

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.66>

Ряпосов Александр Юрьевич

**СПЕКТАКЛЬ М. А. ЗАХАРОВА "ФАЛЬСТАФ И ПРИНЦ УЭЛЬСКИЙ" (ЛЕНКОМ, 2018): СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР, СПОСОБ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ**

Статья посвящена изучению спектакля "Фальстаф и принц Уэльский", завершившего творческий путь М. А. Захарова (1933-2019), представителя блестящей плеяды режиссеров-шестидесятников, лидера Ленкома на протяжении четырех с половиной десятилетий и обладателя виртуозного постановочного мастерства. Предмет исследования - изучение сценической поэтики постановки. Методология исследования опирается: 1) на методы изучения поэтики художественных произведений, выработанные формальной школой литературоведения; 2) на методы реконструкции и анализа спектакля, выработанные ленинградской (гвоздевской) школой театроведения; 3) на подходы к изучению режиссерских методологий, выработанных петербургской школой мейерхольдоведения; 4) на метод контекстуального анализа. Цель исследования - реконструкция спектакля и анализ основополагающих слагаемых его поэтики. При этом решаются задачи: 1) реконструкции спектакля; 2) определения режиссерского сюжета и способов его сложения; 3) анализа сценографии спектакля с точки зрения организации пространства и времени; 4) выяснения композиционных принципов построения действия; 5) выявления жанровой природы постановки; 6) определения используемых в спектакле способов существования актера и прояснения смысла их применения; 7) установления места и роли спектакля в творчестве Захарова.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/66.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/66.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 350-359. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

**EDISON DENISOV AS A COMPOSER OF THE TAGANKA THEATRE:  
INTERRELATION OF "PURE" AND APPLIED ART**

**Wang Youwei**

*Lomonosov Moscow State University  
670308930@qq.com*

The article is devoted to the problem of interrelation of music and theatrical action. The problem is analysed by the example of creative cooperation of the composer Edison Denisov and the Taganka Theatre directed by Yuri Lyubimov. The paper summarizes information on the Taganka Theatre's performances with Denisov's music. Theatrical music is considered as a special sphere of the composer's creative work. To illustrate the influence of theatrical music on Denisov's "academic" music, his "Blue Notebook" on D. Kharms's and A. Vvedensky's poetry and the song "The Steamer Passes by the Marina" are examined.

*Key words and phrases:* Edison Denisov; Yuri Lyubimov; music; theatre; poly-stylistics; "Blue Notebook"; "The Steamer Passes by the Marina".

УДК 7; 7.01; 7.08

Дата поступления рукописи: 25.07.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.66>

*Статья посвящена изучению спектакля «Фальстаф и принц Уэльский», завершившего творческий путь М. А. Захарова (1933-2019), представителя блестящей плеяды режиссеров-шестидесятников, лидера Ленкома на протяжении четырех с половиной десятилетий и обладателя виртуозного постановочного мастерства. Предмет исследования – изучение сценической поэтики постановки. Методология исследования опирается: 1) на методы изучения поэтики художественных произведений, выработанные формальной школой литературоведения; 2) на методы реконструкции и анализа спектакля, выработанные ленинградской (гвоздевской) школой театроведения; 3) на подходы к изучению режиссерских методологий, выработанных петербургской школой мейерхольдоведения; 4) на метод контекстуального анализа. Цель исследования – реконструкция спектакля и анализ основополагающих слагаемых его поэтики. При этом решаются задачи: 1) реконструкции спектакля; 2) определения режиссерского сюжета и способов его сложения; 3) анализа сценографии спектакля с точки зрения организации пространства и времени; 4) выяснения композиционных принципов построения действия; 5) выявления жанровой природы постановки; 6) определения используемых в спектакле способов существования актера и прояснения смысла их применения; 7) установления места и роли спектакля в творчестве Захарова.*

*Ключевые слова и фразы:* М. А. Захаров; «Фальстаф и принц Уэльский»; формальная школа литературоведения; поэтика; гвоздевская театроведческая школа; реконструкция спектакля; анализ спектакля; режиссерский сюжет и приемы его сложения; композиция; жанр; способ актерского существования.

**Ряпосов Александр Юрьевич**, к. искусствоведения

*Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург  
alexandrriyaposov@gmail.com*

**СПЕКТАКЛЬ М. А. ЗАХАРОВА «ФАЛЬСТАФ И ПРИНЦ УЭЛЬСКИЙ» (ЛЕНКОМ, 2018):  
СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР, СПОСОБ АКТЕРСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ**

Премьера спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» состоялась в Московском театре имени Ленинского комсомола (Ленком) 14 апреля 2018 г. и волею судьбы оказалась завершающей сценической работой Марка Анатольевича Захарова (1933-2019), последнего представителя блестящей плеяды режиссеров-шестидесятников (А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов, Г. А. Товстоногов, Ю. П. Любимов и П. Н. Фоменко) [1], более чем четыре с половиной десятка лет стоявшего у руля одного из наиболее значимых российских театров – Ленкома; классика сценического и экранного искусства, чье творчество официально включено в учебные программы российских театральных вузов; обладателя виртуозного и крайне редко встречающегося в современном театре постановочного *мастерства*, что признается даже теми исследователями, которые не приемлют захаровские сценические приемы и методы [12, с. 119-121].

**Объектом исследования** является ленкомовский спектакль «Фальстаф и принц Уэльский» в контексте сценического и экранного творчества Захарова, взятого как целое.

**Предмет исследования** – изучение сценической *поэтики* захаровской постановки.

**Методология исследования** опирается: 1) на методы изучения *поэтики* литературных произведений, выработанные формальной школой литературоведения Российского института истории искусств (РИИИ) в лице В. М. Жирмунского, В. Б. Шкловского и др. [14; 56-58] и перенесенные на изучение *поэтики* других художественных произведений, в первую очередь – кинематографических [55]; 2) на методы *реконструкции и анализа спектакля*, выработанные ленинградской (гвоздевской) школой театроведения РИИИ и явившиеся приложением методологии формальной школы к изучению сценического искусства [6-10]; 3) на подходы к изучению *режиссерских методологий*, выработанные школой мейерхольдоведения Г. В. Титовой (ЛГИТМиК –

СПБГАТИ – РГИСИ) [22; 26; 30-33; 52; 53] и продолжающие традиции гвоздевской школы применительно к исследованиям русского режиссерского театра XX-XXI веков; 4) на метод контекстуального анализа; и др.

**Цель исследования** – *реконструкция* спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» и *анализ* основополагающих слагаемых его *поэтики*, прежде всего – действенной *архитектоники* постановки.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**: 1) *реконструировать* спектакль; 2) прояснить *режиссерский сюжет*, определить *способы* его *сложения*; 3) проанализировать *сценографию* спектакля с точки зрения организации пространства и времени; 4) установить *композиционные принципы построения* действия; 5) выявить *жанровую природу* постановки; 6) определить используемые в спектакле *способы существования актера* и прояснить смысл применения данных исполнительских техник; 7) указать место и роль постановки «Фальстаф...» в режиссерском творчестве Захарова.

