы мы ее ни решали, спор продолжается). Тем неожиданнее выглядит успех регулярно предпринимающихся инсценировок недраматургических пушкинских текстов.

Современные инсценировки такого рода часто строятся по принципу "преодоленной трудности": текст воспроизводится полностью, без каких-либо изменений и дополнений. Именно так, например, в 1998 г. московский режиссер Алексей Левинский поставил спектакль по "Анджело" — поэме, перекроенной из шекспировской комедии (т.е. в самом жанре "Анджело" уже как бы заключен отказ от театра).

При этом в распоряжении режиссера оказывается мало материала для обычных реплик, а речь от третьего лица приходится кому-то приписывать. Отсюда неизбежный зазор, несовпадение между человеком и произносимыми им словами: это задано уже грамматически (реплика персонажа строится из слов в третьем лице — о персонаже). Это несовпадение не скрывается, а обыгрывается режиссером, превращающим его в общий структурный принцип спектакля, распространяющийся даже и на те немногочисленные случаи, когда в самом тексте речь — прямая: сомнительно патети-

ческая реплика может в тексте принадлежать одному персонажу, произносит ее, подчеркнуто декламируя, другой, а первый при этом столь же подчеркнуто условно жестикулирует. Для Левинского нейтральное поэтическое слово невозможно изначально: невозможно в ситуации театра.

В распространенном сейчас отношении к современному искусству есть своего рода дуализм формы и содержания: возможность "серьезного" содержания нередко предполагается лишь в сочетании с "прозрачной", или, точнее, привычной формой, не отвлекающей на себя лишнего внимания. Остранение речи и действия в эпическом театре воспринимается как игра и априорный отказ от работы с этической проблематикой инсценируемого текста (игра и значительность смысла представляются при этом несовместимыми).

Приходилось слышать прямо противоположные отзывы о спектакле Левинского – и то, что режиссер отказался от "важных для Пушкина проблем милосердия и чести", что, впрочем, ему прощается за то удовольствие, с которым смотрится спектакль; приходилось слышать и то, что спектакль "трогательный", что зрители "радуются, что всё хорошо кончается" (мнение Всеволода Некрасова).

Последний отзыв об "Анджело" на фоне традиции восприятия этого произведения выглядит необычно. О проблемах чести и милосердия в "Анджело" заговорили в XX веке, а первые читатели пушкинской поэмы видели в ней – как современные читатели в современной литературе – непонятно зачем затеянную игру, игру с архаикой (см. у Белинского). Что "Анджело" — это трогательно, надо было еще практически доказать, и доказывалось это у Левинского уже опробованными в XX веке средствами: "слово, наконец-то зазвучавшее", для человека нашего времени рождается только через "слово, умышленно скомпрометированное" (Л.Я.Гинзбург об Олейникове), искреннее, трогательное слово рождается с трудом. Когда в итоге актер все-таки произносит именно ту реплику, которая ему и предназначалась, это воспринимается как прорыв, добытая ценность¹.

¹ Спектакль Левинского — первая, но не единственная постановка "Анджело" на русской сцене. По странному совпадению, имеющему, видимо, свои причины, для нас неясные, "Анджело", к которому театр до

Разные тексты переводятся на язык "эпического театра" с разным успехом. Когда драма претендует на то, чтобы создать иллюзию правдоподобия происходящего (Островский, например), эстетика "эпического театра" вступает в явное противоречие с эстетикой драматического текста. В случае же с "Анджело" произошло на редкость удачное совпадение языка театра со свойствами ин-

Левинского, насколько нам известно, никогда не обращался, через год после Левинского, в 1999, был инсценирован еще раз — Т.В.Дорониной во МХАТ'е им.М.Горького (спектакль "...Одна любовь души моей"). При этом Т.В.Доронина, судя по ее словам, не знает о постановке Левинского, в интервью корреспонденту газеты "Труд" (1999, ноябрь) она утверждает: "...Это потрясающее произведение, написанное великолепным стихом <...> нигде не ставят <...> здесь "оглянуться" было не на кого. В этом смысле работать было очень интересно" (цит. по: Мир за неделю. 6.11. — 13.11.1999. С.8).

