

Издатель

ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет»
Российская Федерация, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Научный электронный журнал

Studia Humanitatis Borealis

<https://sthb.petrus.ru>

№ 1(1). Декабрь, 2013

Главный редактор

А. В. Волков

Редакционный совет

К. К. Бегалинова
В. Вамбхейм
В. Н. Захаров
Ю. Корпела
К. Кроо
С. А. Лебедев
Б. В. Марков
А. Л. Топорков
Е. О. Труфанова
Р. Ямагути

Редакционная коллегия

С. В. Волкова
Е. Ю. Ежова
Г. В. Жигунова
А. Ф. Иванов
Л. И. Кабанова
Л. А. Ключкина
Н. И. Мартишина
Ю. А. Петровская
Н. А. Пруель
А. Ю. Тихонова
Л. В. Шиповалова

Службы поддержки

А. Г. Марахтанов
И. И. Куроптева

ISSN 2311-3049

Адрес редакции

185910, Республика Карелия, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33. Каб. 410.
E-mail: studhbor@petrus.ru
<https://sthb.petrus.ru>

УДК 821.161.1

Диалог культур на театральной сцене (русская классика в театрах Стокгольма и Гётеборга)

ДАНИЛОВА
Ирина
Леонидовна

*доктор филологических наук,
лектор Института языков и литератур и Центра
преподавания языков,
Гётеборгский университет,
Гётеборг (Швеция), irina.danilova@gu.se,
irinakd@hotmail.com*

Ключевые слова:

диалог культур
эстетическая ценность
социальная роль
гуманитарные ценности
духовное обновление

Аннотация:

В данной статье представлен диалог между шведской и русской театральной культурой. Схожесть эстетических принципов и социальной функции этих двух культур является основанием для плодотворного диалога. Автор доказывает, что обе театральные системы формировались параллельно и в XX в. стали едиными в отношении эстетической ценности и роли театра в обществе. Диалог с русской культурой представлен в постановке театрами Стокгольма и Гётеборга таких произведений, как «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» Чехова, «Преступление и наказание» Достоевского, «Анна Каренина» Толстого. Эти постановки демонстрируют нетрадиционную интерпретацию этих пьес, их современное прочтение. Главную роль здесь играет пафос сохранения таких гуманитарных ценностей, как Любовь, сострадание, красота. Это отражено в выборе произведений русской литературы, содержащих глубочайший анализ действительности, обнаруживающий противоречивость человеческой природы и вечную возможность социального и духовного обновления.

© 2013 Петрозаводский государственный университет

Опубликована: 20 декабря 2013 года

Вводные замечания

Вопрос о тенденциях развития современного театрального искусства и о взаимодействии театральных систем стран мира является одним из индикаторов огромной системы симультанного становления современной художественной культуры. Театр сейчас не имеет доминирующего значения по отношению к другим компонентам художественной культуры, его эстетика не влияет на другие искусства, но формируется под влиянием живописи, музыки, танца, цирка, кинематографа, телевидения, фотографии и компьютерной графики. Спектр художественных средств для создания театрального представления сегодня необыкновенно широк, и это очень влияет на вариативность театрального языка в разных странах.

Проводимые международные театральные фестивали, например «Золотая маска» и «Международный театральный фестиваль имени Чехова» в Москве, ежегодные фестивали в Стокгольме, Гётеборге и Мальмо в Швеции (подобные фестивали проводятся во всех странах Европы) показывают, что театры стремятся избежать унификации и сознательно уходят от норм театральной традиции, они ищут оригинальные сценические решения, создают новый сценический язык. В распоряжении

создателей спектаклей весь «архив» мировой драматургии от Эсхила до Умберто Эко, но почему-то самыми популярными оказываются именно классики разных национальных литератур: русской, английской, немецкой, французской, шведской и многих других. Естественно, что постановка пьес, принадлежащих определенной национальной литературе, свидетельствует о встрече и взаимодействии культур — участников постановки. При этом взаимодействие может означать как принятие, сближение театральных концепций, так и их полное взаимное отрицание. Следовательно, необходимо установить, от каких факторов зависит осуществление взаимопонимания и плодотворного диалога между театрами разных стран (в нашей статье — театрами России и Швеции).

Одним из важнейших условий становления плодотворного диалога театральных систем является подобие эстетических основ и общественных функций этих систем. Мы исходим из того, что историческое становление национальных театральных сообществ и эстетических принципов их творчества в Швеции и в России шло параллельно, во многом сходным образом. В приведенном ниже сравнительном очерке истории развития театра двух стран мы не ставим вопроса об экономических основах этого процесса, поскольку в обеих странах для плодотворного развития необходимы были и участие частного капитала, и поддержка театров со стороны правительства (государственные субсидии), т. е. экономические условия развития театра были сходными.

Исторически обусловленное сходство театральных систем России и Швеции

В России моментом становления и завершения эстетической формы национального театра был период с 1824 до 1905 г. Какие события были ключевыми в этом процессе? В 1824 г. в Москве открылся Малый театр, где работали лучшие русские актеры того времени. Среди них блистали романтик П. С. Мочалов и актер, обладавший талантом реалистического воспроизведения сценического образа, М. С. Щепкин [1; 7]. Родители обоих актеров были крепостными, но яркое дарование оказалось сильнее социальной принадлежности семьи, оба актера были приглашены в Малый театр.