Специфика *источниковой базы* исследования заключается в том, что премьера захаровского «Фальстафа...», с одной стороны, вызвала многочисленные отклики периодической печати и интернет-ресурсов, но, с другой стороны, посвященные спектаклю статьи были продиктованы, по большей части, актуальными политическими аллюзиями и злободневными параллелями современной российской политической и социальной жизни.

Достаточно, например, упомянуть статью с таким названием, как «Премьера “Фальстафа” в Ленкоме оказалась полна политических параллелей» [28], или «В “Ленкоме” изучают природу народных любимцев» [4], или «Хроника пикирующего царства» [13]. Е. Булова написала, что в спектакле Ленкома шекспировские тексты «сдобрены вольным захаровским прочтением, придающим *предельную прямолинейность* взгляда на проблему “власть – общество – личность” (курсив автора статьи. – А. Р.)» [5]. В. Рутковский отметил, что по степени *публицистичности* и по характеру трактовки Д. Певцовым образа принца Уэльского постановка Захарова является продолжением предшествующей захаровской работы – спектакля «День опричника» (2016) [29]. Наконец, В. Борзенко увидел в стремлении Фальстафа иметь в друзьях королевского сына характерную для российских политиков изворотливость и умение быстро менять позиции и взгляды, лишь бы они соответствовали точке зрения тех, кто в настоящий момент находится при власти [4].

С одной стороны, такой подход к интерпретации смысла захаровской постановки является правильным, ведь театр Захарова – это *театр социально-политического пафоса* [34, с. 3], и поэтому справедливо следующее высказывание о захаровской постановке: «Спектакль – о власти. О смертной борьбе за трон. О том, как лицо короля определяет лицо эпохи. Мирная скверна Фальстафа с компашкой явно скоро покажется светлым сном современникам высокоморального Короля Генриха V – недавнего шалопая, Принца Гарри» [13]. Но, с другой стороны, прямолинейный социально-политический взгляд на постановку «Фальстаф и принц Уэльский» недостаточен, ведь, как справедливо заметила Е. Булова, лидер Ленкома представил «философский спектакль» [5].

Отсутствие среди отзывов на «Фальстафа...» полноценных профессиональных аналитических рецензий привело к тому, что *главным источником* для представленной здесь работы стала рабочая DVD-запись спектакля, которая была любезно предоставлена театром автору данной статьи.

Иными словами, автору данного исследования пришлось выступать сразу в двух ипостасях: быть *рецензентом* захаровской постановки и на основе, в первую очередь, *личных зрительских впечатлений* реконструировать спектакль, давать описания тех его сцен или фрагментов, на основе которых уже в качестве *исследователя* строить изучение сценической поэтики постановки и анализ средств и приемов режиссерской методологии лидера Ленкома. Более того, опыт изучения других спектаклей Захарова показал, что в том случае, когда речь заходит об анализе *музыкально-драматических структур* постановок лидера Ленкома, без видеозаписей спектаклей не обойтись, приемы и методы захаровского *театрального монтажа*, к сожалению, остаются вне поля зрения рецензентов.

Литературной основой спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» стали хроники Шекспира, посвященные царствованию короля Генриха IV и его сына, принца Гарри, коронованного Генрихом V. Уже при работе в Театре сатиры над сценической версией комедии А. Н. Островского «Доходное место» (1967) Захаров продемонстрировал склонность к активной переработке исходного литературного материала не только на уровне его *структурной перекомпоновки*, но и при переработке *словесной ткани* [34, с. 3-4]. Впервые обратившись к Шекспиру, 84-летний режиссер исключения для английского драматурга делать не стал, превратив литературный материал его хроник в собственное *сценическое сочинение* и представив на сцене Ленкома «вольную сценическую фантазию» [50] о власти, о страсти к ней, о ее пагубной силе, уничтожающей любовь [28], «о природе власти и *шутовстве* как форме защиты и противостояния (курсив автора статьи. – А. Р.)» [21].

Свободное обращение постановщика «Фальстафа...» с хрониками Шекспира, по мнению С. Наборщиковой, вполне оправданно, ведь и «Шекспир, создавая “Хроники”, вольно обошелся с летописями Холиншеда, обогатив свою драматургию как свежими перипетиями сюжета, так и новыми героями, прежде всего колоритнейшим Джоном Фальстафом» [25]. Стоит согласиться и с таким утверждением: «Процентное содержание Шекспира и Захарова – предсказуемо в пользу Захарова. Перечитав множество разных переводов многих пьес, Марк Захаров вывел свою шекспировскую формулу. Яркую и эффектную» [21]. Одним из важнейших слагаемых этой формулы является следующее: шекспировские герои в спектакле говорят стихами Ю. Кима, а не стихами Шекспира.

Режиссерский сюжет Захарова складывается из трех *параллельных* сюжетных линий: 1) тема *власти*: принц Гарри до поры до времени не подозревает, какова сила присущей ему «воли к власти», скрытой в глубинах его натуры; 2) тема *любви*: страстное взаимное влечение принца Уэльского и леди Перси (А. Захарова) не выдерживает столкновения с писаными и неписаными законами, которым должен подчиняться взойшедший на трон принц

Уэльский, претерпев метаморфозу превращения из принца Гарри в короля Генриха V; 3) тема *шутства*: как верно заметила Е. Булова, тема *шута, авантюриста, пройдохи* является одним из сквозных мотивов творчества Захарова благодаря главным образом его сотрудничеству с Г. Гориним [5] – начиная с «Тилия» (1975), «Барона Мюнхгаузена» (1979) и графа Калиостро из «Формулы любви» (1984) и завершая «Шутом Балакиревым» (2001); в новом веке фигурами пройдохи и авантюриста в захаровских постановках выступали Пер Гюнт А. Шагина («Пер Гюнт», 2009), Комяга В. Ракова («День опричника», 2016) и, наконец, сэр Джон Фальстаф С. Степанченко.

При наличии в спектакле нескольких одновременно развивающихся сюжетных линий композиционно постановочным решением служит *эпизодное* строение действия; для борьбы с монотонностью развития событий и, соответственно, со скукой в зрительном зале Захаров традиционно использует *аттракционы; музыкальные, вокальные и вокально-танцевальные номера; эффекты*, достигаемые сцениграфическими средствами.

Захаров в книге «Суперпрофессия» заметил, что знает цену *репризе*, писать для эстрады Захаров попробовал еще в начале 1960-х годов благодаря опыту работы на сцене Московского театра миниатюр под управлением В. С. Полякова (1909-1979), именно последний познакомил Захарова с творчеством А. Аверченко, литературная манера которого стала для начинающего автора образцом [17, с. 63-64]. Верность эстрадной «закваске» Захаров сохранил и в свои зрелые творческие годы, что выражалось в приверженности к репризе, к эффектно поданной реплике, к острому диалогу. Не стал исключением и спектакль «Фальстаф...», стоит привести несколько примеров использования режиссером репризы в качестве аттракциона, рассчитанного на немедленную реакцию зрителей.

Готовясь обчистить богомольцев, один из шайки принца Гарри констатирует: «Нынче грабят не какие-то проходимцы, а люди знатные». Посетитель трактира «Кабанья голова», с которого берут плату не только за вход в заведение миссис Квикли (О. Железняк), но и за выход из него, возмущается: «Что за времена? Что ни день, то новые порядки!..». Похожий взгляд на положение дел в государстве и у Гонца (И. Агапов): «Время сейчас хреновое, гонцов в стране почти не осталось, перебили за плохие новости». Фальстаф, оказавшись за решеткой вместе с принцем Гарри, лордом Перси (Д. Гизбрехт) и остальной разбойной братией, изрекает: «В стране нужны реформы!..» [54].

