

УДК 792.09; 7.091.3

АДАПТАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В ОДНОИМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНО-
ПЛАСТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ П. САФОНОВА – Ю. ПЕТУХОВА

Грызунова О. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В фокусе внимания статьи — художественно-образный замысел поэмы Александра Пушкина «Медный всадник» и его претворение в одноименном литературно-пластическом спектакле. Режиссером постановки выступил Павел Сафонов, хореографом — Юрий Петухов, исполнителями — студенты Театрального института имени Бориса Щукина и кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Путем анализа основных тематических мотивов текста поэмы предпринята попытка выявить своеобразие режиссерского решения и определить место пластических сцен в нем. Образно-ассоциативный ряд «петербургской повести» расширен за счет включения в драматическое действие фрагментов из других произведений поэта, а основная тема поэмы — столкновение хода истории и личности человека — передана хореографии.

Ключевые слова: Александр Пушкин, поэма «Медный всадник», спектакль «Медный всадник», Павел Сафонов, Юрий Петухов.

ADAPTATION OF THE CONTENT OF A. PUSHKIN'S POEM
THE COPPER HORSEMAN IN THE LITERARY AND PLASTIC PLAY
OF THE SAME NAME BY P. SAFONOV – YU. PETUKHOV

Gryzunova O. V.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the artistic and figurative idea of the poem *The Copper Horseman* and its implementation in the literary and plastic performance of the same name. The director of the production was Pavel Safonov, the choreographer was Yuri Petukhov, the performers were students of the Boris Shchukin Theater Institute and students of the Department of Choreography Education of the Vaganova Ballet Academy. Based on the analysis of the main thematic motifs of Alexander Pushkin's text, an attempt is made to identify the originality of the director's decision and the role of plastic scenes in it. With the expansion of the

figurative-associative series of the «Petersburg story» by including fragments from other works of the poet, its main theme — the collision of the course of history and the personality of a person — is leveled in the dramatic part and transferred to the choreographic action.

Keywords: Alexander Pushkin, poem *The Copper Horseman*, the performance *The Copper Horseman*, Pavel Safonov, Yuri Petukhov.

Из истории создания поэмы

7 августа 1782 года в Петербурге торжественно открыли памятник Петру Первому работы Этьена Мориса Фальконе. 31 октября 1833 года в Болдино Александр Пушкин завершил поэму «Медный всадник». Поэма дала памятнику новую жизнь: с посмертной публикацией произведения в сознании петербуржцев и в истории русской культуры за монументом закрепилось название «Медный всадник», и он стал одним из символов Санкт-Петербурга.

В отечественной пушкинистике хорошо известны литературные и философские произведения, бытовые реалии и воззрения Пушкина, инспирировавшие рождение поэмы.

Поэма создавалась в период второй болдинской осени. Из Болдина поэт практически никому не писал, за исключением жены. С ней о своих стихах он говорил только как о доходной статье и непременно шутливым тоном; потому письма не содержат подробностей о том, как именно создавалась «петербургская повесть». 11 октября Пушкин сообщал: «Я пишу, я в хлопотах». 21 октября: «Я работаю лениво, через пень колоду валю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам». 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть». 6 ноября: «Я привезу тебе стишков много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня» [1, с. 184–185]. Заглавие «Медного всадника» в письмах не названо, и общий тон шуточки не позволяет отнестись с доверием к признанию Пушкина будто во время работы над повестью у него «ни к чему не было охоты». В действительности, поэт испытывал необычайный творческий подъем: основная творческая работа над поэмой заняла всего 26–27 дней [1, с. 179], при том, что параллельно Пушкин обдумывал и другие произведения.

Подступы к теме повести растянулись на десятилетие. Поэт затронул петровскую тему в поэме «Полтава», в отдельных стихотворениях («Стансы», «Пир Петра Первого»), в незаконченном историческом романе «Арап Петра Великого», в подготовке обширной истории Петра Первого.

