

2022 № 1-2



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM



2022 № 1-2

вопросы театра
PROSCAENIUM

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания



РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор

В.А. Щербаков

Редакторы

Н.Г. Ефремова

М.А. Тимашева

Ответственный секретарь

Н.А. Скоморохова

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

А.В. Бартошевич

В.Ф. Колязин

К.А. Райкин

Д.В. Родионов

И.И. Рубанова

Е.В. Сальникова

Н.В. Сиповская

Ю.М. Соломин

Е.И. Струтинская

Д.В. Трубочкин

В.В. Фокин

И.М. Чурикова

А.Я. Шапиро

Принципиальный дизайн-макет

Е.А. Сиверс, И.Б. Трофимов

Журнал издается при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации
и гранта, предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

Вопросы театра. *Proscenium*. 2022. № 1–2. – М.: Государственный институт
искусствознания, 2022. – 448 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2022

© Вопросы театра. *Proscenium*, 2022

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

<i>зеркало сцены</i>	10	Евгения Кузнецова Пророчество?
	20	Марина Тимашева Между землей и небом война
	32	Ольга Егошина Куда же несешься ты, птица-тройка?
	38	Александр Колесников «Лоэнгрин». Познавшие печаль
	50	Наталья Скороход Черное и белое
	62	Анастасия Иванова Невольный Мольер, или Фарсы без принуждения
<i>крупным планом</i>	76	Ксения Стольная Это все, что останется
<i>первые сюжеты</i>	86	Мария Хализева Человек человеку аватар
<i>взгляд на нечто</i>	104	Юлия Осеева Драма плейлиста. Три спектакля петербургской сцены
	116	Александр Ушкарев Онлайн-театрал как символ новой культурной реальности

<i>опыт и размышления</i>	132	Людмила и Александр Бакши Петли нашего времени. Сочинение на два голоса в трех частях Фрагменты из книги
	142	Елена Горфункель «Три сестры». 1967
	152	Юлия Анохина «Гамлет» Андрея Тарковского: «Разлажен жизни ход...»

PRO MEMORIA

<i>феатрон</i>	172	Андрей Юрьев Каратыгинский Гамлет как герой постдекабристской эпохи К 190-летию основания Александринской сцены и 220-летию со дня рождения ее крупнейшего трагика Василия Каратыгина
<i>штудии</i>	192	Елена Хайченко Образ постороннего в ирландской драме XX–XXI вв.
<i>театральные истории</i>	218	Елена Беспалова «Шутницы» – балет антрепризы Дягилева
	246	Максим Гудков Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф»

наши публикации	286	Сергей Черкасский «Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе
	294	Ричард Болеславский Пятый урок мастерства актера: Наблюдения
	303	Ричард Болеславский Шестой урок мастерства актера: Ритм <i>Публ., перевод, подбор илл. и коммент. С.Д. Черкасского</i>
	316	Сергей Черкасский Пойдем дальше, или Седьмой урок Болеславского
	338	Автопортрет на фоне портрета Из писем Бориса Зингермана Светлане Бушуевой 1975–1980 <i>Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова и М.В. Хализевой</i>
	376	Воспоминания М.А. Богуславской об А.И. Сумбатове-Южине <i>Публикация и примечания А.Ю. Корфа</i>

АППЕНДИКС

424	Аннотации Авторы
-----	-----------------------------

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

Евгения Кузнецова

Пророчество?

В ноябре 2021-го года Римас Туминас показал Москве премьеру «Войны и мира». Мощное пятичасовое сочинение режиссера, увидевшее свет на вахтанговской сцене, стало главным художественным событием не только прошлого сезона, но – как минимум – последних пяти лет. Это факт, признанный теми, кто считает себя апологетом Туминаса, и теми, кто не принимает его авторскую стилистику. Впрочем, первых среди профессионалов и «закоренелых» зрителей всегда было большинство. Однако, речь не о статистике.

Появился спектакль, который невозможно оценивать только как факт театрального искусства, хотя все признаки безупречной работы режиссера, его соавторов и актерского ансамбля налицо. Мастерски и филигранно встроено в пятичасовой спектакль большинство тем и линий грандиозного (и по объему тоже) романа Льва Толстого. Намеренный лаконизм, порою даже аскетизм Римаса Туминаса в использовании режиссерских приемов и высочайший уровень достигнутого им результата позволяют поверить в истину, старательно опровергаемую художественной практикой последних десятилетий: основное выразительное средство театра – это актер, точная работа с которым позволяет рассказать любую, даже самую сложную историю.

Спектакль взбудоражил чем-то большим, чем художественное совершенство. Он попал в эмоциональное поле каждого, раскачал даже тех, кто лелеял в себе чувство тотальной отстраненности от чьей-либо, порой даже собственной, боли. Конец февраля 2022-го принес ответ на вопрос, почему «Война и мир» Толстого-Туминаса взволновала так сильно, что именно разбередила. Мы на премьере в ноябре 2021-го смотрели на сцену и боялись принять увиденное как возможный факт своей биографии. Отгоняли мысль, что предчувствия большого художника могут шагнуть далеко за рамки сценической коробки, и каждый станет действующим лицом истории о войне и мире. Именно это и произошло. И сейчас кажется невероятно важным разобраться в этих предчувствиях, чтобы вместо зыбкого месива в головах и под ногами обрести какую-то твердую почву, разобратся в себе.

Вместе с Римасом Туминасом его многолетний соавтор сценограф Адомас Яцовскис как бы отказывает себе в праве на самовыражение, предлагая пространственное решение, которое может показаться предельно простым. Перед нами пустая сценическая коробка, перегородженная огромной серой стеной. В зависимости от того, как ложится свет, она кажется плоской, но в другой момент на ней отчетливо видны отдельные детали архитектуры. Постепенно становится очевидно, что цоколь – лишь малый фрагмент монументального строения, размеры которого не соотносятся с человеком. Рядом с ним уместна толпа, но никак не одинокий человек, всегда оказывающийся один на один с необходимостью делать выбор, наедине с собственной судьбой и катком истории. В течение спектакля стена перемещается, и думаешь, что у кого-то есть шанс улизнуть из этой трагической клетки времени.



«Война и мир». Театр им. Евгения Вахтангова. Сцена из спектакля.
Фото Ю. Губиной

Но нет, это иллюзия и самообман: к финалу она вернется на прежнее место, полностью закрыв арбьерсцену.

Многого, что привычно ассоциируется с романом Толстого, в вахтанговском спектакле нет – ни французского текста, ни масштабных сражений, ни начальства, даже военного, включая Кутузова и Наполеона, ни представителей народа. Тут история людей одного круга – дворянских родов Ростовых, Болконских, Курагиных, Друбецких, Безуховых, близких друг другу людей, чьи предки, если не веками, то десятилетиями жили рядом. Здесь каждый каждому, если не кузен, то, как минимум, кум. Очаровательные и отвратительные, умные и глупые, молодые и успевшие постареть, они опираются друг на друга в том времени, что называется миром, а в пространстве войны разделены необходимостью сделать личный выбор. У каждого он свой: у кого – гиньольный, у кого – трагический.

Туминас скепичен по отношению к каждому из них в начале своего режиссерского повествования. К кому-то больше, чем к остальным, как в случае с кружком Шерер-Курагиных. Спектакль начинается ядовитая по своей иронии сцена, где с уверенностью знатоков, повторяя как мантру общие и по сути бессмысленные тезисы, компания обсуждает Наполеона и возможность войны с его армией. Анна Павловна Шерер Юлии Рутберг, очевидно чувствуя себя лидером общественного мнения,



«Война и мир». Театр им. Евгения Вахтангова. Сцена из спектакля.
Фото Ю. Губиной

карикатурно срывается на лозунги. Перонская, ставшая в исполнении Людмилы Максаковой одним из важнейших персонажей спектакля, упирается звучанием собственного голоса, произнося очередную хлесткую банальность. Она же, почитаемая своим кругом за интеллектуалку, эмоционально вздергивает присутствующего при разговоре Пьера, иронично – ко всеобщей радости – испепеляя его за карбонарские воззрения.

Среди заинтересованных зрителей ее персонального выступления и все семейство Курагиных, во главе с превратившимся в полное ничтожество от любви к своим порочным детям князем Василием (Владимир Симонов). Они – свои среди своих. Это круг, куда не пускают пришлых, где собираются якобы для того, чтобы поговорить о судьбах мира, а на самом деле решить свои маленькие меркантильные делишки.

Ростовы в вахтанговском спектакле тоже заявляются отнюдь не как очаровательное семейство. Режиссер ироничен и к ним, не так жестко, как к Курагиным, но ему важно, что граф Ростов в превосходном исполнении Сергея Маковецкого – профукавший свою жизнь и состояние фигляр, графиня Ирины Купченко – милая с чужими и жесткая со своими барынька, научившаяся умело транслировать за пределы дома образ идеального семейного очага. Беззаботная молодая компания – Наташа, Соня, Николенька, Борис Друбецкой – словно соткана из грез графини. Очаровательные дети семейства Ростовых, включая приемную



В. Добронравов – Андрей Болконский, К. Трейстер – Наташа Ростова.
Фото Я. Овчинниковой

бессребреницу Соню, по-настоящему счастливы в этом доме. Они крайне обаятельны в том, как валяют дурака, влюбляются и почти взаправду целуются.

Начиная историю, Туминас не жалеет и Болконских. Причем не только старого князя с его бытовыми странностями – сложная партитура роли блистательно сыграна Евгением Князевым, но и наслаждающуюся ролью жертвы княжну Марью Екатерины Крамзиной. Именно так ей хочется отражаться в несовершенной, но достаточно гармоничной картине мира, где фоном ее героического самоотречения станет миловидная и отвязная мадемуазель Бурьен – Аделина Гизатуллина.

С подробного наблюдения за человеческими слабостями, следуя Толстому, начинает Туминас свою историю «Войны и мира». Потом он проведет нас по своим размышлениям о каждом персонаже, где-то заставит себя остановиться подробнее, что-то расскажет скороговоркой. Создаст многонаселенный мир из почти двух десятков героев, несовершенство большинства которых он с отцовской мудростью простит, пожалеет, согреет и поймет.

В этом сочинении Туминаса будет удивительная героиня в исполнении актрисы-дебютантки Ксении Трейстер. Ее Наташе веришь на протяжении всей истории, внутри которой – путь от девочки, задыхающейся предчувствием счастья, до человека, отчаянно цепляющегося



Е. Князев – князь Болконский, В. Добронравов – Андрей.
Фото А. Торгушников

за то небольшое, что осталось после крушения иллюзий. Как пик этих состояний режиссер вместе с хореографом Анжеликой Холиной предлагают актрисе два повторяющих друг друга танца. В белом, почти не касаясь планшета сцены, Наташа взлетает на том самом первом балу. Уже в черном, приняв предсмертную исповедь Андрея и закрыв ему глаза, она с огромным трудом заставляет тело услышать музыку. Первый, второй, третий шаг – все на преодолении. На четвертом – опять полет, но совсем другой, трагический, похожий на бегство от смерти.

Каждый из тех, о ком Туминас рассказывает в «Войне и мире», помнится отчетливо. Дурашливый Николенька, любое свое появление сопровождающий звуком трубы. Лопоухим идиотиком его играет Юрий Цокуров, но только до поры до времени. Именно ему, объединив воедино Николая и Петра Ростовых, режиссер отдает «на откуп» все Бородинское сражение с его беспощадным адом, настаивая на том, что, стараясь перед лицом смерти понять, почему именно с ним это происходит, каждый человек становится философом.

Сцена гибели младшего Ростова стыкуется Туминасом со сценой отъезда его семьи в Отрадное, подальше от войны. Этот тот самый эпизод романа, когда Соня (Мария Волкова) узнает, что их с Николенькой свадьбе не бывать. Он должен жениться на Марии Болконской, чтобы спасти финансовое положение всех Ростовых. Николая (не у Толстого,



А. Домская – Вера, К.Трейстер – Наташа, Ю. Цокуров – Николай, М.Волкова – Соня. Фото Ю. Губиной

у Туминаса) уже нет в живых, и тем страшнее выглядит убийственная жестокость графини по отношению к той, что воспитали как равную, но в ситуации выбора определили на роль жертвы. Виолончель, зажатая между ног Сони, не отвечает звуками смычку – только скрип вместо ее немого воя.

В партитуре «Войны и мира» Туминаса важны все, любой голос, но все же внутренним стержнем спектакля становится столкновение двух полярных друг другу пониманий мира, двух мощных разновекторных характеров – Андрея Болконского и Пьера Безухова.

Застегнутый на все пуговицы мундир, каменная спина, руки человека, годами приучавшего себя не жестикулировать в разговоре, жесткая походка, – это все Андрей Виктора Добронравова. Ему многое сложно, порой и тактильный контакт с другим человеком. Недаром Туминас выстраивает мизансцены так, что молодой Болконский общается с другими персонажами на изрядной дистанции. Мгновенное прощание с женой, секундное прикосновение к сестре Марье, статуарность при объяснении с Наташей. Даже с единственным человеком, которому Андрей безусловно верит – Пьером – он держится на расстоянии. Все это можно принять за высокомерие, надменность и невероятное почитание сформулированного для себя образа человека дела и долга, если бы не крохотные отступления, которые



Л. Максакова – Перонская, П. Попов – Пьер.
Фото Ю. Губиной

режиссер позволяет Андрею в момент прощания с отцом перед уходом в действующую армию или когда тот передает Пьеру письма Наташи, разорвавшей помолвку.

Да, этот Андрей почти безэмоционален. По крайней мере внешне. Туминас дает молодому Болконскому только один мощный эмоциональный прорыв в монологе о славе. Режиссер лукавит со зрителем, готовым воспринять эти слова как манифест. Пазл складывается иначе. В спектакле монолог следует за сценой, где Андрей сжигает бумаги, переданные ему отцом. В них – проекты, направляемые некогда славным суворовским генералом государю, размышления об устройстве армии... Бумаги, над которыми адресаты перед тем, как уничтожить, могут только посмеяться. Насмешки над отцом Андрей из этой цепочки исключает, самостоятельно превращая рукописи в пепел. Это жест абсолютного отчаяния и, как ни странно, невероятной любви. Именно в этом состоянии Андрей произносит свой монолог о славе, которой жаждет любой ценой, закрываясь словами от отчаяния, страха перед будущим, где он будет беспомощен и жалок, как сегодня отец. Речь его звучит почти богоборческим протестом против мироустройства, где человек как единица не ценен. В том числе и он, князь Андрей, искусно скрывающий за внешней холодностью подлинного себя, свою ахиллесову пятю.



С. Маковецкий – Илья Андреевич Ростов. Фото Я. Овчинниковой

В отличие от младшего Болконского Пьер не обманывает свою природу, не прячет ее и ее не стесняется. В исполнении Павла Попова, который, как прежде говорили, «проснулся знаменитым» после премьеры «Войны и мира», Безухов, в первую очередь, очень теплый, невероятно родной человек. Любые его проявления, даже самые экстравагантные, вроде признания Андрею, зачем он якшается с Курагинными – «там женщины» – выглядят обаятельно. В чем-то он поначалу даже аутичен: вступает в бессмысленную дискуссию в салоне Шерер, практически неожиданно для самого себя становится мужем Элен. Все эти внешние взаимоотношения с миром Пьеру вроде бы и не важны. Он – путешественник по карте жизни, которую ни у кого не позаимствовал, а сам составил. Вернее, составляет ее на наших глазах, открывая внутри себя другого человека, словно новые земли. И вот этот милый со всеми отрицатель агрессии и противления, узнав об интриге с Наташей, буквально впивается обеими руками в шею Элен и Анатоля Курагиных. Из рохли и подслеповатой размазни почти мгновенно превращается в того, кто способен в ярости даже убить. Едва ли не сложнее, чем противостояние злу, Пьеру дается признание Наташе. Преодолевая косноязычие, искренне удивляясь тому, что произносит, он обретает право не только любить, но не бояться говорить о своих чувствах другому человеку. Пьер – не конвенционален. Он – человек,

не знающий, как надо. Именно поэтому он, в плаще пасечника, не просто штатский, а патологически не воинственный мужчина – должен, вопреки всем своим убеждениям, пойти и убить. Ибо кто-то должен покончить с некогда обожаемым Наполеоном.

На его карте появляется территория зла, и героем, который должен его уничтожить, он может назначить только самого себя.

В этом мировоззренческом споре Андрея – человека разумного и детерминированного – и Пьера, вся жизнь которого есть постижение мира и себя, Туминас вслед за Толстым, конечно же, на стороне последнего. Ибо все можно подвергнуть критике, разрушить и восстановить в других очертаниях, кроме, как говорит Безухов в своем последнем монологе, «моей бессмертной души».

Свою «Войну и мир» Римас Туминас, по его собственному свидетельству, начал обдумать за несколько лет до премьеры. Безусловно, одним из тех, с кем делился, был Фаустас Латенас – композитор-соавтор большинства его спектаклей. Латенаса не стало за год до премьеры. Но он остался внутри поставленной Туминасом истории грандиозным вальсом, написанным им в 1990 г. к «Вишневому саду», который Гиедрюс Пускунигис включил в свою музыкальную партитуру спектакля.

И напоследок – размышление из начала апреля 2022 г. Первый акт спектакля – это война на чужой территории, второй – межвоенное время со всеми его мирскими страстями, третий – война на своей территории. Ни счастливого брака Наташи и Пьера, ни разумного союза княжны Марьи с Николаем Ростовым, ни даже наступления мира в этой истории не будет. Она закончится пожаром Москвы.

Пусть Римас Владимирович не будет пророком.

Марина Тимашева

Между землей и небом война

В 1922 г. умирающий Евгений Богратионович Вахтангов выпустил в Третьей студии МХТ «Принцессу Турандот». Она пережила не только своего создателя, но целый век. К 100-летию Театра им. Евг. Вахтангова Римас Владимирович Туминас представил «Войну и мир». Бог вещь, суждена ли спектаклю долгая жизнь, но он ее заслуживает.

«Война и мир» длится 5 часов (с двумя большими антрактами). Это не отпугнет зрителей, видевших «Братьев и сестер» и «Бесов» Льва Додина, «Берег утопии» Алексея Бородина, «Тихий Дон» Григория Козлова, «Один день в Макондо» Егора Перегудова... Столь продолжительные постановки иногда разбивают на части и играют в разные дни: первый акт можно посмотреть в субботу, второй – в воскресенье, на следующей неделе или в следующем месяце. От подобной затеи вахтанговцы отказались и правильно сделали: спектакль играется и воспринимается на одном дыхании и теми, кто знает роман досконально, и теми, кто не читал его вовсе.

Многие годы инсценировки концентрировались вокруг одного действующего лица («Княжна Марья» в ТОМе, «Война и мир. Андрюша» или «Война и мир. Наташа» лаборатории «ОН. ТЕАТР») или же ограничивались частью книги – «Война и мир. Начало романа» (Мастерская Петра Фоменко)¹.

Инсценировка Елены Князевой и Марии Петерс для спектакля вахтанговцев, вбирая значительную часть сюжетных линий, не включает в себя мирной жизни князя Андрея после 1805 г., народных и массовых батальных сцен. В ней не участвуют Денисов, Кутузов, Наполеон, Сперанский, капитан Тушин, Платон Каратаев, Долохов... Она завершается монологом выбравшегося из плена Пьера, финал романа остается за рамками сценического текста. Последовательность событий, однако, сохранена.

В свое время А. Кугель советовал подчинять театральную технику «требованиям поэзии и красоты». Так и поступили Туминас с художником Адомасом Яцовским. В спектакле почти нет быта. На сцене время от времени появляются фортепиано, виолончель, труба, кадка с фикусом, ружье с примкнутым штыком, но в этой художественной системе конкретные предметы несут символическую, поэтическую нагрузку. Полностью распахнутую сцену режет огромная стена. Она подвижна и ведет себя как главное действующее лицо спектакля – стихийная, бессознательная воля истории (напомним, что фатализм характерен для мировоззрения Льва Николаевича Толстого). Напрашиваются аналогии с занавесом Давида Боровского из «Гамлета» Театра на Таганке, надвигающимся на человека и сметающем его со своего пути. Точно так воспринимается и гигантских размеров огнедышащая ржавая труба из «Царя Эдипа» Туминаса – грозная сила, воля богов, воля рока.



Сцена из спектакля. Фото Ю. Губиной

Стена в «Войне и мире» приближается, наступая на нас, и отъезжает вглубь, становится то диагонально, то фронтально. Ее перемещения, с одной стороны, функциональны (картина меняется без перестановки декораций), с другой – чрезвычайно осмыслены. Например, в сцене первого бала Наташи Ростовой стена отступает очень далеко: перед юной героиней открывается большая балльная зала, а в ее воображении перед ней распаивается весь МИР. Второй раз стена отступит на ту же дистанцию в сцене Бородинской битвы: Николай Ростов, совсем один перед лицом ВОЙНЫ, на ее бесконечном пространстве.

Стена серая. На этом фоне необыкновенно эффектно вспыхивают цветом зеленый летящий шарфик Наташи и большой фикус, за которым она прячется, подглядывая любовную сцену Сони и Бориса. Постепенно (чему немало способствуют перемены света) глаза начинают различать другие тона: сепию, охру, сиену, умбру, оливу, сирень... Неустойчивость, переливчатость оттенков будто сообщают подвижность самому воздуху.

Не менее изысканны «массовые» картины, врезающиеся в память пластическими скульптурными группами. Массу играют человек восемь от силы – светское общество, званые гости салона. Анна Шерер Юлии Рутберг выглядит пламенным митинговым оратором, Перонская Людмилы Максаковой – карикатурной патриоткой, по ходу речи Безухова о

Наполеоне многократно и язвительно уточняет: «Пьер, а русский ли вы?». Сатирическое изображение «светлоликих» резко усилится к третьему акту: «диванные патриоты, яростно призывавшие к войне, теперь срочно пакуют чемоданы и готовятся встретить неприятеля все в белом – в исподних рубахах и под белым флагом, похожим на носовой платок»².