Судья Дуглас (В. Юматов) объявляет, что по распоряжению короля все арестованные будут освобождены, кроме одного, самого умного и родовитого, дабы его казнь послужила наглядным примером подданным английского престола. Издавая такой приказ, король имел в виду своего непутевого сына, но карты путает герой С. Степанченко, заявляя, что самый умный за решеткой вовсе не принц Гарри, а именно он, сэр Джон, ведь из университета, по словам толстяка, он был отчислен лишь по причине, что «ректор, пи...рас, досрочно со мной рассчитался за отказ от сотрудничества» [Там же]. Что же касается знатности, то тут и вовсе говорить не о чем, ведь «принц Уэльский – жертва неудачного зачатья» [Там же].

После вступления героя Д. Певцова на английский престол и превращения принца Гарри в короля Генриха V должны быть уничтожены все, кто был свидетелем прошлой беспутной жизни принца, в первую очередь – завсегдатаи трактира «Кабанья голова». Герой Д. Певцова принимает государственную необходимость таких действий, но старается быть «гуманным», избегая излишнего «фанатизма» исполнителей его приказов. Заслушав доклад о ликвидации бывших собутыльников, король отдельно интересуется судьбой хозяйки трактира «Кабанья голова»:

**Шериф** (М. Амельченко). Миссис Квикли поскользнулась при попытке бегства.

**Генрих V**. Она не мучилась?

**Шериф**. Поскользнулась сразу [Там же]...

В захаровском спектакле наряду с собственно аттракционами: яркими вспышками света и звуками взрывов, с помощью которых создается образ происходящих за сценой ограбления богомольцев шайкой принца Гарри или сражения войск Генриха IV с силами мятежников; падающим сверху вниз большим двуручным мечом, который достаточно глубоко входит в фурку-площадку и замирает вертикально, открывая второе действие, полное сражений и казней; финальным праздничным фейерверком в честь воцарения Генриха V и пр., – функции аттракциона могут выполнять отдельные сцены, поставленные так, чтобы непременно произвести комический эффект.

В качестве примера – фрагмент действия, в котором Фальстаф и принц Гарри соревнуются в передразнивании Генриха IV (И. Миркурбанов). Трон обыгрывается с помощью поставленного на боковую грань обычного деревянного ящика для перевозки овощей. Герой С. Степанченко изображает короля следующим образом: на голову Фальстафа нахлобучена подушка так, что она похожа на наполеоновскую треуголку; вместо большой наборной трубки, с которой Генрих IV не расстается, изо рта толстяка торчит, подобно сигаре, здоровенный огурец. Потом героя С. Степанченко сменяет принц, который называет короля Пердун Четвертый и пародийно передает гнев отца, который упрекает героя Д. Певцова за то, что тот водит дружбу с Фальстафом – с этой «гноусной тварью», «толстож...ой нечистойю» и пр. [Там же].

В спектакле «Фальстаф...», как рассказала А. Захарова в беседе с В. Кудрявцевой накануне премьеры, «очень много музыки, песен, очень хорошая музыка Рудницкого» [Цит. по: 20]. Музыка в захаровской постановке действительно много. С. Наборщикова написала: «Захаровская история подается в *музыкально-хореографическом* обрамлении. Королевские деяния, исторические катаклизмы и народные праздники *комментируются* выходом на авансцену поющих и танцующих артистов (курсив автора статьи. – А. Р.)» [25]. Как представляется, танцующая и поющая под фонограмму небольшая группа (хореограф С. Грицай), состоящая из молодых людей и, согласно афише, «дам с пониженной социальной ответственностью», не тянет на *хор*, который *комментирует* происходящее; танцевальные и вокально-танцевальные номера в структуре

действия «Фальстафа...» – это именно *номера*, вставленные режиссером для организации нужного ему *сценического ритма*. В силу сказанного вряд ли справедлива мысль В. Рутковского, что певческие номера на стихи Ю. Кима в захаровской постановке можно рассматривать в качестве *зонгов* [29].

Музыка, как известно, выступала *субстанцией* мейерхольдовского творчества, именно В. Э. Мейерхольд в 1920-е – 1930-е годы на основе таких процессов, как *циркизация театра* и *кинофикация театра*, вводит в сценическую практику важнейший для режиссерского театра феномен, суть которого передает термин «драматургия спектакля» [31, с. 3-5], предложенный в рамках школы мейерхольдоведения Г. В. Титовой (1937-2019). В названной школе режиссерская методология Мейерхольда изучалась как в общем плане театральной эстетики Г. В. Титовой [53], так и в плане отдельных граней мейерхольдовской театральной системы: Н. В. Песочинский сосредоточился на проблеме *Мейерхольд и актер* [26]; Г. В. Титова – на проблеме *Мейерхольд и художник* [52]; Е. А. Кухта и автор данной статьи – на проблеме *Мейерхольд и драматург* [22; 31; 32], причем автор представленной здесь работы изначально специализировался на исследовании явлений, описываемых термином «драматургия спектакля», а именно: режиссер берет для постановки пьесу, написанную по одним драматургическим законам, а спектакль строит по законам другим, прежде всего – *монтажным*, опирающимся, во-первых, на концепцию *монтажа аттракционов* мейерхольдовского ученика по Государственным высшим режиссерским мастерским (ГВЫРМ) С. М. Эйзенштейна; во-вторых, на монтажные приемы, аналогичные используемым в цирке и в кино (*номерная структура; многоэпизодное строение; параллельный монтаж; внутрисценический монтаж и др.*); наконец, в-третьих, на монтажные приемы, аналогичные тем, что практикуются при выстраивании *полифонии* в музыке (прием *переключения, контрапункт режиссера* и др.).

Изучение композиционных принципов, которые легли в основу *драматургии мейерхольдовского спектакля*, показало, что среди используемых Мейерхольдом монтажных приемов центральное место было отведено *контрапункту режиссера* [31, с. 110-129]. С легкой руки Мейерхольда данный прием прочно входит в сценическую практику, а соответствующий термин становится общеупотребимым; так, например, еще один мейерхольдовский ученик эпохи ГВЫРМ, друг и соратник Эйзенштейна, С. И. Юткевич опубликовал в 1960 году одну из самых известных своих книг «Контрапункт режиссера» [59].

За время режиссерской деятельности продолжительностью в более чем половину века Захаров выступал как последовательный адепт права постановщика быть автором собственных сценических сочинений, музыкально-драматическая структура которых скомпонована на основе монтажных приемов, и основные из них – *монтаж аттракционов* и *контрапункт режиссера*. В плане использования монтажных приемов структурирования действия лидер Ленкома, будучи самостоятельным и оригинальным художником, выступает прямым наследником Мейерхольда и Эйзенштейна, поскольку в период своего режиссерского становления в 1960-е годы Захаров тесно сотрудничал с Юткевичем, который возглавлял Студенческий театр МГУ и в качестве художника-постановщика оформил захаровский спектакль «Карьера Артура Уи» (1964). Захаров утверждал, что Юткевич оказал на него «серьезное личностное воздействие», например такого плана: «Эйзенштейновский “монтаж аттракционов”, – свидетельствует лидер Ленкома, – из малопонятного абстрактного понятия превратился для меня в практическое руководство к действию» [18, с. 85-86].

