

Син Дэ Сик

Спектакль Валерия Фокина «Женитьба»: корейская и российская версии

Корейский режиссер и педагог представил сравнительный анализ двух сценических версий комедии Н. В. Гоголя «Женитьба», осуществленных одним из ведущих современных российских режиссеров в России и Южной Корее. Детально проанализирована сценография, актерские работы, сделан вывод о преимуществах русской актерской школы перед другими театральными системами.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, В. В. Фокин, Россия, Южная Корея, режиссерское прочтение, актерское воплощение, сценическая версия, Александринский театр, Культурный центр области Кён Ги, сравнительный анализ.

Sin De Sik

Valery Fokin's Performance "the Marriage": Korean and Russian Versions

A Korean director and teacher has presented a comparative analysis of two scenic versions of the comedy by N. V. Gogol "the Marriage" carried out by one of the leading modern Russian directors in Russia and South Korea. The scenography, actors' work are analysed in detail, the conclusion is made on advantages of the Russian actor's school in comparison with other theatrical systems.

Keywords: N. V. Gogol, V. V. Fokin, Russia, South Korea, director's perusal, an actor's embodiment, a scenic version, the Aleksandrinsky Theater, the Cultural Center of Area Ken Gi, a comparative analysis.

Валерий Владимирович Фокин поставил «Женитьбу» Н. В. Гоголя с актерами Драматической труппы Культурного центра области Кён Ги (Южная Корея, премьера 26 октября 2005 г.) и показал сценическую версию той же гоголевской пьесы в Санкт-Петербургском Государственном Академическом театре имени А. С. Пушкина (Александринском театре), художественным руководителем которого является и в настоящее время, 18 января 2008 г. Статья посвящена *сравнительному анализу* двух спектаклей. В качестве *материала исследования* выступают личные впечатления автора, рецензии и другие публикации периодической печати, видеозаписи обеих редакций постановки гоголевской пьесы.

В Стране утренней свежести классическая комедия Н. В. Гоголя была воспринята и актерами, и критикой, и обычными зрителями как произведение весьма актуальное и всерьез поднимающее злободневные социальные вопросы, пусть порой и в острокомедийной, гипертрофированной и абсурдистской форме.

Авторитет старших и пиетет по отношению к институту семьи в Южной Корее по-прежнему имеют культовый характер, женитьба в жизни корейского мужчины, и в еще большей степени корейской женщины – это важнейшее событие. В традиционном корейском обществе есть свой аналог российской свахи, фигура эта для корейского зрителя вполне узнаваемая, а тот факт, что в современном социуме Южной Кореи эту роль сплошь и рядом играют брачные агентства, ничего не меняет по существу дела. Сватовство и собственно женитьба – очень сложная цепь веками складывавшихся традиционных ритуалов, в которых непо-

средственное участие принимают семьи жениха и невесты, причем именно мнение старших и в той, и в другой семье имеет решающее значение. Состоять в браке для корейца или кореянки – социально престижно, и, напротив, в общественном мнении, в менталитете южнокорейцев укоренено неприятие разводов, особенно если развод происходит по инициативе жены или, в еще большей степени, – по ее вине. Репутации женщины в этом случае наносится непоправимый ущерб, вступить в новый брак у нее практически нет никаких шансов.

Социальная значимость женитьбы и личностная ценность вступления в брак в современной Южной Корее столь велики, что корейскому зрителю оказались вполне понятны те страхи, сомнения и мучительные колебания, которые испытывают и которыми томятся гоголевские персонажи – Иван Кузьмич Подколесин и Агафья Тихоновна Купердягина. Именно такое, в высшей степени серьезное отношение корейцев к институту брака и послужило одной из причин превращения гоголевской комедии при ее переносе Фокиным на корейскую сцену в *трагикомедию*.

Процессы глобализации, которые имеют общемировой характер, в разной степени и в различных аспектах затронули и Южную Корею, однако нигилизм молодых корейцев в отношении традиционного брака по большей части оказался несостоятельным и достаточно быстро сошел на нет. Глобализация лишь добавила новые проблемы и без того непростой процесс создания семьи, например, в связи с необходимостью получать образование и делать карьеру, что неизбежно отодвигает возраст вступления в брак и повышает тре-

бования к будущей «второй половинке». Глобализация видоизменила и частично переструктурировала, но не отменила сословное и имущественное разделение южнокорейского общества на множество социальных групп и слоев, что напрямую касается и института брака – таковой практически невозможен между представителями разных общественных групп или различных имущественных слоев.

Сотрудник журнала "The Monthly Art & Culture Magazine of Gyeonggi Arts Center" Чве Е Джонг констатировал, что вопреки, казалось бы, незнанию корейцами написанных более полутора веков назад произведений Н. В. Гоголя, сюжет гоголевской «Женитьбы» в изложении Фокина оказался близок и понятен корейскому зрителю. Множество молодых людей, утверждал обозреватель, мечтают о женитьбе, но практические расчеты сплошь и рядом отменяют возможность вступить в брак. Несмотря на неимоверное количество брачных агентств, немало тридцатилетних людей не могут создать собственную семью, отделиться от родителей и продолжают жить «под родительским крылом», вступить в брак для них – год от года все труднее. Ситуация усложняется и тем, что в общественном сознании свадьба стала мерилем престижа и благосостояния, и часто выступает, как это и показано в гоголевской «Женитьбе», не столько заключением любовного союза, сколько оформлением торговой сделки купли-продажи.