Позволю себе небольшое отступление. На спектакле, который видела я, случился инцидент. Какой-то крупный и громогласный мужик возопил: «Позор! Это не Толстой, а литовский цирк с собачкой». Кукольная собачка действительно сопровождала Перонскую в начале второго акта, в конце которого выступает со страстной речью виконт Мортемар (Олег Макаров): «Французы пришли, чтобы погубить Россию и испортить наше искусство». В издевке над этим типом особо идейные зрители, не знакомые с романом, усмотрели режиссерское своеволие, на самом же деле, отношение Толстого к этому человеческому типу куда жестче: «Враг наш идет, чтобы погубить Россию, чтобы поругать могилы наших отцов, чтоб увезти жен, детей. Мы все встанем, все поголовно пойдем, все за царя-батюшку, – кричал он, выкатывая кровью налившиеся глаза»³. Удивительным образом в зале нашлась живая копия сатирического персонажа (кстати, у Толстого это безымянный русский дворянин, а не бывший французский виконт).

Вернемся к спектаклю. Изумительно остроумна пантомима, в которой семья Ростовых под водительством отца отправляется на бал и с него возвращается. По движению небольшой группы, пересекающей сцену слева направо и в обратном направлении, можно понять и когда дело происходит (туда – вечером, назад – ранним утром), и настроение, в котором спешили «на ярмарку», и состояние, в котором пребывают по ее окончании. Холеные, сплоченные, удерживающие «социальную дистанцию», с высоко поднятыми головами и прямыми спинами – на бал. Помятые, ссутулившиеся, на ватных ногах, жмущиеся друг к другу, чтобы не упасть, со свисающими на грудь подбородками, домой. Эту сцену можно показывать как отдельный номер на праздничных вечерах и церемониях.

Очень живо и смешно решено сватовство Пьера. Потешный очкарик-интеллигент в косо сидящем костюме «на вырост» репетирует предложение руки и сердца и – по всему виду – жениться не хочет. Наконец, медленно и вяло уходит в кулисы, но тут же спешит вернуться, снова репетирует, переминается с ноги на ногу, мнет шляпу и сетует. О том, что он женится на Элен, мы узнаем не из его слов, а по



С. Маковецкий – Илья Андреевич Ростов, И. Купченко – Наталья Ростова,
А. Домская – Вера. Фото Ю. Губиной

удовлетворенному виду светской массовки – той мягкой силы, которая (согласно Льву Толстому) и вынудила Пьера принять решение, изрядно отравившее ему жизнь.

Водевильно подвижен порхающий по сцене франт и подкаблучник, граф Илья Андреевич Ростов Сергея Маковецкого, которым весьма уверенно руководит его супруга (Ирина Купченко): «мягко стелет, да жестко спат».

Почти в буффонном ключе исполнены сцены сватовства Анатоля Курагина к княжне Марье. За Арлекина выступает старый князь Болконский (он дан Евгением Князевым в резком эксцентрическом рисунке), за Пьеро – князь Василий Сергеевич Курагин Владимира Симонова.

Много-много в этом спектакле уморительно-смешного и светлого. Связано оно преимущественно с появлением Наташи (Ольга Лерман), Николая (Юрий Цокуров), Сони (Мария Волкова), Бориса (Николай Романовский) в первом акте⁴. Во многих спектаклях Туминаса детство, отрочество, юность – синонимы радости. «Только небо, только ветер, только радость впереди», – как поется в известной песенке. Прекрасная белая чистая Нина («Маскарад»), нежные белые девочки – дочери Эдипа («Царь Эдип»), юная, невинная Ирина («Три сестры» вильнюсского Малого драматического театра). «Так бы вот села на корточки, вот так,



Ю. Цокуров – Николай, И. Смирнова – Соня, К. Трейстер – Наташа,
Н. Романовский – Борис. Фото Я. Овчинниковой

подхватила бы себя под колени... и полетела бы»⁵, – слов этих в спектакле нет, но девочки у Туминаса балетные, легкие, почти невесомые, они никогда не ходят, всегда куда-то мчатся, летят и все время играют. Довольно вспомнить, как Наташа дает Борису целовать куклу. Дети все превращают в игру.

В спектакле с их взрослением связано несколько грандиозных сцен. Одна из них – первый бал Наташи. Обычно на балах многолюдно, но здесь она одна. Внутренне Наташа (так и в романе) остается наедине с собой – крохотная фигурка посреди холодного туманного пространства. Ее никто не приглашает, и она принимается вальсировать без партнера – по огромному кругу большой вахтанговской сцены. На одном из вращений маленькую белую девочку подхватывает Андрей Болконский. Офицер – ах, какая выправка, какая осанка, как заложена за спину рука. На ней – балетки, на нем – сапоги. Она – гибкая, он – будто изваяние. Он – позер, она – само естество. «Волна и камень, лед и пламень не столь различны меж собой». Этому волшебному по выразительности танцу (хореограф Анжелика Холина) дана рифма. В финале, после прощания с умирающим Болконским, Наташа, теперь уже в черном платье, снова пойдет по огромному кругу сцены в страшном поминальном вальсе (иначе звучит и музыка Гиедрюса Пускунигиса).



В. Добронравов – Князь Андрей. Фото Я. Овчинниковой

Вторая рифма спектакля связана с Николаем Ростовым. В исполнении Юрия Цокурова поначалу это совсем взбалмошный, дурашливый ребенок. Потом – когда вернется с первой своей войны и возьмется хвастливо описывать сражение при Аустерлице, напомним потешного солдатика с игрушечной сабелькой. Конечно, тут есть некоторая режиссерская вольность, но и у Толстого Николай Ростов не только положительно-прекрасен: «Знакомство у Ростовых была вся Москва; денег в нынешний год у старого графа было достаточно, потому что были перезаложены все имения, и потому Николушка, заведя своего собственного рысака и самые модные рейтузы, особенные, каких ни у кого еще в Москве не было, и сапоги самые модные, с самыми острыми носками и маленькими серебряными шпорами, проводил время очень весело <...> Ему казалось, что он очень возмужал и вырос»⁶. Совершенно очевидно, что Туминас интонационно и содержательно верен автору. Взросление Николая Ростова происходит много позже. Ближе к финалу игрушечный солдатик становится настоящим, мальчик – мужчиной, поначалу водевильный персонаж – трагическим героем.

Как и Наташа на траурном балу, он на сцене один. Высвечен силуэт – тень солдата проступает на серой стене. При перемене света мы опознаем Николая Ростова. В пантомиме-танце он идет в атаку: почти обезумевший человек бьет прикладом, колет, заряжает ружье,



Ю. Цокуров – Николай Ростов. Фото Я. Овчинниковой

падают в разные стороны... Когда он уходит, посередине сцены остается воткнутое штыком в пол ружье и повисшая на нем шинель. Надгробие. «Война, – говорит в романе Андрей Болконский, – это не любезность, надо это понимать и не играть в войну».

По окончании страшной сцены (кажется, что в ней участвует целая армия) в нижнем углу стены высвечивается маленькая иконка, а в музыке чудится «*Miserere*», 51-й псалом католической литургии: «Помилуй меня, Господи». Эта мелодия в обработке Фаустаса Латенаса звучала в финале «Макбета» Эймунтаса Някрошюса, она разносилась над кладбищем, похожим на Арлингтонское, – над бесконечными, неотличимыми друг от друга могилами.

Это не единственная молитва в спектакле. «Ты моя Мати, Царице Небесная, научи нас любить и прощать», – поют девочки в доме Ростовых в то самое время, когда уже знакомые нам «светлолицые» господа бегут из Москвы, нагружая подводы добром. Или своим злом?

Замечу, что в «Войне и мире» Туминаса нет привычных постмодернистских игр в относительность. Недаром действие начинается словами «Нет величия там, где нет простоты, доброты и правды». Они принадлежат Пьеру Безухову и, хотя в спектакле нет рассказчика (обыкновенно присутствующего в инсценировках большой прозы), мы воспринимаем мир его глазами – немного наивно, близоруко, зато по сути очень



Я. Соболевская – Элен, В. Логвинов – Анатоль.
Фото Ю. Губиной

дальнозорко. Все эти «шереры», а также брат и сестра Курагины есть чистое беспримесное зло (только в одной из последних сцен, когда раненый Анатоль – Владимир Логвинов – на костылях движется мимо умирающего Андрея Болконского, мы готовы отпустить ему все грехи).

О простоте, добре и правде все время спорят два друга, два совершенно несхожих человека, два главных героя спектакля «Война и мир». Поскольку текст романа сильно сокращен, князь Андрей здесь представляет от лица войны, граф Безухов – мира. Решение почти всех образов романа в спектакле не отличается от привычного прочтения. Иногда они проявлены резче: намек на инцест Элен (Яна Соболевская) и Анатоля находит зримое подтверждение, Пьер буквально волочит их со сцены; княжна Марья (Полина Чернышова) еще более покорна и смиренна, чем в книге; Марья Игнатьевна Перонская (Людмила Максакова) – карикатура на фрейлину старого двора, не вышедшую из старинных кринолинов – в финале превращается в безумную старуху, участвующую в поджоге Москвы; князь Андрей жжет рукописи, оставленные ему отцом (как мог сжечь и собственные записки о военном уставе, не интересные ни государю, ни Аракчееву, ни Сперанскому...). Пожалуй, единственное решительное отступление от хрестоматийного представления о персонаже, связано именно с образом Андрея Болконского. Он чрезвычайно несимпатичен Римасу Туминасу. Совершенно не



П. Попов – Пьер. Фото А. Торгушников

случайно, что вся история реформ (вольные крепостным, замена барщины оброком и так далее) из спектакля исчезает бесследно. Внимание привлечено к рассуждениям героя о славе и его безразличию к людям: «Князь Андрей <...> огромное количество людей считал презренными и ничтожными существами...».

У Виктора Добронравова (в вахтанговском театре он играет Хлудова в «Беге» Ю. Бутусова, Ахилла в «Троиле и Крессиде», Эдипа и Онегина в постановках Р. Туминаса) – Андрей с какой стороны не глянь, военный: выправка, чеканный шаг, высокомерно задранный подбородок, холодный взгляд, полное отсутствие живой мимики. Поначалу восхищается Бонапартом и старается на него походить, отдельные позы определенно заимствованы у парадных портретов.

Пьер Павла Попова – не массивный, как в романе, а худощавый высокий очкарик в пиджаке с короткими рукавами, длинными пальцами, нелепыми размашистыми жестами. Дуэтные, мощные, сыгранные в традиции подлинной психологической школы, сцены Андрея и Пьера выдвинуты на авансцену. Артисты работают на крупных планах, потому что беседуют друг с другом и с нами о важном: о войне и мире, славе и бесчестии, Боге и безбожии, о том, «есть ли в моей жизни такой смысл, который бы не уничтожился неизбежно предстоящей мне смертью».



Е. Князев – князь Николай Болконский.
Фото А. Торгушников

Здесь третья рифма спектакля: «...под занавес первого, почти двухчасового акта в “богучаровском” эпизоде, спор Андрея с Пьером разрешается общей их “трапезой” – Пьер достает варенные яйца и они с Андреем будто “христосуются”, без формального “праздничного” повода, просто, “по-братски”; а в финале третьего акта Пьер, в присутствии лежащего мертвым и накрытого шинелью тела Андрея продолжает в заключительном монологе уже заочный с ним разговор, отрезая краюшку от хлебной буханки»⁷.

На реплике из этого монолога про «балаган, загороженный досками, который мою бессмертную душу поймал» стена, казалось бы, имеющая над человеком неограниченную власть, вдруг покажется ветхой. А люди, очистившись через страдание, обретя подлинную веру, предстанут величественными. Обстоятельства вольны над жизнью людей, но не над их бессмертными душами.

Измученного современными театральными игрищами зрителя поражает то, что естественно для Толстого, но совершенно не принято в модных театральных домах – подлинность переживания, прямое ясное личное христианское высказывание. Снова и снова звучат слова «любовь, смирение, прощение, милосердие». И эхом отзывается финал чеховского «Дяди Вани» (пьеса в постановке Туминаса идет на вахтанговской сцене): «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах,



П. Попов – Пьер, Е. Карельских – Толстой.
Фото Ю. Губиной

мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир».

- ¹ Об истории инсценировок романа Л.Н. Толстого см.: *Скореход Н.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 1. «Война и мир» как сценический материал. // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2016. № 3–4. С. 249–266; Театр «Войны и мира»: драматическая традиция. Часть 2. // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2017. № 1–2. С. 182–197; Театр «Войны и мира»: эпическая традиция. Часть 3. // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2017. № 3–4. С. 289–301; Театральная биография романа «Война и мир». Часть 4. P.S. // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2018. № 1–2. С. 407–422.
- ² *Arlekin.* И на печи лежа умрешь: «Война и мир» Л. Толстого в театре им. Вахтангова, реж. Римас Туминас. <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4446878.html>
- ³ *Толстой Л.Н.* Война и мир. В 2 т. М.: Правда, 1972. Т. 2. С. 100.
- ⁴ На многие роли в спектакле есть вторые составы. В статье даны фамилии исполнителей, которых видел автор.
- ⁵ *Толстой Л.Н.* Война и мир. В 2 т. Т. 2. С. 528.
- ⁶ Там же. Т. 2. С. 379.
- ⁷ *Arlekin.* Указ. соч.

Ольга Егошина

Куда же несешься ты, птица-тройка?

«Ревизор» Гоголя в последние годы стал самым репертуарным названием Москвы, численностью постановок обойдя даже стаю чеховских «Чаяк».

«Ревизор» без единого слова в Театре им. М.Н. Ермоловой. «Ревизор» в шестнадцати зонгах Музыкально-драматического театра «А-Я» для детей и взрослых. «Ревизор» для «школьников и их родителей» в Русском духовном театре «Глас». «Ревизор», где все действующие лица одновременно музыкальные инструменты, – в Московском областном театре юного зрителя. Есть «Ревизор. 1835», поставленный по первым, широкой публике неизвестным редакциям комедии Гоголя. «Ревизор» в Театре на Юго-Западе. «Ревизор» в Московском молодежном театре под руководством Вячеслава Спесивцева. Гомерически смешной «Ревизор» московского театра Олега Табакова, где Городничий – Владимир Машков примеряет белый императорский мундир, а его жена-Яна Сексте выплывает в бриллиантовом кокошнике стиля *à la Russe*. Фантазмагорический «Ревизор. Версия», поставленный Робертом Стуруа в «Et cetera», где Хлестаков – Александр Калягин выезжает в инвалидном кресле-каталке.

«Сатирикон» выбрал сочинение Михаила Дурненкова на темы пьесы Гоголя и пригласил на постановку Юрия Бутусова. Спектакль получил название «Р». Интересно понять, почему именно эта классическая пьеса стала тем «свет-мой-зеркальце скажи, да всю правду доложи», в котором каждый режиссер-постановщик хочет разглядеть лица своих современников? Почему всякий раз оказывается «нашего времени случаем» история самозванца, принятого всеми за важное лицо? Почему город, откуда три года скачи, ни до какого царства не доскачешь, так удивительно похож на место нашего обитания?

Юрий Бутусов вместе со сценографом Максимом Обрезковым создал свой образ заколдованного города N. Сцена «Планеты КВН» распахнута во всю длину. На авансцене разложены корявые доски. Не то забор упал, не то вот такой «гуляющий тротуар» положили, чтобы не утонуть в грязи по уши. В глубине за деревянным настилом поблескивает гравий, ожидает, когда сверху положат новенький асфальт или модную плитку. Темную глубину загораживают зеркала. Вдоль зеркальной анфилады накроют стол для дорогого гостя Ивана Александровича, расставят блюда и бокалы. А потом на авансцене будут оглашать бесконечное меню, где сменяются бесконечные борщи и солянки, севрюга и поросята, апероль и шампанское, игры и танцы, музыка всех народов мира...

Поверх гравия расстелют гигантский ковер. Потом его же перестелют поверх досок. Ковер огромный, старый. «У меня в детстве был такой же!» – вздохнет Иван Александрович Константина Райкина.



К. Райкин – Иван Александрович, Т. Трибунцев – Антон Антонович. «Р».
Фото А. Иванишина

И расскажет о злой няньке-татарке, которая строго запрещала будить ее по ночам. А дом огромный, туалет далеко. Вот и приходилось маленькому мальчику тихо-тихо ходить из угла в угол и писать понемногу то там, то тут, чтобы луж не оставалось. Ковер впитывал хорошо! Хорошие ковры делали!

Истории про ковер у Гоголя, понятно, нет, как нет и других историй, исповедей, споров и т. д., написанных (или взятых из соцсетей) Михаилом Дурненковым. Нет истории щеночка, которого первоклассники забили кусками льда. Сомнамбулический Осип – Артем Осипов до сих пор мучается и смотрит в зал тоскливым оком: он-то участвовал в экзекуции или только наблюдал? Нет у классика рассказа интеллигентного умницы Антона Антоновича – Тимофея Трибунцева о том, как задохнулась от ковида его мать, и «Скорая» все не ехала, а когда добралась, то не хотела брать, а потом дважды роняла больную по дороге. Нет у Гоголя душераздирающего признания статной красавицы Марьи Антоновны – Марьяны Спивак, что она – одна из жертв длинного списка *Metoo*#. Нет и рассказа ее нервной и стервозной маменьки, тоже на свой лад душераздирающего. Хозяйка города Анна Андреевна – Алена Разживина за бешеные евро купила рояль «Стейнвей», пригласила всемирноизвестного музыканта, заплатив ему столько, что руки сами над клавишами полетели. Собрала весь городской бомонд (плюс



«Р». Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

жену Ляпкина-Тяпкина) на благотворительный концерт. Но посреди выступления педаль у рояля оторвалась, и бородатая фигура местного бомжеватого настройщика поползла по-пластунски ее прилаживать. И стало понятно, что город N никогда Европой не будет... Да и жена Ляпкина-Тяпкина ухмыльнулась как-то ехидно...

Михаил Дурненков сочиняет пьесу на манер строителей Средних веков, которые легко разбирали старые храмы и использовали их колонны, капители, блоки для украшения и укрепления своих домов, сараев, заборов. Практика, конечно, варварская, но эффективная. К чести нынешних драматургов надо заметить, что после «операции по использованию ценного наследия» от храма оставались только воспоминания. А пьеса Гоголя, хоть и пережила тысячи переписываний, трактовок, версий, концепций, интерпретаций – стоит себе неколебимо на книжной полке.

Кстати, в спектакле «Сатирикона» неповрежденные фрагменты гоголевского текста сопровождаются одобрительным восклицанием: «Гоголь – гений!». И не поспоришь!

Но можно ли вложить весь этот клубок высказываний распадающейся современности в строгие рамки классического текста? Если печет желание уйти от «иносказаний» (а классика всегда – ино-сказание, предание старины глубокой) и напрямую обратиться к своему зрителю



«Р». Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

с наболевшим? Тогда остается из опорных блоков классического сюжета построить свой новый пространственно-временной континуум.

Кажется, это первый спектакль Бутусова, где текст важнее всего. Важнее света и пластики, музыки и «говорящих предметов». Каждую историю, каждый монолог, каждый спор, каждую реплику – втыкают в зрителя колючкой. Не отгородиться, не спрятаться.

Вот Хлестаков и Осип ждут разоренных поборами купцов, унтер-офицерскую вдову, которая сама себя высекла... А на их месте, вместо толпы жалобщиков-горожан – длинный мартиролог расстрелянных в 1937-м «врагов народа»:

Семен Леонтьевич Марголин, 42 года, директор авиационного завода. Расстрелян 26 сентября.

Федор Иванович Залит, 36 лет, печатник издательства «Правда». Расстрелян 31 мая.

Ким Ван, 32 года, ассистент кафедры Института востоковедения имени Нариманова. Расстрелян 1 сентября.

Голос сверху неумолим, фамилии нескончаемы.

«Кто эти люди?», – кричит Хлестаков, – чего они просят? «Где унтер-офицерская вдова?». Об унтер-офицерской вдове с ее мольбами в сегодняшнем городе N остается только мечтать. Как и о патриархальной системе взятки в гоголевские времена. Теперь их собирают общаком и

отправляют к «должностному лицу» избранного представителя. Кто-то благополучно упирается, а кто-то по робости увильнуть не может. Бедный выбранный Бобчинский – Ярослав Медведев, окоченев от страха, блеет Хлестакову об искреннем от всего сердца подношении и необходимости расписки. Иван Александрович денег не берет, расписку давать отказывается, нытье Бобчинского, что теперь ему не жить, пропускает мимо ушей. «Передайте там, в Петербурге, что живет такой Петр Иванович Бобчинский», – просит бедолага белым голосом, уходя куда-то в темноту. И очень скоро Городничий вскользь заметит, что Петр Иванович погиб со всем своим семейством. Пошел зимой к реке, вырезал лунку, в ней все и утопли... по неосторожности.

Жизнь в городе N по мере разворачивания сюжета все больше и больше напоминает путешествие покойников во время краш-тестов машин. Об этом отечественном способе рассказывают в самом начале спектакля: вместо кукол в испытываемые на прочность машины усаживают вымазанных красной краской покойников. «Все-таки покойники – нехорошо!», – раздумчиво замечает слушатель.

Мир города N несется на скорости куда-то в темноту. Тошнит от страха этой подступающей неизвестности и впору лечь рядом с гигантской дохлой вороной (размером с кашалота), которая занимает весь левый угол сцены, и также поднять лапки кверху.

Хлестаков – Райкин смотрит на своих благодетелей круглыми глазами, в которых иногда поблескивают дьявольские огоньки. Его улыбка так простодушна, что не успеваешь проследить, как и когда она становится зловещей. Его покладистость так не наигранна, но шаг за шагом он подчиняет этот город своей воле. И вот уже кричит на Городничего: «А служить-то Вы готовы? Не за страх, а за совесть? Не слышу ответа?».

В финале на сцену идут и идут люди, которые садятся на принесенные стулья и смотрят в зал (в какой-то момент кажется, что их на сцене больше, чем нас в зрительских рядах). Стулья начинают качаться. Полетела... не то птица-тройка, не то машина, участвующая в краш-тесте.

Александр Колесников

«Лоэнгрин». Познавшие печаль

«Лоэнгрин», самое популярное творение Рихарда Вагнера, спустя почти 100 лет со дня последней постановки (1923), вновь на сцене Большого театра России. Впервые на языке оригинала. Интернациональный состав участников. В трудное время, когда в мире властвовали не романтические чувства из средневековой легенды, захватившей композитора, а живые страхи пандемии *Covid 19*. Репетировали в медицинских масках, соблюдали дистанцию и предписания Роспотребнадзора по борьбе с инфекцией.