Исторически сложилось так, что именно эти два выдающихся актера в 1840-е гг. изменили отношение к актерской профессии: их творчество было настоящим искусством, и личность «лицедея» стала восприниматься как художественное явление, как органическая часть театрального искусства. Анализируя игру Мочалова и Щепкина, критики сформулировали критерии художественности театрального представления и принципы, различающие романтический и реалистический типы творчества в сценической игре [1; 2].

Малый театр славился обширностью и разнообразием репертуара и стал первым в России театром, ценившим высокую литературу и воспитывающим вкусы публики. В этом заключалась его главная общественная функция.

Здесь шли уже считавшиеся классикой драматические произведения У. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, Ж. Расина, Ф. Вольтера, Ф. Шиллера, трагедии В. А. Озерова и комедии Д. И. Фонвизина, были созданы сценические версии поэм А. С. Пушкина, первые постановки «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Женитьбы» и «Игроков» Н. В. Гоголя. Во второй половине XIX столетия Малый театр называли «Домом Островского», здесь были поставлены все пьесы великого русского драматурга, а также пьесы И. С. Тургенева и А. В. Сухово-Кобылина.

А. Н. Островский создал при театре театральную школу и начал дело профессионального обучения актеров искусству театра. Следовательно, утвердилось представление о том, как должно играть на сцене и какой интеллектуальный багаж должен иметь профессиональный актер [1].

В 1898 году В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, опираясь на сложившиеся представления о театральной школе и требования к игре актеров, сформулировав высокие требования к репертуару, создали Московский художественный театр (МХТ), который стал режиссерским театром. Важно отметить, что К. С. Станиславским была создана завершенная (для того времени) концепция требований к искусству актера и театрального режиссера. Следовательно, формирование романтико-реалистической театральной системы, начавшееся в 20-е гг. XIX в., было завершено на рубеже XIX—XX вв. [5].

Особенности эстетики МХТ формировались в процессе постановок пьес Чехова на сцене этого театра. А. П. Чехов писал свои пьесы фактически по заказу Московского художественного театра в совершенно иную, кардинально отличную от современной, театральную эпоху. Тогда огромное значение придавалось детальному, подробнейшему описанию действительности — видимой и осязаемой человеком реальности, но сам Чехов оказался непревзойденным мастером проникновения в иную, скрытую от глаз, таинственную область психологии человеческих отношений. Мастерство и талант Чехова открыли перед актерами новый способ сценического существования. Вот что писал об этом К. С.

Станиславский: «Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым. Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин... Чехов — неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, он говорит всегда не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы... Драмы Чехова открывали его современникам путь к пониманию высокой культуры духа, говорили о Мировой душе, о том Человеке, которому нужен весь земной шар, о новой прекрасной жизни, для создания которой нужно еще 200, 300, 1000 лет трудиться в поте лица, страдать» [5; 273—274].

В трактовке Станиславского подчеркнуто важнейшее качество драматургии Чехова: писатель стремился видеть человека как развивающуюся личность, либо как личность, страдающую от невозможности воплотить свой душевный потенциал. Именно пьесы Чехова раздвинули границы «чистого реализма» и открыли Станиславскому путь к модернизму.

В 1905 г. К. С. Станиславский вместе с В. Э. Мейерхольдом создал Третью (экспериментальную) студию МХТ на Поварской, поскольку его интуиция подсказывала, что беспокойное революционное время начала XX в. требовало новых театральных форм [5]. Таким образом, в русском театре началось развитие модернизма, отрицавшего опыт предыдущего столетия. Однако в Советском Союзе система Станиславского легла в основу всей концепции театра и театральной школы, став визитной карточкой советского театра. Модернизм был соединен с социалистическим реализмом и постепенно угас [4].

Система ценностей и эстетический облик шведского профессионального театра тоже складывался во второй трети XIX в. в центре культурной жизни — столице страны Стокгольме.

В истории шведского театра знаменательным моментом стало появление Королевского драматического театра, который сейчас носит имя Драматен и считается самым знаменитым драматическим театром Швеции, слава его сравнима со славой Малого театра и МХАТа в Москве. В становлении этого театра было несколько этапов.

Сначала в 1842 г. Андерс Линдеберг, капитан армии, ставший писателем, журналистом и театральным деятелем, открыл самостоятельный драматический театр с маленькой сценой (длина которой была около 11 метров), но с трехъярусным зрительным залом на 800 мест. Театр был назван «Новым театром» и выглядел празднично, зал был оформлен со вкусом: «Впечатление было неожиданно приятным. Внешняя сторона лож отделана белым цветом с позолотой, что в сочетании с большой элегантной лампой под потолком создавало возвышенное настроение», — так описано в «Новой ежедневной газете» восприятие вновь открытого театра [10; 133—134]. Роскошь оформления была необычна даже для богатых и высокопоставленных людей в Швеции. С самого начала в этом театре стали работать 100 человек, включая актеров, музыкантов и обслуживающий персонал. Впоследствии из-за экономических трудностей труппа была сокращена.