Решая внешний облик спектакля по классической российской пьесе, Фокин не мог не учитывать устойчивые стереотипы зрительского восприятия. В этом смысле традиционный образ России в глазах иностранцев, не исключая и жителей Южной Кореи, вполне стандартен: холод, мороз, снег, лед, водка и медведи. В фокинской «Женитьбе» медведей, по счастью, нет, а вот все остальное представлено в изобилии: тут и закутанная в зимнюю одежду, запорошенную снегом, гоголевские персонажи; и сваха, пьющая водку стопка за стопкой; и лед с характерной российской зимней забавой – с катающимися на коньках героями спектакля.

Конечно, появление своего рода зимнего катка (правда, с учетом национальной и географической специфики, коньки у героев корейской «Женитьбы» роликовые) служило не только задачам создания образа зимней России. Фокин заставил действующих лиц гоголевской пьесы встать на коньки, как минимум, еще по трем причинам.

Во-первых, катание на льду – важнейший прием, характеризующий мироощущение фокинской постановки: окружающий, внешний мир, в который попадает Подколесин, выгашенный Кочкаревым из уютной домашней обстановки и оторванный от привычного занятия – лежания на диване, воспринимается Иваном Кузьмичем как мир предательский, враждебный, неустойчивый – *скользкий* буквально.

Во-вторых, катание на коньках выступает важной составляющей актерского *способа существования* в данном спектакле, здесь моменты *проживания* роли соседствуют с элементами *игрового театра*, частью которого и является «фигурное катание»; по особенностям той или иной манеры героя или героини держаться на коньках публика может зримо судить о чувствах и о внутреннем состоянии персонажа.

И, наконец, в третьих, работа с коньками дает режиссеру возможность увеличить количество *аттракционов*, используемых им для создания картины абсурдного мира, в котором существуют герои «Женитьбы», и для выстраивания *ритмической структуры* постановки, в которой сценические аттракционы и трюки занимают едва ли не ключевую роль.

Сценограф Александр Боровский построил на сцене поворотный станок, представляющий собой составленный из вертикальных досок полуцилиндр с проемом, выполняющим функцию окна: это и окно буквально; и, вместе с тем, окно в мир фантазий героев, в мир, воображаемый то Подколесиным, то Агафьей Тихоновной. Сверху повешена конструкция, своей решетчатой структурой порождающая ассоциации с крышей катка, такой образ усиливается и подвешенным на этой конструкции и обращенным к зрительному залу громкоговорителем.

С наружной, выпуклой стороны стена полуцилиндра окрашена в синий цвет, когда станок повернут этой стороной к зрительному залу, перед нами – комната Подколесина, под оконным проемом расположен диван хозяина, рядом на стене повешены рамки с фотографиями (одна из них – с изображением К. С. Станиславского), на планшете стоит подсвечник с горящей свечой.

С внутренней стороны полуцилиндр белый, как и пол сцены, яркий верхний свет зрительно «зарифмовывает» образ катка. В данном случае перед нами и жилище Агафьи Тихоновны, и одновременно старинный каток, на стене которого помещена старинная афиша александринского «Ревизора». Здесь расположены две полукруглые скамейки, перемещающиеся на поворотных колесиках. Эти скамейки могут обыгрываться и как собственно скамейки; и как зрительские места своего рода «домашнего кинотеатра», когда параллельно рассказу свахи в проеме окна, будто на экране, возникают соответствующие женихи как иллюстрации к сказанному о них свахой; и как подобие детской коляски, когда женихи раскачивают прилегшую на скамейку Агафью Тихоновну и, тем самым, словно бы убаюкивают ее находящуюся в растерянности душу. Точно таким же образом тахта Подколесина превращается в сани, когда Кочкареву удастся поднять Ивана Кузьмича с его «лежбища» и повезти в дом к невесте.

Квартира Ивана Кузьмича Подколесина, в которой, как известно, начинается действие, в фокинской «Же-

нитьбе» представляет собой своеобразное сонное царство. Совсем напрасно Иван Кузьмич (Ри Тян У), лежащий на тахте с раскрытой книгой в руках и одетый в домашний халат (на ногах – длинные теплые носки), пытается разговаривать со Степаном (Со Чан Хо) о сюртуке, о ваксе и прочем.

Степан располагается по ту сторону проема, в раме окна мы видим лишь его руки, которыми он из последних сил старается удержаться за перегородку, чтобы не упасть, и его голову в шапке-треухе. Степан вяло мямлит что-то нечленораздельное, ослабшие руки предательски расцепляются, и слуга с грохотом исчезает из поля зрения зрителей.

В проеме его сменяет сваха (Пак Хён Сук), закутанная поверх меховой шапки и накидки в пуховый платок, она повисает, опершись на проем, опустив голову и свесив руки в варежках, словно плети. Когда же ей все-таки удается преодолеть проем, она засыпает, стоя на подколесинском диване и громко храпя, так что Ивану Кузьмичу пришлось ударом по синей поверхности полуцилиндра будить ее. Только рюмка водки, поднесенная Степаном, возвращает свахе речь, произносит она свой монолог по-профессиональному деловито, но несколько механически, словно заученный и давно надоевший текст.