Все это нервировало, но не мешало главному чувству ожидания оперы, возвратившейся на российские подмостки. За время, что здесь ее не было, в мире накопилась история ее интерпретаций. Большой пропустил несколько звеньев в этой цепи, оставаясь сторонним наблюдателем бурного процесса освоения Вагнера. Сам процесс (если обобщать для удобства) балансировал между двумя установками: что интереснее в современном музыкальном театре – все еще партитура и либретто или то, что над ней надстроено режиссером. Работать вне мирового постановочного контекста – значит навлечь на себя обвинения в несовременности. Поставить как у автора? Поди попробуй; это можно, лишь обладая многолетним опытом музыкального общения с сочинением.

Канадский кинорежиссер Франсуа Жирар впрямую соотносит нынешний замысел со своими же прежними обращениями к Вагнеру. Пять раз он ставил «Зигфрида» (в Канаде и Франции), дважды «Летучего голландца» (в Канаде и США) и трижды «Парсифаля» (во Франции и США). Подойдя к проблеме «Лоэнгрин», он нашел базовый концепт: заглавный герой – романтический рыцарь и *сын Парсифаля*, хранителя чаши Грааля с кровью Христа, продолжает деяния отца *в будущем*. Он выполняет его наказ нести в мир свет и добро, выступить в открытой схватке со злом. И если действие «Парсифаля» в *Metropolitan Opera* (2020) было перенесено Жираром из легендарного прошлого в наше время, то «Лоэнгрин» в Большом театре, как наследник идеи, должен действовать на следующем историческом отрезке. Простая разработка сюжета зиждилась и на том факте, что между сочинениями двух опер прошло 30 лет, композитор вырос. «Лоэнгрин» (1850) знаменовал зрелое творчество Вагнера, «Парсифаль» (1882) венчал. Сопоставления не остались изящной игрой ума просвещенного интеллектуала и породили последовательное сценическое проведение замысла.

Свои накопления в вагнериане имеются и у американца Эвана Роджистера, главного дирижера *The Washington Opera*: «Кольцо нибелунга» в *Göteborgsoperan*, «Тангейзер» и «Риенци» в *Deutsche Oper Berlin*, «Лоэнгрин» в шведской *Kungliga Operan*. Его почти интимная причастность этой музыке выплескивается у маэстро в трепетную и пылкую внешнюю манеру. Можно сказать, вертеровскую. Он беззвучно проговаривает текст вместе с певцами, шепчет что-то в инструментальных кусках партитуры, своими длинными руками широкой амплитудой показывает оркестру приливы темы, в ритмически выраженных фрагментах подпрыгивает на подиуме от радости; а то вдруг запрокинет голову с закрытыми глазами



«Лоэнгрин». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

и расплывется в блаженной улыбке, как бы говоря – ну, разве не прелесть все это... И мы соглашаемся – конечно, прелесть. Кульминацией его лучезарного настроения и духовного подъема стало обращение к залу Большого театра перед третьим действием – он развернулся на публику и, переждав волнение от оваций, ему адресованных, сказал – как прекрасен этот миг в Большом, когда музыка соединяет сердца, будем этим дорожить. Восторженная экзальтация переполняла дирижера и на второй премьер, и он также поделился ею с залом, выступил с более коротким обращением, прежде чем дал вступление к знаменитому симфоническому антракту; и был он у него не столько ослепительным и всеподавляющим, сколько лирически-взволнованным. В этом сказался один из пунктов музыкантской концепции Роджистера: «Лоэнгрин», несмотря на известное присутствие громогласной меди и ударных, лирическая опера, и ее преобладающий голос – струнные, скрипки.

Пели Вагнера вокалисты, в основном, из «недружественных стран»: Германии, Австрии, ЮАР, Австралии. Конечно, это их автор. Но и наш русский тенор Сергей Скороходов, приглашенный из Мариинского театра, может с полным правом назвать заглавную партию своей. Мариинка много ставила Вагнера, и помимо Лоэнгриня Скороходов там (а также на немецких сценах) уже пел Эрика («Летучий голландец»), Тангейзера («Тангейзер»), Фро («Золото Рейна»).

Большой театр, берясь за Вагнера, начинает с чистого листа – традиций никаких. Обязательств тоже. Последнего «Лоэнгрина» Леонид Собинов спел здесь в 1936 г. Освоение любой вагнеровской партитуры всегда носит в Большом героический характер, почти подвиг коллектива. Это чувствуется и сейчас, прежде всего, по самоотдаче хора (хормейстер В. Борисов), его органическому слиянию с ярким и одновременно тонким оркестром. Хорошего пафоса прибавляло и то, что нынешняя постановка мыслилась как совместная с *Metropolitan Opera*. Сценические решения там не могут быть совсем без корней, без контекста, и вагнеровские импульсы, посланные нам приглашенными постановщиками и артистами, внятно читаются. Они увлекательны и совершенно не радикальны, скорее, диктуются принципом разумной достаточности. Только обозначить подходы к автору, не настаивая на особых или чрезмерных доказательствах любимой мысли.

На вступление к «Лоэнгрину», тончайшей поэтической звукописи, обрисовывающей горные выси Граала и вводящей образ идеального героя, накладывается видео на дальнем плане уже открытой сцены – распаивается, напоминая учебный фильм Московского планетария, космическая панорама с медленным движением планет. Мы смотрим на них сквозь некий иллюминатор – большую овальную пробоину в косом бетонном потолке какого-то тонущего во мраке помещения. Ход небесных тел убыстряется с развитием музыки, к скрипкам присоединяются деревянные духовые, медь; растет звучность, и наконец, достигает мощной кульминации – в этот момент в небе взрывается от столкновения с другой одна из планет. Прелюдия из верхнего мира завершается.

Нас переносят на землю, в то самое пространство, из которого мы наблюдали галактическое событие. Бункер в форме амфитеатра, убежище со следами бомбардировки? Или это остатки форума, на котором в прошлом обсуждались и решались общественно важные вопросы, теперь разрушенного, поросшего могучими, расползшимися и перепутанными корнями.

В центре площадки – остатки дерева, превращенные в подобие трона, на нем восседает в глубоком раздумье король германцев Генрих Птицелов, прибывший в Брабант собирать войско против свирепых венгров. Это единственный объект, оставшийся от ремарки Вагнера: «...на переднем плане король Генрих сидит под древним дубом – Дубом Правосудия». Переосмысление пространства концептуально. Китайский сценограф и дизайнер Тим Йип в соответствии с режиссерским видением



С. Скорыходов – Лоэнгрин,
Анна Нечаева – Эльза.
«Лоэнгрин». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

«Лоэнгрин» как истории будущего, соотносит темный мир древней распри с безличным универсумом. Из высших сфер явится к этим людям посланец другого мира. Самая близкая смысловая рифма – Орфей спускается в ад. При этом художник самостоятелен и искусен в фактурном изложении данной концепции: расколотые бетонные блоки со следами от разрывных снарядов, перепутанная арматура, густой и прихотливый орнамент корней, напоминающий выделку растений и птиц в китайской шелкографии, символическая игра света, заливающая дальний, проекционный план. Видно, что дизайнерский опыт Тима Йипа не мал.

Видно, что значителен и его опыт актуального модельера, не зря он удостоен самых громких премий: «Оскара», BAFTA, Bessie, Премии Лоренса Оливье. Особое его изобретение, буквально определяющее сквозное движение сюжета – облачение хора. Группы брабантцев, германцев, женщин из сопровождения Эльзы одеты в единообразные плащи-балахоны, которые в нужные моменты распахиваются разными символическими цветами подкладки – кроваво-красным, невинным и чистым белым, зеленым. Этот китайский фокус здорово работает в техническом отношении и поначалу забавляет – в секунду обеспечивает перемену групп персонажей или, наоборот, выводит их из действия, погружая во тьму, достаточно запахнуть черным верхом, набросить капюшон и замереть. Но в конце концов находка начинает немного смешить. Костюмы, дававшие поначалу резкие смысловые перебивки, становятся к середине оперы наивной подтекстовкой либретто.



А. Нечаева – Эльза,
Х. Микаберидзе – Ортруда.
«Лоэнгрин». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

Мы находим, что режиссер Франсуа Жирар и художник Тим Йип (при поддержке художника по свету Дэвида Финна и видеодизайнера Питера Флаэрти) актуализируют «Лоэнгрин» в меру. Они задают работающий на весь спектакль эффектный сценический образ, оставляя вне активного осмысления всех шестерых персонажей оперы. Более того, с точки зрения развития сценических образов и актерских трактовок спектакль почти минималистичен. Вернее, абсолютно классичен, и не дает никаких отклонений в гротескные деформации или навязчивую характерность. Четкая расстановка добрых и злых сил сразу видна и в способе существования, и в костюмах. Ни один из героев не нагружен внешним комплексом черт и вязких, трудно разрешимых психологических загадок. Словом, режиссер не демонстрирует никаких попыток самовыражения через артиста. В проведении замысла полагается на Вагнера и его полномочного представителя дирижера Роджистера. Создав вместе с художником фантастическое пространство, он, похоже, любит его странной красотой, где разрушение противостоит истине, а зло успешно борется с явившимся добром. Да, и у зла есть свои боги, и им неистово молятся Тельрамунд и Ортруда, не сдавая территорию развалин, где, казалось бы, все, что можно, давно сдано, порушено и быльем поросло.

Ориентация на внешний радикализм и актерский традиционализм характерна для постановки и на фоне статичного в целом зрелища вызвала сильные образные «вспышки». Символическим смыслом проникнуто появление героя. После отрывистых, беспокойных реплик



М. Лобанова –
Ортруда,
Т. Майер –
Тельрамуд.
«Лоэнгрин».
Большой театр.
Фото Д. Юсупова

хора, заметивших движение по реке странной ладьи, ведомой лебедем, и стоящего в ней рыцаря, повисает пауза, все взоры обращаются вверх, к овальному проему. Из него медленно поднимается человек крепкого телосложения, не вооруженный и одетый не так, как все – на нем черные брюки и белая рубашка навыпуск. Пришелец на какой-то миг замирает в контражуре на границе двух миров. Снизу смотрят на него с подавленным беспокойством и надеждой. Действительно, событие; может быть, самое яркое в визуальном плане – человек из будущего ступает на территорию, ввергнутую в хаос.

Та же мизансцена венчает оперу – Лоэнгрин, произнеся последний монолог, открыв свое имя и божественное происхождение, покидает людей; он начинает возвратный путь вверх, как из норы, в которой провел день, успев испытать любовь и разочарование. Надо спешить – Грааль негодует... Постояв на кромке хаоса, бросив последний печальный взгляд на остающихся внизу аборигенов и Эльзу, находящуюся на грани помешательства, Лоэнгрин медленно исчезает в тревожно подсвеченном пространстве. Даже герою, наделенному сверхспособностями и посланному во спасение, не дано пересилить земное зло. Простота этого горького вывода, возможно, и есть концепция постановщиков, если выделить ее из толщи огромного, продолжительного спектакля. Каждый посыл добра неизбежно парирует ответный выпад зла: прямота благого намерения – интрига, ясность – колдовство, уверенность – сомнение, радость – печаль.

Антитезы вагнеровского либретто, как и итоги рыцарского служения, яснее прочего прослежены в образе Лоэнгрин, каким он задуман постановщиками и воплощен Сергеем Скороходовым. Его могучий облик подкреплен богатыми вокальными возможностями, простирающимися от амплуа лирического тенора – к *Helden* тенору, то есть героическому, главному вагнеровскому протагонисту. Традиция чисто лирического (особенно в России) исполнения партии им убедительно поколеблена, или, говоря мягче, уточнена. Его Лоэнгрин – герой по облику и природе, оттого он не нуждается в рыцарских доспехах и оружии, лишь жестом сильной руки он останавливает нападение на него Тельрамунда, вооруженного тяжелым средневековым мечом. Не в мече дело, как бы говорят постановщики, а в моральной силе, исходящей от этого человека. У него нет военной поддержки, экипировки, рыцарской атрибутики, былых заслуг, его прошлое скрыто, у него нет громкого имени, наводящего ужас на противника. До поры он – то, что есть, и этого достаточно, чтобы стать на пути коварства. Убедительное чередование лирических и героических красок в пении позволяет говорить о драматургии тембров, органичном переходе из одной ипостаси образа (обращение к лебедю, любовная сфера сцены с Эльзой) – к другой (военные эпизоды с Генрихом, схватки с Тельрамундом).

Одного ему не преодолеть – иррационализма женской природы, становящейся на пути ясного и благородного замысла. Он не может победить ни сомнений Эльзы, ни маневров Ортруды. Они образуют эффективный союз против него. Одна, не ведая, что творит, другая – сознательно. Мучительные объяснения с Эльзой убедительны у Скороходова, равно как и *Helden* сцены. Рыцарь «включает» свою лирическую природу, идя на откровенность с девушкой, и терпит, в сущности, поражение. Это горькие моменты спектакля – в них вскрывается разочарование в главном, что составляло надежду и миссию рыцаря, избавителя от навета и злой воли. Поразить объявленного и вооруженного врага в открытом поединке гораздо легче, чем доказать светлые намерения близкому человеку. Все участники лирических картин вместе с дирижером, проводящим их с филигранной подробностью, вскрывают в них вагнеровский психологизм, как правило, теснимый его же эффектной театральностью и медными трубами.

Да, все дело в этой Эльзе Брабантской! Страдалица, способная заставить страдать всех вокруг себя. Решение ее образа в московском «Лоэнгрине» традиционно – сны волшебные видит, смешала вообра-

жение с явью, разговаривает сама с собой, видения ее посещают, предчувствует что-то...

Обе исполнительницы существуют в этой нормативности по-разному: Анна Нечаева отвергает версию душевнобольной и слишком чувствительной Эльзы, она жизненно конкретна, ее насыщенный, скорее, вердиевский звук говорит в пользу земных чувств и склонности девушки к благородию. Это первая вагнеровская партия известной певицы в Большом театре, которую она с честью и уверенностью проводит.

Сопрано из ЮАР Йоханни Ван Оострум много пела Эльзу, это видно по свободной органике обращения с материалом, способности переключаться из реалий сюжета в метафизические планы роли, быть идеальным голосом автора в предлагаемых обстоятельствах и поэтике спектакля. Наиболее ценной в ее работе представляется именно двойственность героини, заложенная композитором и прямо восходящая к средневековому эпосу. Там есть указания на то, что женщина часто оказывается призрачным идеалом, струит обманчивый свет. Это не проявление умысла, но природа, с которой надо считаться, принимать такой, как есть, не обольщаться.

Характерны в этом плане и полные горечи запоздалые возгласы Тельрамунда в его монологе; он вспоминает таинственную власть Ортруды над его душой. В некоторых постановках он готов – за неимением конфискованного меча – просто задушить ее, не оправдавшую доверия и заведшую отважного воина в тупик позора и отчаяния: «Страшная женщина! Что меня так крепко с тобою связывает? Почему я не могу с тобой расстаться и бежать прочь – туда, туда, где бы я снова обрел покой?!».

Это еще одна, внятно проведенная в спектакле тема либретто – прямого противостояния доблести и обманчивого света, а также морального насилия одного человека над другим. Медные трубы не побеждают, когда за дело берется такая женщина, как Ортруда. Обе исполнительницы – Хатуна Микаберидзе и Мария Лобанова не нагружают образ никаким дополнительным, привнесенным смыслом. Они исчерпывают до дна то, что он содержит в себе, им этого достаточно, чтобы явить властную язычницу, колдунью и все, все, все, что с ней связывалось в воображении Вагнера и в последующей истории интерпретаций образа. Разумеется, художник по костюмам одел ее классической колдуньей из сказки для театра: inferнальный черно-красный свободный балахон, растрепанные волосы, гротескный грим с огненными бликами.



Й. ван Оострум –
Эльза.
«Лознгрин».
Большой театр.
Фото Д. Юсупова

Высокие, пронзительные ноты в кульминациях у обеих исполнительниц звучат эскалацией зла, гордо и победительно. У Хатуны Микаберидзе больше меццовых красок, и она умело ими распоряжается по всей вертикали партии, обостряя ее контрасты. Не очень здорово, правда, что Ортруда мизансценически часто сливается с хором, и приходится искать ее по голосу, раздающемуся из массы.

Бравый рыцарь Тельрамунд чем более распаляется в претензиях на трон Брабанта, прокурорских выпадах против Эльзы, после неудачной для него схватки с волшебным пришельцем, а затем в ночном споре с собственной женой, тем рельефнее оформляется как жертва исторических обстоятельств, а в житейском смысле как неудачник. Одной из причин этого становится его большая энергия и неспособность проникнуть за границу реальности. Окруженный волшебством с трех сторон (Эльза, Лознгрин и Ортруда), он до последнего мгновения жизни продолжает мыслить в параметрах практической пользы и военной тактики. (В некоторых европейских и американских постановках его делали откровенным плебеем.)

Его элементарность подчеркнута Вагнером единственным лейт-мотивом, а режиссером и исполнителями – несколько напыщенным, иногда суетливым поведением. Оба баритона – Мартин Гантнер и Томас Майер – существуют в «текущей повестке» данного спектакля, но соотносятся с более широкой исполнительской традицией этой партии



«Лоэнгрин». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

и роли, ее выразительной речитативной графикой, динамизмом, пластической характерностью.

Импозантный австрийский бас Гюнтер Гройссбёк, которому партия Генриха Птицелова хорошо знакома, дарит истинное наслаждение выразительным, волевым пением и благородным сценическим обликом. Он также существует в общей традиции исполнения роли, сочетающей заботы военачальника о германском рейхе с внезапным вторжением чуда в его миропорядок. Артист удерживает в сценическом существовании противоположные аспекты – удивление фантастической историей Лоэнгринна с необходимостью готовить реальное наступление на Восток. Во втором действии оперы постановщики расширили его роль, введя немую сцену – он помещается на дальнем плане, в ночи, погруженный в глубокую думу, в то время как на переднем плане, приближенные к зрителю, Ортруда и Тельрамунд при невольной поддержке Эльзы готовят нарушение объявленного королем порядка: свадьба героев и за ней военный поход.

Это один из примеров продумывания драматургии спектакля. Казалось бы, что здесь ставить в заслугу режиссеру и его драматургу-консультанту Сержу Ламоту? А то, что они доказывают эффективность работы с сюжетом и образами исключительно через погружение в них, а не путем привнесения в либретто Вагнера внешних, сторонних мотивов.

Говорить об этом приходится постоянно в связи с неугасающей проблемой активной режиссуры или, иначе, режиссерской оперы (в российском современном словаре – «режоперы»). Оказывается, концепция достижима на путях режиссерского самоограничения, почти минимализма. Достаточно найти и расставить в нужных местах спектакля сильные образные «вспышки», которые бы в емкой форме направляли восприятие действия, поворачивали или развивали мысль, создавали взнервленную или заторможенную его ритмику, наконец, итожили замысел.

Постановка содержит подобные острые, вполне содержательные акценты, возникающие, как правило, контрастно и взрывающие общее настроение или устоявшийся порядок. Восход кровавой Луны, заполняющей собой синее небо (а может это Марс, предвестник будущего?). Масса хора, стабильно привязанная к амфитеатру, не сходящая все три часа с установленных мест (согласно роли каждой группы в сюжете), только и занимающаяся распахованием да запахованием плащей, в сцене шествия в собор всколыхнется и сдвинет статику и образует длинное-предлинное шествие по первому плану сцены. Ритмичное движение уплывающей за кулисы массы на фортиссимо оркестра порождает – помимо внешней динамики – активные ассоциативные послы, от завораживающей красоты ритуала до жутковатой людской сплоченности. В этом эпизоде отчетливо видна роль режиссера по пластике Максима Петрова (в отличие от иных надуманных им передвижений групп артистов причудливым квадратно-гнездовым способом с постоянным опусканием на колени).

Итак, к чему мы пришли? «Лоэнгрин» воплощен с необыкновенным тщанием и пиететом к партитуре, образно выражаясь, она воздвигается всеми участниками творческого процесса не экстенсивно, а интенсивно. То есть создатели спектакля находятся в авторской проблематике, практически не выдвигаясь за ее границы и ничего к ней не приращивая. В их замысле не заметны ни исторические, ни военные аспекты либретто. Высшие смыслы отыскиваются на путях подробного и значительного лирического психологизма. Это не кажется недостаточным или пассивным, нет, мы констатируем это не в упрек. Наоборот, не стремясь активно вписаться в очередной общемировой тренд современной оперной постановки, московский «Лоэнгрин» сохраняет свою вечную загадку и сам рождает новый постановочный контекст. Спектакль обретает на сцене Большого театра свою поэтику и в ней совершает новое узнавание Рихарда Вагнера.

Наталья Скороход

Черное и белое

Известный московский режиссер Никита Кобелев выбрал для постановки на Новой сцене Александринского театра «бывшую в употреблении» инсценировку романа «Мелкий бес» Федора Сологуба. Это довольно рискованный жест, поскольку Валерий Семеновский создал сценическое переложение знаменитого текста русского литературного модерна давно: в конце прошлого столетия, на самом излете русского постмодерна.

«Тварь» – отнюдь не сценическая композиция по роману, хотя и скользит по его фабуле: учитель словесности Ардалион Передонов постепенно скатывается в безумие на глазах у жителей провинциального городка, поначалу удивляя, а затем и терроризируя коллег, учеников, их родителей своими выходками, и, в конце концов, при полнейшем попустительстве горожан герой прилюдно убивает своего лучшего друга – учителя физкультуры Павлушку Володина.