В репертуаре театра были комедии и трагедии шведских драматургов, сопровождаемые музыкой оркестра. Руководитель театра А. Линдеберг стремился поддерживать национальную драматургию и поставил 12 шведских пьес в течение двух первых сезонов. Но уже в 1844 г. театр нужно было спасать от экономического краха. Управление театром стало осуществлять театральное товарищество, труппа была сокращена, и театр получил новое название, которое дословно можно перевести как «Меньший театр», но более благозвучно по-русски звучит «Малый театр». Одной из самых кассовых пьес была драматизация романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы», в 1847 г. был поставлен «Король Лир» Шекспира, а также с успехом шли французские и шведские комедии. В середине 1850-х гг. на драматической сцене обозначилась тенденция к реализму и выделилась профессия режиссера (в то же время в Королевской опере такой тенденции не было). Малым драматическим театром тогда руководил знаменитый актер Шернстрём, который много сделал для создания сценического ансамбля на сцене, ценил французскую и немецкую классику, историческую драматургию. Романтизм и реализм развивались на сцене этого театра, как и на сцене Малого театра в Москве, параллельно. В 1863 г. театр был куплен королем Швеции Карлом XV, стал называться Королевским драматическим театром и получил государственную поддержку [10; 129—136].

Из приведенных фактов следует, что формирование национального шведского театра шло приблизительно тем же путем, что и в формировании русского театра, но существенное отличие было в том, что в Швеции национальные идеалы выражала историческая драматургия, прославившая имена драматургов Августа Бланше, Юхана Бёрьеессона, Эдварда Бекстрёма, Ханса Хедберга. [11; 195—199, 203].

Исторической драме отдал дань и Август Стриндберг. Специалист по истории шведского театра Улла-Бритта Лагеррот утверждает, что именно в этом жанре шло развитие от пафосного идеализма середины века к сценическому реализму 1880-х гг. и романтизму 1890-х, проявлявшееся как в пьесах,

так и в игре актеров [11; 204]. Шведский театр сохранял строгие рамки нравоучительного, просветительского театра, не приняв резкой конфликтности исторических и семейных драм Стриндберга, не приняв изображение глубоких психологических конфликтов.

В конце XIX — начале XX в., когда появились знаменитые драмы Августа Стриндберга «Отец» (1887), «Фрёкен Жюли» (1888), «Пеликан» и «Соната призраков» (1907), шведский театр, как и русский, оказывал большое влияние на публику и служил общественной трибуной, выполняя социальные функции укрепления государственного сознания, воспитания и просвещения граждан, при этом развивалось и его эстетическое воздействие, и развлекательность [11].

Стриндберг создал в шведском театре психологическое направление, хотя его понимание человека и психологии отношений людей значительно отличалось от чеховского. Например, в предисловии к пьесе «Фрёкен Жюли» драматург противопоставлял внимание к коллизиям, возникающим в интимных и семейных отношениях из-за скрытой враждебности людей друг к другу, развлекательным и нравоучительным театральным постановкам [6]. В его изображении жизнь представляла концентратом порождающих друг друга конфликтов, обид, взаимных претензий близких людей в тесном семейном кругу. Вместе с тем он не стремился к изображению типичных семейных ситуаций, напротив, искал случаев уникальных, поражающих воображение.

Осенью 1907 г. Стриндберг в союзе с Августом Фальком открыл в Стокгольме свой «Интимный театр», тщательно продумав его интерьер и программу воспитания актеров. Драматург всегда мечтал о такой сцене и о таком зале, где мог бы возникнуть особый волшебный контакт между актерами и зрителями, он мечтал о театре высокой интеллектуальной культуры и полного взаимопонимания.

Для того чтобы уровень актерского мастерства соответствовал задачам театра, необходимо было иметь образованных актеров, понимающих как специфику камерного театра, так и сложность драматургического материала. В меморандуме, обращенном к актерам, Стриндберг требовал от них углубления в содержание пьесы, актер должен был уметь передавать концепцию спектакля, а не работать на публику [7].

В связи с историей создания и работы «Интимного театра» тесно связан вопрос о внутренней эволюции архитектоники пьес Стриндберга, пьес «меньшего формата», написанных специально для камерного театра после 1900 г. В 1900 г. написана «Пляска смерти», в 1901 — «Игра снов» («Игра грёз»), «Невеста под венцом», «Белая, как лебедь» и «Монастырь» (третья часть «Пути в Дамаск»). Именно в этих произведениях происходят качественные изменения архитектоники пьес, которые позже проявляются и в пьесах 1907 г., написанных специально для репертуара «Интимного театра», среди них «Соната призраков», «Ненастье», «Выжженная земля» и «Пеликан» [11].

Символика и фантастические образы, похожие на образы современных фильмов ужасов, и мистические мотивы, разрушающие гармонию реальности, становятся доминирующими чертами образного строя пьес А. Стриндберга. Главным принципом развития действия становится «дьявольская игра» в душе человека и в связях между людьми, игра, искажающая видимую, осязаемую реальность. Камерные пьесы и идеи «Интимного театра» позже оказали влияние на творчество Ингмара Бергмана — писателя, режиссера театра и кино, а через него — на шведский театр нашего времени и на эстетику кинематографа.