О значении музыки для режиссуры Захарова писали: Т. Н. Грум-Гржимайло – в связи с захаровской постановкой «Разгром» (1971) [11]; В. О. Семеновский – о рок-опере «Юнона и Авось» (1981) и о специфических свойствах режиссуры лидера Ленкома в целом [47]; О. Е. Скорочкина – о спектаклях «Разгром», «Темп – 1929» (1972), «Автоград – XXI» (1973) и «Тиль» (1974) [48, с. 108-118]; Н. А. Таршиш – о спектакле «Тиль» [51, с. 100-101]; А. Л. Порфирьева – о захаровских рок-операх на музыку А. Рыбникова [27, с. 137, 157] и др. Автором данной статьи были предприняты исследование *поэтики* и, прежде всего, изучение *композиционных принципов музыкально-драматического строения* таких экранных произведений Захарова, как кинокартины «Стоянка поезда – две минуты» (1972) и «Убить дракона» (1988) и телефильмы «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и «Формула любви» (1984) [40-43; 45; 46], а также захаровских спектаклей «Вишневый сад» (2009), «Пер Гюнт» (2011), «Небесные странники» (2013), «Вальпургиева ночь» (2015) и «День опричника» (2016) [35-39]. Непосредственным продолжением данной линии исследований выступает представленная здесь статья.

Музыкально-драматургическая композиция «Фальстафа...» не соответствует строению *мюзикла*, как это было в захаровском «Обыкновенном чуде», где вокальные номера не были *номерами вставными*, но являлись, наряду с игровыми фрагментами, неотъемлемой частью действенной структуры телефильма [41, с. 35-37]; не соответствует данная композиция «Фальстафа...» и *мотивно-тематическому строению*, как это было в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», где стержнем музыкальной структуры была *главная музыкальная тема* А. Рыбникова (тема барона Мюнхгаузена), а центром действенной структуры – центральная сюжетная линия, в которой герой О. Янковского пытается стать *властелином времени* [42, с. 85-87].

Постановка «Фальстаф и принц Уэльский» не стала *спектаклем на музыке* в мейерхольдовском понимании этого термина, то есть спектаклем, действенная структура которого строится по законам, аналогичным музыкальной и музыкально-драматической композиции; собственно музыка при этом в спектакле вообще может не звучать [31, с. 96-98]. Захаровская постановка – спектакль с *использованием* музыки, в партитуре С. Рудницкого есть одна сквозная *музыкальная тема*, которую можно назвать главной музыкальной темой захаровской постановки и которая служит основой для нескольких музыкальных номеров. В начале первого акта и в самом его конце, непосредственно перед антрактом, Фальстаф поет песенку на следующий текст: «А-ну, а-ну, давай пойдем, / Пойдем, нальем и врежем. / Затем опять, и вновь потом, / Причем никак не ре-же. / Пока поется, мы поем, / И пьем, покуда пьется. / А что потом? И как потом? / А там уж как угодно... /

<...> / А нам угодно пить и петь, / С подружкой до упада. / И никого и ничего / Другого нам не надо...» [54]. Первые два куплета из этого же номера исполняет леди Перси, когда играет для принца Гарри на лютне; героиня А. Захаровой поет намеренно хриплым голосом, пародируя грубую мужскую манеру орать песни в состоянии изрядного подпития; так, по мнению леди Перси, герою Д. Певцова легче воспринимать ее попытки петь и музицировать. В финале спектакля на основе этой же музыкальной темы Фальстаф исполняет песенку на другой текст, но об этом речь пойдет позже.

*Контрапункт* как один из основополагающих приемов режиссерской методологии Захарова [36; 38] в «Фальстафе...» не используется, правда, за единственным исключением. Речь идет об одной из завершающих сцен спектакля. Во втором действии захаровской постановки леди Перси, разорвав отношения с мужем, примкнула к войскам Генриха IV в образе Кэт – женщины, переодетшейся в мужскую одежду и готовой сражаться за своего короля. Генрих IV был смертельно ранен в битве с мятежниками, а героиня А. Захаровой оказалась схваченной по приказу своего возлюбленного, ставшего королем Генрихом V. Обращаются с пленницей без всяких церемоний, ведь Кэт утратила защиту умершего короля и напрасно рассчитывает обрести заступника в лице короля нового. Генрих V объясняет героине А. Захаровой суть дела: «Любезная Кэт, извините этих грубиянов. Я многим вам обязан, но ведь вы должны понять, я угодил в тиски жестоких правил. Монарх английский не всемогущ, как думает толпа. <...> Вам придется на некоторое время забыть о короле, не вспоминать прилюдно, как были мы близки. И вам будет неудобно находиться рядом, поблизости от крупных городов и Лондона. <...> Все приготовлено к отъезду». Глендовер (П. Капитонов) напоминает королю, что героиня А. Захаровой – нежелательный свидетель, и должна исчезнуть навсегда. Генрих V с этим в принципе согласен, но ему бы хотелось устранить бывшую возлюбленную за пределами Лондона и сделать это «по-человечески», «изящно», «бесшумно, без женских криков». Однако Глендовер королевский приказ передоверяет Гидегилу (А. Сальник), а тот исполняет поручение без затей, предельно просто – просит Кэт не помышлять о побеге, а сам стреляет в нее из пистолета, убивая «при попытке к бегству». Герою Д. Певцова остается только с досадой констатировать: «Ну что за бестолочь!...» [54]. Вся эта сцена разворачивается в сопровождении проникновенно-лирической музыкальной темы, которая, в соответствии с законами *контрапункта*, должна была трагизм произошедшего сделать еще более пронзительным и щемящим.

Сценография художника-постановщика А. Кондратьева и художника по свету Е. Виноградова, решенная в стиле хайтек, отличается минимализмом красочных средств и разнообразными возможностями для трансформации сценического пространства при переходе от одного игрового эпизода к другому. В начальном фрагменте спектакля при полной темноте в центре сцены появляется картина горящего костра, когда на площадку дается свет, то выясняется, что авансцена отделена от остального пространства фронтально расположенными панелями неокрашенного металла, все они имеют одинаковый правильный графический рисунок, сделанный с помощью высверленных отверстий. Между панелями есть проемы, и костер помещен в центральном проеме, на его огне жарят мясо, нанизанное на шампуры, Фальстаф и принц Уэльский, а также другие члены шайки принца Гарри, что сразу демонстрирует их близкие, приятельские отношения. Сцена, в которой герой Д. Певцова оказывается гостем леди Перси, отличается в значительно большей степени использованием глубины подмостков, вместо задника в ход идут такие же металлические панели, но с другим рисунком отверстий; немногочисленные предметы интерьера: кресла, подставка под цветы, светильник, большая декоративная черепаха на планшете и др. – выполнены из того же металла, что и листовые панели.