Пьеса Валерия Семеновского не укоренена в историческом контексте, на котором круто замешано действие у Федора Сологуба. Владислав Ходасевич заметил о «Мелком бесе», что тот останется в истории литературы «лишь документом о быте». Увы, критическое предсказание поэта не сбылось, и «передоновщина» как антропологический феномен становится еще более актуальной, нежели в эпоху создания романа. Автор «представления в двух действиях по Сологубу» перемещает героев книги из пространства провинциального города начала XX в., где дома обывателей скрывались в густой зелени («около забора густо цвела сибирская герань, – мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками», а еще можно было, идя вдоль улицы, сорвать «шерстистый стебель белены» и скомкать «его вместе с листьями и грязно-белыми цветами»), в пространство русской словесности. Условность сценографического решения спектакля художником Михаилом Краменко опирается именно на это свойство инсценировки: действие разыгрывается под взглядами национальных писателей-классиков – Пушкина, Лермонтова, Льва Толстого, Достоевского и Тургенева; их белые гипсовые бюсты на постаментах, по три с каждой стороны, вместо старомодных кулис ограничивают игровое поле слева и справа. Само пространство напоминает условный учебный класс: две парты, диван и огромная доска в качестве занавеса. Историческая нейтральность подчеркивается и цветом: этот сценический мир полностью черно-белый. Костюмы персонажей (Марина Бусыгина) еще менее маркируют принадлежность героев к той или иной эпохе: изящные темные/светлые брюки/юбки и пиджаки, белые свадебные платья. Доска – визуальный акцент сценографического решения – имеет две стороны: черную, на которой можно писать мелом (электронным) и белую, куда проецируются произведения литературы и образы, возникающие в голове Ардалиона Передонова (Иван Ефремов). Перевороты огромного прямоугольника – с черной на белую сторону и обратно – не только определяют ритм зрелища, но служат его главным художественным образом. Вот чистое сознание героя



И. Ефремов – Передонов. «Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

заполняется черными буквами стихотворения, которое он читает: «я царь...», затем – его же эротическими видениями, и наконец, мы видим проекцию биологических мозговых процессов Передонова: этот танец электронных струй на экране и есть Недотыкомка – согласно Сологубу, «тварь неопределенных очертаний», основной двигатель и провокатор всех безумств Ардалиона. Таким образом, большое подсознание героя в спектакле – это обратная сторона его отягощенного культурным багажом сознания.

«Тварь» – заглавие многомерное. Отсылает оно в первую очередь к русской поэзии времен классицизма, где это понятие коннотирует с актом Господнего Творения. Учитель словесности читает перед классом «Я связь времен, повсюду сущих <...>. Я царь, я раб, я червь, я Бог», и эти строки державинского «Бога» распадаются на отдельные слова, множатся, в конце концов, зачерняют собой белый экран за его спиной.

Здесь принципиальны не только произнесенные героем, но и не озвученные в спектакле, однако проработанные автором инсценировки строфы. В той, что предшествует процитированным словам, поэт определяет место человека в Божьем мире между животными и ангелами:

«Средина естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал духов ты небесных
И цепь существ связал всех мной».

В последующей строфе обнаруживается еще одно, как сказали бы структуралисты, *означаемое* «твари»:

«Твое создание я, создатель!
Твоей премудрости я тварь...».

Здесь, очевидно, речь идет о субъекте, знающем о наличии некоей Божественной мудрости, но принципиально не могущем ее постичь. Таким образом, уже по названию и связанным с ним культурным кодам, которые Семеновский к тому же жирно подчеркивает в тексте пьесы, мы догадываемся о проблематике: противостояние «твари» «Творцу», иными словами – «божественного» и «животного» в человеке. Божественное в пьесе и спектакле приравнено к культурному слою, «животное» – к сексуальному вожделению. Разложенный диван под классной доской в центре игрового поля буквально отражает проблематику «Твари».

Спектакль Новой сцены прибавляет названию пьесы еще одно «означаемое» и связанный с ним культурный код: «Кто я – тварь дрожащая или право имею?». На подобном вопрошании замешана любовная линия фабулы: отношения Людмилы Рутиловой (первая крупная роль пришедшей в труппу Александринского театра Анастасии Пантелеевой) и гимназиста Саши Пыльникова (Владимир Маликов). В этой паре именно Людмила, поскольку она красива, образованна, умна и хитра, выступает «за Наполеона», «имеющего право» соблазнить Сашу. Но вместо «благой цели» (как у Достоевского) ее мотивирует чувственность.

Сам процесс соблазнения подростка, происходящий под перекрестными взглядами гипсовых классиков, «наряжается» в образовательные формы: вот Людмилочка и Саша в хитонах, едва прикрывающих их тела, «играют» в Калигулу и наложницу, потом в Голгофу. В спектакле сделан акцент на взаимную влюбленность Людмилы и Саши: в первом эпизоде героиня появляется в голубом платье, выбиваясь из черно-белого спектра, актеры играют сцену знакомства наивно, поверх, а может быть и вопреки «постиронии» диалога, написанного Семеновским. Таким образом, зародившись как трепетная почка первой любви двух неопытных душ, их отношения стремительно развиваются в сторону бурно растущего дерева блудодействия, что делает аморальность героев еще более выпуклой, чем в романе или пьесе. В последнем монологе Людмилы отчетливо звучат мотивы Раскольникова: «Зачем старые люди живут? Зачем им жить? Чтобы молодости мешать, ее телесному дару, ее жизни и красоте?..».



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

Заметим, что в «Мелком бесе» Сологуба вообще отсутствует этическая норма: мерзкий, развратный, мстительный и не вполне адекватный Передонов безуспешно выслеживает и пытается вывести на чистую воду как сестер Рутиловых, в чьем доме развращают подростка, так и самого Сашу Пыльникова, чьим гимназическим учителем он является. Это противостояние дурного и безобразного парадоксально интерпретировано в пьесе Семеновского. Если в романе о сдавленных томлениях, тайных желаниях, фобиях персонажей мы узнаем главным образом по их поступкам, например, Передонов идет к директору гимназии донести, что Саша Пыльников – переодетая девочка, не пытаюсь отрефлексировать и как-то артикулировать свой поступок, то Семеновский, читающий «Мелкого беса» в конце XX в., побуждает героев называть вещи своими именами. Вот, например, перепалка главного героя с невестой, а впоследствии женой, Варварой:

«В а р в а р а. Некрофил.
П е р е д о н о в. Как?
В а р в а р а. И педофил. Латентный»¹.

Таким образом подавляемые инстинкты обретают здесь право на существование путем проговаривания и номинирования. Героиня Янины Лакобы Варвара в первой части – лишь чувственная халда, тупо и



Я. Лакоба – Варвара, Н. Белин – Павлушка. «Тварь». Александринский театр.
Фото В. Постнова

свирепо добивающаяся цели женить на себе Передонова. Ее интрига незамысловата и лжива: мужу-учителю обещает выхлопотать должность инспектора благотельница графиня Волчанская, у которой Варвара служила в кухарках. Интригуя, Варвара (в коротеньком сарафанчике и черных колготках) хриплым, похожим на звериный рык голосом как будто выхаркивает слова. Однако достигнув желаемого, героиня меняется радикально: под воздействием Марии Осиповны Преполовенской (Ольга Белинская), ставшей ее любовницей, эта оторва энергично и страстно наращивает «культурный слой»:

«Передонов. Поздно тебе разврату учиться!

Варвара. Учиться никогда не поздно!»²

В начале второго действия обновленная Варвара с книгой в руках воинственно рефлексировывает относительно вытесненных желаний и комплексов Передонова.

«Варвара. Захер-Мазоха читал? Отто Вейнингера читал? Фрейда читал? Марью Осиповну читал?

Передонов. Я Ницше... просматривал.

Варвара. Просматривал! И что ты в нем понял?!

Передонов. А вот я тебя плеткой! Как прописал Заратустра!»³



И. Ефремов – Передонов, М. Кузнецова – Коковкина, В. Маликов – Саша.
«Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

Марья Осиповна – гетера, «эмансипе» и секс-символ провинциального городка – интереснейшая и убедительная актерская работа Ольги Белинской. Гуру новых эротических веяний завораживает всех. И героев, и зрителей. Эта героиня – продукт современных технологий саморазвития, ходячая реклама их продуктивности. Для роли актриса нашла гармоничное сочетание гротеска и брехтианской рефлексии, ее соблазнительность воспринимается как нечто головное, искусственное – результат интенсивных тренировок по современным методикам. Такое решение отчасти следует из реплики, отданной Семеновским Преполовенской: «Со мной по-человечески нельзя. Мне все человеческое чуждо». Комедийный и одновременно фантастический эффект пьесы в том, что автор инсценировки вчитывает в роман контекст производящей его эпохи. «В Петербурге все художественные натуры уже на это перешли: запираются в башне, предаются оргиям. А вы мне товарища предлагаете. Вот если бы вы мне оргию предложили...»⁴, – вздыхает провинциальная секс-бомба в пьесе.

Однако Белинская делает из своего персонажа не изломанную слухами о Серебряном веке провинциалку-эмансипе, а современную, отлично владеющую собой, представительницу фем-повестки. Даже полуобнаженное тело Преполовенской – измученное йогой и велнесом, состоящее из изящных костей, обернутых нитями натренированных мышц, обтянутых качественной, хорошо ухоженной

кожей – призвано не соблазнять, но изумлять своим недостижимым совершенством. Самое сексуальное у героини Ольги Белинской – всепонимающая улыбка.

В инсценировке Семеновского понятие нормы становится еще более скользким, чем в романе: здесь само безумие Передонова весьма относительно, поскольку окружающие его персонажи также не живут в реальности, которой, по существу, в пьесе не наблюдается. Искаженный большими фантазиями мир, в который все более погружается Передонов, воспринимается его коллегами и близкими как обыденность, где никого не удивляет, что покойная графиня Волчанская ушла на базар, взяв с собою Недотыкомку, поскольку этот конструкт ничуть не выделяется из сонма иных ситуаций-конструктов. Следовательно, и сумасшествие Передонова не Бог весть какое событие для этого социума. В пространстве пьесы Недотыкомка ничуть не более ирреальна, чем директор гимназии Хрипач, который – как и все они – не может сказать ни слова, не процитировав что-то или кого-то, то есть речь героев соединяет весь гул и «мусор» культуры.

Успех этой инсценировки в начале 2000-х был отчасти обусловлен тем, что В.О. Семеновский использовал не собственное отношение к эпохе, где разворачивается действие романа, но клишированное видение рубежа XIX и XX вв. читателями рубежа веков XX и XXI. «Тошно жить на сломе эпох, – рассуждает приятель Передонова учитель музыки Николай Рутилов (Степан Балакшин). – Старое время кончилось, новое не наступило. Где прекрасная ясность, о которой мы так мечтали? Где реформы? Где?»⁵. В «Мелком бесе» одна из периферийных героинь читает рассказ «Ионыч» Чехова, у Семеновского же – центральные героини, сестры Рутиловы, – читают и цитируют... ну, конечно же, чеховских «Трех сестер». То есть текст романа не переплетен с культурным контекстом эпохи во всех их сложности и многообразии, а лишь маркирован культовыми мемами Серебряного века. В сегодняшнем восприятии это создает некоторые проблемы: реплики перегружены непрерывным цитированием общих мест, устарели и сами «общие места», и структура пьесы, в рамках которой последовательно, эпизод за эпизодом, воспроизводятся две сюжетные линии романа.

Однако авторы спектакля включаются в игру с текстом пьесы, облегчая его звучание. Приторный и густой сироп культурных кодов разводится минералкой наивных устремлений и подлинных чувств. По крайней мере, на трех персонажах здесь возлагается ноша



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

этической нормы. Это, во-первых, приятель, коллега и будущая жертва Передонова – Павлуша Володин (Николай Белин). Ему как будто нет дела до «Божественной премудрости», наоборот, Павлуша искренне влюблен сначала в Варвару, а затем в Преполовенскую, страстно желает вступить с последней в законный брак и родить детей. Соединенные в одной сцене разные способы существования актеров (Белинской и Белина) многократно усиливают комедийный эффект пьесы и несколько маскируют ее постмодернистский дискурс. Николай Рутитов также сохраняет признаки «живого человека» в спектакле – во всяком случае, он пытается стоять на позициях рациональности, всякий раз его *cogito ergo sum* задает Передонову неудобные вопросы... Однако жить разумом под взглядами русских классиков непросто, недаром этот герой прослыл горьким пьяницей. И наконец, Коковкина Марии Кузнецовой; героиня эта не без иронии номинирована в списке действующих лиц пьесы как «добродетельная женщина». Однако фантастическая органика существования и вызывающий симпатию тон актрисы убеждают, что добродетель женщины, которая приютила у себя сироту Сашу Пыльникову и относится к нему как к родному сыну, – искренняя и подлинная. Ее забота о Саше и возмущение соблазняющей подростка Людмилой не выглядят в спектакле пародийными, напротив – вызывают понимание и сочувствие.



О. Белинская – Переполовенская. «Тварь». Александринский театр.
Фото В. Постнова

Таким образом, на антиномии наивного и культурного, реального и вычитанного/выдуманного во многом строится драматическое действие спектакля «Тварь».

Неосвященным остается лишь один важнейший вопрос: как существует в подобном противостоянии главный герой романа и пьесы – Ардалион Передонов? Когда-то я писала о том, что «Тварь» является не пьесой по мотивам, а именно инсценировкой романа Сологуба: «...сам феномен Передонова, его внутренняя коллизия вычитана, извлечена инсценировщиком именно из “Мелкого беса”. Передонов в романе одарен сверхчувствительностью: его ставят в тяжелое недоумение разнообразные проявления природы, герой постоянно предчувствует оборотничество природы и переносит на нее отношения в социуме: “...вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами <...>, он чувствовал страх перед личиною ее враждебности”: то улица “вставала дыбом”, то Володин “превращался в барана”, то гимназист Саша Пыльников соблазнил его “девической статью”. Читая роман, Семеновский <...> замещает понятие Природа понятием Культура»⁶.

Оба они: автор романа и автор пьесы предлагают нам в качестве героя своего рода медиума, одаренного сверхвосприимчивостью ко всевозможным внешним сигналам, сознание Передонова способно не только улавливать, но и фантастически усиливать всякий импульс.



А. Матюков – Директор гимназии, А. Пантелеева – Людмила Рутилова.
«Тварь». Александринский театр. Фото В. Постнова

Помещая эту крайне восприимчивую душу в плотное поле жестких сигналов, идущих от гипсовых бюстов писателей, режиссер делает свой ход. Последний эпизод пьесы и спектакля – литературный маскарад, где все персонажи переодеты в костюмы, «навешанные теми русской литературы»: под пышными бакенбардами Пушкина мы узнаем Варвару, Преполовенская выбрала образ тургеневской девушки, добродетельная Коковкина переделалась Родионом Раскольниковым и держит в руке топор. Однако явление в маскарад Передонова смешивает карты: герой Ивана Ефремова приходит на праздник... Поприщиним. В отличие от других он вовсе не притворяется гоголевским сумасшедшим, он является на бал героем русской литературы. И здесь, оглядываясь назад, вдруг осознаешь, что сквозь черты Передонова давно уже проглядывал этот гоголевский тип: как когда-то бедному герою «Записок...» грезилось, что он – испанский король, так и бедному учителю словесности видится недосыгаемая должность, которую вот теперь с лаской в глазах протягивает ему покойная графиня Волчанская:

«Передонов. Матушка! Пожалей свое бедное дитяtko!»⁷.

Преступление Ардалиона Передонова в спектакле не только замотивировано, но и оправдано: болея за друга, Павлуша указывает



«Тварь». Сцена из спектакля. Александринский театр.
Фото В. Постнова

тому на фикцию, карнавальный розыгрыш – под маской графини скрывается Саша Пыльников. Но для Передонова реальности больше нет, за свой миф он готов сражаться любыми средствами. Дверь захлопнулась, и Володин – за то, что все же попытался ее открыть, – получает смертельный удар ножом.

Так, с одной стороны, вдохновившись пьесой Семеновского, но и во многом ее переакцентировав, театр создал концептуальное высказывание о «передоновщине»: острое, тревожное, пугающе современное.

- ¹ Семеновский В.О. Тварь // Семеновский В.О. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 63.
- ² Там же.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 45.
- ⁵ Там же. С. 24.
- ⁶ Скорород Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. С. 196.
- ⁷ Семеновский В.О. Тварь // Семеновский В.О. Книга представлений. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 86.

Невольный Мольер, или Фарсы без принуждения

Сегодня во всей театральной Москве можно найти всего четыре мольеровских фарса, поставленных за последние шесть лет: «Лекарь поневоле» в «Сатириконе» (2016) и в Театре Наций (2020), «Брак поневоле» в МТЮЗе (2019) и «Летающий доктор» (2021) театрального проекта «Отдел кадров 451». Возможно, есть в этом намеренном невнимании к «низкому» жанру своя логика. К чему нам сегодня фарс, ведь в театре за смех отвечает комедия положений, в которую так или иначе он эволюционировал? Самый простой ответ – для профессионального актерского тренинга, для внутреннего пользования. Фарсы, как и сюжеты *commedia dell'arte*, раз за разом становятся любимыми упражнениями актеров-студентов. Возможность поиграть в старинный жанр, примерить театральные маски прошлого, попробовать сконструировать театральные маски настоящего.



А. Михайлов – Гро-Рене.
«Летающий доктор». Театральный проект «Отдел кадров»

Таков путь «Летающего доктора», представленного незадолго до 400-летнего юбилея Мольера на сцене ТЦ «На Страстном». Создатели спектакля – недавние выпускники Щепкинского училища во главе со своим педагогом и режиссером Людмилой Новиковой – обозначили жанр спектакля как интеллектуальный фарс. Интеллектуального в нем немного. От фарса остается типичный для него низовой юмор, порой весьма остроумно обыгрывающий тему выделений человеческого организма (в финале, к примеру, всех зрителей угощают яблочным соком, разлитым в баночки для забора анализов), и импровизация, увы, не столько оживляющая, сколько затягивающая действие. Настолько затягивающая, что окончательно со Сганарелем стовариваются лишь на сорок пятой минуте действия, тогда как нам еще предстоит театральный путь длиной в оставшиеся три четверти одноактной безделушки.

Режиссер и актеры смещают фокус от французов (несмотря на характерный акцент отдельных персонажей) к итальянцам – от фарса к *commedia dell'arte*. Последняя им куда интереснее и ближе. Не случайно почти в том же составе еще студентами играли «Слугу двух господ» под названием «F@rсе-мажор по Гольдони». Оттуда, очевидно, перекочевали маски персонажей (те, которые надеваются на лица), сменившие имена, но не суть: Труффальдино превратился в Сганареля,



А. Максимов – Сганарель. «Брак поневоле. Мольер во флигеле». МТЮЗ.
Фото Е. Лапиной

а Панталоне в Горжибюса. Казалось бы, и не поспоришь, но все же наследственность не точна, а потому размывается и исполнительская манера. Пытаясь играть Труффальдино в новых предлагаемых обстоятельствах, Иван Дергачев (волей режиссера, конечно) сами эти обстоятельства выпускает из виду так основательно, что коронную сцену своего персонажа вынужден делить с другим, безмянным актером. Ведь что такое роль Сганареля в «Летающем лекаре»? Блистательная скорость раздвоения, филигранное мастерство мгновенного перевоплощения и – как апофеоз – способность в коронной сцене одновременно явить ошарашенным партнерам и не менее ошарашенным зрителям сразу двух своих персонажей. Увы, здесь апофеоза не будет – виртуозность подменяется «механическим» удвоением актерского состава.

А ведь как любопытно было бы увидеть воплощение именно этого Сганареля – самого первого из написанных и воплощенных Мольером в его сценической практике. Если не знать исторической перспективы, персонаж становится проходным, несмотря на центральное место в истории. Насколько глубже и интереснее актерски выглядит здесь же Гро-Рене – еще одна маска мольеровского театра, получившая свое имя от реального актерского прозвища актера Рене Бертло (он же – Дю Парк). Андрей Михайлов в этой роли не тянет одеяло на себя, пытаясь завлечь публику все новыми гэггами, но приковывает к себе взгляд.



А. Максимов – Сганарель. «Брак поневоле. Мольер во флигеле». МТЮЗ.
Фото Е. Лапиной

Размеренностью, весомой рассудительностью, сквозящей не в репликах даже (их у него немного), а в пластике и скупой мимике. Вот он просто курит где-то на втором, а то и третьем плане, а за сигаретным дымом проступает актерская история. К слову, признанная красавица мольеровской труппы Маркиза, к чьим ногам бросали свою любовь и сам Мольер, и оба брата Корнеля, и Лафонтен, и Жан Расин, отдала свою руку и сердце именно круглому и неказистому Дю Парку. Пожалуй, такой выбор она могла бы сделать как раз после нашего «Летающего доктора» – мастерство, обаяние и надежность опытного Гро-Рене тут куда ощутимее, чем у только начинающего свою карьеру Сганареля.

Если где и не было ничего от Сганареля «начинающего», так это в спектакле Александра Плотникова «Брак поневоле. Мольер во флигеле». Напомню, сам Мольер обращался к образу Сганареля семь раз, причем для шестерых можно найти вполне очевидных предков среди масок *commedia dell'Arte*. Для последнего же (в «Дон Жуане») проще обнаружить драматургических потомков – актерская маска здесь окончательно воплощается в персонажа. Этот Сганарель – самый известный, самый привычный, а потому ничего удивительного, что режиссер Александр Плотников, творя его вместе с актером Андреем Максимовым, апеллируют к нашей памяти о верном и мудром слуге, оставшемся в финале знаменитой пьесы без своего хозяина.



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.

Фото Е. Люлюкина

В аннотации к спектаклю говорится, что Сганарель впервые пробует прожить свою собственную жизнь, уйдя со вторых ролей. Но затеянная режиссером игра все же иная – в духе Пиранделло: только оставшийся в одиночестве персонаж ищет не автора, а партнера. А потому все, что нужно знать о нынешнем Сганареле, его служба Дон Жуану и некое условное «масочное» прошлое.

Он один. Не в своем времени. Не в своей стране. Заявленное место действия – морской берег (у Мольера городская площадь) – только усугубляет мотив выброшенности героя. Морской берег, итальянские мотивы – одним словом, Неаполь. Все строго по тексту. Но море сделано из старого плюшевого театрального занавеса, а итальянские голоса умолкают, стоит выдернуть вилку магнитофона из розетки. Театр.

Вот и все предлагаемые обстоятельства: потерявшийся во времени и пространстве персонаж, чудом сохранивший кусочки театра своего времени и даже некоторую власть над ними. Ему, к примеру, можно не заморачиваться никакими розетками – достаточно опустить руку, чтобы умолкла музыка, или «услышать» в пыльной, брошенной на пол тряпке море, чтобы заставить промочить в нем ноги даже тех, кто видит просто пыльную тряпку. То есть еще двух участников «Брака поневоле» или «Мольера во Флигеле». Два молодых сегодняшних актера,



«Лекарь поневоле». Театр Наций. Сцена из спектакля.
Фото И. Полярной

наткнувшись в своем театре на «выброшенное нечто», на Сганареля, и решившие подыграть ему.