Именно благодаря таланту Августа Стриндберга и его концепции театра, в котором способна раскрыться страдающая душа человека, шведский театр приобрел столь же сильный психологизм и символическую образность, какие были свойственны русскому театру.

В конечном итоге сложились условия, когда театральные системы России и Швеции стали во многом близки друг другу и благодаря этой объективной близости между ними сложился плодотворный диалог.

В течение второй половины XX в. репертуарная театральная система Советского Союза была жестко планомерно организована, идеологически управлялась, в ней сохранялись и развивались, прежде всего, принципы театрального искусства, сформулированные Станиславским [4]. В послевоенное время шведские театры были свободными труппами и в большей мере ориентировались на образцы английского и французского театров, актеры охотно играли в синтетических жанрах кабаре и ревю. Но в стране шла активная борьба профсоюзов за социальные гарантии и права личности, и это оказало значительное влияние на социальную направленность театральной работы [11].

В 60-е гг. XX в. крупные театры, как в Советском Союзе, так и в Швеции, начали ставить адресные спектакли для детей и подростков, для людей среднего возраста, для пенсионеров. Этот принцип построения репертуара в Швеции сохраняется до сих пор. Театр продолжал служить просвещению, так как не было необходимости поднимать социальные проблемы и говорить со сцены о социальной

несправедливости и общественных конфликтах. В этих условиях стали популярными постановки прозы и развлекательные формы театральных представлений. Многие шведские актеры знали и изучали систему Станиславского, в определенной мере ей следовали для обогащения профессионального опыта.

Сложившийся в 60-е гг. творческий контакт, опиравшийся на типологическое сходство театральных систем, и в наши дни оказывает влияние на развитие театра в Швеции. Например, шведские театры нередко обращаются к русской классической литературе и пьесам А. П. Чехова, хотя дают им свою неожиданную трактовку.

Особенности диалога культур в постановках пьес А. П. Чехова в Швеции

Пьесы Чехова удивительно популярны в Швеции. Они вызывают неизменный интерес: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» постоянно в репертуаре ведущих театров, а спектакли по этим пьесам волнуют публику и собирают полные залы. В чем секрет такой популярности и притягательности драматических произведений Чехова?

Возможно, интерес к драматургии Чехова в Швеции обусловлен как желанием создателей спектаклей поспорить с классиком и почувствовать дистанцию во времени, так и, напротив, устранив дистанцию, «наложить» на текст его пьес свое понимание современности. Следует отметить нетрадиционность сценического прочтения всех поставленных в Швеции пьес Чехова и постоянный поиск оригинальных режиссерских решений, нередко ошарашивающих публику.

Необходимо учесть, что в наши дни происходит девальвация драматургии. Как правило, пьеса рассматривается постановщиками не как художественное произведение, несущее цельность замысла и цельность концепции действительности, а как манус — некий текст, который можно трактовать совершенно свободно. Режиссеры не заботятся о сохранении единства художественного мира, созданного драматургом, а используют текст как черновой материал для создания своего художественного мира. Пьесы Чехова не исключение. При постановках они значительно перерабатываются: сокращаются, интерпретируются, нередко оживают в совершенно новом, неожиданном облике. Но при этом всегда остается событийное единство созданного драматургом сюжета, которое сохраняет связь со стилем Чехова.

Как же складывается диалог шведской и русской театральных культур в постановках на сценах Швеции? Правомерно ли здесь говорить о диалоге культур, может быть, в спектаклях проявляется лишь любопытство и стремление поэкспериментировать со знаменитыми пьесами русского писателя?

Ниже рассмотрены несколько постановок пьес «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» в театрах Стокгольма и Гётеборга, которые позволяют дать ответ на этот вопрос.

«Чайка»

Остановлюсь на двух постановках этой пьесы на двух разных сценах Гётеборга.

В феврале 2005 г. на Большой сцене драматического театра (Stadsteatr) «Чайку» поставила молодой режиссер Каролина Френде. Она обратила внимание на то, что Чехов определил жанр этой пьесы как комедийный: по определению самого Чехова, «Чайка» — комедия в 4 действиях. Драматург имел в виду, что пьеса воспроизводит «комедию жизни», в которой царят несоответствия, несовпадения и внешняя легкость отношений, такая «комедия» оборачивается трагедией для Нины Заречной и для Треплева. Но чтобы спектакль получился смешным, нужно было полностью изменить изображение и оценку чувств героев. Каролина Френде сделала ставку на гипертрофированно комическое изображение поведения всех персонажей. Треплев был комичен в своей неуверенности в собственных силах, Аркадина «ломала комедию» в отношениях с Тригориным, потом эстафету флирта с Тригориным переняла Нина. В первом действии много смеха, шуток, комических ситуаций. Однако второе действие — заключительный акт пьесы — не могло идти в комическом ключе, потому что герои пережили трагическую развязку. К сожалению, глубокого понимания трагизма событий в спектакле нет. Пострадавшие от собственного легкомыслия Треплев и Заречная выглядят лишь жалкими неудачниками, так и не сумевшими добиться успеха. Их характеры лишены силы, а действия лишены смысла. Поколение молодых в этом спектакле проиграло.