Нужно сказать, что костюмы в данной постановке имеют смешанный характер, тут есть и предметы исторической одежды: цилиндры Подколесина и Кочкарева, фрак и шинель с пелериной Подколесина, просто валенки тетушки Агафьи Тихоновны и Дуняшки и валенки с калошами Анучкина и купца Старикова и пр. Но есть в некоторых костюмах и элементы одежды из недавних советских времен, как, например, меховые шапки Яичницы и Старикова, называемые в народе «пирожок», такие шапки любил носить последний генсек ЦК КПСС М. С. Горбачев.

Взрывает сонное царство подколесинских апартаментов визит Кочкарева (Ан Хёк Мо), одетого в длинное, до пят, пальто в мелкую серую клетку, на голове у него – цилиндр, припорошенный снегом. Кочкарев хватая сваху за плечи и обращается к ней с претензией: зачем она его женила?.. Нацепив красный клоунский шарик-нос, Кочкарев напугал задремавшего было Подколесина. Узнав о брачных планах своего друга, Кочкарев со всем пылом и азартом человека, которому совершенно нечего делать в этом мире, ввязывается в организацию свадьбы Полколесина. Реально движет им лишь один мотив – скука и пустота его ежедневного существования, на языке науки такое психологическое состояние называется «экзистенциальный вакуум».

Кочкарев заставляет Подколесина встать с дивана и собираться для поездки к невесте, буквально надевая на него принесенные Степаном брюки, ботинки и, наконец, шинель с пелериной, которая была брошена на плечи подколесинского слуги. Когда шинель пере-

дается Подколесину, визуальный вид телесного низа его слуги становится весьма жалок: ниже пояса на Степане надеты лишь трусы и валенки, и в таком виде Степан будет дефилировать на сцене до конца действия.

Кочкарев и Подколесин «уезжают» на тахте Ивана Кузьмича к Агафье Тихоновне, а в это время Степан толкает полуцилиндр сценической конструкции и поворачивает его белой стороной. А делает он данную операцию под очень известную музыку – это корейский ремикс песни Р. Паулса и А. Вознесенского «Миллион, миллион, миллион алых роз», который в лирически-минорном исполнении певицы Сим Су Бонг не менее популярен в Южной Корее, чем соответствующий хит Аллы Пугачевой в России.

На сцене появляются Агафья Тихоновна (Джо Ын Ха) и ее тетушка (Ким Ми Ок).

Агафья Тихоновна достаточно молода, в меру привлекательна и сейчас, когда нет посторонних, весьма энергична. Она катается на коньках без шапки, поверх недлинной светло-коричневой шубки наброшен красный платок, вся гамма обуревающих ее чувств передается через постоянно меняющийся пластический рисунок ее движений. В нем, на фоне «фигурного катания» как такового, угадываются временами движения, напоминающие то элементы боевых искусств; то танцевальные па, похожие на канкан; то пластику балерины, вставшую на пуанты (конструкция роликовых коньков такова, что позволяет это сделать). Создается впечатление, будто Агафья Тихоновна посредством своего «танца на льду» сублимирует переполняющее ее томление, тревогу, неосознанные страхи, то есть всю гамму чувств, столь свойственных невестам.

Является сваха, тетушка и Агафья Тихоновна зовут Дуняшку (Юн Санг Джонг), которая хоть и обута в валенки, но пластически подражает своей хозяйке и так энергично двигается по кругу «катка», ограниченного рельсами для поворачивающегося полуцилиндра, словно и она на коньках. Дуняшка приносит для свахи стопку водки, после чего три женщины садятся на скамейку в центре «катка», как будто образуя еще один ряд зрительного зала, то есть – спиной к публике и лицом к оконному проему в полуцилиндре.

Здесь, одного за другим, мы увидим женихов, о которых будет рассказывать сваха. Вот Жевакин (Ким Джонг Чиль) в морской фуражке и шинели отдает честь; за ним пожилой и серьезный чиновник Яичница (Рю Донг Чоль) в коричневом пальто и меховой шапке «пирожок»; а вот субтильного вида, похожий на студента молодой Анучкин (Иль Дю) в фуражке с кокардой, в короткой двубортной тужурке и в валенках с калошами, он встает в проеме и томно показывает себя в нескольких нарочитых позах, словно на постановочных фотографиях для глянцевого журнала.

«Просмотр» женихов прерывается стуком – это претенденты на руку Агафьи Тихоновны явились уже в

натуральном виде. Женщины покидают сцену, а на ней им на замену появляются один за другим женихи на коньках – словно люди, вставшие на скользкий путь. Яичница деловито приступает к аудиту, сверяя по списку наличное имущество с тем, что ему было обещано свахой. Анучкин приходит на сцену в уже виденных зрителями валенках с калошами, но тут же, сев на лавку, переобувается и надевает коньки, его валенки уносит Дуняшка. Жевакин оказывается человеком с ограниченными возможностями, он выезжает на сцену в характерной для безногих людей инвалидной коляске.

Когда женихи бросаются к появившейся на сцене свахе, приезжают Кочкарев и Подколесин, они – тоже на коньках. Первый – свободен и раскован, он легко и очень пластично скользит на коньках «по льду»; второй – скован, напряжен, нахохлился, словно замерзшая птица, на коньках передвигается с трудом и постоянно порывается уйти. Узнав, что невеста передевается, все мужчины прильнули к доскам полуцилиндра, стараясь сквозь щели между досками хоть как-то рассмотреть потенциальную суженую, но Кочкарев констатировал: «Ничего не видно».