Как ни странно, текст «Брака поневоле» – не самой известной у нас мольеровской комедии-балета – им вполне известен, и, в основном, именно их реплики оправдывают имя переводчика Николая Любимова на афише. Самого Сганареля этот незамысловатый сюжет почти не занимает – диалог он едва поддерживает, с надеждой и настороженно вглядываясь в лица тех, кто внезапно встретился ему на пути. И вот в этом взаимодействии театрального персонажа прошлого (еще владеющего, пусть и совсем слабенько, магией театра) и актеров настоящего (этой магии лишенных, почти не признающих ее, пытающихся по-студенчески лихо сотворить что-то, похожее на театр из подручных средств) для меня и прозвучал по-настоящему спектакль Александра Плотникова.

Он начинается с того, что приходят со стремянкой два монтировщика и снимают с одного из углов сцены кирпичную отделку, оказавшуюся пластиковым муляжом. Больше они на сцене не появятся, но тема уже заявлена: «всё – неправда», «всё – одна лишь декорация». На наших глазах происходит последовательное разрушение театральных иллюзий. Их, правда, будут лишать не нас – какие иллюзии могут



«Лекарь поневоле». Театр Наций. Сцена из спектакля.
Фото И. Полярной

быть у театрального зрителя в XXI в.? Создатели спектакля куда более жестоки: театральных иллюзий лишится сам театр, вернее, его плоть и кровь – персонаж по имени Сганарель.

Сначала над ним долго будут измываться упомянутые выше современные актеры в исполнении Ильи Смирнова и Дмитрия Агафонова. Подыгрывая персонажу из лучших, казалось бы, побуждений, они методично уничтожают его, лишая последних театральных сил. Показательна в этом смысле сцена «двух» Сганарелей – изначального и переодетого актера (Дмитрий Агафонов). Казалось бы, совершенно одинаковое появление, идентичные костюмы, реплики, даже интонации. Разве что клоунский нос у одного из них на веревочке. Но... Один – снежный клоун, другой – жалкая пародия. Его не получается переиграть, потому что он и есть сама игра, сам театр. Однако пародия заставляет оригинал сомневаться в собственной идентичности. Страшно, что изначально не верящие ни в какую театральную магию актеры в конечном счете лишают ее и Персонажа.

Для Сганареля Андрея Максимова все иллюзии безвозвратно рушатся в сцене, примерно соответствующей окончательному прозрению мольеровского Сганареля, когда тот подслушивает диалог своей невесты с ее возлюбленным. В спектакле эта фарсовая сцена переведена едва ли не на трагический уровень: Сганарель Андрея Максимова впервые



М. Лапшина – Мартина. «Лекарь поневоле». Театр Наций.
Фото И. Полярной

сознает, что «очаг нарисован», вешалка с женским платьем – это не живая возлюбленная во плоти, а всего лишь старый потертый реквизит. Магия театра рассеивается, и Сганарель ожесточенно доламывает ее останки.

Подлинная трагедия персонажа в том, что жизни за пределами театра для него не предусмотрено. Не предусмотрено настолько, что сама мысль свести с ней счеты оборачивается абсурдом, привычной клоунадой: все, что есть у героя, чтобы повеситься на длинной веревке, – карликовое бутафорское деревце, которое не дорастет до нужных размеров, хоть еще 637 лет поливай его из бутафорской лейки, заполненной до краев воображаемой водой.

Остается только повторять: «Я этого не хочу, я этого не хочу, не хочу, не принуждайте меня, Жана-Батиста больше нет. Я – последний Сганарель». Остается лишь одно – вернуться в пыльное, уже не способное никого замочить море, лечь на пол, отвернувшись от зрительного зала, и уснуть до следующего воплощения...

Трагический фарс – это, конечно, режиссерский путь возвращения жанра на сцену. Поиск в старом жанре жанра нового. Путь увлекательный, но в чем-то обманчивый по отношению к нему самому: как признание его нынешней несостоятельности. А потому хочется увидеть другое – доказательство возможности его жизни сегодня. Пусть он



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.
Фото Е. Люлюкина

заговорит современным театральным языком, но при этом останется фарсом, вызывая у публики эмоции, схожие с теми, каковые могли испытывать зрители триста пятьдесят лет назад.

Этой дорогой – с разницей в пять лет – пошли Олег Долин и Константин Райкин. Оба избрали для опытов одну и ту же пьесу – «Лекарь поневоле». И практически угодили в одну и ту же ловушку. Несмотря на увлеченность и мастеровитость актеров, спектакли кажутся очень затянутыми. В «Сатириконе» все построено на безостановочной смене масок: всех персонажей, кроме Сганареля, делят на двоих актер и актриса. Но для фарса смена масок – далеко не все. Он, конечно, должен быть переполнен всевозможными остроумными гэггами и лацци, и в постановке «Сатирикона» их вполне достаточно, но вот смыслово они крайне однообразны. Очень не хватает актерской изобретательности. Клистиры, отпиливание рук и ног в спектакле под названием «Лекарь поневоле» вполне предсказуемы и оттого быстро начинают утомлять. Изобретательность разбросана по спектаклю очень неравномерно. Прекрасна, например, первая сцена между Сганарелем и его женой, выстроенная вокруг развешивания на просушку белья для всего семейства. Быстро натянутые одна над другой три бельевые веревки постепенно заполняются вещами: на нижней – носки (от крошечных до огромных), на второй – штаны и панталоны, наконец, на третьей –



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.
Фото Е. Люлюкина

верхние части белья. До третьей веревки дело доходит ближе к финалу сильно накаляющегося диалога. К этому времени мы уже знаем, что у героев четверо детей и что жена чуть ли не сживает со свету мужа. Тут-то Мартина и начинает заполнять верхнюю верёвку: рубаха мужа, собственный огромный бюстгальтер, бюстгальтер поменьше, еще меньше, еще меньше и, наконец, совсем крошечный, вырезанный из бумаги. Пять женщин на одного Сганареля! Но подобного, по-настоящему смешного, в спектакле немного.

Как, впрочем, и в Театре Наций. Малая сцена. Выстроенная на ней крохотная сцена-арена. За зрительскими местами – внесценическое пространство. Невидимое, но звучащее. Именно там располагаются музыканты, подзвучивающие и мелодически сопровождающие спектакль. Именно там доигрывают свои сцены и характеры своих героев актеры, создавая *dolby*-эффект. Одним словом, площадь в миниатюре – ровно то, что площадному мольеровскому фарсу лекарь прописал. Фарс молодые актеры с подачи режиссер Олега Долина и играют: нечто яркое и эффектное, не отягощенное никакими психологическими наслоениями. Дашь зрителю праздник!

Принципы площадного театра за последние несколько лет стали своеобразной визитной карточкой Олега Долина. Прежде они возводили свою родословную к комедии дель арте, прочитанной



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.
Фото Е. Люлюкина

со стреллеровским акцентом, а теперь пришла пора французской буффонады. На самом деле, чисто французского здесь немного – пусть имя Мольера не вводит в заблуждение. Мольеровский текст становится лишь поводом для театральной шутки, не привязанной толком ни к какому времени и ни к какому пространству. Французское здесь – милая, забавная обманка. Как ария Керубино (герой французский, но опера-то итальянская), открывающая спектакль. Как гимн Франции (со сцены объявлено, что это именно он), обернувшийся битловской *All you need is love*, спектакль завершающей.

В какой-то момент подобная непривязанность начинает работать против спектакля. Ведь чего требует фарс? Невероятной актерской оснащенности и вовлеченности, постоянного импровизационного состояния, когда следующая реплика рождается из случайного звука, зрительского комментария или «поплывшего» элемента костюма. Сами создатели спектакля в аннотации пишут о внезапном успехе пьесы в далеком 1666 г.: «Пьеска была собрана из разрозненных сцен и фраз, а публика ликовала». Чтобы ликовала и сегодняшняя публика, нужно к этой пьесе – действительно, бездельце – приложить немалые усилия. Например, пойти уже привычной для режиссера дорожкой и поиграть в театральность конкретной эпохи. Или отбросить конкретику и сыграть на чистом актерском мастерстве и способности к метаморфозам.

Или же, воспользовавшись текстом Мольера как канвой, своеобразным сценарием, создать поверх него полностью современное произведение, вовлекающее в свое поле обстоятельства и проблемы сегодняшней жизни. Благо, пьеса дает для этого немалую пищу.

Что же получилось в спектакле Театра Наций? Ни попыток приблизить день сегодняшний, ни намерений поиграть в день вчерашний. Остается верить, что в лучшие свои дни «Лекарь поневоле» – актерский спектакль, захватывающий зрителя игровой стихией. Самая сложная дорога из трёх возможных, самая рискованная и – даже спустя десятки успешных показов – не гарантированная от провалов.

Если в «Сатириконе» история разыгрывалась всего тремя актерами, то здесь на каждую роль приходится один актер. Яркость существования надо вытаскивать из одного образа, а образы в мольеровской безделушке не сказать чтобы очень глубокие – на паре элементов костюма да закрепленной речевой характеристике час не продержишься. Можно брать драйвом и здоровым нахальством, но и с этим что-то пошло не так. Импровизационные моменты буквально кричали о своей отработанности, форсированные интонации повисали в гулкой тишине, атмосфера площадного веселья никак не желала аккумулироваться. Ярче, богаче, разнообразнее и театральнее других была Мария Лапшина в роли Мартины, но даже она оказалась словно недопроявленной в безвоздушном пространстве.

А вот в «сатириконовском» спектакле актерская тема все же проявилась празднично (не так, как в «Браке поневоле» А. Плотникова, где зритель наблюдал угасание затерявшегося в театральном стиле и эпохах Персонажа). Да, сюжетно мольеровский фарс не сработал и у Райкина (как и во всех четырех мольеровских спектаклях), но прозвучал иначе.

«Сатирикон» перепрыгивает через театр режиссерский, через театр актерский (в том значении, которое мы вкладываем в этот термин, говоря, например, о театре XIX в.) и убегает в театр, где было еще понятие «актерского братства», «актерского товарищества» в сугубо прагматическом, а не возвышенно-пафосном смысле.

Это становится понятно не сразу. На пустой сцене (лаконичная сценография Бориса Валуева, воспроизводящая «черный кабинет» с тонким золотистым окаймлением, взгляд не отвлекает, скорее, концентрирует его на актерах) один за другим появляются три актера в черном трико и начинают настраивать свои «инструменты» – самих себя, «извлекая»



«Лекарь поневоле». Театр «Сатирикон». Сцена из спектакля.
Фото Е. Люлюкина

нужные звуки. Гитара, контрабас и труба – упражнение по актерскому мастерству. Из отдельных звуков, наконец, рождается музыка. Этюд сыгран чисто и красиво. Настройка актерских инструментов завершается, приходит время извлекать из них образы – время костюмов. Их – на огромных вешалках – выносят помощники, исполняя новый этюд своеобразной примерки. Наконец, все, кроме главного героя, исчезают за кулисами.

Основная часть спектакля – слегка подрезанный мольеровский фарс, сюжетно не отступающий от первоисточника. Трансформации затрагивают пьесу лишь во второй ее половине, когда по сюжету на сцене присутствует больше трех актеров. Здесь приходится добавлять голоса из-за кулис и порой выдавать части тел помощников за аналогичные конечности играющих актеров. Это, кстати, поначалу кажется не слишком честной игрой для «комедии втроем», но в финале оправдывается с лихвой.

Актеры лихо меняют маски – переодеваются, трансформируют голос и пластику. На Ульяну Лисицыну и Ярослава Медведева приходится в общей сложности девять ролей. О психологизме тут речь, конечно, не идет, но радость от перевоплощений и от самой скорости трансформаций испытываешь. В этом смысле Константину Новичкову, играющему

Сганареля, тяжелей. Ему сложнее увлечь зрителя. Его маска постоянна, а значит, должна быть разработана более детально. Сганарель – главная маска мольеровского театра – в спектакле остается недосочиненной.

В финале перед зрителем проносится парад персонажей, еще более стремительный, чем в спектакле. А затем происходит разоблачение. На сцену – со всеми костюмами – выходят те, кто помогал актерам в их превращениях. Две девушки и два молодых человека: в другие дни они сами играют этот спектакль – Илья Рогов, Елена Голякова, Розалия Каюмова, Даниил Пугаёв. И прямо на наших глазах демонстрируют мгновенные переодевания. Это захватывает профессионализмом и мастеровитостью, с одной стороны. А с другой – тем самым актерским братством: ради того, чтобы трое сыграли спектакль и заслужили аплодисменты, нужны еще четверо невидимок без которых ни спектакля, ни театра не будет. Товарищество – как в те далекие времена, когда актер в театре был всем, кто может понадобиться в данную минуту. И наконец, второй пронзительный финал. На сцене снова три актера. Три расстроенных после безумной игры инструмента, требующих немедленной настройки. И она начинается...

...Четыре спектакля по мольеровским фарсам. Четыре спектакля, каждый из которых показывает, что сюжетно фарс сегодня не близок никому. Четыре спектакля, каждый из которых служит доказательством того, что фарс – далеко не только сюжет. Что фарс – это актерская система, актерское мастерство. Что фарс только тогда для зрителей, когда он для и про актеров. Про театр, одним словом. И едва ли не самое важное, чтобы встречи театра с фарсом не складывались «поневоле», а тем более (если точнее прислушаться к оригиналу) «по принуждению».

Ксения Стольная

Это все, что останется

Кама Гинкас впервые обратился к драматургии Сэмюэла Беккета. «Последняя лента Крэппа» с Игорем Ясуловичем в главной и единственной роли идет на сцене МТЮЗа с марта 2021 г. Отчего-то о спектакле написано немного, тогда как он имеет, по меньшей мере, два достоинства: очевидное – красота актерского искусства, и менее очевидное – новый оттенок режиссерской темы.

Спектакль идет на сцене «Игры во флигеле». Маленькая ярко освещенная комната с белыми стенами, стул по центру и укрытый длинной черной скатертью стол – вот и вся нехитрая сценография. Место действия похоже на то самое *post mortem*, упоминаемое в пьесе, – безвещественное послесмертье.

Сюжет, в сущности, так же прост, как это аскетичное пространство, в нем тоже как будто ничего и нет: однажды вечером Крэпп ставит старую пленку, своего рода озвученный личный дневник. Сейчас ему 69, тогда – на 30 лет меньше. Он слушает прошлое – например, истории о том, как бросал песику мячик, или как плыл с девушкой в лодке. Заодно поглощает бананы, то и дело прерывается на выпивку, иногда вступает в диалог с прежним собой. Однако, как всегда у Беккета, видимый слой событий – лишь удочка, на которую приходится ловить (если повезет) капризный таинственный смысл, обитающий совсем не близко от поверхности.

Объем умолчаний и надорванность внутренних связей в абсурдистской драматургии позволяют укладывать осколки, из которых она состоит, во множество узоров. «Последнюю ленту Крэппа» можно прочитать, в том числе, так: человек готовится к смерти, ему страшно – он знает, что там его некому встречать, небо давно опустело. Опереться в будущем не на что, настоящее ежесекундно иссыкает, и тогда вся надежда достается прошлому – может быть, хотя бы в нем удастся нащупать самое себя и укрепиться? Но и это не выходит. Старик не равен себе молодому. Все стало до того чужим, что приходится лезть в толковый словарь – забылись не только события жизни, но и называющие их слова.

Рассыпчатость собственного «Я», немощь человека перед силой ускользания всего, за что бы ни пытался ухватиться – одна из главных беккетовских тем, и «Последняя лента Крэппа» продолжает ее с редкой для абсурдизма ясностью. Однако Гинкасу она-то и не интересна. Спектакль в целом выглядит художественным поединком режиссера с драматургом, и равнодушие к тому, что можно с некоторой оговоркой назвать основным, – свидетельство этой борьбы. Напряженность диалога с автором сохраняется даже там, где драматург и режиссер совпадают. Например, время значимо в творчестве каждого из них, но если у Беккета оно расколото, и обломки его обречены вечно вращаться по своим орбитам, то у Гинкаса время обычно не кружится, а идет, – идет и проходит, то-то и страшно. Бесконечность против предельности. Так и здесь: режиссер словно распрямляет «круглую» композицию драмы.



И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

Он стремится придать динамику покою, привести в движение неподвижность, насытить бездейственность действием.

Текст закольцован тотально: дело не только в тождественности первой и последней сцен (Крэпп молча сидит за столом), но в том, что едва ли не любой эпизод можно назначить первым, – например, начать с середины и ею же закончить. Гинкас заключает пьесу в игровую рамку, которая влияет на сюжет и делает его почти линейным: теперь уже точка *A* не совпадает с точкой *B*.

Режиссер использует прием, который можно назвать театром (не)театре. Он первым выходит к публике и ведет непринужденную беседу от своего лица. Внезапно на сцену влетает Игорь Ясулович, будто случайно опоздавший. Гинкас протягивает ему мятые листочки с текстом пьесы: «Последняя лента Крэппа. Последняя, все!...». (Быть может, именно это слово, обстоятельство близости к краю определило выбор материала?) Актер вешает плащ на гвоздик, готовится к репетиции. «Я пока посмотрю», – говорит Гинкас так просто и правдоподобно, что зрители, веря, уступают место и предлагают сесть, но он, понаблюдав немного, тихо исчезает.

Часто в постановках Гинкаса актер то приближается к своему герою, то отталкивается от него. Слияние с ролью, отделенность от нее, лукавое выглядывание из-под образа сменяют друг друга. В чередовании



И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

этих фаз есть закономерность: в целом, дистанция между персонажем и актером сокращается по мере действия. В начале демонстративность игры особенно активна. Игорь Ясулович здесь не только подтверждает принцип, но делает его очевиднее, буквально предъявляя процесс постижения роли и показывая то, как именно проталкивается к Крэппу.

Пьеса начинается страшно длинной ремаркой, – актер читает ее вслух, иллюстрируя каждое слово: «Комната Крэппа» – озирается, «на авансцене» – убеждается, что это действительно она, «небольшой столик» – оценивает и не соглашается, все-таки стол внушительный, «с двумя ящиками» – осматривает несуществующие ящики справа и слева от себя, «открывающимися в сторону зрительного зала» – обнаруживает ошибку, обходит стол и снова разглядывает невидимые ящики, теперь уже с правильной стороны. Когда почистил воображаемый банан и бросил кожуру «в оркестровую яму», как сказано у Беккета, несколько зрителей пригнулись, будто в них и вправду что-то полетело. Разворачивается театр жеста – все предметы появляются из воздуха: нет ни связки ключей, ни часов, ни кармана в жилетке, как и ее самой, нет конверта, магнитофона, картонных коробок, катушек... но при этом все они есть! Даже мерещатся их запахи и звуки. Ясулович кажется волшебником, жонглирующим чудесами, но постепенно стихает радость забавы. Легкий, быстрый, ловкий человек сжимается

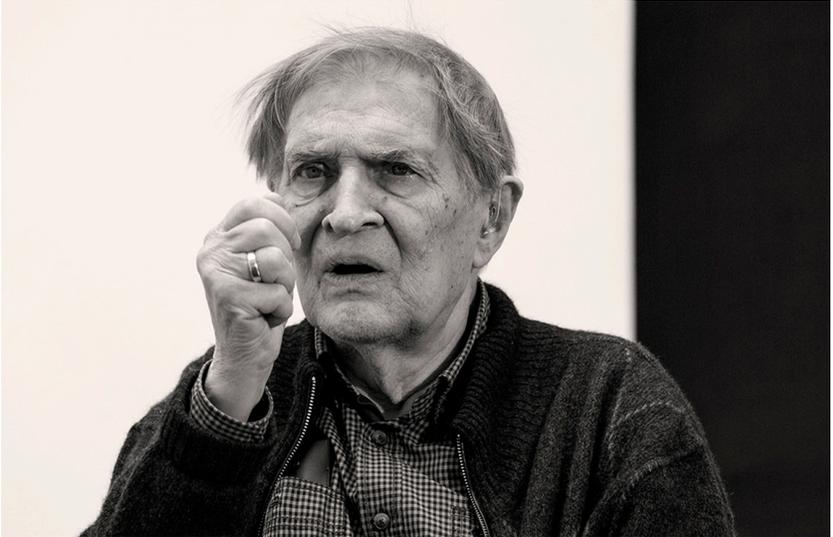


И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

до дряхлости, статная фигура стекает в сутулость, рассыхается голос. Смыкаются актер и роль.

Логика абсурда трудно сочетается с психологизмом, но именно через него Гинкас читает Беккета. Почти гоголевская танцующая условность первых минут сменяется чеховской сосредоточенностью. Сдувается выпуклость гротескной формы, центр роли переходит извне вовнутрь персонажа, и уплотняется жизнь его души.

Парадоксально, но в моноспектакле актер являет искусство диалога. Большую часть сценического времени он просто (впрочем, просто ли это?) слушает магнитофонную запись, и звучащие слова так ворочают нутро героя, что действие обретает почти детективную напряженность, при внешней бессобытийности. Страшно лишний раз моргнуть и упустить какую-то из набегающих друг на друга подробностей мыслей и чувств. Наверное, мало кто умеет столь пронзительно молчать, не только не рассеивая ритм, но сгущая его еще больше. Например, в спектакле «Цена» Леонида Хейфеца финальная сцена с Игорем Ясуловичем, где тоже не произносится ни звука, становится кульминацией (хотя, казалось бы, сидит в кресле человек и рисует что-то в воздухе руками). Роль игумена Пафнутия в постановке



И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

Камы Гинкаса «Отец Сергей» (2022) также безмолвна, что не мешает герою оставаться смысловым центром, и в программке именно ему отведена первая строчка. Причем, это разные молчания, и в Крэппе внутренняя жизнь отчаянна, как нигде.

Беккет сам ставил пьесу в парижском *Théâtre Récamier* в 1960 и 1970 гг. Исполнитель роли Крэппа Жан Мартен вспоминал, что принципиально важно было не допустить сентиментальности, равно как и холодного бесчувствия: «От меня требовалось ни в коем случае не впадать в чувствительные воспоминания, скорее, я должен был испытывать отвращение, <...> чувства остаются, но они подавлены»¹. Можно сказать, Игорь Ясулович следует этим советам, но только отчасти. Переживания действительно спрессованы, и в спектакле нет ни размякшей плаксивости, ни ледяного равнодушия, но отвращение – лишь одна из многих интонаций души героя.