Период царствования Петра Первого Пушкин оценивает двойственно: поэт считал его временем масштабных преобразований, созидания и вместе с тем

временем страданий широких слоев населения, представляемых и «податными» сословиями, и частью дворянства. Этому взгляда поэт придерживался задолго до начала работы над «Медным всадником» и высказал его еще в 1822 году: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» [2, с. 192]. Реформы Петра Первого спровоцировали материальное и моральное вырождение старинного дворянства, к которому принадлежал сам поэт, и способствовали выдвижению дворянства нового — «безродного», вышедшего из лакейской службы.

Размышления Пушкина об этом нашли выражение в незаконченной поэме о бедном чиновнике Езерском, названной по фамилии героя. В дальнейшем часть строф из этой поэмы были переработаны под требования цензуры и напечатаны под заглавием «Родословная моего героя (отрывок из сатирической поэмы)». Однако значительная часть рукописей «Езерского» была у Пушкина перед глазами при создании «Медного всадника». Из «Езерского» в новый замысел вошли такие важные элементы, как картина ненастного осеннего петербургского вечера, составляющая краткий пролог («Дождь капал, ветер выл уныло / Клубя капот сирен ночных / И заглушая часовых»), и сам герой, «потерявший» свою знатную фамилию («А сам он жалованьем жил / И регистратором служил»). Однако коренным образом изменился тон, характер произведения: из сатирического и полемического он стал объективным и сдержанно-трагическим.

Вариант начальных строф из неоконченной поэмы «Езерский»	Изданная редакция «Медного всадника»
Над Петербургом омраченным Осенний ветер тучи гнал. Нева, в теченьи возмущенном, Шумя, неслась. Угрюмый вал, Как бы проситель беспокойный, Плескал в гранит ограды стройной Широких невских берегов. Среди бегущих облаков Луны совсем не видно было. Огни светились в домах, На улице взвивался прах И буйный вихорь выл уныло, Клубя подол сирен ночных И заглушая часовых.	Над омраченным Петроградом Дышал ноябрь осенним хладом. Плеская шумною волной В края своей ограды стройной, Нева металась, как больной В своей постеле беспокойной. Уж было поздно и темно; Сердито бился дождь в окно, И ветер дул, печально воя.

Как отмечает в аналитическом очерке В. Я. Брюсов, в произведении поражает «несоответствие между фабулой повести и ее содержанием» [3, с. 63].

В поэме «Медный всадник» («петербургской повести») есть два основных персонажа, два героя, определяющих две сплетенные между собою и сталки-

вающиеся идейно-тематические линии. Первый из героев — Петр Великий, «могучий властелин судьбы», «строитель чудотворный», создатель города «под морем», продолжающий как личность жить и после смерти в памятнике, давшем поэме ее заглавие; второй — Евгений, мелкий чиновник из обедневшего дворянского рода, опустившийся до мещанского уровня, «ничтожный герой», вошедший в 1830-е годы в творческий кругозор Пушкина из окружающего быта. Оба, казалось бы, не имеющие ничего общего героя оказываются связанными событием, вызванным «волей роковой» «державца полумира», — петербургским наводнением 7 ноября 1824 года, погубившим не только счастье, но и саму жизнь Евгения. Во время наводнения погибает возлюбленная Евгения — Параша, вместе с матерью-вдовой живущая у взморья. Евгений не переносит этого несчастья и сходит с ума. Однажды ночью, проходя мимо памятника Петру I, Евгений, в своем безумии, шепчет ему несколько злобных слов, видя в нем виновника своих бедствий. Расстроенному воображению Евгения представляется, что Медный всадник на бронзовом коне разгневался на него за это и погнался за ним. Через несколько месяцев после этого безумец умер.

С несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы, вовсе ей не соответствующие. Прежде всего, ей предпослано обширное «Вступление» об основании Петром Великим Петербурга и торжественно дан облик этого «творения Петра». Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт практически ничего не говорит о Параше, скупно характеризует Евгения («наш герой» «где-то служит», и «был он беден»), но много и с увлечением повествует о городе и о Петре. Преследование Евгения Медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом, в повесть введен элемент сверхъестественного.