Впрочем, способы инсценировки пушкинской поэмы у Т.В.Дорониной принципиально отличаются от способов Левинского, так что в этом смысле она действительно ни на кого не оглядывается. Прежде всего, герои у Дорониной произносят только реплики от первого лица; остальной текст читается "от автора", некоторые сцены превращаются в пантомиму (напр., сцена в монастыре между Изабелой и Луцио). Такое распределение текста между актерами, предполагающее большее "правдоподобие", чем в театре Левинского, предполагает и иную трактовку эмпазы, заложенной в пушкинской поэме и представляющей явную проблему, будучи перенесенной на сцену. Приемы эпического театра иронически остраивают эту эмпазу; в театре Дорониной ее реализуют буквально, отчего возникает опасность чрезмерного "хлопотанья мордой". Эту опасность режиссер отчасти понимает и пытается уравновесить патетическую игру действующих лиц шутовской игрой читающего текст "от автора".

И еще Доронину отличает от Левинского отношение к стиху. Во МХАТ'е текст "от автора", вклинивающийся между репликами, оказывается лишним, его выбрасывают, что, естественно, ведет к разрушению "великолепного стиха" (например, "И новый человек ты будешь." Он в ответ:// "Поди..." превращается в "И новый человек ты будешь." — "Поди..."). Такой тип разрушения стиха, впрочем, естественно вписывается в общую манеру чтения стихов в этой театральной традиции: стихи читаются как проза (для большей естественности), для этого необязательно даже и выбрасывать слова: просто уничтожаются межстиховые паузы (в которых, между прочим, содержится авторское интонирование).

терпретируемого текста. Дело здесь не в модернизации, а в типологической близости.

По словам А. Левинского, возможность театральной интерпретации "Анджело" заключена в шекспировской основе пушкинской поэмы. Но почему тогда не поставить просто "Меру за меру"? Как известно, сначала Пушкин собирался перевести шекспировскую комедию, а потом решил переделать ее в поэму. В чем смысл этого изменения формы?

Современники, с недоумением воспринимавшие литературные игры позднего Пушкина (известную "вторичность" его прозы, например), и в "Анджело" увидели непонятно зачем воспроизведенную архаику; позднейшие исследователи, в сущности, судят так же, называя "Анджело" блестящей стилизацией ренессансной новеллы.

Слово в традиционной драме не может держаться на открытой стилизации. Будучи по своей природе условной в той же мере, что и искусство вообще, традиционная драматургия прячет свою условность². Не случайно поэтому именно драматургия оказывается экспериментальным полем, когда обсуждается проблема условности искусства³. Сделав из шекспировской комедии поэму, взяв прямую речь в кавычки авторской речи, Пушкин получил право на открытую стилизацию.

Высокий стиль речей пушкинских персонажей – высокий несколько чересчур, с замеченным современниками привкусом архаики. Когда эти речи проговаривает со сцены живой человек, становится очевидной авторская ирония, "кавычки" стилизации, присутствующие не только в толковании режиссера, а уже у самого Пушкина, и обнаруживаемые со всей ясностью в сценическом исполнении. Так, неожиданно комическим оказывается образ героини с ее патетическим морализмом, авторская ирония выстраивает характерную роль Изабелы, такую, которую можно сыграть.

Если в инсценировке, выполненной в технике эпического театра, несовпадение между человеком и его словами задано изна-

² См. у Лессинга в "Гамбургской драматургии": "правдоподобие, быть может, не особенно требующееся в повести, но существенно необходимое в драме" (статья XXXIV).

³ См., напр., труды А. Шлегеля, высказывания Гете, попытки самого Пушкина объясниться по поводу "Бориса Годунова".