Голос из магнитофона – своего рода сценический партнер, с которым общается актер. С мучительным напряжением Крэпп слушает прежнего себя, силясь выудить из пустоты прошедшей жизни хоть какой-то смысл. Лицо и все его сгорбленное тело выражают сменяющие друг друга ужас и заинтересованность, гнев и любопытство, тревогу



И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

и надежду, досаду и тоску. Одни истории никак не удается припомнить, другие – с жадностью переживаются вновь, третьи вызывают раздражение оттого, что подтверждают: позади одна труха и ничего кроме. Эмоции не «подаются», они бликуют и стынют в глазах, оседают на пальцах, которые бедняга то и дело трет, словно пытаясь добыть немного тепла. Или может быть, хочет убедиться, что еще жив – когда одиночество так глухо, в этом легко засомневаться.

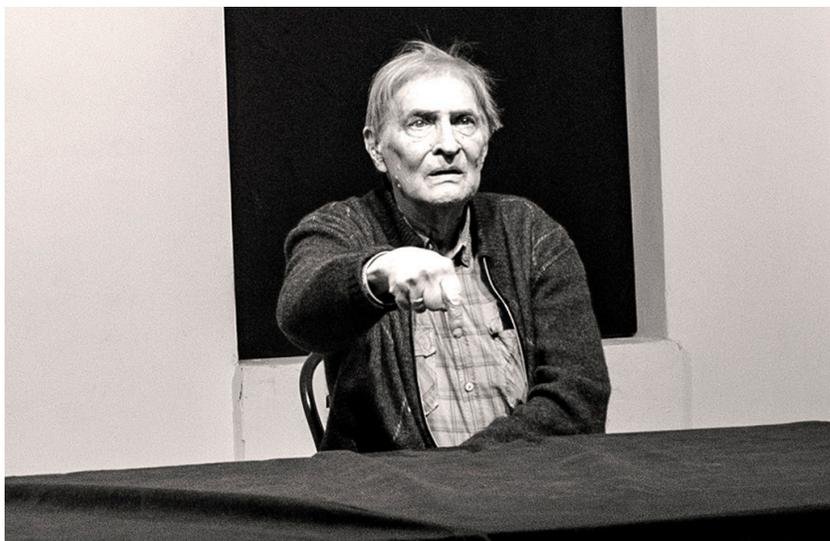
Время от времени сдавленные чувства прорываются вовне. Такие выплески, бунтарство, проявленность страдания в пьесе почти отсутствуют. Притом что многие ремарки соблюдаются, все же спектакль в основном движется поперек них. «Интересно, а я? Буду я петь в таком возрасте, если, понятно, доживу? Нет. А в детстве я пел? Нет. Я хоть когда-нибудь пел? Нет», – слова молодого Крэппа. Здесь же последнее «Нет» выкрикивает старик, с бессильной яростью ударяя по столу. В ответ на рассуждение «...А какие амбиции. А решения! Например, меньше пить», вместо предложенного автором смешка, вскакивает, чтобы немедленно выпить – демонстративно, с вызовом. Если по тексту он чертыхается и торопится прокрутить ленту вперед после реплики «вдруг меня осенило, что то темное, что я вечно стремился

в себе подавить, в действительности самое во мне...», то сценический герой цепенеет в молчаливом крике. Иногда он почти плачет, глушит в себе рыдание, и тени которого нет в тексте. Это не измельчает масштаб, не нагнетает душеспипательность, но счищает с персонажа абстрактность и условность: перед нами живой человек, и ему больно.

Любопытно: Жан Мартен называл «клиническим» подход Беккета к пьесе. Это напоминает слова Чехова, что его «Черный монах», которого Гинкас тоже ставил, – рассказ «медицинский». Так же и сам режиссер зачастую действует в искусстве с беспощадностью врача. Однако здесь он словно бы мягче и сочувственней, чем обычно. «Последняя лента Крэппа», конечно, не лирическая драма, но через весь спектакль тянется пунктирная линия любви. Звучит она *pianissimo*, очень тихо, – но звучит. Даже само это слово актер произносит особенно тягуче, как ни одно другое: «Ллюбовь!...». Каждая черточка «пунктира» выделяется интонационно и ритмически, как если бы это были стихи внутри прозаического текста.

«И что же от всей этой мути осталось? Девочка в зеленом беденьком пальтеце на железнодорожной платформе?», – в пьесе это два вопроса, на сцене – вопрос и ответ. Второе предложение звучит утвердительно, и ударяется каждое слово, будто между ними стоят точки. С горьким упоением молодой Крэпп рассказывает о том, как занесло в камыши лодку, в которой он плыл с девушкой, и как все шевелилось под ними и «качало вверх-вниз, из стороны в сторону». Старик дрожит, снова и снова вслушиваясь в давнюю историю. Кажется, плачет внутрь себя, и силится напряжением воли броситься в ту лодку. «Впусти меня», – говорит голос, и он кидается к закрытому окну, тщетно пытаясь открыть его и вырваться.

Лирическую линию составляют не только эпизоды, прямо связанные с чувством мужчины к женщине, человека к человеку, а все проявления той части души, которая способна любить, сочувствовать, жалеть и восхищаться. Слащавой сентиментальности здесь нет – завет Беккета не нарушен, но есть несвойственная драматургу нежность. Например, когда Крэпп лезет в словарь узнать, что значит «вдовство», доходит до примера «райской вдовушки» (птички), запинается... и пауза заполняется каким-то ласковым чувством. В ремарке сказано, что произносится это с наслаждением (то ли само звучание слов должно заворожить Крэппа, то ли ему приятно, что кто-то еще на свете одинок) – герою спектакля чуть ли не до слез «вдовушку» жаль.



И. Ясулович – Крэпп. «Последняя лента Крэппа». МТЮЗ

«Крэпп неподвижно смотрит прямо перед собою. Беззвучно крутится лента», – так кончается пьеса, но не спектакль. Репарка соблюдена отчасти: магнитофона нет, актер пальцами чертит круги на столе и вскоре удаляется. А когда вновь элегантный и подтянутый Игорь Ясулович выходит на поклон, у него в руке оказывается расческа, которой он приглаживает растрепанные волосы. Зеленая – как пальтецо той девочки.

Спектакль организован по образу и подобию человеческой жизни. Рождение (с вручением «текста роли»), вращение в тело души, старение, смерть и то, что после. Если в пьесе сразу дан «готовый старик», то в спектакле увядание превращено в процесс. Герой Ясуловича постепенно лишается сил, одновременно пытаюсь их удержать. Драма в том, как быстро начало становится концом, детство – старостью. Все происходит как в сцене поедания банана: за пару секунд предвкушение сменяется разочарованием, смешанным со злостью.

Ступая по зыбкой почве абсурда, сложно не сомневаться в своих предположениях. Смысл несущее, смысла лишенное и, наконец, нафантазированное поверх – перемешиваются, мимикрируя одно под другое. Однако здесь и вправду видится неожиданный излом режиссерской

темы «богоискательства и богоборчества»². На первый взгляд кажется, что в спектакле Бога нет: откуда бы ему взяться в такой стерильной пустоте? В пьесе почти все «Господи» и «Боже» используются в качестве междометий.

Но после реплики «прямо-таки слезный вопль к суровому Провидению» не следует долгого хохота обоих Крэппов, как предложено автором, – ни один из них не смеется. Свой монолог для последней ленты старик выкрикивает не в пространство вообще, а кому-то, вверх. Фраза «вся эта куча старого дерьма» сформулирована еще грубее, с акцентом на последнее слово, после чего идет пауза – он будто ждет ответа. Как молитва звучит отчаянное: «Не надо, Господи! Оторви его от поденщины. Господи!». Едва ли можно сказать, что тема отношений человека и Бога здесь ключевая. Но в этой попутной и во многом неочевидной линии есть своя кульминация, в которой и проявлены новые оттенки режиссерской мысли. Она сосредоточена не в крике, а в тихом и смиренном «А, ладно...» – герой решается помиловать того, кого так и не дозволялся. Чуть ли не впервые в постановке Гинкаса возникает это смирение.

«Последняя лента Крэппа» – спектакль о смысле жизни, попытка определить его через размышление о том, что остается, когда будто бы ничего уже не осталось. Он – при всем драматизме – утешителен. Все побеждает, оправданием всей бессмысленности служит одно мгновение счастья в камышах.

¹ *Мартен Ж.* Постановка «Последней ленты Крэппа» в парижском театре «Рекамье»: 1960 и 1970 гг. / Ж. Мартен // *Московский наблюдатель*. 1996. № 5/6. С. 66.

² *Каминская Н.* Ты этого хотел, Стива Касатский? [Электронный ресурс] // Блог ПТЖ. 2022. 31 января. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ty-etogo-xotel-stiva-kasatskij/> (дата обращения: 04.04. 2022).

Мария Хализева

Человек человеку аватар

Сюзанна Кеннеди существует в искусстве так, будто она пришелица из космоса. Из накопленного веками культурного багажа эта гостья, кажется, успела проштудировать лишь Библию и «Тибетскую книгу мертвых», освоить труды избранных философов, вроде Ницше, Делёза или Дерриды, попутно заглянув в несколько пьес мирового театрального репертуара. Заодно ей удалось ознакомиться с завоеваниями кино (вроде фильма «2001: Космическая одиссея» Стэнли Кубрика) и всецело сосредоточиться на технологиях, порожденных XXI веком.



С. Кеннеди

Попадая в супертехнологичные миры спектаклей Сюзанны Кеннеди, трудно представить, что ей известно, скажем, о существовании психологического театра. А ведь человек 1977 г. рождения еще застал средства театральной выразительности и техники века XX: сцены с поворотным кругом, дисковые телефонные аппараты или телеграф как средство коммуникации, а не как музейный артефакт. Сегодняшнее мироощущение Сюзанны Кеннеди – кажется, родившееся вместе с ней – отчасти объясняет ее фраза: «Иногда у меня возникает ощущение, что мы оказались в собственном будущем»¹. А будущее, как напоминала когда-то Анна Ахматова, «бросает свою тень задолго до того, как войти».

Эстетика постгуманизма и цифры, роботизация и отчуждение, силиконовые маски и искусственные голоса, люди-марионетки, люди-зомби и люди-аватары – универсум серии работ Кеннеди как минимум последнего десятилетия. Двигает ею, судя по всему, надежда обнаружить виртуальное измерение человека – недаром она рассказывает о своем продолжительном увлечении философским понятием Жюль Делёза «тела без органов»², выдвинутым им в работе «Логика смысла» (1969). Надо заметить, что чем больше современные режиссеры увлечены философией и чем лучше ориентируются в ней, тем мрачнее их взгляд на реальность. Наблюдение относится отнюдь не только к Кеннеди,



«Три сестры». Сцена из спектакля. *Münchner Kammerspiele*, 2019.
Фото Judith Buss

но и к литовцу Оскарасу Коршуновасу или поляку Гжегожу Яжине (последний даже изучал философию в Ягеллонском университете).

Уроженка немецкого Фридрихсхафена (городок на берегу Боденского озера, недалеко от границ со Швейцарией и Австрией, – его расположение заставляет вспомнить о полном абсурда спектакле-антиутопии *Tiefer Schweb* Кристофа Марталера, работы которого Кеннеди называет среди источников своего вдохновения³), дочь немки и англичанина, театральное образование Кеннеди получила в Голландии – в амстердамской Высшей школе искусств. Начинала ассистенткой режиссера Йохана Симонса в городском театре Гента (Бельгия), где позже уже самостоятельно поставила «Горькие слезы Петры фон Кант» по сценарию Р.В. Фасбиндера. Первые же четыре театральные постановки она выпустила в Нидерландах, в Национальном театре Гааги: дебютной стала «Любовь Федры» Сары Кейн (2007), за ней последовали «Новый электрический бальный зал» по пьесе ирландца Энды Уолша, «Гедда Габлер» Генрика Ибсена и «О зверях» по Эльфриде Елинек.

Общение с пришельцами из иных миров часто чревато недопониманием, возможно, разочарованиями. Спектакли Сюзанны Кеннеди



«Три сестры». Сцена из спектакля. *Münchner Kammerspiele*, 2019.
Фото Judith Buss

смотреть непросто. Даже вопреки вполне сдержанной продолжительности каждого, редко переступающей за пределы 1,5 часов.

Главной на сегодняшний день среди ее работ видится постановка «Трех сестер» (лишь отдаленно напоминающая драму Чехова – пьеса воспринимается режиссером как тонкий почвенный слой, как раритет из хранилищ культурной памяти). «Три сестры» были выпущены в *Münchner Kammerspiele* (здесь режиссер ставит с 2012 г., с периода интендантства Йохана Симонса) в конце апреля 2019 г., когда ничто еще не предвещало вселенской пандемийной обособленности. Между тем, шесть персонажей спектакля Кеннеди, оставившие и поиски автора, и воспоминания о нем, и надежды на лучшее будущее, явно пережили на своем веку не одну пандемию, и иной реальности, помимо пустынного горизонта, не ведают. Запланированный фестивалем *NET* приезд спектакля в Москву осенью 2020 г. по понятным причинам перенесся на осень 2021 г. – за это время, несмотря на труднопреодолимые границы, постановка успела перебраться в другую страну, и показ состоялся уже под маркой венского *Volkstheater*.

Вполне возможно, что персонажей в спектакле не шесть, а больше – разыгрывают их, во всяком случае, девять исполнителей: сестры



«Три сестры». Сцена из спектакля. *Münchner Kammerspiele*, 2019.
Фото Judith Buss

предстают в двух вариантах возрастов. В стерильном пространстве недо-бытия или за-бытия люди проступают, как на фотобумаге в проявителе, – сначала лишь общими очертаниями. В гудящем от стонов космосе, на фоне ошеломительной красоты и тревожности облаков, подсвеченных потусторонним светиллом, возникает прямоугольник комнаты. Он пронизан теми же оранжево-коричнево-фиолетовыми лучами, что и вспучивающиеся, как при взрыве, облачные клубы (в оформлении сценографа Лены Ньютон и художника по свету Райнера Каспера используется стробоскопический эффект), но вскоре отвоевывает свою белизну. Тесная клеть висит в воздухе, и внутри нее обнаруживается поразительная инсталляция: три женские фигуры в белых платках и юбках колоколом – в своей безликости и статуарности словно сошедшие с холстов Казимира Малевича, в первую очередь, с картины «Девушки в поле». Черные овалы отсутствующих лиц периодически вспыхивают, как лампочки накаливания.

Две боковые стены комнатухи-камеры – места заточения сестер – зеркальные, поэтому стационарный телефон с кнопками, прикрепленный к одной из них, удваивается отражением. Действующим же, или скорее бездействующим, лицам тоже не удастся избежать тиражирования, раздвоений и растроений.

Ключевым приемом в коротком, но отнюдь не мимолетном, спектакле Сюзанны Кеннеди становится повторяемость едва уловимо меняющихся эпизодов. Режиссер не скрывает того факта, что опирается на идею Фридриха Ницше о вечном возвращении, прописанную в книге «Веселая наука» и вложенную в уста Заратустры. Постпостпостчеховские сестры существуют у Кеннеди в некоем обреченном на бесконечный повтор моменте, ибо воспроизводился он, несомненно, уже бессчетное число раз: «Вечные песочные часы бытия переворачиваются все снова и снова – и ты вместе с ними, песчинка из песка!». Чеховские фрагменты чередуются в постановке с ницшевскими (убийственное «песчинка из песка» звучит одним из трагических лейтмотивов), только подкрепляющими собой гипотетическую возможность существования вот этой вот постцивилизации.

На смену пустоликим бабам на чайник приходит общество генномодифицированных существ – за белым столом расположились три уродливые Барби в сарафанчиках кричащих цветов (художник по костюмам Тереза Верго), с яйцеобразными головами, затянутыми в силиконовые маски с прорезями для глаз, носа и рта актеров, и три столь же безволосых гуманоида предположительно другого пола, в джинсах, водолазках и толстовках. Среди них однозначно угадывается лишь Вершинин с его монотонными разглагольствованиями о трех маленьких девочках, чьих лиц он, кстати, уже не помнит. Двое других принимают на себя функции прочих мужских персонажей пьесы. Чеховский текст пробивается безжизненными урывками, наряду с ним звучат плохо различимые фразы, произносимые гнусавым механическим голосом (саунд-дизайн и обработка голоса Ричарда Янссена). Иногда голос раздается из телефонной трубки, опасно снятой после звонка кем-то из «сестер», а порой вещает откуда-то из космоса. Немецкий и английский языки тут уравниваются в правах.

Сцену от сцены отбивают затемнение и отрывистый возглас «cut!» (в данном случае – «снято!»). Белая обитель оцифрованных персонажей то обретает объем, то его теряет, сплющивается до плоского экрана компьютера. По рамке периодически бегут слова и ошметки фраз: *reality* – реальность, *simulation of simulation* – симуляция симуляции, *is never the end* – никогда не конец. Тем временем синяя амебоподобная маска ужаса, застывшая в воздухе сбоку от убежища, перемещается на экран планшета (персонажи с ним почти не расстаются) и неотступно пульсирует уже там. Психология упразднена, но экзистенциальная



«Чистилище в Ингольштадте». Сцена из спектакля. *Münchener Kammerspiele*, 2013. Фото Julian Röder

тревога сознательно оставлена, ею, кажется, щедро пропитано цифровое марево.

Спектакль Сюзанны Кеннеди мог бы показаться оригинальной постановкой пьесы Кости Треплева о Мировой душе, разыгранной роботами в соответствии с их представлениями о душе и об обреченности меркнувшей цивилизации, если бы не сцена с трио немолодых сестер возраста героинь знаменитого одноименного спектакля Кристофа Марталера. Их лица, фигуры, движения, позы, скорбь – вполне человеческие. Повторяющийся эпизод обозначен ремаркой «Тем временем». Что-то живое из последних сил ведет существование, параллельное закату цивилизации.

В мире «Трех сестер» Кеннеди абсурдистский Годо давно явился, но оказался не тем, кого ждали. Ужас вошел, фрагментировал все способности и умения и прочно обосновался. С ним свыклись и другого состояния, кроме скованности и одеревенения, не знают. «В начале было Слово», – вещает телефонная трубка, но, судя по тому, что слышится следом, слово было лишь мычанием или бессмысленным пустословием или цитатой, посылка которой никто не способен оценить. Распад затронул все сферы, вот только глаза еще взблескивают осмысленным взором из-под оболочек зомби. Когда одна из механистичных кукол, гипотетическая Ирина, утыкается взглядом в неподвижный волчок-юлу, то кажется,



«Чистилище в Ингольштадте». Сцена из спектакля. *Münchner Kammerspiele*, 2013. Фото Julian Röder

она силится что-то вспомнить из прошлого. Вероятно, смысл чеховских фраз, которые все они вынуждены произносить, пока их узилище парит в эфире, полном телепомех (вроде Вершинина, навязчиво твердящего о широкой полноводной реке и комарах – на краю отделанного плиткой бассейна, возникшего благодаря видеопроекции).

Очередное затемнение, очередной выстрел «cut!», и та же Ирина красным маркером, подаренным условным Федотиком, вознамерится начертить круг – круг не замкнется, бесконечность на то и бесконечность.

Последние реплики спектакля Сюзанны Кеннеди принадлежат не Чехову и не Ницше: «Мы завершили круг, как внутри, так и снаружи. Что, если бы нам ничего не надо было делать? Просто двигаться вглубь и ждать?». Соавтором писателя и философа выступает Хелена Эккерт, драматург проекта «Три сестры». Их несопоставимый по масштабам триумвират призван подкреплять режиссерскую мысль о том, что в витках бесконечного повторения, в контрапунктах пространства и времени сотрутся все индивидуальности, сгладятся все различия, в том числе скукожатся таланты и дарования, а человек нивелируется до пикселя. Останется лишь переливающееся красками футуристическое облако коконов былых смыслов – о них будут напоминать редкие уцелевшие, пробивающиеся через препятствия слова и фразы.



«Почему рехнулся господин Р.?». Сцена из спектакля.
Münchner Kammerspiele, 2014

Задавшись амбициозной целью «переизобрести формулу человеческого»⁴ в театре, режиссер «ведет прямой репортаж из реальности цифрового бессмертия»⁵ (сказанное Дмитрием Ренанским о «Трех сестрах» легко обратить на целую галерею спектаклей Кеннеди) и неустанно подчеркивает, что маска как исторический атрибут театра находится в дальнем родстве с аватаром.

Клонированных блондинок Эвридик с густо подведенными глазами на лицах-масках, населявших несколько комнат иммерсивного действия «Орфей» (спектакль с подзаголовком «Упражнение в смерти» игрался на коксохимическом заводе *Zollverein* в Эссене, в рамках Рурской триеннале, арт-директором которой в 2015–2017 гг. выступал все тот же Йохан Симонс), немецкая критика еще в 2015 г. с готовностью сравнивала с аватарами и зомби. В соавторстве со Сюзан Бугардт и Бьянкой ван дер Шут Кеннеди устраивала зрительскую экскурсию (по 7–8 человек в группах) в глубины преисподней. Все происходило под музыкальную адаптацию «Орфея» Монтеверди – опера была спрессована в 50 минут, задействовались полифонический звук и акустическое эхо-пространство⁶ – в исполнении ансамбля «Калейдоскоп».

«...в комнатах-бункерах выстроен подземный мир, напоминающий компьютерную игру: серия стерильных, сборных декораций, которые словно вышли прямо из *The Sims*»⁷, – зрителя втягивали не просто



«Женщины в беде». Сцена из спектакля. *Volksbühne*, Берлин, 2017.
Фото Julian Röder

в игровой процесс, а в некий симулятор жизни (вспомним бегущую строку из более поздних «Трех сестер»: *simulation of simulation*). Голландский критик проводила параллель между новой эстетикой цифры и эстетикой очуждения⁸, а восторженно воспринявший спектакль (что скорее редкость) немецкий критик замечал: музыка выступает здесь «как саундтрек к гнетущему, смертельно печальному пути через собственную душу»⁹.