Обращаясь к рукописям, исследователи воочию убеждались, что повесть стоила Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких, иногда до десяти, вариантах.

Ряд строф появился под влиянием стихов современников поэта или же как поэтическая парафраза на строки о Петербурге и Петре Первом негативного содержания других писателей.

Перед началом описания Петербурга Пушкин сам делает примечание: «См. стихи кн. Вяземского к графине 3-ой». В этом стихотворении кн. Вяземского («Разговор 7 апреля 1832 года»), действительно, есть несколько строф, напоминающих описание Пушкина [3, с. 86]:

«Разговор 7 апреля 1832 года» кн. Вяземского	«Медный всадник»
Я Петербург люблю с его красою стройной, С блестящим поясом роскошных островов, С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной, И с свежей зеленью молодых его садов...	Люблю тебя, Петра творенье, Люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное течение, Береговой ее гранит, Твоих оград узор чугунный...

В 1833 году поэт знакомится с четвертым томом парижского собрания сочинений польского поэта Адама Мицкевича, включавшим поэму «Дзяды», куда вошел цикл стихотворений «Отрывок» (в том числе: «Предмесья столицы», «Петербург», «Памятник Петру Великому», «Смотр войск»). В этом цикле отражены впечатления от пребывания Мицкевича в Петербурге после наводнения 1824 года. Поэт подчеркивал нелепость, негармоничность города вследствие его волевого создания. Пушкин возражает Мицкевичу, предлагает собственное видение и понимание города.

Он переосмысливает картины городской жизни, нарисованные польским поэтом, отвечает на его укоры апологией Северной столицы [4, с. 220]:

А. Мицкевич	А. Пушкин
Тут люди бегут, каждого гонит мороз, ... Каждый потирает руки и стучит зубами ¹ («Петербург»);	Люблю зимы твоей жестокой Недвижный воздух и мороз;
Дамы Белы как снег, румяны, как раки («Петербург»);	Девичьи лица ярче роз;
Но герои так друг на друга похожи, Так однообразны! («Смотр войска»);	Люблю воинственную живость Потешных Марсовых полей, Пехотных ратей и коней Однообразную красоту;
Все крыши и стены выровнены, Как армейский корпус, обмундированный заново («Петербург»);	Люблю твой строгий, стройный вид;
...ограды-клетки («Пригороды столицы»).	...Твоих оград узор чугунный.

Описание наводнения 1824 года составлено Пушкиным по показаниям очевидцев, так как сам он его не видел. Он был тогда в ссылке, в Михайловском. Получив первые известия о бедствии, Пушкин сначала отнесся к нему полуплутиливо и в письме к брату допустил даже по поводу наводнения остроу до-вольно сомнительного достоинства. Однако, узнав ближе обстоятельства дела,

¹ Перевод выполнен по: [4].

совершенно переменял суждение и в другом письме к брату писал: «Этот потоп с ума мне нейдет: он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется. Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из онегинских денег, но прошу без всякого шума» [1, с. 150–151]. Сам Пушкин заявил в предисловии, что «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», и прибавил: «...любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом».

Брюсов сопоставил строки Пушкина с книгой Берха («Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге») и признал, что поэтическое описание, при всей его яркости, действительно «заимствовано». «Вот, например, что рассказывает Берх: “Дождь и пронизательный холодный ветер с самого утра наполняли воздух сыростью... С рассветом... толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко воздымалась пенными волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега... Необозримое пространство вод казалось кипящею пучиною... Белая пена клубилась над водными громадами, которые, беспрестанно увеличиваясь, наконец, яростно устремились на берег... Люди спасались, как могли”. И далее: “Нева, встретив препятствие в своем течении, возросла в берегах своих, наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов на улицы. В одно мгновение вода полилась через края набережных”».

Все основные черты этого описания повторены Пушкиным, частью в окончательной редакции повести, частью в черновых набросках» [3, с. 87–88].