Невеста выходит к женихам, на Агафье Тихоновне меховая жакетка, меховая шапка, поверх нее повязан цветастый платок, длинная юбка и коньки. Женихи, сбросив верхнюю одежду, исполняют, каждый на свой лад, «произвольную программу» фигурного катания под песню «Расцвели яблони и груши, поплыли туманы над рекой...», а Дуняша в проеме, словно бы играя на воображаемых ударных инструментах, столь увлеченно отбивает ритм и одновременно энергично и упоенно машет руками, как если бы она дирижировала «фигуристами», что когда «Катюша» обрывается, Дуняшка далеко не сразу замечает это обстоятельство.

Тут является еще один жених, престарелый купец Стариков (Джон Ун Бонг), он опирается на палочку и одет как партийный функционер советского времени: длинное пальто с меховым воротником, меховая шапка «пирожок», валенки. Стариков прикуривает папиросу от свечи и чинно садится на лавочку, его примеру следуют и остальные женихи, но их нетерпение выражается в том, что они, сидя на скамейке и отталкиваясь коньками, всей своей массой буквально «наезжают» на Агафью Тихоновну с требованием сделать выбор. Перепуганная невеста, крича от ужаса, убегает, а оставшихся в недоумении женихов тетушка приглашает позже прийти к ним на чай.

Женихи расходятся, порывается уйти и Подколесин, но Кочкарев его не пускает. Степан под «Очи черные» в исполнении Ф. И. Шаляпина поворачивает полуцилиндр синей стороной к зрителям, ложится на барский диван и накрывается пледом. Затемнение обозначает конец первого акта, по его прекращении Степан встает и снова поворачивает полуцилиндр светлой стороной.

Свет притушен, на одной лавке, расположенной в центре круглой игровой площадки, сидит Агафья Тихоновна, она в ночной рубашке, босиком, на плечи накинута платок. На другой скамейке, расположенной за спиной Агафьи Тихоновны, у стенки полуцилиндра, сидят четверо женихов. Сверху падает снег, Агафья Тихоновна находится в мучительном раздумье, поскольку ей необходимо сделать выбор в ситуации, когда, по сути, никакого выбора нет. Женихи подъезжают к скамейке, на которую полуприлегла Агафья Тихоновна, они качают эту скамейку, словно коляску с маленьким ребенком. В оконном проеме появляется Кочкарев и своей репликой заставляет Агафью Тихоновну проснуться.

Дается полный свет, Кочкарев бережно берет одну ногу Агафьи Тихоновны и осторожно надевает на нее коньковый ботинок, потом проделывает аналогичную операцию и с другой ее ногой, а невеста тем временем стыдливо прикрывается платком. Кочкарев уговаривает Агафью Тихоновну остановить свой выбор на Подколесине и разогнать других женихов.

Начинается комическая цепочка приходов женихов с одной и той же повторяющейся ситуацией: стоит только вошедшему Яичнице приступить к объяснению с Агафьей Тихоновной, как раздается стук в дверь и на сцену выезжает Жевакин на своей инвалидной коляске, однако и его попытка выяснить отношения с Агафьей Тихоновной прерываются, в свою очередь, новым стуком в дверь – это пришел Анучкин, который поначалу не замечает, словно токующий глухарь, двух других претендентов на руку Агафьи Тихоновны, а увидев их, пугается и от неожиданности смешно, клоунски падает.

Агафья Тихоновна, следуя совету Кочкарева, приступает к процедуре изгнания женихов. Она принимает очень важную и уже в силу этого весьма смешную позу, отдаленно напоминающую многократно тиражированное скульптурное изображение вождя мирового пролетариата (свойственную, впрочем, и многим другим вождям, кормчим и иже с ними): одной ногой Агафья Тихоновна опирается на скамейку и, вытянув руку, указательным пальцем обозначает то направление, куда она просит удалиться надоевших ей женихов, а именно – куда-нибудь подальше...

Однако женихи, вполне справедливо, не принимают настрой невесты за чистую монету и подступают к ней с требованием объяснений, после чего испуганная Агафья Тихоновна, испуская крики ужаса, снова убегает. Вслед за небольшим затемнением на сцену в сопровождении корейской версии песни «Миллион, миллион, миллион алых роз» выходит Кочкарев и делает то, что не получилось у Агафьи Тихоновны: он разгоняет женихов, сообщая Яичнице, что стены дома построены всего в один кирпич; а Анучкину рассказывает, что невеста по-французски не знает ни слова, и

пр. Заодно Кочкарев выпроваживает и сваху, которую обступили недовольные женихи.

Агафья Тихоновна появляется на сцене в том же наряде, в каком она предстала перед женихами в первый раз: меховая шапка и меховая жакетка, платок, длинная юбка и коньки. Она готова к встрече с Подколесным, но на сцене снова появляется настойчивый Жевакин, и Агафье Тихоновне приходится самой от него отделяться.

После ее ухода начинается сцена, открывающая целую череду *пронзительно-лирических монологов*, которые действующие лица фокинской «Женитьбы» будут произносить, обращаясь к публике и стоя в ярком световом круге на фоне общего затемнения сцены. И первый такой монолог выпал на долю Жевакина, который говорил свой текст о том, как не везет ему со сватовством, недоуменно раскинув руки в стороны, а потом доставал из кармана зеркало, внимательно рассматривал себя в нем и несколько раз повторял: «Не понимаю... Не понимаю...»