Суть режиссерских усилий Сюзанны Кеннеди емко сформулировала российский автор после спектакля «Сестры-самоубийцы» по мотивам романа Джеффри Евгенидиса «Девственницы-самоубийцы», поставленного в 2017 г. в *Münchener Kammerspiele* и показанного в том же году на фестивале спектаклей лауреатов Европейской театральной премии, полученной Кеннеди: «...Сюзанна Кеннеди работает в эстетике постдраматической “холодной” отстраненности. Епархия этого режиссера – переустройство формы, ее разрыв, максимальная атомизация элементов, поиски новой ритуальной выразительности»¹⁰. В «Сестрах-самоубийцах» зрителя тоже обступали искусственно смоделированные голоса, облик героинь с бледными лицами фарфоровых кукол (четверых из пяти сестер Лисбон исполняли актеры-мужчины в кричащеярких венках из пластиковых цветов и разноцветных бусах поверх белых хламид – ночных рубашек) напоминал марионеток



«Орфей». Сцена из спектакля. Рурская триеннале, 2015.
Фото Julian Röder

и отсылал к образам Фриды Кало. Мелко накрошенные фрагменты романа чередовались с «Тибетской книгой мертвых», незадолго до того использованной в «Орфее». Визуальная сторона давила на органы восприятия параллельным монтажом происходящего на экранах (уроки макияжа на ютубе, бесконечно тренирующие улыбку или расчесывающие волосы юные барышни, переизбыток розовых оттенков и девичьих гримас). Подростковый девчачий рай оглушал, ослеплял и упирался в смерть. Вмонтированные в сценическую конструкцию павильона экраны обступали прозрачный саркофаг с обнаженным мертвым телом первой из сестер Лисбон, добровольно лишившей себя жизни. Бесконечно вспыхивающие плазменные панели транслировали в числе прочего кадры из фильма Софии Копполы по тому же роману Евгенидеса и процесс умирания Тимоти Лири (американского исследователя психоделических препаратов и участника разработок первых ЭВМ), записанный в 1996 на камеру по его предсмертной просьбе. В буйной сценической среде, предложенной верными соавторами Кеннеди – Леной Ньютон, Терезой Верго и видеохудожником Родриком Биерштекером, взаимодействия, а уж тем более общения между безучастными персонажами не прослеживалось. «Театр Сюзанны Кеннеди окончательно распрощался с реальностью», – писал после премьеры рецензент журнала *Spiegel*¹¹.



«Орфей». Сцена из спектакля. Рурская триеннале, 2015.
Фото Julian Röder

Спектакль «Сестры-самоубийцы» не только будоражил присутствием феминистской составляющей – она без труда улавливается в работах Кеннеди, но вдавливал в кресло визуальным и акустическим напором. Еще до появления «Трех сестер» эта постановка требовала оценить, сколь радикально не приемлет лидер своего театрального поколения Сюзанна Кеннеди идею театральной интерпретации (кажется, возможность интерпретации в ее сознании изначально скована и парализована), как далеко готова отступать от выбранной литературной первоосновы, как отторгается ею психология, нивелируется характер, перечеркивается индивидуальное. Демонстративно не придерживаясь последовательности событий романа, как до того драматургических сюжетов в спектаклях «Чистилище в Ингольштадте» М. Фляйсер и «Почему рехнулся господин Р.» по сценарию Р.В. Фасбиндера (выпущены подряд в *Münchner Kammerspiele* в 2013 и 2014 гг.), Кеннеди отвергает любую логику и эволюцию в мире, где человек человеку аватар. Но если еще несколько лет назад российский автор мог назвать фассбиндеровскую постановку Кеннеди «чистым сюрмом»¹², то после показа в России «Трех сестер», спектакля, приоткрывшего особенности режиссерской «кухни» Кеннеди, такая формулировка уже невозможна.

Феминизм и ставка на обезличенного растиражированного героя как нельзя лучше уживаются в тех спектаклях Сюзанны Кеннеди, где



«Сестры-самоубийцы». Сцена из спектакля. *Münchener Kammerspiele*, 2017.
Фото Judith Buss

в названии присутствуют слова «сестры» или «женщины» – «Сестры-самоубийцы», «Три сестры», «Женщины в беде» (последний – берлинский *Volksbühne*, 2017; здесь за воплощение идеи фатального повторения, возвращения в исходную точку отвечал, как ни странно, поворотный круг, технология прошлых веков). Несомненно, во многом под влиянием феминистской повестки сделана и «Медея. Матрикс» (в соавторстве с Маркусом Зелгом, ландшафтный парк Дуйсбург-Норд, Германия, в рамках Рурской триеннале, 2016), явно задуманная в 2015 г. в период беременности Сюзанны Кеннеди.

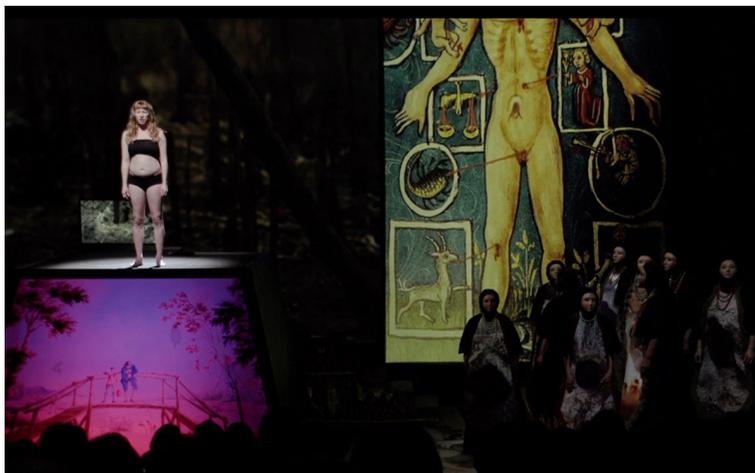
Почти обнаженная женщина с отчетливо округлившимся животом в исполнении австрийской актрисы Биргит Минихмайр, стоя на возвышении, словно на пьедестале или на эшафоте, брезгливо и тускло проговаривает фрагменты разных текстов, составляя из них взрывоопасные коллажи, адресованные в никуда. Еврипид, Ницше, Библия, Деррида, Платон, всевозможные высказывания на форумах в сети (первородная грешница, убийца, мать всех печалей и т.д. и т.п.). Мрачная и окаменелая протагонистка, она окружена неистовством визуальных образов – змеи, женские тела, животы, зрачки и радужки глаз, дети, свежесть лесных летних красок и переливы морских волн – на многочисленных экранах разных геометрических форм и поддержана женским хором, чьи



«Сестры-самоубийцы». Сцена из спектакля. *Münchener Kammerspiele*, 2017.
Фото Judith Buss

лица и очертания плохо различимы в полутьме. До начала действия на представительниц хора проецировались изображения обнаженных женщин с картин эпохи Возрождения. «Каким бы понятным ни было это феминистское послание, представление выглядит интеллектуально и технически перегруженным»¹³, – писала немецкая театральная критика, традиционно довольно суровая к Кеннеди. И настаивала, что в «Медее. Матрикс» не случилось «рождения трагедии из духа видеоинсталляции или какой-то другой плодотворной игры с образами женщин и материнских мифов»¹⁴.

Спектакли Сюзанны Кеннеди, упрекаемые в перегруженности эффектами, просто-таки взывают зайти в восторге от того, как сложно и изобретательно с технической точки зрения все это устроено. Настолько сложно, что отнюдь не каждая современная театральная площадка выдержит подобные требования. Так, на фестивале спектаклей лауреатов премии «Новая театральная реальность» в Риме показ «Сестер-самоубийц» оказался под угрозой: публику около двух часов в общей сложности не пускали в зал – не желали работать мониторы. Минувшей осенью в Москве во «Дворце на Яузе» один из двух показов «Трех сестер» пришлось прерывать, но неполадку быстро устранили. Подозреваю, что команда Кеннеди может вспомнить и другие гастрольные случаи.



«Медеея. Матрикс». Сцена из спектакля. Рурская триеннале, 2016

Вполне представляю себе фрагмент любого из спектаклей Сюзанны Кеннеди в виде многоканальной видеоинсталляции в зале музея современного искусства, соседнем с тем, где демонстрируется, к примеру, работа группы AES+F. Очевидно, впрочем, что режиссер сознательно не переступает черту, отделяющую ее создания от инсталляций, предпочитая балансировать на грани, как в случае с «Медеей. Матрикс», то ли спектаклем, то ли медиаперформансом.

Естественно, что способ репетиций Сюзанны Кеннеди в корне отличается от традиционного. Как и следовало ожидать, нет никакого застольного чтения и разбора предполагаемого к постановке текста/сценария. Примерно за месяц до начала репетиций группа создателей проекта приходит в студию звукозаписи, где записываются голоса, и отнюдь не всегда это только голоса актеров. В дальнейшем вместе со звукорежиссером Кеннеди превращает имеющийся материал в аудиокомпозицию. Стремление отойти от актерских интонаций все чаще обрекает звуковой и визуальный ряды ее спектаклей на обособленное существование – голоса бестелесны, а исполнители безмолвны. «На репетиции кто-то должен нажать на кнопку “play”, – говорит Сюзанна Кеннеди, – иначе репетиция не начнется»¹⁵. Когда же она все-таки стартует, первоочередная задача состоит в постижении правил, по которым существует очередной мир в кислотных тонах. И каждый раз, несмотря на разнообразие нюансов, в правила новой Вселенной включается

расширение границ театра и повышение уровня визуальной сложности, как и ставка на распад привычных коммуникаций. В этом смысле неслучаен приход Кеннеди к ритуальной иммерсивной инсталляции «Оракул» (*Münchener Kammerspiele*, 2020) – 35-минутной прогулке по психоделическим пространствам Маркуса Зелга, бомбящим эзотерическими загадками, сенсорными излишествами, переизбытком красок. Рецензентам оставалось лишь задаваться вопросом: «Это неозотерика, замаскированная под театральное представление?»¹⁶. Абсолютно логичным следующим шагом становится VR-спектакль *I AM*, выпущенный Кеннеди летом 2021 г. все в том же мюнхенском театре и тоже уже продублированный в венском *Volkstheater*, – постановка в виртуальной реальности, где действующими лицами выступают голоса и аватары, в их числе голос самой Кеннеди.

Не привязываясь к какому-то одному приему навсегда, Сюзанна Кеннеди, тем не менее, подолгу хранит им верность, как и концепциям, как и своей команде (всё – с незначительными вариациями). Не отказывается она и от неопровержимо, с ее точки зрения, выстроенной модели будущего, засевавшего в настоящем. Из раза в раз инсталлирует в свои постановки занимающие ее идеи ритуала или трансгуманизма (обнаруживая очевидные связи с почти одноименным романом *Transhumanism Inc.* Виктора Пелевина) – и сладострастно их препарирует, нередко вызывая больше вопросов, чем понимания того, чего она добивается.

При всей суггестивности и тяге к философии режиссерские приемы Сюзанны Кеннеди оказываются, однако, по преимуществу инструментальны. Иллюстрируя ее философские пристрастия, эти приемы неизменно приводят зрителя в гнетущие клишированные ультрамиры. Их она видит средой обитания грядущего общества – так назывались спектакли Кеннеди 2019 и 2020 гг. в берлинском *Volkstheater* – *Coming Society* и *Ultraworld*, «Грядущее общество» и «Ультрамир». Virtuозное владение технологиями в конечном счете их же и разоблачает: Сюзанна Кеннеди более чем наглядно показывает, на что они обрекают человечество, превращающееся в ее спектаклях в скопище роботизированных оболочек.

То, что поначалу выглядело находкой-приемом для поиска трагедии в посттрагическом в пределах одной-двух работ, превратилось в лейттему серии – со всей ее инсталляционностью, герметичностью, превосходством цифрового над аналоговым, аурой аватаров и размытостью дидактики. В демонстрацию изоощренных театральных механизмов по генерированию произвольных смыслов.



«Ультрамир». Сцена из спектакля. *Volksbühne*, Берлин, 2020.
Фото Julian Röder

Как сама Кеннеди относится к рисуемому ею будущему/настоящему, готова ли вписаться или пытается от него отстраниться, отдает ли себе отчет в том, что сосредоточенность на исследовании столь редуцированного мироздания ограничивает ее как художника – на сегодняшний день однозначных ответов нет. Ясно только, что режиссер сделала самое радикальное умозаключение из всех достижений постдраматического театра – вывела тип постчеловека. И постчеловеку Кеннеди, в отличие от ницшевского сверхчеловека, преодолевать некого: у цивилизации-пост сохранилось лишь дрожащее галлюциногенное воспоминание о проявлениях человечности.

- ¹ «Я пытаюсь рассмотреть человека под микроскопом». Беседа Всеволода Лученко с Сюзанной Кеннеди // *Афиша*. 2021. 27 декабря.
- ² См.: онлайн-беседа Юлии Клейман с Сюзанной Кеннеди 26 июня 2020 г. в рамках фестиваля «Точка доступа».
- ³ Открытая встреча с Сюзанной Кеннеди 10 ноября 2021 г. в рамках фестиваля *NET*. Записано автором.

- ⁴ Беседа Олеси Пушкиной с Сюзанной Кеннеди «Мир изменился безвозвратно, театр изменится вместе с ним» // *MastersJournal*. 2020. 13 мая.
- ⁵ *Ренанский Д.* Вступительный текст к беседе Олеси Пушкиной с Сюзанной Кеннеди «Мир изменился безвозвратно, театр изменится вместе с ним» // Там же.
- ⁶ См.: *Wilink Andreas*. Ein Reise in die Unterwelt der Kokerei // *Welt*. 2015. 20 August.
- ⁷ *Solleveld Floris*. Een quasidigitale onderwereld // *Theaterkrant*. 2015. 31 Augustus.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Tholl Egbert*. Orfeo. Eine Sterbeübung // *Süddeutsche Zeitung*. 2015. 25 August.
- ¹⁰ *Дунаева А.* Лед и пламя // *Экран и сцена*. 2018. № 1. Январь. С. 11.
- ¹¹ *Noack Bernd*. Hoffnungslosigkeit von außen // *Spiegel*. 2017. 31 März.
- ¹² *Рутковский В.* Сценарий начинает и выигрывает // *Temp*. 2016. № 27–28. С. 105.
- ¹³ *Mark Karsten*. «Medea.Matrix» // *Ruhr Nachrichten.de*. 2016. 17 September.
- ¹⁴ *Dössel Christine*. Im Uterus der Finsternis // *Süddeutsche Zeitung*. 2016. 19 September.
- ¹⁵ Открытая встреча с Сюзанной Кеннеди 10 ноября 2021 г.
- ¹⁶ *Hering Lili*. Auf Privilegienabbitte // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2020. 17 Juni.

Юлия Осеева

Драма плейлиста. Три спектакля петербургской сцены

В Петербурге идут три спектакля по пьесам, состоящим из определенного набора музыкальных треков. Чем же отличается плейлист-пьеса от набора любимых песен? Нужен ли ей театр, и как он может быть устроен? Все три произведения исследуют определенную эпоху – от 1970-х до 2010-х, и музыкальный срез времени становится способом исследования театра.

Teampost поставил спектакли «Диджей Павел» (пространство «Сдвиг», 2018) и «Два перстня» (пространство «Скороход», 2019); в обоих случаях коллектив авторов (у спектаклей нет одного режиссера, создателями являются все участники) ищет физическое воплощение музыкального материала. «Диджей Павел» и «Два перстня» – две пьесы Павла Пряжко, которые выглядят как ссылка на облачный диск, где лежит несколько оригинальных (то есть записанных и обработанных с использованием технических возможностей и в рамках эстетики своего времени) песен популярной эстрады прошлого века.

Вызов этих текстов состоит в том, что они требуют именно театрального воплощения. Их драматургия беспомощна без театра: просто включив «Диджея Павла» в наушниках, неподготовленный слушатель не отличит ее от подборки «Дискотека 80-х». Конечно, ценителю современных форм специфическая театральная рамка и посвящение Михаилу Угарову поможет увидеть новые смыслы в сочетании старых песен. Пряжко смонтировал отобранные композиции таким образом, что сочетание их ритмов, эмоциональных посылов, звучащих в них историй и голосов исполнителей образуют музыкальный коллаж. Но то, как театр реализует авторское решение, показывает нам, что потенциал такой пьесы, как и поле тем, которые она поднимает, шире, чем может дать сочетание звучащих треков.

«Диджей Павел» почти полностью состоит из советских русскоязычных хитов восьмидесятых («Городские цветы», «Полгода плохая погода», «Дельтаплан» и другие; всего 11 песен). Большая часть «Двух перстней» – забытые или малоизвестные в столицах России песни ВИА семидесятых, в том числе на разных языках СССР. Может показаться, что здесь дань ретромоде, захлестнувшей мир, но эффект этих спектаклей далек от ностальгического переживания. Ведь если 1980-е еще каким-то образом могли запечатлеться в воспоминаниях зрителей *teampa post*, то 1970-е точно не являются частью памяти ни создателей, ни целевой аудитории этого независимого объединения. Поэтому можно говорить об исследовании собственно культурного кода того времени, его несущих конструкций, эстетических законов и посланий эпохи. То есть хоть сами авторы и заявляют, что это «спектакль не про время», так или иначе он таковым становится; хотя бы потому, что публика – в своем восприятии – способна придать ему этот статус. Впрочем, он не столько про «то» время, сколько про то, как выглядит или, может быть, чем является «то время» сегодня.



«Диджей Павел». *Temp post*. Фото А. Blur

Режиссер Никита Славич применяет формат караоке-вечеринки к специально для этого сложно сконструированной пьесе «*DJ Nikissa*» (Никита Славич, Егор Курчугин, Маша Всё-Таки, Полина Коротыч, 2019). Авторы спектакля, исследующие уже интернет-эпоху, включили в драматургический текст не только аудиозаписи песен, но и видеоизображения (клипы, домашние записи, караоке-версии), а главное – прошли время насквозь при помощи текстового чата в *Telegram*. Чат – разомкнутая часть пьесы, в него организаторы помещают отобранные заранее комментарии, написанные после того, как запись появилась на *YouTube*, а зрители могут писать прямо в момент спектакля. То есть цифровое пространство позволяет сомкнуться разным временным периодам – от момента выхода песни через ранние комментарии на *YouTube* к актуальному времени спектакля. Таким образом, уже из технического описания пьес и определения их хронотопа становится понятно, что они работают с такими категориями, как время, память, ностальгия, атмосфера эпохи и эстетика массовой культуры.

Несмотря на сходство драматургической конструкции, авторы спектаклей создают сценические тексты по-разному. «Диджей Павел», вышедший в июне 2018 г., кажется наиболее близким по форме к дискотекам конца 80-х: на сцене (которая изначально не сцена, а ровная поверхность танцзала) по очереди появляются участники. Первым

выходит диджей (Иван Николаев), встает за пульт в центре свободной от зрительских мест стороны зала. Здесь он проведет почти все время спектакля. Артист неторопливо достает пластинки из конвертов (каждая песня на своем носителе), аккуратно укладывает их на проигрыватель, и музыка пьесы начинает звучать. То есть роль диджея сближается с ролью драматурга, создателя этого мира, который как бы на наших глазах сочиняет текст. Поэтому, когда на пустое пространство площадки выходят последовательно Алена Старостина, Алексей Платунов, Дмитрий Коробков, Ксения Волкова и Дмитрий Волкострелов (каждый присоединяется под новый трек), возникает символический пласт – словно диджей, выбирая ту или иную песню, вызывает к жизни (и на сцену) тот или иной образ. Исполнители танцуют (хореограф Максим Петров), у каждого свой стиль и рисунок танца, в финале они встают в один ряд, лицом к пульту, спинами к зрителю, застывают в изломанных позах под песню «Мы бродячие артисты», а затем уходят по одному.

Если рассматривать этот танец не как сумму сольных партий, а как единую композицию, в ней проступает картина свободы: свободы быть собой, свободы со-бытия друг с другом, возникающей общности и внезапно прерванного в финале полета человеческого духа. По мере разворачивания спектакля танцы перформеров превращаются практически в дионисийские пляски – и неизбежно грядет здесь рождение трагедии.

Посвящение пьесы и спектакля Михаилу Угарову обретает свой смысл, когда соединяется с конкретными исполнителями – *театром post* в полном составе, включая режиссера. Перед глазами начинается история одной жизни. Жизнь одного человека, жизнь одного дела или жизнь одной страны – это решать зрителю. Через соединение песен, сочиненных во времена, когда еще верили в лучшее, с хореографией и работой света возникает не свойственный эстетике *post* пафос.

Световая партитура на протяжении всего спектакля создает камерное, приглушенно-интимное пространство дискотеки (синие, розовые и фиолетовые фильтры), затем – посредством преломленного, отраженного дискошаром света, похожего на множество белых гуляющих по стенам звезд, – меняется. В финале привычный дискотечный элемент переходит в символистский пласт спектакля. В этом метафизическом пространстве на стене не две тени от дискошара, а две планеты

в обрамлении тонкого слоя светящихся атмосфер. Возможно, их имена – Михаил Угаров и Елена Гремина. А может быть – это символы прошлого, реального и не случившегося.

В традиции *театра post* создавать спектакли, в которых между отдельными элементами поэтики существуют сложные, не конвенциональные отношения: видимое отделяется от слышимого, время дробится при помощи разных сценических средств, живой план подменяется видео- и аудиозаписями, вводя зрителя в пространство неопределенности. В «Диджее Павле» впервые визуальный и звуковой ряды не просто не разделены – они подчеркнута работают в одном направлении, но перераспределяя традиционные функции. Для театра привычна ситуация, в которой звук исполняет вспомогательную или поддерживающую функцию, усиливая визуальную часть спектакля. Здесь дело обстоит противоположным образом. Изображение (диджей, пластинки, танец) создает лишь рамку, в которой музыка является оправданной, самодостаточной и ничем не заглушаемой – она и есть главный герой.

В спектакле не произносится ни одного слова, но это не значит, что звуковой ландшафт состоит только из музыкальных треков. Диджей Николаев не просто включает запись – он ставит пластинки, и в звучании музыки слышен способ воспроизводства: узнаваемое потрескивание винилового носителя или, например, звук снимаемой иглы. Конечно, это элемент театрализации – устроители настоящих дискотек того времени стремились к максимально чистому звуку, и все же эти помехи создают для зрителей эффект погружения в минувшую эпоху, сохраняя при этом дистанцию между зрителем и произведением, что, в свою очередь, позволяет увидеть, как проявляется оппозиция ностальгическое/эстетическое.