«Петербургская повесть» подверглась цензуре Николая I, что сделало невозможной ее публикацию. Царь какие-то строки и слова подчеркнул, что-то сопроводил вопросительными знаками и «Nota Bene». Также его встревожила тональность описания встречи безумного Евгения с «Кумиром на бронзовом коне». Внося изменения в отмеченный императором текст, поэту все равно не удалось учесть все требования «высочайшей» цензуры. Какие-то строфы были подвергнуты сложной правке, но какие-то исправить не представлялось возможным, а изъять их совсем — значило перечеркнуть идейно-философский замысел произведения. Сильное неприятие царя вызвало трехкратное в тексте уподобление Петра Первого «кумиру» и описание мятежа Евгения: угроза Евгения, гневно и яростно брошенная «строителю чудотворному», — «Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..». Ослабить интонации этих кульминационных строк было невозможно — это бы разрушило мысль произведения.

В итоге поэт отказался от дальнейшей корректировки текста «Медного всадника» в угоду цензурным требованиям и отложил работу «в стол». «Поэма Пушкина о наводнении превосходна, но исчеркана (т. е. исчеркана цензурой), и потому не печатается», — писал кн. П. Вяземский А. И. Тургеневу [3, с. 94].

При жизни Пушкина из «Медного всадника» был напечатан только отрывок «Вступления» под заглавием «Петербург». Полноценные публикации «Медного всадника» начинаются после смерти поэта. В апреле или в начале мая 1837 года «Медный всадник» был опубликован в пятом (посмертном) томе «Современника».

Тогда на незавершенную Пушкиным «автоцензурную» правку наслоились цензурные изменения, внесенные В. А. Жуковским [1, с. 230]. История очищения текста «Медного всадника» от цензурных переделок Жуковского и самого Пушкина, а также от стилистического вмешательства Жуковского растянулась до 1948 года, когда вышел пятый том «большого» академического издания сочинений Пушкина. В нем впервые был опубликован наиболее достоверный и выражающий подлинную «последнюю авторскую волю» текст «Медного всадника», установленный в результате многолетней работы.

«По числу стихов “Медный Всадник” — одна из наиболее коротких поэм Пушкина. В нем в окончательной редакции всего 464 стиха, тогда как в “Цыганах” — 537, в “Полтаве” — около 1500 и даже в “Бахчисарайском фонтане” — около 600. Между тем замысел “Медного Всадника” чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра “на берегу варяжских волн”, и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра», — резюмирует Брюсов [3, с. 88].

Художественно-образная система «петербургской повести» совершенна — и это продолжает вызывать попытки ее объяснить, по-новому проанализировать, придать ей театральный облик, чтобы приблизиться к исчерпывающему ее пониманию, которое, пожалуй, всё же недостижимо.

Работа над спектаклем

*«Музыкальное и поэтическое искусства
становятся понятными... лишь
через танцевальное искусство»*

Р. Вагнер.

Содружество танца и драмы характерно для всей истории театра со времен Древней Греции. Танец, пластика дополняли мастерство актеров-декламаторов, уравнивали вербальную составляющую, переводили ее на наглядный язык жестов, мимики, движения. Традиция взаимодополнения двух искусств никогда полностью не исчезала с театральных подмостков, особенно народного площадного тетра. В придворном театре к танцу подходили с разной до-

лей внимания: то оставляли за ним развлекательные функции дивертисмента, то возлагали на него важные драматургические функции и превращали танцевально-движенческую партитуру в рельефное средство выражения конфликта. Когда же в XVIII веке произошло разделение этих искусств, танец продолжил учиться у драмы, а драма, наоборот, — у танца. Об этом свидетельствуют размышления театральных практиков.