Трансформация сценического пространства достигается за счет выкатывающихся и поворачивающихся площадок-фурок. Из-за кулис, слева и справа, выдвигаются фурки с расположенными на них столами и скамьями для посетителей трактира «Кабанья голова». Из глубины сцены на средний план выкатывают узкую площадку с тронном короля Генриха IV и широкую – с клеткой для осужденных в эпизоде, где вершится суд над шайкой принца Гарри. В начале второго акта на сцене располагается узкая и длинная площадка, которая узкой стороной обращена в зрительный зал. Примерно в середине ее сидит некто в маске волка (позднее станет известно, что это принц Ланкастерский в исполнении А. Мизёва). Сверху падает меч и, воткнувшись в переднюю часть площадки, остается торчать вертикально, словно крест на могиле благодаря обрамлению рукояти. Человек в маске встает и переходит на планшет сцены. Теперь можно увидеть встроенный в площадку прожектор, который смотрит вертикально вверх. Когда прожектор включают, его луч создает линию, которая задает видимую ось вращения для двух лент металла, образующих поднимающиеся вверх спирали; та же линия визуализирует и ось, вокруг которой площадка поворачивается по часовой стрелке. В данном случае поворот обозначит конец эпизода, в других случаях поворачивающаяся площадка еще и увозит кого-то из участников завершившегося фрагмента действия, как это, например, происходит с Кэт в конце сцены, в которой герой Д. Певцова после смерти короля Генриха IV переживает внутреннее перерождение, прощаясь со своим юношеским прошлым. Наконец, в финальной сцене декорации обретают красный цвет, механизм поднимает трон вместе с сидящим на нем королем Генрихом V вертикально вверх, и герой Д. Певцова может с высоты своего нового положения обратиться к «английскому народу».

Доминирующий цвет костюмов И. Белоусовой – белый, за редкими исключениями, как, например, мужской наряд А. Захаровой в роли Кэт второго действия. Костюмы сделаны из современных тканей и лишь стилизованы под старину, что особенно очевидно по обуви персонажей-мужчин, которые носят современные ботинки в стиле милитари, но с добавлением декоративных элементов в верхней части в виде своего рода раструбов. При этом вполне условные костюмы соединены с реальными вещами: королевской короной из того же некрашеного металла, что и большая часть декорационных панелей; большими двуручными

мечами и шлемами-касками, трубкой короля Генриха IV и пистолетом Гидегила, такое совмещение разновременных предметов должно указывать на *вневременной* характер происходящих событий, а значит – событий, созвучных и сегодняшнему дню.

Для Захарова принципиально важна *двухчастная композиция* его произведений, спектакли режиссера *двухактные*, телевизионные и киноработы – *двухсерийные* (за редким исключением, как, например, «Формула любви»). Лидер Ленкома в книге «Суперпрофессия» утверждал: «Проблема второго акта – головная боль для любого драматурга, а стало быть, и режиссера». И еще: «...мне... важен, – заявлял Захаров, – второй акт, неподвластный зрительскому прогнозу. Предтеча назревающего, преобразующего мир взрыва должна обязательно обнаружиться в финале первой части» [17, с. 154].

Первый акт спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» преимущественно посвящен похождениям героя С. Степанченко, принца Гарри и их компании, а также любовной истории героя Д. Певцова и леди Перси. В финале первого действия намечаются сюжетные переломы, которые в полной мере раскроются уже во втором акте. Фальстаф на суде спасает от казни принца Уэльского, да и сам избегает наказания по причинам, которые не раскрываются непосредственно в действии, во втором акте мы лишь узнаем о помиловании героя С. Степанченко. Намечился поворот и в теме шутовства, связанной с образом Фальстафа. Героиня А. Захаровой высказывает догадку, что герой С. Степанченко – вовсе не идиот, просто у него обманчивая внешность.

В критике жанр захаровского спектакля чаще всего определяли как *фарс* [50]. Представляется, что *жанровая природа* «Фальстафа...» куда сложнее и тесно связана с особенностями сюжета и, соответственно, с разными *способами существования актера*. Вот что отмечал режиссер в этой связи: «Мне кажется (“думается”), что иногда я ставлю *правдивые* спектакли. Но только до известного предела. Моя правда – это желание не отрываться от *психологической* и *социальной* основы нашего бытия (курсив автора статьи. – А. Р.)» [15, с. 5]. Захаров утверждал, что исповедуемый им театр есть театр *психологический*, но в ходе игры актер исходит не из логики бытового поведения, а строит последовательность поступков своего героя по принципу *монтажа экстремальных ситуаций* [44, с. 3-7].

В исполнительской манере большинства актеров доминирует *игровой способ существования*, преимущественно фронтальные мизансцены провоцируют актеров на прямое обращение в зал. Но есть и важнейшие исключения. Любовные эпизоды принца Уэльского и леди Перси исполнителями соответствующих ролей *проживаются*, как *проживаются* и перипетии внутреннего перерождения принца Гарри. Во втором акте герой Д. Певцова присягает на верность отцу, выступает на его стороне в войне с мятежниками, мужественно бьется с врагами короны и проливает чужую и свою кровь – на голове принца Уэльского появляется окровавленная повязка. Во время сражения судьба сводит принца Уэльского и принца Ланкастерского, и вот тут герой Д. Певцова отводит руку с мечом, показывая, что не хочет драться, но, уловив момент, исподтишка наносит несколько предательских ударов брату ножом в живот, превращая себя тем самым в наследника английского престола; смертельная рана, полученная Генрихом IV во время битвы, делает принца Гарри королем Генрихом V. Кэт более не узнает своего возлюбленного, скрытая до поры внутренняя сущность – жажда власти – захватывает героя Д. Певцова, превращая его из беспечного шалопаю в государя, не принадлежащего самому себе. Перед нами классическая *трагедия характера*, судьба героя Д. Певцова свершилась в силу присущих принцу Уэльскому свойств, которые поначалу были скрыты от самого молодого принца, но по ходу событий обнаружили себя и явили герою Д. Певцова его сущность.

Сюжетная тема шута, шалопаю и пройдохи реализуется в другом жанре, во втором акте Фальстаф говорит о себе: «Я играю в дурачка, мне так удобнее скрывать, кто я на самом деле. Никто во мне не признает мыслителя, а я *философ* (курсив автора статьи. – А. Р.)» [54]. Исполнительская манера С. Степанченко практически весь спектакль опирается на *игровой способ существования актера*, артист представляет нам своего героя в разных *личинах* и *обликах*: болтун, обжора, бахвал, хвастун, трус – и многое другое в том же духе. В финале Фальстафу кажется, что теперь-то юлить и ловчить более нет нужды, ведь его друг стал королем, а страна вступила «в эпоху разума и просвещения». Но, увы...

**Генрих V.** Слушай и запоминай.

**Фальстаф.** Что именно запоминать? Весь в напряжении.

**Генрих V.** Фальстаф, ты больше мне не друг!

**Фальстаф.** Что вдруг?

**Генрих V.** У короля не может быть такого друга.

*Дуглас поворачивает Фальстафа в профиль по отношению к зрительному залу, целует его в левую и правую щеки, заходит ему за спину, разбегаются и дает Фальстафу пинка под зад.*

**Дуглас.** Пошел вон, скотина толстозадая!

**Генрих V** (*вслед исчезнувшему со сцены Фальстафу*). А если вдруг тыпустишься в воспоминания или за мемуары примешься, тебя придется тайно придушить во сне [Там же].