В то время как Жевакин, раздавленный очередной жизненной неудачей, покидал сцену, Кочкарев ввозил на нее Подколесина, одетого в цилиндр и фрак, то есть вполне готового для сватовства в смысле имеющегося костюма, но совсем не готового по внутреннему настрою. Иван Кузьмич порывается уйти, но бдительный Кочкарев постоянно настороже.

Агафья Тихоновна стоит, скромно потупившись, как и полагается настоящей невесте. Кочкарев, схватив потенциальных жениха и невесту за руки, не без труда подтянул их к себе, расправил его и ее ладони так, чтобы им было легче взять друг друга за руки, посадил на скамейку и подтолкнул друг к другу, чтобы они, наконец, соединились.

Кочкарев оставляет Агафью Тихоновну и Ивана Кузьмича одних, и после долгой паузы они, заметно волнуясь, начинают произносить свой знаменитый диалог, но руки их – так и не соединяются: Подколесин складывает свои ладони у себя на коленях, а Агафья Тихоновна снимает с правой руки варежку, чтобы перекреститься. Следует затемнение, снова падает снег, Иван Кузьмич и Агафья Тихоновна немного поддвигаются друг к другу, Агафья Тихоновна снимает и вторую варежку, чтобы дыханием согреть свои ладони. Кажется, еще мгновение... Неожиданно Подколесин встает, надевает на голову цилиндр и уходит. Агафью Тихоновну от неожиданности бросает в жар, и она убегает.

На сцене появляются Кочкарев и Подколесин, который пыгается надеть на себя шинель, но Кочкарев ему не дает, он встает перед Иваном Кузьмичем на колени и в такой позе ползает за ним, уговаривая жениться хотя бы ради него, своего друга, Кочкарева... Однако Подколесин не слушает его и уходит.

Наступает очередь Кочкарева оказаться в световом круге и произнести свой монолог, по ходу которого

природная энергия берет свое, и Кочкарев, преодолевая растерянность, решает не отступать от намеченной цели и довести дело до логического конца.

Кочкарева в луче света сменяет Агафья Тихоновна, которая произносит монолог о семье, о детях, о возможном счастье с Иваном Кузьмичем.

Кочкарев приводит Подколесина, у которого в петлице фрака закреплен крупный цветок, это знак того, что теперь Иван Кузьмич уж точно жених. Кочкарев соединяет руки Подколесина и Агафьи Тихоновны и велит Ивану Кузьмичу поцеловать ручку невесты. Подколесин робко выполняет требование друга, но после паузы – целует ручку Агафьи Тихоновны еще раз, уже по собственной инициативе. Кочкарев обнажает руку невесты чуть выше ладони, Подколесин целует ее еще раз, и – еще раз, входит во вкус и целует Агафью Тихоновну в плечо, потом в губы, в нос... Она, в свою очередь, снимает с него очки, и они целуются раз, другой... И жених, и невеста находятся в том состоянии, когда говорят: «Завелись...» Кочкареву стоит немалых усилий оторвать их друг от друга, Агафья Тихоновна уходит, а вошедший в раж Подколесин не может остановиться и несколько раз целует Кочкарева.

Впрочем, стоило оставить Подколесина наедине с самим собой, и его пыл моментально улетучился, вернулись прежние страхи, нерешительность, безотчетная тревога. Находясь в центре светового круга, Иван Кузьмич произносит монолог о странности всего того, что с ним случилось, а также о том, что теперь уж изменить ничего нельзя. Или – можно?..

Подколесин залезает на скамью под оконным проемом, бросает туда цилиндр, снимает с ноги один конек и бросает туда же, потом продельывает подобную операцию с другим коньком, после чего взбирается на оконный проем и замирает в нем. Степан поворачивает полуцилиндр синей стороной к публике, и Подколесин спускается прямо на свой любимый диван, ложится и с головой прячется под покрывалом.

Вдали слышны призывные крики Агафьи Тихоновны: «Иван Кузьмич! Иван Кузьмич!..» В оконном проеме появляется и сама Агафья Тихоновна в подвенечном платье, она замирает в своеобразном стоп-кадре, слева и справа от нее в проеме видны лица тетушки, свахи и Кочкарева. Они зовут Дуняшку, чтобы спросить ее, где же, собственно говоря, жених. Дуняшка появляется на переднем плане, она, опустившись на колени, сидит на планшете в обрамлении светового круга и сообщает, что Подколесин выпрыгнул из окна и сбежал.

В окне – немая сцена. Звучит свадебный марш Мендельсона, и очнувшийся от потрясения Кочкарев порывается бежать за Подколесным, чтобы вернуть его, но опытная сваха со знанием дела подводит итог: уж если жених в окно выпрыгнул, то...

Агафья Тихоновна спускается из оконного проема на подколесинский диван и тихо присаживается в ногах у Ивана Кузьмича. По мере того как идут поклоны действующих лиц, Подколесин приподнимается и тоже садится на диване лицом к зрителям, и несостоявшиеся жених и невеста, взявшись за руки, кланяются последними.