Жан-Жорж Новерр:

«Надо, чтобы танцовщик говорил — выражал свои мысли жестами и игрой лица. Надо, чтобы его движения, действия, даже молчание были значительны, убедительны и созвучны музыке. Пантомиме присущи выразительность, торжественность, красноречие. Язык ее более краток и сжат, чем обычная речь — это стрела, пущенная чувством прямо в сердце. Больше того, каждая страсть имеет ей одной свойственное звучание, свои краски и свои нюансы. ... Слова: низкий и высокий, быстрый и медленный, сильный и слабый — дают крайне несовершенные представления. Это не более, как слабые и очень неточные наброски поразительных картин, созданных силой таланта Лекэна, Дюмениль или Клэрон. Эти знаменитые актеры, черпающие в своей душе счастливые возможности правдиво изображать обуревающие их страсти и чувства — сами не могли отдать отчет в них, если бы мы их об этом попросили. Великолепие интонаций, выразительность, крик естества, исторгающий у зрителя слезы и уносящий его в мир сладостных или жестоких иллюзий, — вот что стяжает высшую похвалу мастерству актера» [5, с. 45].

Карло Блазис:

«Посредственный актер может прилично произнести речь, но только истинный артист может одним мгновенным взглядом нарисовать все бешенство могучей страсти. В этом отношении мим превосходит комедийного или трагедийного актера. Жест и облик актера должны выразить зрителю все, что происходит в душе, показать самым наглядным образом все его эмоции: сердце должно переживать все, что выражают жесты и черты, и они могут действовать безупречно только в согласии с ним» [6, с. 144].

Александр Таиров:

«Я говорил уже, что единственными актерами в современном театре, понижающими значение для нашего искусства материала, являются актеры балета. Несомненно, они же являются и единственными, имеющими свою школу, и вообще единственными, до недавнего времени, актерами-мастерами.

Я не хочу, однако, этим сказать, что я целиком принимаю современный балет. Отнюдь нет. Я, правда, очень люблю его и ценю. Спектакли балета,

пожалуй, единственные спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение, но это не мешает мне видеть и его огромные недостатки и чувствовать, как разъедающая ржавчина рутины и притаившийся за прекрасным классицизмом формализм грозят разложением и этому уцелевшему еще искусству.

И все же ни односторонний характер культивируемой в балете техники, ни архаические приемы его мимики, ни механический “моторный” подход его к самому творческому процессу, ни многие иные дефекты не могут заслонить в моих глазах сохранившегося основного факта и доминирующего преимущества балетной сцены — мастерства ее актеров.

Они не дилетанты, они имеют *право на сцену*, право, добытое школой, работой и неустанным совершенствованием» [7, с. 114].

Всеволод Мейерхольд:

«Актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык пластического рисунка.

И вот актеру музыкальной драмы предстоит добиться мастерства в телесной гибкости.

Тело человеческое — гибкое, подвижное, став в ряды “выразителей” вместе с оркестром и обстановкой, начинает принимать активное участие в сценическом движении.

Человек вместе с согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являет собой уже произведение искусства.

В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития?

В танце.

Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся к содействию познания форма» [8, с. 149].

Евгений Вахтангов:

«Пластикой актер должен заниматься не для того, чтобы уметь танцевать, и не для того, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу чувство пластичности. А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора.

Природа не знает непластичности — прибой волн, качание ветки, бег лошади (даже клячи), смена дня на вечер, внезапный вихрь, полет птиц, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона,

уродство форм бегемота — все это пластично: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности, выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности и мертвости, и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной.

Актеру нужно долго и прилежно прививать себе сознательную привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического (через внешнюю форму), видимого преображения в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно, в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств.

И режиссер, и преподаватель должен убежденно проводить то, что он знает, и никогда не пытаться казаться знающим, когда он не знает. В таких случаях надо прямо, твердо и убежденно говорить: не знаю, и объяснять почему (причину)» [9, с. 194].

В минувшем году Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой и Театральный институт имени Бориса Щукина представили спектакль-эксперимент по мотивам пушкинской поэмы «Медный всадник». Задача спектакля — создание единой партитуры средствами драмы и танца. Режиссером выступил Павел Сафонов, а за хореографическую часть отвечал заведующий кафедрой балетмейстерского образования, профессор, народный артист России Юрий Петухов (хореограф-репетитор — преподаватель кафедры Тамара Анисимова). Спектакль исполнили студенты Театрального института и кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Первый показ прошел в Москве, а 7 ноября 2022 года состоялась премьера в Петербурге на основной сцене Александринского театра.