Однако устранить Фальстафа «при попытке к бегству» не удалось, он переоделся и скрылся. И вот тут стоит вернуться к смыслу и значению исполняемых в захаровской постановке *вокально-музыкальных номеров*. В финале спектакля герой С. Степанченко, переодетый в женское платье, поднимается на сцену из зрительного зала, заявляя таким образом, что судьба Фальстафа точно такая же, как и судьба любого человека из публики. Сбросив женский наряд, герой С. Степанченко поет номер на музыку все той же *главной темы* партитуры С. Рудницкого, вот его концовка: «Всё меньше нас, всё ярче глаз, / Всё звонче сердце бьется. / И, может быть, еще при нас / Всё как-то обойдется!..» [Там же]. Иными словами, музыкальная составляющая спектакля Захарова демонстрирует еще одну грань жанровой природы постановки, которая предстает как *романтическая драма*. Чтобы ни происходило вокруг, надежда остается всегда, а порой не остается ничего иного, кроме надежды.

Е. Булова была совершенно права, утверждая, что Захаров поставил спектакль «Фальстаф...» как «*философский* спектакль (курсив автора статьи. – А. Р.)» [5], поскольку постановка предлагает определенную модель мира и человека в нем. Концовка «Фальстафа...» представляет собой столь любимый режиссером *открытый финал*, а сэр Джон пополнил галерею таких захаровских героев, как, например, Жадов А. Миронова («Доходное место», 1967), барон Мюнхгаузен О. Янковского («Тот самый Мюнхгаузен», 1979), граф Калиостро Н. Мглоблишвили («Формула любви», 1984), Комяга В. Ракова и вдова Куницына А. Захаровой («День опричника», 2016). Это очень важные для Захарова-лирика *негероические герои* [34, с. 3-4], задающие модель поведения и самому лидеру Ленкома: эти герои – в повседневной жизни совсем не герои, они не способны изменить окружающий порядок вещей, но они в силах не предавать самих себя, не изменять своим принципам и сохранять верность собственным идеалам...

Спектакль «Фальстаф и принц Уэльский», с одной стороны, образует с постановками «Вальпургиева ночь» и «День опричника» трилогию и *тематически*, и *театрально-технологически*, а с другой – оказался завершающим сценическим произведением Захарова, что требует соотнесения спектакля с творчеством лидера Ленкома, взятым как целое.

Все три сценические работы Захарова основаны на характерной для этого режиссера *активной переработке* целого пласта произведений В. Ерофеева, нескольких романов В. Сорокина и ряда хроник Шекспира. Лидер Ленкома написал в связи с постановкой «Вальпургиевой ночи», что В. Ерофеев предоставил в его распоряжение такой фантазмагорический литературный материал, позволивший создать спектакль о *колдовском времени*, которое «оказалось очень *созвучно* с нашими болями, с нашими некоторыми печальями, которые нам свойственно сейчас переживать. Поэтому это стал такой *современный* и *достаточно злободневный спектакль* (курсив автора статьи. – А. Р.)» [16, с. 497].

Создавать современные и созвучные духу времени сценические и экранные произведения – художническое кредо, присущее Захарову-режиссеру начиная с 1960-х годов, с первых шагов в качестве постановщика. П. Б. Богданова в издании 2010 года утверждала: «Марк Захаров – демократ по своим убеждениям и, как полагается *шестидесятнику*, небезразличен к общественным и социальным процессам действительности. Особенно остро эту свою заинтересованную позицию Захаров демонстрирует в последнее десятилетие. <...> Для него сегодня спектакль – это *реплика в общественном диалоге* (курсив автора статьи. – А. Р.)» [1, с. 166, 167].

Шестидесятники верили, что общество может быть переустроено, улучшено, и многое делали для этого, в том числе вели диалог с властью. «Так делал Олег Ефремов, – отмечает Богданова. – Так сегодня делает Марк Захаров, ставя свои спектакли, в которых обсуждаются актуальные темы современной и исторической российской жизни» [Там же, с. 167]. В своей книге «Предлагаемые обстоятельства», в главе «Королевские игры», А. М. Смелянский упрекал лидера Ленкома в излишне тесных контактах с сильными мира сего 1990-х годов – А. Собчаком, Ю. Лужковым, Б. Ельциным [49, с. 225-230]. Захаров входил в состав Президентского совета Ельцина, гордился личными встречами с первым президентом России, считал их признаками своей нужности.

П. Б. Богданова писала, что *чувство нужности* «точнее всего характеризует шестидесятников. Они в искусстве всегда работали так, чтобы от их деятельности была реальная практическая польза для страны. Марк Захаров работает так и по сей день» [1, с. 167]. Вот только ситуация, по мнению автора книги «Режиссеры-шестидесятники», в стране изменилась, и чтобы дать ей характеристику, Богданова приводила следующее высказывание лидера Ленкома 2008 года: «Наша власть более не нуждается в диалоге с интеллигенцией» [Цит. по: Там же]. Но такое положение дел не мешало Захарову ставить и уже названные выше спектакли, и создавать другие сценические произведения, посредством которых режиссер вёл с публикой разговор о судьбах страны и ее граждан, в том числе об участии творческой личности, о судьбе художника; как не мешало и размышлять о природе власти, о механизме действия власти, о последствиях альянса человека и власти и т.д.

В вольной манере перерабатывая исходный литературный материал, Захаров в «Фальстафе...», как и в других двух постановках, при компоновке действия не прибегал к сложным музыкально-драматическим структурам, практически не использовал контрапункт режиссера; перед нами – *многоэпизодный спектакль* с обилием аттракционов, вокальные и вокально-танцевальные номера являются *вставными номерами*, что соответствует *номерной структуре* строения действия.

Использование при организации сценического пространства простых условных декораций, а также применение футок, выкатывающихся слева, или справа, или из глубины площадки, и световых отблесков позволило постановщику поддерживать высокую динамику разворачивающихся на подмостках событий. Смешение стилизованных под старину костюмов и предметов обихода (шлемы воинов, копьё, двуручные мечи и др.) с вещами современными (мужская обувь) или, по крайней мере, не из эпохи шекспировских хроник (пистолет) придает коллизиям «Фальстафа...» *вневременной* характер, недвусмысленно давая понять публике, что речь в захаровской постановке идет о проблемах сегодняшнего дня.

В спектакле используются два способа существования актера. Доминирующим выступает *игровой способ*, особенно в тех случаях, когда исполняются вокальные и вокально-танцевальные номера, в ход идут репризы и аттракционы, которые разыгрываются силами ленкомовских исполнителей. Несколько ключевых сцен играют в манере *проживания*. Например, сцена взаимного влечения и любовного объяснения принца Гарри и леди Перси. Или эпизод в конце первого акта, когда героиня А. Захаровой предлагает принцу Уэльскому вместе сбежать (ему – от обязанностей королевского сына, ей – от мужа) и наслаждаться друг другом; герой Д. Певцова ничего не отвечает, но его бессловесная игра прекрасно раскрывает внутреннюю жизнь принца



Гарри, никакая любовная привязанность не способна конкурировать с тщательно скрываемой герою Д. Певцова страстью к власти. Или небольшой фрагмент, где герой С. Степанченко вдруг на несколько мгновений становится серьезным и признается, что образ Фальстафа как обжоры, труса, бахвала и пр. – всего лишь маски и личины, за которыми сэр Джон скрывает подлинное естество – натуру философа. И наконец, сцена внутреннего перерождения героя Д. Певцова, когда все наносное в человеческой природе принца Уэльского сбрасывается героем Д. Певцова, словно змеиная кожа, и обнажается ранее скрываемая натура властолюбца.