чально и является предметом открытой и сознательной работы, то в драматургических произведениях Пушкина это же несовпадение скрыто за формальным грамматическим соответствием речи и ситуации – и поэтому их адекватное сценическое истолкование оказывается гораздо более сложным. Инсценировка недраматургического произведения естественным образом влечет за собой несовпадение реплики и произносящего, но неизбежная трудность используется как плодотворная возможность – возможность острашения речи. Тот же прием встречаем и в современных театральные истолкованиях текстов собственно драматургических; здесь мы уже имеем некоторое насилие над текстом (чего в инсценировке по определению нет), насилие, которое может сопровождаться мотивировкой: так, в "Борисе Годунове" (БДТ, 1999 г.) "знаменитую сцену у фонтана Чхеидзе переводит в переписку Самозванца и Марины". Любопытно объяснение приема, предложенное рецензентом "Итогов": поэтическое слово, стих как таковой якобы по природе своей эмоционально нейтрален и противостоит слову театральному, сыгранному: "Этот "Борис Годунов" – поэма, вперед выходит пушкинский стих, в котором обработан, отчеканен, артикулирован каждый звук. Знаменитую сцену у фонтана Чхеидзе переводит в переписку Самозванца и Марины. Она читает его листки, а он – ее, а всё для того, чтобы не нарушать звучания текста пылкой театральностью чувств"⁴.

Итак, во-первых, самое заметное в пушкинском слове, подлежащем сценической интерпретации, — его самоценная риторичность и отсюда как бы деперсонифицированность. В русской критике говорилось уже и о некоторой абстрактности пушкинского драматургического слова: Ап. Григорьев называл "Маленькие трагедии" очерками, т.е. чем-то, требующим заполнения⁵. Превратить слово *für sich* в слово для театра проще всего, прибегнув к иронии, что часто и делается. Слово не сливается с ситуацией, а как бы сталкивается с ней, обнаруживает способность существовать "в

⁴ М.Д. "Борис Годунов". Режиссер Тимур Чхеидзе, Большой драматический театр, СПб.; "Борис Годунов". Режиссер Арсений Сагальчик, Александринский театр, СПб. – "Итоги", 1999, № 21, 25 мая. С.68.

⁵ Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. Статья первая (1862 г.). – Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С.234.

рамочке". Возникает тот же эффект объективации поэтического слова, какой возникает, например, в "Осени", где поэтизмы сталкиваются с грубыми прозаизмами и тем самым как бы берутся в кавычки ("Кататься на санях с Армидами младыми / Иль киснуть у печей за стеклами двойными").

Во-вторых, в пушкинской драматургии есть и еще одна особенность, делающая сценическое воплощение произведения сложной проблемой, которая может быть решена, как это ни странно, средствами именно авангардного эпического театра. Эту особенность можно обозначить как совмещение разных типов условности в пределах одного художественного текста.

В "Борисе Годунове" соседствуют прозаические и стихотворные сцены, а в стихотворных сценах на фоне белого стиха выделяются рифмующиеся строки и даже, как было недавно показано Д.Т.Шоу, сонет в сцене "Замок воеводы Мнишка в Самборе"⁶. Пушкин называл "четвертым единством" традиционной драматургии "разговор, размеренный, важный и благопристойный"; использование традиционных форм, как известно, было принципиально для литературной позиции Пушкина. В "Борисе Годунове" "старая неправдоподобность" — и прежде всего неправдоподобность "разговора, размеренного, важного и благопристойного", перешла в "Бориса Годунова" из традиции, однако при этом была осознана и подчеркнута — соседством с "вольностью суждений площади".

Соединение поэзии и прозы в пределах одного драматургического текста — прием, явно усвоенный Пушкиным от Шекспира. Но за очевидным сходством стоит принципиальное различие: у Шекспира прозаические и поэтические сцены контрастируют только как "низкое" и "высокое", но барочная орнаментальность, демонстративная "литературность" речи присуща как стихам, так и прозе: непристойная шутка так же строится при помощи изысканных тропов и фигур, как и драматичнейшая исповедь. У Пушкина — иначе: прозаическим сценам свойственна иная степень условности, нежели сценам стихотворным, они более "жизнеподобны".