Спектакль, основные параметры которого были отлажены в период южнокорейской постановки 2005 г., при переносе на сцену *Александринского театра* в 2008 г. оказался вполне созвучен российским реалиям новейшего времени – и созвучен разными гранями своей художественной структуры, о чем недвусмысленно свидетельствуют многочисленные рецензии на фокинскую «Женитьбу». И театральные обозреватели, высоко оценившие александринский спектакль, и авторы критических отзывов, не принявшие петербургскую версию «Женитьбы», находили в фокинской постановке смысловые пласты, связанные с современными вызовами сегодняшней российской действительности.

Пишущие о театре не могли не откликнуться, прежде всего, на режиссерский прием, связанный с «фигурным катанием» персонажей петербургской «Женитьбы». Трудно сказать, по счастливой или несчастливой случайности российская версия гоголевской истории попала в контекст одинаковых по существу, но конкурирующих между собой телевизионных ледовых шоу, шедших на двух федеральных каналах и крикливо-шумно освещаемых во всевозможных СМИ – центральных, региональных, областных, городских, районных, поселковых и пр. Не заметить такого совпадения было невозможно, однако мало кому удалось за лежащим на поверхности сходством разнородных явлений разглядеть содержательный диалог поставленной в академическом театре «Женитьбы» и телевизионных микстов, соединивших в пары фигуристов-профессионалов и дилетантов – «звезд» шоу-бизнеса.

Главное телеразвлечение граждан СССР по-прежнему живее всех живых, поэтому печальная ирония слышится в музыкальной партитуре спектакля, сочиненной Леонидом Десятниковым, в которой композитор прибегает к цитированию старинной (если не сказать древней) советской песенной классики, так, например, для сцены соревнования женихов в «фигурном катании» он использовал старинный романс А. Бабаева «Любимые глаза» на слова А. Кронгауза («Только у любимой могут быть такие необыкновенные глаза»), а в финале звучит песня М. Блантера на стихи М. Исаковского «Летят перелетные птицы», ее знаменитые строки: «Летят перелетные птицы в осенней дали голубой, / Летят они в жаркие страны, / А я остаюсь с тобой, / А я остаюсь с тобою, родная на веки страна, / Не нужен мне берег турецкий, / И Африка мне не нужна...», – это одновременно и «прикол» на тему старинного анекдота «Это наша родина, сы-

нок...», и грустная констатация именно этого бесспорного факта.

«Фигурное катание» по-фокински попало в контекст и еще одного новейшего явления российской жизни, а именно устройства катков для массовых увеселений на центральных площадях двух столиц – на Дворцовой площади в Петербурге и на Красной площади в Москве. Е. И. Горфункель по этому поводу написала следующее: «Подколесин чужд гулянью, в отличие от Кочкарева, гуляющего без продыху. Гулянье – это экзальтация души, желание быть на виду и со всеми вместе там, на улице, на Невском, на катке, на презентации. Гулянье – это идеал каждодневного счастья <...>. Каток, где на льду шуршат лезвиями все женихи, сама Агафья Тихоновна и Кочкарев, выхвачен из новостей жизни, это наиболее свежий пример массового гулянья, коллективного попирания “вечной красоты” (то децибелами, то коньками)».

Фокинская «Женитьба» увидела свет на сцене Александринского театра в самый разгар президентских выборов 2008 г., и при восприятии этого спектакля не удалось избежать политических аллюзий, когда рецензент Т. Джурова увидела в Агафье Тихоновне (Юлии Марченко) современную Россию, делающую мучительный выбор между несколькими кандидатами.

Петербургская «Женитьба» породила различные, порой диаметрально противоположные видения образа нынешней России.

Е. И. Горфункель, например, писала о том, что в фокинском спектакле представлен образ современного мегаполиса, где есть одна группа людей, которых условно можно назвать людьми кочкаревского типа, чей «темперамент ненормально, как у Кочкарева в блестящем исполнении Дмитрия Лысенкова, активен и направлен бог знает куда, только бы бежать и шевелиться», бежать с одного гулянья на другое в стремлении вечно находиться на празднике жизни; но есть и другая группа людей – людей подколесинского типа, людей непубличных, сторонящихся судорожной суеты и гулянью предпочитающих книжное чтение у себя на диване. «“Женитьба” в Александринке, – полагает театральный критик, – заканчивается счастливо, и это счастье бегства» от пустопорожней беготни за ощущением причастности к празднику жизни. Для режиссера, по мнению Е. Горфункель, главный герой «Женитьбы» все-таки Подколесин, Игорь Волков играет благополучный вариант современного Обломова, поскольку Иван Кузьмич в фокинской постановке «избегает падения в полную пошлость».

А. Бартошевич, разбирая гастроли Александринского театра в Москве, в том числе анализируя и показанную в столице фокинскую «Женитьбу», говорил о том, что диван Подколесина – это «уголок современного интеллигента», это «место, где герой Игоря Волкова может остаться наедине со своими книгами, с портретами, которые висят над диваном».

Но имели место и совсем иные представления о том, что изображено в петербургской постановке гоголевской пьесы. О. Булгакова, например, увидела в александринской «Женитьбе» совсем другую картину: «Кругом зима, мороз. Россия в спектакле Фокина спит “вечным сном”. <...> Россия впала в маразм и кретинизм. Кругом беспробудные уроды, рыла и хари. Непроходимая тьма <...>. Интеллигенция бесполо, свое отслужила и поддыхает на диванчике».