Жанровая природа захаровской постановки неоднородна. Сцены с участием принца Гарри и его шайки, эпизоды, в которых был задействован герой С. Степанченко, наконец, вокальные и вокально-танцевальные номера оформляются в *фарсовом* ключе. Сцены, решенные в манере проживания, дают основание вспомнить о трагическом наполнении шекспировских хроник, суть которых – *трагедия характеров*. Наличие в «Фальстафе...» открытого финала говорит о том, что лидер Ленкома при всем своем более чем солидном возрасте не утратил присущего ему *романтического мироощущения*.

П. Б. Богданова заметила: «...сегодняшние шестидесятники – последние, кто поддерживает в нас социальные, гражданские надежды» [Там же, с. 168]. «Вальпургиева ночь» не имеет открытого финала, но такова специфика лирического героя, извлеченного Захаровым из произведений В. Ерофеева. А в «Дне опричника» и в «Фальстафе...» *открытый финал* имеется, и опричнику Комяге вместе с любимой им боярыней Куницыной, и герою С. Степанченко режиссером было даровано спасение, а публике – надежда. Комяга В. Ракова и сэр Джон С. Степанченко – это *вариации на тему* столь любимого лидером Ленкома «негероического героя», начавшему в 1967 году положил Жадов А. Миронова. Захаров в последних своих сценических работах, как и более полувека назад, старался донести до публики свой режиссерский месседж, согласно которому не стоит расстраиваться, если окружающая вас действительность не такова, как вам бы этого хотелось, и не в ваших силах изменить ее в желаемом вами направлении, но вы – властны в самих себе, в ваших силах не предавать самих себя, хранить верность своим принципам и идеалам, что само по себе уже не мало!.. В «Фальстафе...» этот месседж обернулся творческим завещанием Марка Анатольевича Захарова.

#### Список источников

1. **Богданова П.** Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155-168.
2. **Богоманишина Ю., Колесник А.** Марк Захаров впервые поставил спектакль по Шекспиру // ТВ Центр. 2018. 8 апреля.
3. **Борзенко В.** «Ленком» объявил дату премьеры Захарова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/20965/> (дата обращения: 26.06.2019).
4. **Борзенко В.** «Ради вас я сел на трон и буду здесь сидеть». В «Ленкоме» изучают природу народных любимцев [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/21725/> (дата обращения: 26.06.2019).
5. **Булова Е.** Ах, как же тяжел шутовской колпак! [Электронный ресурс]. URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).
6. **Гвоздев А. А.** Возникновение сцены театрального здания нового времени // Очерки по истории европейского театра: Античность, Средние века, Возрождение / под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Пг.: Academia, 1923. С. 105-124.
7. **Гвоздев А. А.** Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусств / Российский институт истории искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 81-121.
8. **Гвоздев А. А.** О смене театральных систем // О театре: сборник статей / Российский институт истории искусств. Л.: Academia, 1926. С. 7-36.
9. **Гвоздев А. А.** Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: сборник статей. Л.: Academia, 1927. С. 19-44.
10. **Гвоздев А. А.** Театр. Гравюра и реконструкция старинного театра // Зеленая птичка: альманах. Пг.: Петрополис, 1922. С. 226-232.
11. **Грум-Гржимайло Т. Н.** Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М.: Знание, 1975. С. 38-44.
12. **Давыдова М.** Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119-129.
13. **Дьякова Е.** Хроника пикирующего царства [Электронный ресурс] // Новая газета. 2018. 18 апреля. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2018/04/18/76218-hroniki-pikiruyuschego-tsarstva> (дата обращения: 26.06.2019).
14. **Жирмунский В. М.** Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств / Российский институт истории искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 123-167.
15. **Захаров М. А.** Контакты на разных уровнях. М.: Искусство, 1988. 270 с.
16. **Захаров М. А.** Ленком – мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М.: Э, 2016. 512 с.
17. **Захаров М. А.** Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
18. **Захаров М. А.** Театр без вранья. М.: АСТ; Зебра Е, 2007. 606 с.
19. **Корнеева И.** В Ленкоме пройдет премьера спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/04/19/reg-cfo/v-lenkome-projdet-premera-spektaklia-falstaf-i-princ-uel'skij.html> (дата обращения: 26.06.2019).
20. **Кудрявцева В.** В «Ленкоме» появится новый спектакль [Электронный ресурс] // Россия Культура. 2018. 9 апреля. URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/241725/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/241725/) (дата обращения: 26.06.2019).
21. **Кудрявцева В.** «Фальстаф и принц Уэльский». В «Ленкоме» – премьера [Электронный ресурс]. URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/243385/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/243385/) (дата обращения: 26.06.2019).
22. **Кухта Е. А.** «Ревизор» у Вс. Мейерхольда и новая драма // Мейерхольд. К истории творческого метода: публикации; статьи / Российский институт истории искусств. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 138-164.
23. **Ленком. Премьерные показы спектакля Марка Захарова «Фальстаф и Принц Уэльский»** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.radiorus.ru/brand/57094/episode/1757548> (дата обращения: 26.06.2019).