Режиссер Павел Сафонов обозначил жанр спектакля как «лирическая фантазия на тему петербургской повести с драматическими актерами и балетом». Главными его зрителями должны стать школьники. Потому в сценическом переложении поэмы за основу замысла режиссером взята идея о хрупкости любви и человеческой жизни. И хотя сам поэт не стремился рельефно раскрыть ее в поэме, через эту линию, представляется, проще подвести молодого зрителя к содержательной наполненности текста. Это стало поводом ввести в спектакль и любовную лирику Пушкина: через стихотворения «Признание», «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный...») раскрывалась история зарождения чувства между Евгением и Парашей.

Другие тематические мотивы «Медного всадника» (мотивы потери любимого человека, бесчинства неподвластной человеку стихии, мистического оживления статуи) спровоцировали расширение образного пространства спектакля и включение в него фрагментов из «Маленьких трагедий» («Пир

во время чумы», «Каменный гость») и стихотворения «Если жизнь тебя обманет...» после сцены сумасшествия Евгения. Герой как бы бродит в пространстве творческих замыслов поэта, встречаясь с героями других произведений.

Главный художник Театра имени Евгения Вахтангова, заслуженный художник России, сценограф Максим Обрезков на авансцене по обе стороны кулис разместил гранитные шары на пологих пандусах, напоминающие о «гранитных скалах» набережных Невы. По ходу спектакля на заднике возникает то силуэт города, то «Медного всадника», то качающийся огромный маятник. На авансцене у кулисы — рабочий стол поэта, а в глубине — металлический каркас кровати, символизирующий бедноту Евгения. Костюмы актеров, придуманные Евгенией Панфиловой, контрастируют с аскетизмом сценографии и эклектичны. Мотивы петербургской моды начала XIX века дополнены современными модными тенденциями: многослойностью одежды и берцами. Костюмы танцовщиков (легкие свободные брюки и рубашки цвета волн), напротив, условны и прямо отсылают к водной стихии, которую в основном воплощают исполнители.

Главные персонажи — Поэт (заслуженный артист России Григорий Сиятвинда²), Пётр Великий / Медный всадник (танцовщик, студент бакалавриата по профилю «Искусство хореографа» Дмитрий Матвеев), Евгений (Антон Лызо / Денис Степанов), Параша (Марина Маняхина / Глафира Глазунова).

Действие разворачивается в соответствии с текстом поэмы (не считая вышеупомянутых дополнений стихотворной лирикой и «Маленькими трагедиями»). Если драматическая сторона спектакля повествует о хрупкости жизни, то танцевально-пластические сцены выражают идею напряженного рождения нового («из топи блат») и рокового столкновения хода истории с простым размеренным человеческим существованием. Именно в сочетании драмы и пластики — главное своеобразие спектакля. Павел Сафонов в тексте поэмы нашел мотивы, отвечающие выразительно-изобразительному потенциалу хореографии. Задача же хореографа в драматическом или оперном театре — отразить через танцевально-пластический ряд духовную жизнь персонажей. Юрий Петухов организовал хореографическое действие и пошел на рискованную вещь, чтобы приблизить образный строй пластики и к образу существования актеров, и к духу спектакля для юного зрителя. В ряде сцен хореография построена на сочетании неоклассического танца кордебалета с танцем сегодняшнего дня — паппингом. Именно в этом стиле танцует Петр Первый (Дмитрий Матвеев) в пластическом эпизоде создания города, пока кордебалет в лаконичных перестроениях сплетает руки, подражая декору петровского барокко (см.: илл. 1).

² Отец актера — уроженец Замбии. Этот факт его биографии намеренно перекликается с биографией Александра Пушкина.