В процессе перенесения южнокорейской постановки «Женитьбы» на российскую почву Фокин, при сохранении общей формы спектакля, не мог не произвести определенные изменения в своих сценических построениях, вектор направленности подобной трансформации недвусмысленно выражен в авторской декларации режиссера, согласно которой в фокинской постановке раскрывается «острый конфликт героя, который стремится сохранить свой личностный мир, с действительностью, приобретающей абсурдный, почти балаганный облик; действительностью, провоцирующей человека выделять самые невероятные трюки и участвовать в нелепых <...> аттракционах (См. официальный сайт Александринского театра: <http://www.alexandrinsky.ru>; курсив мой. – С. Д. С.)».

Пространственно-временная организация спектакля, созданного режиссером Валерием Фокиным и художником Александром Боровским, представляла собой «образ открывающегося то изнутри, то снаружи балагана, открытого для динамики переходов из мира внутренних фантазий героя, устроившегося на удобном, почти “обломовском” диване, во внешний – враждебный и неустойчивый мир, где герой чувствует себя крайне неуверенно (курсив мой. – С. Д. С.)».

Российская версия «Женитьбы» действительно превосходит южнокорейскую редакцию фокинской постановки по количеству аттракционов, имеются различия между двумя сценическими версиями спектакля и по содержательной стороне используемых аттракционов и трюков.

Некоторые из них, как, например, в эпизоде, когда раздосадованный Подколесин будит уснувшую стоя сваху (Марина Кузнецова) пинком ноги, или в сцене, когда пришедший к Ивану Кузьмичу Подколесин хватается Феклу Ивановну за горло с репликой «На кой черт ты меня женила, ящерица ты старая?!», в корейской постановке были бы попросту невозможны в силу национального менталитета и традиций, ведь сваха явно старше по возрасту и Подколесина, и Кочкарева.

Вряд ли допустимо было сделать в корейской редакции спектакля вариант аттракциона в финальной сцене, когда Агафья Тихоновна в подвенечном платье застыла в оконном проеме, слева и справа от нее мы видим лица свахи, тетюшки Арины Пантелеймоновны (Кира Крейлис-Петрова) и Кочкарева. Они зовут Дуняшку (Юлия Соколова), чтобы узнать у нее, куда подевался Иван Кузьмич. Дуняшка показывается в том

же проеме, пролезая между ног Агафьи Тихоновны, и сообщает, что Подколесин выскочил в окно, взял извозчика и уехал. Кочкарев заявляет, что он вернет жениха, но опытная Фекла Ивановна подводит нерадостный итог разыгранной истории следующим образом: перегнувшись через проем, реплика о том, что, мол, если жених в окно выпрыгнул, то тут уж «мое почтение», сваха подкрепляет энергичным и крайне непристойным жестом руки.

Начинать собственно разбор аттракционного построения петербургской «Женитьбы» необходимо с технического обеспечения «фигурного катания» персонажей фокинского спектакля, ведь актеры Александринки работали на настоящих ледовых коньках, хотя ледового катка как такового Фокин на сцене бывшего императорского театра не заливал.

Имеет смысл обратиться к авторитетному мнению эксперта по этому вопросу. Разбирая сценографию Александра Боровского к фокинской «Женитьбе», Н. Казьмина пишет: «Каток – не лед, а особое покрытие, привезенное из-за границы и сегментами уложенное на планшете. Однако иллюзия льда полная, звук конька, режущего лед, кажется настоящим и будоражит в душе полудетские “зимние” воспоминания».

Абсурдный мир женихов, представленный массивным Яичницей (Павел Юринов) с «министерским» портфелем в руках, долговязым и похожим на студентика Анучкиным (Андрей Матюков) и, наконец, безногим, но бравым Жевакиным (Валентин Захаров) в матросской бескозырке и тельняшке, в петербургской «Женитьбе» дополнен аттракционами-выходами дополнительных персонажей.

«Абсурдом имени Хармса» представляется Н. Казьминой «материализация чиновника Пантелеева (Галина Егорова), который в пьесе только упоминается, а тут на сцене является ... лилипутом. Длинная, как каланча, Агафья посмотрит на него и залыет слезами. А уж дрожки гостинодворца Старикова (Аркадий Волгин), <...> старого “нового русского” с сигарой в зубах, в цилиндре и лисьей шубе, вылетают на каток напрямик из Замоскворечья Островского». Этот аналог легендарного «шестисотого мерина» с гиканьем и присвистом приводится в движение тремя молодцами, один из которых выступает в роли лошади, тянущей экипаж, двое других располагаются сзади в качестве то ли лакеев, то ли – телохранителей, но и они вносят свою лепту в перемещение дрожек, толкая их вперед.

Аттракционом в фокинской «Женитьбе» может стать и простая реплика, если только она будет подана *репризно*, как, например, это делает Дмитрий Лысенков в роли Кочкарева, когда тот сообщает Яичнице, что стены дома, предназначенного в приданое Агафье Тихоновне, построены в один кирпич, а для уверенности, что необходимый эффект будет достигнут, добавляет: «Вы что, не знаете, как сейчас строят?»