24. **Ливиева К. В.** «Ленком» показали премьеру «Фальстаф и принц Уэльский» режиссера Марка Захарова [Электронный ресурс]. URL: [https://www.itv.ru/news/2018-04-18/344166-v\\_lenkome\\_pokazali\\_premieru\\_falstaf\\_i\\_prints\\_uelskiy\\_rezhissera\\_marka\\_zaharova](https://www.itv.ru/news/2018-04-18/344166-v_lenkome_pokazali_premieru_falstaf_i_prints_uelskiy_rezhissera_marka_zaharova) (дата обращения: 26.06.2019).
25. **Наборщикова С.** Народ остается [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/741605/svetlana-naborshchikova/narod-ostaetsia> (дата обращения: 26.06.2019).
26. **Песочинский Н. В.** Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: коллективное исследование / Российский институт истории искусств. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 81-170.
27. **Порфирьева А.** Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сборник научных трудов / ЛГИТМиК. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 123-137.
28. **Премьера «Фальстафа» в Ленком оказалась полна политических параллелей** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/04/17/premera-falstafa-v-lenkome-okazalas-polna-politicheskikh-paralleley.html> (дата обращения: 26.06.2019).
29. **Рутковский В.** «Фальстаф и принц Уэльский»: Марк Захаров поставил антитоталитарное попурри из исторических хроник Шекспира [Электронный ресурс]. URL: <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/be7af3c5-7050-4d44-9eda-52b812656a3d> (дата обращения: 26.06.2019).
30. **Ряпосов А. Ю.** Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл / Российский институт истории искусств. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.
31. **Ряпосов А. Ю.** Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / Российский институт истории искусств. СПб., 2004. 288 с.
32. **Ряпосов А. Ю.** Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. СПб., 2001. 116 с.
33. **Ряпосов А. Ю.** Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken: LAP, 2012. 172 с.
34. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012. № 2. С. 3-10.
35. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль М. А. Захарова «Вальпургиева ночь» (Ленком, 2015) // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2017. № 2. С. 25-35.
36. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль М. А. Захарова «Вишневый сад» по мотивам комедии А. П. Чехова (Ленком, 2009) // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2013. № 2. С. 97-109.
37. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль М. А. Захарова «День опричника» (Ленком, 2016) // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2018. № 1. С. 43-55.
38. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль М. А. Захарова «Небесные странники» (Ленком, 2013) // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2014. № 2. С. 78-89.
39. **Ряпосов А. Ю.** Спектакль Марка Захарова «Пер Гюнт» (Ленком, 2011) // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года / Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 322-332.
40. **Ряпосов А. Ю.** Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2015. № 1. С. 48-59.
41. **Ряпосов А. Ю.** Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2016. № 1. С. 30-42.
42. **Ряпосов А. Ю.** Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2016. № 2. С. 82-92.
43. **Ряпосов А. Ю.** Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр // Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств. 2017. № 3. С. 62-76.
44. **Ряпосов А. Ю.** Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2011. № 2. С. 3-7.
45. **Ряпосов А. Ю.** Фильм М. А. Захарова «Стоянка поезда – две минуты» (Т/О «Экран», 1972): сюжет, композиция, жанр // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 1. С. 43-49.
46. **Ряпосов А. Ю.** Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 4. С. 131-142.
47. **Семеновский В.** Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53-67.
48. **Скорочкина О. Е.** Марк Захаров // Режиссер и время: сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99-125.
49. **Смелянский А. М.** Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210-234.
50. **Сыч С.** Шекспир по-захаровски // Аргументы недели. 2018. 5 апреля.
51. **Таршис Н. А.** Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
52. **Титова Г. В.** Мейерхольд и художник // Мейерхольд: к истории творческого метода: публикации, статьи / Российский институт истории искусств. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 77-114.
53. **Титова Г. В.** О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. 424 с.
54. **Фальстаф и принц Уэльский** [Электронный ресурс]: DVD-запись спектакля / реж. М. А. Захаров. М.: Ленком, 2019. 122 мин.
55. **Шкловский В. Б.** За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
56. **Шкловский В. Б.** Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Тип. 3. Соколинского, 1917. Вып. 2. С. 3-14.
57. **Шкловский В. Б.** Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24-67.
58. **Шкловский В. Б.** «Тристам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. 38 с.
59. **Юткевич С.** Контрапункт режиссера. М.: Искусство, 1960. 448 с.

**M. A. ZAKHAROV'S PERFORMANCE "FALSTAFF AND THE PRINCE OF WALES" (THE LENKOM THEATRE, 2018): PLOT, COMPOSITION, GENRE, WAY OF ACTOR'S EXISTENCE**

**Ryaposov Aleksandr Yur'evich**, Ph. D. in Art Criticism  
*Russian Institute of Art History, Saint Petersburg*  
*alexandryaposov@gmail.com*

The article is devoted to studying the performance "Falstaff and the Prince of Wales", the culmination of the creative work of M. A. Zakharov (1933-2019), a representative of the brilliant pleiad of stage directors of the sixties, the director of the Lenkom Theatre for forty five years and a brilliant art director. The paper focuses on studying scenic poetics of the performance. Research methodology includes: 1) methods to study poetics of works of fiction developed within the formal school of literary criticism; 2) methods to reconstruct and analyse a performance developed within Leningrad (Gvozdev) school of theatre studies; 3) approaches to studying director's strategies developed within Petersburg school of Meyerhold studies; 4) the method of contextual analysis. The study aims to reconstruct the performance and to analyse the basic components of its poetics. The research objectives are as follows: 1) to reconstruct the performance; 2) to identify the director's plot and the methods of the plot composition; 3) to analyse scenography from the viewpoint of spatial-temporal arrangement; 4) to clarify compositional principles of the performance arrangement; 5) to identify the genre nature of the performance; 6) to identify the ways of actor's existence and to reveal their meaning; 7) to identify the place and role of this performance in M. A. Zakharov's creative work.

*Key words and phrases:* M. A. Zakharov; "Falstaff and the Prince of Wales"; formal school of literary criticism; poetics; Gvozdev school of theatre studies; reconstruction of performance; analysis of performance; director's plot and methods of plot composition; composition; genre; way of actor's existence.

УДК 7.036

Дата поступления рукописи: 21.08.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.67>

*Наряду с изолированностью от поля искусства, специфика аутсайдерского искусства связана с «захватом» и ассимиляцией в произведениях художников-аутсайдеров влиятельных дискурсов: политического, религиозного, научного. В статье анализируются творчество и авторские нарративы уральского художника-аутайдера Леонида Луговых, формирование которого приходится на период расцвета концептуалистских тенденций в Екатеринбурге. В ходе анализа выявлена специфика творческой концепции Леонида Луговых, круга тем и образности его рисунков, а также особенности научного дискурса в его произведениях.*

*Ключевые слова и фразы:* аутсайдерское искусство; ар брют; дискурс; научный дискурс; Леонид Луговых; концептуализм.

**Суворова Анна Александровна**, к. искусствоведения, доцент  
*Пермский государственный национальный исследовательский университет*  
*suvorova\_anna@mail.ru*

**«ХРОМОСОМНАЯ ЖИВОПИСЬ» ЛЕОНИДА ЛУГОВЫХ**

Согласно существующим подходам к определению границ аутсайдерского искусства, художники-аутсайдеры исключены из художественного процесса, маргинализированы в социальном поле [5-7]. Но тем не менее аутсайдеры формируют образность и тематику своих произведений, «захватывая» социально одобряемые, широко распространенные темы, мотивы, объекты, символы религиозного, политического, научного дискурсов [8-10]. Научное знание имеет частичную рефлексии в творчестве аутсайдеров. Одним из самых ранних визуальных подтверждений этому является гравюра Уильяма Хограта из серии «Карьера мота»; на гравюре один из обитателей Бедлама рисует на стене схемы движения планет. Научное знание включено в сюжеты и образы крупнейших художников-аутсайдеров XX века; у кого-то, вроде знаменитого Адольфа Вёльфли, оно появляется как часть придуманной им системы мира, у других, например Пола Лаффоли, реальность его арт-мира выстроена вокруг футуристического, утопического знания о путешествиях во времени.

Проблема анализа феномена аутсайдерского искусства является одним из **актуальных** вопросов современного российского искусствознания. Если зарубежные – американские и европейские аутсайдеры – активно изучаются в последние десятилетия [5-10], то российские исследования этого феномена только в начале пути. Ключевой проблемой, на решение которой направлена данная статья, является определение тематики и образности научного дискурса в современном аутсайдерском искусстве на примере «хромосомной живописи» Леонида Луговых («хромосомная живопись» в данном случае – авторский концепт художника-аутайдера). Изучение научного дискурса в искусстве современного российского художника-аутайдера обуславливает **научную новизну** статьи.

Новая технологическая реальность кардинально меняет привычную образность и эстетику аутсайдерского искусства. В круг тем современных художников-аутсайдеров входят проблемы космических полетов, четвертого измерения, телепортации, нашествия пришельцев и т.д. Меняется и визуальный язык аутсайдерского искусства,