Илл. 1. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

Музыкальная фактура разнообразна: от произведений эпохи барокко (Корелли, Вивальди, Гендель), характеризующих время Петра и стихию, до романтического фортепианного трио Шуберта — для сцен создания города, городской жизни и лирических эпизодов Евгения и Параша. Пластически кульминационной становится сцена наводнения на музыку третьей части Presto концерта «Времена года. Лето» Вивальди.

Используя в полной мере контраст реплик, режиссер эффектно подводит к сцене наводнения. После комментариев любопытствующего народа, произносимых актерами в полусутолином, даже дурашливом тоне («Поутру над ее берегами / Теснился кучами народ, / Любуясь брызгами, горами / И пеной разъяренных вод. ... Нева вздувалась и ревела, / Котлом клокоча и клубясь, ...»), режиссер заставляет актеров через стихотворные строки транслировать нахлынувший на беззаботную толпу ужас от внезапной встречи со стихией («И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась»). Первые пассажи третьей части «Лета» возвещают о бунте стихии; толпа зевак бросается враспынную, одновременно с этим сцену постепенно заполняет кордебалет («волны»).

Сцену наводнения хореограф решает в свободной пластике, которая набирает все большую амплитуду в прыжках и вращениях: кордебалет, уподобляясь разъяренным волнам, то приближается вплотную к замершему на постаменте Евгению, то динамичными диагоналями препятствует встрече Евгения



Илл. 2. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

с испуганной Парашей. Затем из кордебалета волн образуется пара, и хореограф показывает трагедию расставания этой пары. В буквальном смысле танцовщики-«волны» отдаляют юношу и девушку друг от друга. В этой пластической метафоре, по сути, завершается и история любви Параша и Евгения, и история многих людей в тот трагический день наводнения (см.: илл. 2).

Хореография берет на себя и тему столкновения хода истории с человеческой личностью, сглаженную в драматической канве. В полной мере эта тема раскрывается в момент встречи Евгения с «Кумиром на бронзовом коне». На торжественно-тяжелую ритмическую поступь «Сарабанды» Генделя появляется Петр Первый (исп. Д. Матвеев) в окружении кордебалета. Кордебалет здесь подобен то парадной свите императора, то безликой массе, то молоху, надвигающемуся на Евгения. Петр Первый же, не касаясь Евгения, манипулирует им на расстоянии, бросая измотанного пережитым ужасом юношу из стороны в сторону. В финале номера император возвышается на сбившемся в плотную массу кордебалете, а пораженный его мощью Евгений, припав к полу, подавленно замирает (см.: илл. 3).

О духе поиска, пожалуй, более всего свидетельствуют полярные отзывы петербургской публики. Отчасти их спровоцировала непростая задача слияния разных произведений в одно целое и работа актеров и танцовщиков на расстоянии. Танцевальные сцены сочинялись в Петербурге; был короткий период



Илл. 3. Сцена из спектакля. Фото М. Бахтинова.

совместных репетиций в Москве. Самостоятельные по замыслу, «Маленькие трагедии» и лирика в канве текста «Медного всадника» вполне оправданны как повод ассоциативно обогатить спектакль и познакомить юного зрителя с диапазоном творчества поэта. Но нельзя сказать, что при каждом переходе от «Медного всадника» к фрагментам других сочинений были найдены убедительные режиссерско-сценические, световые, пластические решения для мизансцен, чтобы обозначить новое пространство действия. Невнятность отдельных переходов компенсирует экспликация, предложенная в программке. Неоднозначно был воспринят и финал. Подчеркнутые интонации скорби по Евгению и Параше мало соответствуют спектаклю, приуроченному к юбилейной дате — 350-летию со дня рождения Петра Великого.

Но это все заметит, пожалуй, лишь взыскательная публика. Все же, главным зрителем постановки будут школьники; именно им предстоит увидеть спектакль в рамках гастролей. А для них спектакль обладает бесспорными достоинствами: богатством ассоциаций, которое им предстоит научиться воспринимать, и азартными молодыми исполнителями.