В аттракцион превращен и важнейший монолог Подколесина. Когда Иван Кузьмич принимает решение жениться, он встает на люк, сделанный в планшете сцены, и из трюма сцены выдвигается станок, превращающийся благодаря игре Игоря Волкова в постамент для Подколесина. Осмысля свое новое положение, он говорит о том, что если бы он был государем, то он всем бы приказал жениться, при этом Иван Кузьмич принимает скульптурную позу самодержца российского. Но как только настроение Ивана Кузьмича меняется и у него возникает непреодолимое желание «попятиться», станок «постамент» уходит в трюм сцены, буквально опуская бедного Подколесина на землю, то бишь – на планшет сцены.

Интересную мысль о концовке александринской «Женитьбы» высказала Н. Казьмина: «В финале в окне подколесинского дома мелькнет идиллическая живая картина: всматривающиеся в тьму сваха, Арина Пантелеймоновна, Дуняшка и Кочкарев, а над ними – тревожно раскинувшая руки, как птица, Агафья-мечта в подвенечном платье. Подколесин с кривой ухмылкой подпольного человека загасит свечу, и видение исчезнет. Можно думать, что пьеса Гоголя приснилась этому Ивану Кузьмичу, задремавшему над любимой страницей». Перефразируя известное выражение, можно сказать так: что у бодрствующего человека на уме, то у человека спящего – во сне.

Непосредственно с идеей, высказанной Н. Казьминой, соприкасается еще одна принципиальная для фокинского спектакля (и корейского, и российского) мысль, принадлежащая Е. Горфункель, а именно: «<...> для персонажей “Женитьбы” *пограничное состояние*, комический *экзистенциализм* и есть *сквозная задача* (курсив мой. – С. Д. С.)».

Предложенный Фокиным *сюжет* «Женитьбы» – сюжет действительно *экзистенциальный*, сценически решенный в жанре *трагикомедии*. Герои и корейского спектакля, и российской постановки, прежде всего Подколесин, ищут, порой мучительно, опору в жизни, ищут смысл своего существования в окружающем их абсурдном, враждебном и предательском мире.

Н. Казьмина точно подметила следующее: «“Фокус” (с ледовым катком. – С. Д. С.) помог режиссеру решить две важные для него задачи, *технологическую* и *смысловую*, – кардинально изменить ритм и настроение слишком знакомой всем и потому как-то поблекшей в нашем воображении “Женитьбы”. А если попросту, режиссер не дал актерам “рассживаться” – в прямом и переносном смысле».

Режиссер берет на вооружение элементы мейерхольдовского движенческого театра, при этом сохраняя в неприкосновенности главное: «сквозная задача», стоящая перед героями фокинской «Женитьбы» и имеющая экзистенциальную природу, сценически решается, по мнению Е. Горфункель, «в традициях реализма»: актерами, актером заметна новая «Женить-

ба?». Безусловно, что в работе и с исполнителями труппы Александринского театра, и с приглашенным из Театра имени Ленсовета Дмитрием Лысенковым у Фокина возникло значительно меньше трудностей, чем с актерами из Южной Кореи, чья обученность в рамках художественной методологии, восходящей к школе К. С. Станиславского, оставляла желать лучшего.

Постановочная практика Валерия Фокина показала, что и в репетиционном процессе, и в собственно постановочной работе присутствует *сложное сочетание* подходов и приемов, имеющих своим происхождением и методики К. С. Станиславского, и методы театра В. Э. Мейерхольда. Идущая от принципов *психологического театра* кропотливая работа актера над собой, длительная подготовка роли, подробная проработка внутренней жизни персонажа обогащают конечный сценический образ, придают ему многогранность, открывают перед актером творческую свободу, пробуждают в нем импровизационное начало. Мейерхольдовская школа не дает актеру скатиться к примитивному бытовизму; актер должен помнить об условной природе сценического искусства; темпоритмы и пластические характеристики рисунка роли опираются не на быт, а на музыкально-танцевальную природу театра и поэтическое преобразование действительности.

Примечания

1. Бартошевич Алексей, Шах-Азизова Татьяна. Новейший век Александринки // Планета Красота. – 2008. – № 5–6. – С. 18–20.
2. Булгакова Ольга. Русская классика в Петербурге. Коньки в холодильнике. «Женитьба» Н. В. Гоголя в Александринском театре // Современная драматургия. – 2008. – № 2. – Апрель – Июнь. – С. 189–191.
3. Горфункель Елена. Торжество места: Петербургский период Валерия Фокина // Театр. – 2008. – № 31. – С. 48–55.
4. Горфункель Елена. Фокин: 6:0 // Планета Красота. – 2008. – № 1. – С. 56–57.
5. Джурова Татьяна. Женитьба нашего времени // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2(52). – С. 26–28.
6. Казьмина Наталья. Шуточка // Сцена. – 2008. – № 3(53). – С. 30–31.
7. Козич Софья. Да жените его наконец // Там же. – С. 28–30.
8. Лапкина Галина. Синий балаган // Театральная жизнь. – 2008. – № 1. – С. 11–13.
9. Ренанский Дмитрий. Головокружительное упоение точностью // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2 (52). – С. 30–31.
10. Фридштейн Юрий. Александринские комментарии // Планета Красота. – 2008. – № 5–6. – С. 21.
11. Чве Е Джонг. «Женитьба» Гоголя в постановке труппы театра провинции Кён Ги // The Monthly Art & Culture Magazine of Gyeonggi Arts Center. – 2006. – № 11 (Vol. 29). – С. 26–27.