Заслуживает внимания то, как режиссер Каролина Френде пояснила ход мысли в спектакле [9]. Согласно комментарию журналиста Лизы Ганнертц, она увидела возможность на материале пьесы Чехова поразмыслить о феминизме: «Женские персонажи в пьесе активны, они не жертвы своих чувств, они делают сознательный выбор и они борются, чтобы достичь профессионального успеха. И это накладывает отпечаток на их жизнь». Эта идея искусственно привнесена в спектакль, она соответствует духу современных политических дебатов, но чужда пьесе Чехова.

Однако мысль режиссера своеобразно выражена в мастерски, истинно художественно

выполненной сценографии. Сценограф Ларс Эстерберг создает символ заброшенного, покинутого женщинами дома. Этот образ не оставляет никакой надежды на то, что лирика способна выжить в предлагаемых обстоятельствах «вывернутого наизнанку мира». Старое дерево проросло сквозь стены, большое окно не закрывается и хлопает ставнями. Видимо, дом выглядит страшно, потому что женщины заняты другими проблемами. «Это дом, потерявший ангелов-хранителей и богинь домашнего очага, выглядит опустевшим и запущенным», — сделал вывод критик и историк театра Томас Форшер [8]. Сценография усилила трагическую ноту в звучании спектакля и, вероятно, должна была подчеркнуть драматизм судеб Аркадиной, Заречной и Маши. Но вместо этого она подчеркивала лишь умозрительность замысла режиссера.

Спектакль, поставленный Каролиной Френде, прозвучавший как предостережение женщинам, забывающим о семейном долге, имел успех у публики, выдержал весь сезон, но на сцену больше не вернулся.

Вторая постановка «Чайки» в Гётеборге была осуществлена в Бака-театре — театре для молодежи и студентов — в октябре 2008 г. Осенью 2007 г. Бака-театр получил новое помещение и открылся с новой художественной программой, несущей печать театра политической сатиры Бертольда Брехта. В 2007—2008 гг. спектакли в этом театре игрались в огромном помещении без сцены, места для зрителей располагались над сценой, как в древнегреческом театре, но не вокруг игровой площадки, а вдоль одной из стен. На огромной игровой площадке действие пьесы перемещалось из одного условного места в другое, актеры использовали для передвижения велосипеды, самокаты, инвалидные коляски. Это придавало спектаклю необычную динамику и экспрессию. В 2007 г. с большим успехом было поставлено «Преступление и наказание» по роману Достоевского, а в 2008 г. наступила очередь «Чайки» Чехова.

При постановке «Чайки» образовался новый культурный треугольник: Швеция — Россия — Турция. Театральная общественность приветствовала возможность увидеть пьесу русского драматурга глазами режиссера из Турции Фарназ Арбаби. Этот интернациональный театральный проект был посвящен проблемам молодежи. Действие было перенесено в наше время, но происходило в некоем условно-театральном пространстве, соединяющем образы загородной дачи и городской квартиры, леса и берега озера.

Главным приемом этого спектакля была карнавализация. В трактовке каждого характера и в исполнении каждого эпизода доминировал гротескный карнавальная смех. Нина прикатила к Треплеву на велосипеде, чтобы сыграть главную роль в его авангардной пьесе. Представление, организованное Треплевым, было настолько смешным, что несерьезное отношение Аркадиной и Тригорина к этому эксперименту молодежи оказалось полностью оправданным. А в кульминационной сцене спектакля Треплев на глазах зрителей расстрелял дюжину надоедливых чаек, которые тут же упали на пол игровой площадки. Ни на минуту публика не сомневалась, что участвует в некоей игре, которая закончилась самоубийством Треплева. В этой «Чайке» трагическая нота чеховского замысла прозвучала неожиданно пронзительно. Каждый персонаж оказался жертвой общей игры и своих фантазий.

«Дядя Ваня»

В октябре 2008 г. в стокгольмском театре Драматен состоялась премьера пьесы «Дядя Ваня». Режиссер Хильда Хельвиг трактовала пьесу как историю заката рода Войницких, как столкновение героев с роковым необъяснимым тупиком, который никто не может преодолеть. В пьесе Чехова режиссер обнаруживает настроения и идеи драм Ибсена и Стриндберга. Иван Войницкий и Астров, Соня, Елена Андреевна и профессор Серебряков оказываются в экзистенциальном тупике. Мотив неизбежности смерти, связанный с мотивом отсутствия любви (или мотивом неразделенной любви), пронизывает весь спектакль: Войницкий проживает встречу с ангелом смерти во сне, Елена Андреевна говорит о пустоте и бессмысленности жизни, Соня произносит слова «неси свой крест и веруй» и поджигает дом, приближая конец опостылевшей жизни. Завершающая сцена абсолютно противоречит тексту пьесы Чехова, «взрывает» концепцию оптимизма, которую писатель-врач предписывает своим несчастливым героям. Если Чехов провозглашает в финале пьесы, что добрая воля Астрова, Сони, Войницкого может противостоять несчастливым обстоятельствам, то спектакль эту возможность полностью отрицает.