Партитура спектакля подсказана вахтанговским стилем. Режиссер Евгений Вахтангов всегда тяготел к так называемому условному игровому театру, не боялся сближать вещи, казалось бы, взаимоисключающие друг друга. Импровизация в его спектаклях могла соседствовать с точно найденными

актерскими жестами и подсказанной стилем спектакля «акустикой» тела; в игре актеров простоту тона дополняли выкрики или мелодичные речи. Вынашивая постановочные замыслы, Вахтангов задумывался и о возможности объединения разных произведений в одно за счет общей для них мысли или же их ассоциативного сближения. Музыка, звук, слово, свет, сценография, танец, движение — для него все было энергией для создания пластично меняющегося пространства спектакля. Взгляды Вахтангова на образный язык театра по сей день питают современную режиссуру и, в том числе, продолжают жизнь в экспериментальной постановке «Медного всадника».

ЛИТЕРАТУРА

1. Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный всадник. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1978. С. 147–265.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 7. История Пугачева, Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники. 456 с.
3. Брюсов В. Я. Медный всадник // Мой Пушкин. М.-Л.: Государственное издательство, 1929. С. 63–94.
4. Душенко К. В. Два Петра и два Петербурга: Мицкевич и Пушкин // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2019. № 5 (40). С. 202–234.
5. Новерр Ж. Ж. Танец и пантомима // Классики хореографии. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 39–48.
6. Блазис К. Пантомима и знания, необходимые для актера-мима // Классики хореографии. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 138–144.
7. Таиров А. Я. О театре / ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
8. Мейерхольд В. Э. К постановке «Тристана и Изольды» в Мариинском театре 30 октября 1909 года // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). 350 с.
9. Вахтангов Е. «Природа не знает непластичности». 30 октября 1918 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: в 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. 686 с.

REFERENCES

1. Izmajlov N. V. «Medny`j vsadnik» A. S. Pushkina: Istoriya zamy`sla i sozdaniya, publikacii i izucheniya // Pushkin A. S. Medny`j vsadnik. L.: Nauka. Leningr. otd., 1978. S. 147–265.
2. Pushkin A. S. Sobranie sochinenij: v 10 t. M.: GIXL, 1962. T. 7. Istoriya Pugacheva, Istoricheskie stat`i i materialy`, Vospominaniya i dnevniki. 456 s.

3. *Bryusov V. Ya. Medny`j vsadnik* // *Moj Pushkin*. М.-Л.: Gosudarstvennoe izdatel`stvo, 1929. S. 63–94.
4. *Dushenko K. V. Dva Petra i dva Peterburga: Miczkevich i Pushkin* // *Chelovek: Obraz i sushhnost` . Gumanitarny`e aspekty`*. 2019. № 5 (40). S. 202–234.
5. *Noverr Zh. Zh. Tanecz i pantomima* // *Klassiki xoreografii*. М.-Л.: Iskustvo, 1937. С. 39–48.
6. *Blazis K. Pantomima i znaniya, neobxodimy`e dlya aktera-mima* // *Klassiki xoreografii*. М.-Л.: Iskustvo, 1937. С. 138–144.
7. *Tairov A. Ya. O teatre* / kom. Yu. A. Golovashenko i dr. М.: VTO, 1970. 603 с.
8. *Mejrxol`d V. E` . K postanovke «Tristana i Izol`dy`» v Mariinskom teatre 30 oktyabrya 1909 goda* // *Mejrxol`d V. E` . Stat`i, pis`ma, rechi, besedy`* / Kom. A. V. Fevral`skogo: v 2 ch. М.: Iskustvo, 1968. Ch. 1. (1891–1917). 350 с.
9. *Vaxtangov E. «Priroda ne znaet neplastichnosti»*. 30 oktyabrya 1918 g. // *Evgenij Vaxtangov: Dokumenty` i svidetel`stva: v 2 t.* / Red.-sost. V. V. Ivanov. М.: Indrik, 2011. T. 2. 686 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения, доц.; olyaballet@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gryzunova O. V. — Cand. Sci. (Art), Ass. Prof.; olyaballet@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9066-952X
SPIN ID: 4784-8608