Хотя Пушкин сам предлагал сравнивать свою трагедию с пьесами Шекспира, ближайшим контекстом "Бориса Годунова" явля-

⁶ См.: Шоу Д.Т. Местный колорит в "Ромео и Джульетте" и сонет Мнишка в "Борисе Годунове" // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994.

ется все-таки романтическая драма. Здесь знаменательны и сходство, и различия. Если "Гамлет" принадлежит одновременно и стихии барочной прозы, и стихии барочной поэзии, то мир персонажей романтической драмы четко делится на области высокого и низкого, каждая — со своим языком и со своей мерой условности. В "Коварстве и любви" Шиллера, как и в опытах его русских подражателей — юного Лермонтова, например, совмещаются натурализм и патетическая риторика, причем эти разные способы изображения мира закреплены за разными персонажами. У Пушкина же в "Борисе Годунове" образ одного героя — Самозванца прежде всего — не только совмещает разные психологические черты и социальные роли, но собирается из элементов разной меры условности — и из натуралистической прозы, и из демонстративно условной поэзии.

И вот когда изображение одного и того же персонажа в разных сценах подчиняется разным художественным принципам, то воплощение этого персонажа на сцене становится проблемой: фактура персонажа, так сказать, "вибрирует", в разных сценах один и тот же актер должен использовать разные манеры игры, соответствующие разным типам "жизнеподобия". Для традиционного театра, создающего иллюзию единства изображаемого мира, эта проблема непреодолима, что, видимо, понимал и сам Пушкин, предлагая утопический проект не только новой — народной — драмы, но и нового театра. Очевидно, проблему можно решить, именно подчеркивая, обыгрывая разнородность сцен, как это и делается в авангардном театре, где в одном спектакле одного героя могут играть разные актеры (соображение А.И.Журавлевой).

Условность искусства, неустранимая неправдоподобность традиционных форм стала у Пушкина, как известно, предметом рефлексии и оправдания, а подчеркнутая разноприродность текста — одним из самых действенных средств демонстрации условности искусства. Об этом хорошо говорила Л.Я.Гинзбург, в статье "Пушкин и проблема реализма" она писала: "В классицизме эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, рассекается и разносится по отдельным категориям, устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным. Ломая иерархическую шкалу, романтизм стремился постичь единую действительность в вечном противоречии ее элементов, в бесконечной пестроте и движении, во взаимодействии серьезного и смешного, возвышенного и обыденного <...> Существенным ис-

точником этого принципа явилась романтическая ирония <...> Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов..."⁷

Такая разнородность – важная черта, например, "Онегина", "собрания пестрых строф". Поэма – не случайно излюбленный жанр романтиков: само более или менее значительное пространство поэмы дает возможности для смены тона, столкновения тем. Это хорошо видно в "Чайльд-Гарольде" и "Дон-Жуане" Байрона. У Пушкина "собранием пестрых глав" оказывается не только роман в стихах, но, в сущности, все его поэмы. Такие разные во всех прочих отношениях вещи, как "Руслан и Людмила" и "Медный всадник", похожи тем, что каждая состоит из различных по тону, стилю, содержанию основной части и вступления / эпилога. Тот же контраст основной части с посвящением или эпилогом видим в "Кавказском пленнике" или "Полтаве".

В этом Пушкин был человеком романтической эпохи, которая может быть определена как эпоха резко возросшей склонности к самопознанию, самоидентификации, осознания тогдашним человеком собственных границ – границ своего народа, поколения, современного искусства, границ, наконец, своей личности, отличной от всего, что ее окружает. В искусстве это связывается с обостренным переживанием его специфичности, условности.

⁷ Цит. по изд.: Гинзбург Лидия. О старом и новом. Л., 1982. С.99, 102.