Пьеса «Дядя Ваня» хорошо известна в Драматене. Поэтому режиссер, создавая новое понимание, стремится разрушить иллюзию «известного хода действия» и «известного конца» пьесы. Она акцентирует трагедию одиночества, проживаемую каждым из героев, и утверждает ее как единственно возможный путь. Такое понимание позволило актерам трактовать характеры как трагические, в которых

светлое и темное начала резко противопоставлены и непримиримы. Концепция Хильды Хельвиг позволила создать яркий, по-новому звучащий спектакль.

Содержание пьесы Чехова переосмысливается в рамках экзистенциальной традиции, поэтому чеховский психологизм остается в спектакле невыраженным.

«Три сестры»

Спектакль «Три сестры» был поставлен осенью 2008 г. в стокгольмском драматическом театре (Stadsteater). Одной из предпосылок этой постановки стало желание режиссера показать спектакль на Международном театральном фестивале имени Чехова в Москве.

Но все же образ спектакля во многом был определен задачами театрального эксперимента, задуманного молодым режиссером Александром Мёрк-Эидемом. Он перенес действие пьесы в провинциальный шведский городок 1960-х гг., чтобы устранить дистанцию между временем создания пьесы и современными шведскими зрителями, чтобы воссоздать атмосферу взаимопонимания между актерами и зрителями, приблизить психологическое содержание пьесы к зрителю, сделать переживание событий максимально осязаемым. Герои пьесы он назвал шведскими именами Улла (Ольга), Майя (Маша) и Ирене (Ирина). Как и героини пьесы Чехова, сестры мечтают уехать, в данном случае из провинции Норрланд в Стокгольм. Их чувства, мечты и неустроенность жизни составляют основное содержание спектакля. Александр Мёрк-Эидем стремился понять, насколько могут быть похожи люди, жившие тогда в России, и живущие сейчас в Швеции. Насколько глубоким может быть наше взаимопонимание? Оказалось, что понять Чехова не трудно, что моментов психологического совпадения больше, чем различий.

И пожалуй, именно спектакль «Три сестры» свидетельствует о том, что появилась новая форма театрального диалога, предполагающая не умозрительное, а реальное понимание собеседника, возможность увидеть действительность его глазами.

Итак, приведенный нами обзор спектаклей свидетельствует о том, что обращение шведских театров к пьесам А. П. Чехова не случайно. Во всех постановках *первоначальные экспериментальные замыслы режиссеров* воплощаются через игру актеров, через сценическое действие и звучащий текст. Во всех пьесах Чехова актеры находят богатый материал для переживания каждого события, для размышлений о судьбах своих героев, об их мечтах и противоречивых поступках. Эти мотивы и заставляют задуматься о русском характере, о восприятии России, а также о глубоком психологическом сходстве жителей России и Швеции. Текст пьес Чехова оказывается очень ясным, понятным и близким для шведских исполнителей.

Диалог культур, проявляющийся в постановках пьес А. П. Чехова, опирается на общечеловеческое психологическое содержание драматических конфликтов, при этом характеры героев и их поведение оказываются близки актерам, работающим в Швеции, но принадлежащим разным культурным традициям (поколение молодых актеров в возрасте до 40 лет имеет интернациональный состав и включает не только шведов, но и артистов, приехавших из Ирана, Турции, Югославии, Сомали и других стран мира). Произвольность режиссерских трактовок не мешает актерам глубоко трактовать образы. Кроме того, тексты чеховских пьес стимулируют воображение и оказываются источником актерских открытий. Поэтому актеры любят играть пьесы Чехова и неизменно находят в его произведениях источник профессионального роста.

Обращение к драматургии Чехова послужило обогащению шведского театра и стало школой актерского мастерства, углубило понимание единых для всего мира человеческих ценностей. Театры Швеции акцентируют два смысловых полюса в пьесах Чехова: комизм безумного мира и экзистенциальную трагедию, переживаемую героями.

Диалог культур в постановках произведений

Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого в шведских театрах

Русская классическая литература в памяти шведских театральных деятелей и зрителей неразрывно связана с романами «Преступление и наказание», «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Война и мир», «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Уникальность литературных сюжетов, воплощенных русскими писателями, яркость образов героев, сложность их судеб и переплетение неразрешимых конфликтов определяют трудности для понимания этих произведений и вместе с тем их притягательность для театров и публики. При сценической переработке крупных прозаических произведений неизбежно

происходит их сокращение и упрощение, сужение сюжетных рамок, но при этом литературные образы обретают конкретность сценического воплощения и единственно возможную в данном сценическом контексте трактовку. Одновременно тем же образам сообщается символическое значение, если режиссер создает спектакль-притчу или символическую драму.

Театральные постановки романов Достоевского и Толстого происходят крайне редко и оставляют о себе долгую память, так как воспринимаются как необычное театральное событие. Такими примечательными событиями стали постановки романов «Преступление и наказание» в Гётеборгском театре для молодежи (2007) и «Анна Каренина» в городском театре старинного университетского города Упсала недалеко от Стокгольма (2010).

Роман Достоевского «Преступление и наказание» был выбран руководителем гётеборгского молодежного театра (Бака-театра) Маттиасом Андерссоном для создания масштабного спектакля в новом помещении, где коллектив театра утвердил новую концепцию отношений со зрителем. Этот спектакль действительно стал сенсацией, и целый год на него невозможно было купить билеты. Действие разворачивалось в огромном помещении бывшей фабрики, превращенной в театр с игровой площадкой около 300 метров длиной и 150 метров шириной. На этом пространстве была выстроена часть города и дом, в котором жил Родион Раскольников, там помещались настоящие автомобили и автобусы, кафе и место для дискотеки. По замыслу сценографа-архитектора Уллы Кассиус и постановщика Маттиаса Андерссона в театре должна быть смоделирована и убедительно воспроизведена среда жизни современных молодых людей.

Роман был сокращен и поставлен как трагедия подростка, потерявшего ориентацию в хаосе большого города. Все основные сюжетные линии были сохранены и воспроизведены как легко узнаваемые фрагменты отношений в современном мире. Были акцентированы многие социальные проблемы: студенчество без будущего в обществе, где царит безработица, наркомания и проституция, педофилия и равнодушие окружающих к судьбам молодых людей. Каждый эпизод, каждая реплика, взятые из романа, соотносились с современностью в глобальном масштабе. Было совершенно ясно, что речь идет о проблемах всего мира, погрязшего в разврате, и в то же время о конкретных индивидуальных судьбах персонажей романа.

Перед зрителями были развернуты эпизоды безвыходной страшной жизни, частью которой они реально являлись. Отношения исполнителей со зрителями при этом оказываются совершенно иными, чем в развлекательных представлениях, когда актеры выходят в зал и действие спектакля переносится на публику. В Бака-театре зрители, наблюдая за действием спектакля, осознавали, что нужно действовать, чтобы предотвратить гибель юношества и тотальную нравственную катастрофу. Спектакль действовал на сознание, на совесть и выполнил свою этическую миссию. Интересно то, что этическое содержание романа было полностью актуализировано в постановке.

Большую роль в подготовительной работе театра перед премьерой играли встречи со школьниками и студентами, на которых обсуждали вопросы, поднятые в романе, выясняли, что действительно волнует современную молодежь и как она относится к проблеме преступления и наказания. Потом проходили репетиции, на которые приглашали тех же школьников и выстраивали ритм спектакля. И в конечном итоге огромную роль в успехе спектакля сыграло необычное помещение, поражающее своими размерами и способностью усиливать эффект подлинности воспроизводимого театром действия [17].

Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» воспринимается шведскими читателями как роман о любви, предательстве и трагедии покинутой женщины. Социальный контекст и нравственный пафос, подразумеваемые писателем, сейчас не привлекают внимания. А вот лирическая фабула очень привлекательна, но при этом при постановке романа на сцене легко впасть в тривиальность и потерять тот нравственный масштаб, который придал своему произведению Л. Н. Толстой.

В театре города Упсала спектакль по роману Толстого поставил Линус Тунстрём в союзе с художником Маей Равн, в постановке участвовали всего семь актеров. То, что режиссер сам переработал для театра текст «Анны Карениной», говорит и о знании литературного материала, и о любви к нему. Возможно, Тунстрёма вдохновила сама идея театрализации знаменитого эпического произведения и введение в него реалий XXI в., а также возможность понять, отличаются ли современные, привычные нам способы выражения сильных чувств от того, как их принято было выражать в конце XIX века.

В сценографическом решении спектакля зрительно противопоставлены природа и цивилизация: луг и березовая роща — железнодорожная станция и бассейн с трамплином. Природа человека связана с чувственной стихией любви и ненависти, цивилизация — сдерживающий чувства разум и принятое как

норма жизни равнодушие. В этих зрительно обозначенных рамках и разворачивается действие спектакля.

Режиссер сопоставляет отношения трех пар: Долли и ее неверного мужа Стивы, Анны и Вронского, Китти и Левина. При этом отношения двух пар, как показано и в романе, дисгармоничны, только третья пара находит истинную, светлую и чистую любовь. Несомненным достоинством спектакля является искренность игры актеров, позволяющих зрителям эмоционально следовать за развитием интриги и чувств героев.

Как бы споря с утвердившимся в современной Швеции мнением, что мужчина и женщина абсолютно равны с точки зрения социума и природы, создатели спектакля противопоставляют женское и мужское начала в одежде, в манерах, в способах ведения беседы и выражении чувств, оставляют за скобками всю историю феминизма и борьбу за равенство женщин и мужчин. В любви мужчина и женщина абсолютно не похожи и равенства между ними быть не может, иначе исчезнет сама любовь.

Страсть Анны и Вронского (в исполнении Бахар Парс и Петера Витанена) загадочна, дисгармонична и трагична. Поэтому она заранее обречена, и возможность гибели героини задана уже в начале спектакля. Режиссеру не удается найти момента катарсиса и вывести смысл действия на уровень высокого художественного обобщения. Однако спектакль напоминает зрителям, что люди (мужчина и женщина) способны испытывать высокие и загадочные чувства, что в любви скрыта мистическая тайна, забытая нашей технократической цивилизацией.

Спектакль был задуман как романтическое оправдание Любви, и эта мысль была главной при прочтении романа Л. Н. Толстого.

Так же как и пьесы А. П. Чехова, произведения Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, воплощенные на сцене, способствуют развитию шведского театра, дают яркий литературный материал для привлечения внимания публики к важнейшим проблемам современности.

Обобщая, необходимо подчеркнуть, что в диалоге российской и шведской театральных культур главную роль играет пафос сохранения общечеловеческих ценностей Любви, Сострадания, Красоты. Об этом говорит выбор произведений русской литературы, содержащих глубокий анализ реальности, раскрывающих противоречивость человеческой природы, но утверждающих возможность социального и духовного обновления.

Работа выполнена при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012—2016 гг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. 329 с.
2. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира: Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Собрание сочинений : в 3 т. М., 1948. Т. 1 : Статьи и рецензии. С. 277—301.
3. Данилова И. Л. За пределами «новой волны»: стилевое развитие русской драматургии 1970—1990-х годов. Гётеборг, 2001. С. 59—140.
4. История советского драматического театра : в 6 т. Т. 1—3. М., 1966. 231 с.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1956. 405 с.
6. August Strindberg. Fröken Julie. Ett naturligt sorgspel. Med ett förord av författaren. Stockholm, Natur och Kultur, 1986. 151 s.
7. Bertil Nolin. Intima Teatern. Stockholm, 2000. S. 9—14.
8. Forser Tomas. Men bor Tjechov här? // GT. Expressen. 2005. S. 6.
9. Lisa Gahnertz. Stadsteatern ger plats åt kvinnorna i Tjechovs Måsen // Göteborgs Posten. 2005-02-25. S. 7—20.
10. Ny svensk teaterhistoria / Red. T. Forser. B. 2: 1800-talets teater. Stockholm-Göteborg: Gidlunds förlag, 2007. 406 s.
11. Ny svensk teaterhistoria / Red. T. Forser. B. 3: 1900-talets teater. Stockholm-Göteborg: Gidlunds förlag, 2007. 597 s.
12. Rehnström Asa. Engagerade unga i samtal om brott och straff // Göteborgs Tidningen, 13/11. 2007. Kultur. S. 17—24.

REFERENCES

1. Alpers B. V. Theatre of Mochalov and Schepkin. [Teatr Mochalova i Shhepkina]. M., 1979. 329 s.
2. Belinskij V. G. Hamlet, Shakespeare's drama: Mochalov as Hamlet. [Gamlet, drama Shekspira. Mochalov v roli Gamleta] // Belinskij V. G. Sobranie sochinenij v trjoh tomah. M.: GIHL, 1948. T. 1: Stat'i i recenzii. S. 277—301.
3. Danilova I. L. Outside of the "new wave". Stylistic development of Russian drama in 1970-1990s. [Za predelami "novoj volny". Stilevoe razvitie russkoj drama-turgii 1970—1990-h godov]. Gjoteborg: Gjoteborgskij universitet, 2001. P. 59—140.
4. History of the Soviet drama theater: in 6 volumes. V. 1—3. [Istoriya sovetskogo dra-maticheskogo teatra v 6-ti t. T. 1—3]. M.: Nauka, 1966. 231 p.
5. Stanislavskiy K. S. My Life in Art. [Moya zhizn' v iskusstve]. M.: Iskusstvo, 1956. 405 p.
6. August Strindberg. Miss Julie. A natural tragedy. With a preface by the author. Stock-holm, Nature and Culture, 1986. 151 s
7. Bertil Nolin. Intimate Theatre. Stockholm, 2000. S. 9—14.
8. Forser Tomas. But Chekhov live here? // GT. Expressen. , 2005. S. 6.
9. Gahnertz. City Theatre to make room for the women in Chekhov's The Seagull / / Göte-borgs Posten. -2005-02-25. P. 7—20.
10. New Swedish theater history / Red. T. Forser. B. 2: 1800s theater. Stockholm-Gothenburg: Gidlunds publishers, 2007. 406 p.
11. New Swedish theater history / Red. T. Forser. B. 3: 1900s theater. Stockholm-Gothenburg: Gidlunds publishers, 2007. 597 p.
12. Rehnström A. Committed youth in conversations about crime and punishment // Gote-borg magazine 13/11. In 2007. Culture. S. 17—24.

The dialogue of cultures on theatre stage (russian classics in Stockholm and Gothenburg theaters)

DANILOVA
Irina

*Doctor of Philology,
Researcher,
the Institute of Languages and Literatures
University of Göteborg (Sweden),
Göteborg (Sweden), irina.danilova@gu.se,
irinakd@hotmail.com*

Keywords:

cultural dialog
aesthetical value
social role
human values
spiritual renewal

Summary:

In the following paper we consider the dialogue between Swedish and Russian theatrical cultures. Similarities in aesthetic principles and societal functions of these cultures are a basis for a fruitful dialogue. Author proves that both theatrical systems formed in parallel and during the 20th century became similar in both aesthetical values and the role of theater in society.

The dialogue with Russian culture is presented through staging of Chekhov's «The Seagull», «Uncle Vanya» and «Three Sisters», Dostojevski's «Crime and Punishment» and Tolstoy's «Anna Karenina» in the theatres of Stockholm and Gothenburg. These performances demonstrate non-traditional interpretations of these plays, expressing issues of the present. The pathos of preservation of human values, Love, Compassion and Beauty plays a major role. That can be seen from the selection of Russian literature containing in-depth analysis of reality, revealing the contradictions of human nature, yet confirming the possibility of both social and spiritual renewal.