К музыке и шумам добавляются звуки телесного присутствия – артисты танцуют честно, с полной перформативной включенностью. И возникает параллельный пласт – скрип обуви по полу, дыхание (которое меняется по мере нарастания усталости), свист от рассекающего воздух взмаха руки. Сюда же может включаться голос подпевающего соседа (зрители сидят на полу по периметру пространства, места никак не отделены друг от друга). Эти слои, соединяющиеся в единый звуковой ландшафт, создают такую картину, в которой музыка оживляется, но и остраняется в один и тот же момент. По мере звучания старые песни прошлого становятся нам ближе, а в финале музыка превращается в символ: напряжение, выращиваемое ритмически и хореографически

весь спектакль, разряжается под песню «Мы бродячие артисты», когда актеры медленно покидают сцену. Объем их фигур перестает быть равен самому себе, на это работают свет и тени. Вдобавок – остановившиеся в своем танце перформеры впервые соединяются с персонажами песни и становятся масками космического масштаба.

В «Двух перстнях» (июнь 2019, совместная работа с площадкой «Скороход»), обозначенных как приквел к «Диджею Павлу», драматург воспроизводит ту же конструкцию, а вот режиссура исследует и другие возможности.

В отличие от «Диджея Павла», в «Двух перстнях» мы видим не общий танец, но автономное существование: каждый из актеров словно играет собственный моноспектакль, взаимодействия между ними практически нет. Это подчеркивается даже на уровне светового решения – в сценографии задействовано семь разных бытовых источников света; семь бытовых предметов, с которыми взаимодействуют актеры (книжка, бутылка, ваза с цветами и т.д.); у каждого свой индивидуальный хореографический рисунок. Из общего – один большой стол, за который все садятся, и то, что делят на двоих Дмитрий Коробков и Алена Старостина – краски, кисточки, кодоскоп. Вышедшие раньше всех, они при помощи красок и кисточек пишут название спектакля на белорусском и русском языках под линзой кодоскопа – нам этот процесс виден на большом экране.

Под первую же песню появляются все участники спектакля – каждый из них зажигает лампу и занимает свое место за столом. Иван Николаев располагает на столешнице набор предметов, садится во главе стола, рядом с проигрывателем и снова аккуратно, одну за другой, ставит пластинки. Как и в «Диджее...», нам слышны шумы, свойственные именно этому способу записи и прослушивания.

Архитектоника пластической партитуры принципиально отличается – здесь нет свободы танца, здесь вообще нет свободы, а есть ограниченный набор повторяющихся бытовых действий (хореограф Максим Петров). Все зарождается как естественное микродвижение – вот один человек протирает пластинку, вот другой кладет руки на стол, девушка трогает телефонный провод, набирает номер. Поначалу трудно отделить движение от исполнителя, кажется, что нет ничего естественнее, чем задумчиво листаящий книгу Дмитрий Волкострелов, поправляющая цветы Алена Старостина или хватающийся за голову Дмитрий Коробков. Но по мере развития движения, его хореографического



«Два перстня». *Teampa post*. Фото П. Мачихина

заострения становится видно, как жест из естественного превращается в жесткий ограничивающий паттерн. Движение, сперва дополняющееся новыми элементами, в какой-то момент фиксируется, а дальше снова и снова повторяется по кругу, то ускоряясь, то замедляясь, но в содержании своем оставаясь неизменным. Перемены ритма движения не совпадают с ритмами звучащей музыки – это рождает драматическое напряжение, которое формирует сущностный слой спектакля, сопоставимый с документальным танцем.

Интересно здесь и то, что все актеры предельно персонифицированы, но костюмы и движения делают их типажамы эпохи, создавая общее ощущение безымянного хора, оркестра или танцевального ансамбля, у которого соло заключается не в голосовом, а в телесном движении. Подобный элемент уже встречался в работах *teampa post* – в спектакле «Мы уже здесь» актеры складывали и разворачивали футболки, синхронизируя движение друг с другом, как хор или оркестр, но роль музыки исполняла тишина. В «Двух перстнях» нет синхронизации, как нет и тишины, за исключением пауз между песнями, во время которых становятся слышны звуки предметного мира – по звукам крутящегося диска телефона можно попробовать угадать набираемый Ксенией Волковой номер, звук бутылки и стакана, которые резко

ставит на стол Алексей Платунов, задает собственный ритм – он скоро снова будет поглощен музыкой, но в эти просветы тишины звучит как ударный инструмент.

Во второй части спектакля, когда все лампы были выключены и движения прекратились, Старостина с Коробковым вновь берут в руки кисточки и краски, идут к кодоскопу. Совместными усилиями они создают финальный художественный объект – льют краски и смешивают их с водой, в результате чего на экране возникает живое и почти дышащее изображение то ли планеты, то ли космоса. Затем режиссер создает еще один финал – в наступившей темноте актеры сидят и вместе с нами под звучащие треки смотрят нарезку из старых советских фильмов. Там нет людей, лишь замедленные кадры, запечатлевшие природу в разные времена года: зимние сугробы, весенний дождь и летнее солнце. Это самая трудная для восприятия часть спектакля – сначала события множились, скорость и напряжение нарастали вплоть до «космической» кульминационной точки. Выдержать после этого еще несколько треков, во время которых ничего не происходит, даже по волкостреловским меркам довольно сложно. Тяжело просто сидеть и смотреть, как весна сменяет зиму, а лето весну. И все же, по-моему, этот период «пост-действия» – одна из важнейших частей спектакля, во время которой должна случиться интеграция пережитого опыта. Зритель выходит из сценического действия, возвращая себе ощущение «сегодня».

«Два перстня» при кажущейся простоте отражают сущность диалектики, размывают границы оппозиций «звук / знак» «движение / статика», «эстетическое / ностальгическое», «бытовое / космическое», «прошлое / настоящее». Что, в конце концов, с этим может справиться лучше, чем «бытовой балет» под песни уже не существующей страны?

Одним из основных принципов работы музыки в *театре post* является ее динамическая роль в спектаклях – музыка становится медиумом между уровнями наррации, позволяя зрителям переходить с одного пласта сценической ткани на другой, даже не замечая этого. Формируя звуковой ландшафт определенным образом, Волкострелов и его соавторы создают пространство, в котором начинает звучать голос времени, эпохи и даже отдельного человека, не используя для этого ни привычный мимесис, ни визуальную сценографию, ни сюжет, а взаимодействуя лишь с фактурой имеющегося текста (будь то литературная пьеса или специальным образом организованные музыкальные треки) и отражая его звучанием пространства.

«*DJ Nikissa*» Никиты Славича – оммаж к спектаклю *театра post* – не только отдает дань уважения первоисточнику, но и вступает с ним в прямой диалог, дополняя и расширяя его основные приемы. Славич начинает отсчет с 1995 г. – песня Наташи Королевой «Маленькая страна», наводнившая все массовые эфиры в том году, очень быстро подключает зрительный зал: люди начинают петь, заполняя пустоту караоке-версии.

Выбор именно такого формата – решение, которое позволяет зрителям быстро понять правила возможного существования; микрофон перед экраном обретает значение «открытого микрофона», обстоятельства вечеринки вводятся и легитимизируются этим простым способом. Если в «Диджее Павле» мы понимаем, что пришли сюда именно *смотреть* спектакль, в том числе и потому, что в какой-то момент актеры приглашают зрителей присоединиться к танцу, а через некоторое время провожают на место, обозначая границы допустимого включения, то в «*DJ Nikissa*» визуальное оформление (сцена с микрофоном свободна, место диджея расположено с краю, сам он у Славича уже сидит на момент сбора зрителей, подчеркивая свою техническую функцию), караоке-версия, запускающая пьесу, и телеграм-чат с возможностью комментирования явно приглашают зрителей к *участию* в спектакле. Рамки этого участия обозначены ясно, поэтому то, что бóльшая часть остальных песен звучит в полной версии, уже не останавливает публику – люди подпевают, выходят танцевать и петь в микрофон, степень своей вовлеченности в действие каждый определяет самостоятельно.

Кроме музыкального кода, в спектакле активно работает видеоряд, который тоже выбран не случайно – какие-то песни представлены в виде оригинального студийного клипа, какие-то сделаны в жанре хоум-видео, есть телеэфиры (запись «Песни года», которая включает и предварительное слово ведущих, тоже специфически отражающее особенности времени). Интересный эффект возникает, когда на экране появляются герои (исполнители песен), оставшиеся публичными персонами, но сменившие либо сферу деятельности, либо способ презентации себя. Например, Алла Пугачева образца 1997 г. мало чем принципиально отличается от той, что осталась в нашей памяти, поскольку сейчас ее публичная деятельность сведена к нулю. А вот песня «Ту-ту-ту» в исполнении кабаре-дуэта «Академия» вступает в истинно драматические отношения с реалиями зрительского сознания,



«DJ Nikissa». Фото А. Овчинниковой

поскольку Александр Цекало и Лолита Милявская – люди, активно присутствующие в сегодняшнем публичном поле, у них есть то, что в миру называется «имидж», а в театре – «актерская маска»; обнаружение разных способов репрезентаций позволяет заметить эту масочность существования, то есть (с точки зрения спектакля) увидеть исполнителей песен как персонажей.

Не менее драматичным становится появление певцов, которых уже нет в живых. Таковы особенности человеческой памяти: встречаясь с песнями нашего детства или юности (поп-культура повсеместна, она может присутствовать в нашей жизни фоном – радио, вечеринки, клубы и школьные дискотеки всегда наполнены хитами своего времени), мы не просто вспоминаем их, музыка обладает эффектом прустовской мадленки – она включает имплицитную память, погружая слушателя в состояние того прошлого, с которым песня связана. Именно этому эффекту противостоит режиссер, выбирая тот или иной способ презентации песен. Если «Маленькая страна» (1995), «Осень» (1996) и «Тополиный пух» (1997) работают триггерами, запуская зрительскую экзальтацию (из-за эмоциональной перенасыщенности воспоминаний), то песня «Я за тебя умру» (2000), спетая под фонограмму двойником Киркорова на корпоративе, работает на то, чтобы освободить зрителя от власти ностальгии: невозможно не смеяться и одновременно

не ужасаться, что был и такой эпизод в нашей культуре, когда это было популярно и востребованно.

Драматические отношения между воспоминаниями и ощущениями, в которые нас отправляют звуки юности, нарастают по мере движения спектакля; если поначалу зрительный зал стихийно объединялся в едином ностальгическом переживании (неважно, приятном или нет), то к финалу настроение публики ощутимо меняется. Кульминацией этого процесса становится короткое видео, прерывающееся через 40 секунд: это запись живого выступления группы «Тату» в Кремле (2001). Можно ли сегодня представить себе следующее: «Праздник прошел под эгидой российского MTV, а одним из спонсоров выступила фирма, производящая презервативы. Поэтому на входе в Государственный Кремлевский дворец всем вручали брошюры о безопасном сексе»¹. Можно ли представить, что две девушки могут целоваться на сцене Кремлевского дворца? Размягченный ностальгическим переживанием (ностальгия не по стране, а по собственной юности, свободе, первым сексуальным опытам), зритель сталкивается с драматургическим поворотом, который не может оцениваться вне общественного и политического контекста. По-другому начинает выглядеть форма видеоверсии песни Земфиры «Я держу тебя за руку» (2005), текст которой – а каждая песня сопровождается текстом, как в караоке, – написан на латинице. Это, с одной стороны, затрудняет чтение и возможность петь, а с другой – уже смотрится и как политический выбор.

Любимые (или просто ассоциативно привязанные к определенному времени) песни размыкаются, перестают быть герметично запаянными в памяти. Режиссер делает все, чтобы у зрителей появилась возможность переосмыслить и время, и кумиров юности, и песни, которые в зрительском актуальном времени могут уже включать в себя иные значения.

Не знакомым с поп-культурным контекстом зрителям на помощь приходит чат. Основу чата составляют заранее отобранные авторами спектакля комментарии с *YouTube*, который был создан в 2005 г., а в России появился в конце 2007-го. То есть большая часть песен, вошедших в пьесу, появилась на видеохостинге спустя годы после пика своей популярности, и комментарии, которые оставлены под ними, написаны уже с временной дистанцией. Перформер спектакля – он же администратор чата – вставляет в ленту комментарии, например, из 2010 г., оставленные под песней из 1998-го. А мы читаем эту подборку и

добавляем свои реплики в процессе спектакля в 2022-м. Зрители, которые пишут в чат, становятся соавторами спектакля, чат выполняет функцию механизма остранения. В совокупности весь спектакль работает на то, чтобы сначала погрузить зрителей в переживания прошлого, а затем переписать принципы восприятия.

Три спектакля объединяет сходство необычной драматургической конструкции и работа с музыкальным кодом прошлого, а сценический текст, созданный соавторами, точно работает с разными темами. Время детализируется, освобождается – через специфическое воплощение – от власти эмоционально окрашенного флера. Посредством театрального воплощения массовая культура индивидуализируется, заново присваивается зрителем, освобождая возможности для рефлексии как социальной, так и личностной.

В работах *театра post* советская эстрада возвращается к нам в очищенном, изначальном своем импульсе – в наивном и оптимистическом взгляде на мир. Танцы свободы и несвободы позволяют слышать в этой наивности чистоту и веру одной эпохи, а также печаль и внутренний космизм другой, снимая высокомерие линейно-исторического подхода.

В работе Никиты Славича, напротив, герои этого музыкального марафона, помещенные в театральные обстоятельства, получают потенциал театрализации, что дает зрителям дистанцию и способность увидеть за личным общественное. В драматическом сопоставлении прошлого и настоящего побеждает театр, получивший в свое распоряжение еще один прошедший «клинические испытания» инструмент.

¹ Яроцкий Ю. В Кремле прошел «Бабий бунт». Бесмысленный и беспощадный. – *Коммерсантъ*. № 47/П от 19.03.2001, стр. 10. Онлайн-версия: <https://www.kommersant.ru/doc/246371> (дата обращения 18.02.2022)

Александр Ушкарев

Онлайн-театрал как символ новой культурной реальности

Еще в 30-х гг. XX в. Вальтер Беньямин отмечал радикальные изменения в характере бытования произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости¹. Между тем ситуация развивается, и цифровая революция довершила картину: она фактически превратила искусство в предмет повседневного быта, в том числе благодаря невиданным ранее альтернативным возможностям культурного потребления.

Проблемная ситуация

Наряду с традиционными культурными практиками – посещением театров и других учреждений искусства – утвердилась новая форма дистанционного потребления, опосредованная сетевыми технологиями и способная доставлять зрителю любое искусство, точнее, его экранные образы или репродукции. Разумеется, освоение онлайн-пространства активно поддерживается театральным сообществом, ведь это открывает широкие возможности для творчества и реализации новых идей. Не менее важно и то, что выход в сеть означает качественно новый уровень доступности театра – как физической, так и ценовой, – а значит, позволяет значительно расширить зрительскую аудиторию, что считается одним из главных показателей успеха театра в выполнении его социально-культурной миссии.

Однако неуклонная миграция театра в виртуальное пространство – процесс неоднозначный как для зрителя, так и для самого театра. В самом деле, несмотря на восторги практиков и маркетологов, онлайн-существование искусства Мельпомены по сути представляет собой добровольный отказ от конкурентных преимуществ живого исполнения и превращение театра в разновидность экранного искусства. При этом игнорируется и другой важный факт: быстрое и значительное расширение зрительской аудитории в принципе возможно только за счет вовлечения в театральную жизнь новых социальных слоев и страт, большинство из которых пока не имеют ни опыта, ни потребности в контактах с искусством.

Марсель Дюшан как-то очень точно сказал, что искусство базируется на двух полюсах: «художнике и зрителе, <...> причем решающее слово имеет зритель»². И очень странно, что мы сегодня почти ничего не знаем о тех многочисленных зрителях, которых театр обретает в несвойственном ему виртуальном пространстве. Парадоксальность и неопределенность такой ситуации придает попыткам осмысления феномена онлайн-театрала чрезвычайную актуальность.

Эмпирика

Для выявления новых тенденций в отношениях театра и зрителя, которые потенциально несет распространение дистанционных форм потребления искусства, мы провели эмпирическое исследование по специально разработанной программе. На этот раз опыт по изучению



Социологическая группа ГИИ. Слева направо: Г. Юсупова, И. Пуликова, Г. Гедовиус, А. Ушкарев (руководитель), Т. Петрушина

зрительской аудитории театра, накопленный в ходе многочисленных социологических исследований, проводимых Государственным институтом искусствознания на протяжении трех десятков лет, мы попытались дополнить данными об альтернативных формах театрального потребления, которые уже получили широкое распространение, но изучены пока явно недостаточно.

Идея осмысления последствий интернет-экспансии театра состояла в проведении «чистого эксперимента»: непосредственного сопоставления характеристик и потребительского поведения реальных посетителей и онлайн-зрителей одного театра. В качестве базового объекта исследования был выбран Московский Художественный театр имени А.П. Чехова. Выбор обусловлен, прежде всего тем, что МХТ – один из ведущих театров страны, популярный как среди традиционных театралов, так и в интернет-среде. Кроме того, в ходе многочисленных социологических опросов, проводимых нашей группой начиная с юбилейного сезона 1997/1998 гг., мы уже накопили значительный объем информации о публике этого театра и можем с большой долей вероятности судить о ее актуальной динамике.

Эмпирические данные как об обычных посетителях МХТ, так и о тех, кто предпочитает удаленные контакты с театральным искусством, были собраны в ходе социологических опросов двух типов. Первый тип пред-

ставляют традиционные социологические опросы посетителей МХТ, которые были проведены в последний предпандемийный год (2019) на трех разных спектаклях текущего репертуара: «Бег» (премьеры), «Венецианский купец» (премьеры) и «Свидетель обвинения» (постановка 2012 г.). В результате опросов было собрано 1 142 пригодных к обработке анкеты.

Информация же об интернет-сообществе зрителей МХТ была получена в ходе I Всероссийского социологического онлайн-опроса театральных зрителей, который в том же году был организован нашей исследовательской группой под эгидой Союза театральных деятелей Российской Федерации. Опрос охватил более 12 тыс. человек из всех регионов страны. В его материалах нашли отражение и мнения зрителей МХТ – как о театре, так и о театральной жизни в целом (222 анкеты).

Такой подход позволил сформировать уникальную базу эмпирических данных, включающую сведения о двух зрительских совокупностях одного театра: посетителях МХТ и представителях его онлайн-аудитории. Сопоставимость данных двух типов опросов обеспечивалась единым инструментарием (анкетой), единым объектом, периодом и дизайном исследования³. Репрезентативность выборки подтверждена в соответствии с критериями, которые обычно используются в социологических исследованиях с неопределенной генеральной совокупностью⁴.

Основные факты

Анализ результатов опросов убедительно показал: зрители в театре и зрители в сети разные. В их объективных характеристиках и зрительском поведении имеется целый ряд различий, некоторые из которых были в той или иной степени предсказуемы.

Первое, о чем идет речь – это, конечно же, *возраст*. Фактор возраста интернет-пользователя дает о себе знать во всех исследованиях интернет-аудиторий. Сохраняется он и в нашем случае. Так, если средний возраст посетителей театра составляет 44,5 года, то интернет-респонденты моложе, их средний возраст – 38 лет. Среди театральных зрителей наиболее представительной является группа 49-летних, а среди опрошенных в Интернете – тех, кому только 32 года. Статистические различия существенны, но насколько значим возраст зрителей в содержательном плане?

Исследователи отмечают, что Интернет давно стал пространством не только молодежного общения и досуга, но и работы для людей самых разных возрастов⁵, при этом он постоянно расширяет свою социально-демографическую базу. Но главное, в ходе многолетних исследований публики искусства нам удалось показать, что отношение человека к искусству, его мотивация, культурные предпочтения и интенсивность контактов с искусством определяются не возрастом, как до сих пор ошибочно думают некоторые социологи⁶, а тем, что П. Бурдье называл культурным капиталом в усвоенном состоянии (*embodied state*)⁷. «Это инвестирование – прежде всего времени, но также и социально выстроенной формы влечения, *libido sciendi*, со всеми сопряженными с нею ограничениями, самоотречением и самопожертвованием»⁸. При этом лежащая на поверхности и отмечаемая практически во всех исследованиях корреляция отношения человека к искусству с его возрастом является ложной и возникает лишь потому, что накопление интеллектуально-культурных ресурсов всегда имеет продолжительность во времени⁹.

Характерно, что в регрессионных моделях посещаемости театров¹⁰ показатель возраста зрителей, как правило, вообще не учитывается как статистически незначимый. То есть, как социологические, так и математические методы подтверждают, что несмотря на застарелые стереотипы, надо, наконец, признать: возраст не является предиктором культурной активности и его нельзя рассматривать как фактор, определяющий особенности зрительского поведения.

Другим фактором существенных различий между двумя категориями публики стало *отношение к новизне*. Факт состоит в том, что онлайн-сообщество проявляет существенно большую лояльность ко всякого рода новациям.

Во-первых, – в отношении новых, альтернативных форм контактов с искусством. Это ожидаемо относится ко всем техническим каналам доставки театрального контента, но все же главным различием становится отношение к Интернету. Так, Интернет в качестве источника приобщения к театральному искусству использует почти половина онлайн-респондентов, но лишь четверть посетителей театра.

Во-вторых, представители интернет-сообщества демонстрируют гораздо большую приверженность к новаторству в постановках. Опросы показали, что подавляющее большинство зрителей в театре ориентированы на традицию – 57,2%, тогда как интерес к новаторству отмечают

только 27,3% посетителей. А вот среди онлайн-респондентов соотношение в предпочтениях традиции / новаторства обратное: 33,5 / 52 %%. Заметим, что предпочтение новаторства в искусстве – это не просто вопрос выбора. Оно предполагает знание широкого театрального контента и наличие разностороннего зрительского опыта, а потому обычно рассматривается как один из признаков продвинутого театрала.

Наконец, представители онлайн-сообщества, в отличие от обычных посетителей театра, декларируют существенно более высокую *зрительскую активность*, выраженную в показателе частоты посещения театра. Судя по самооценке интернет-респондентов, относительное большинство из них – увлеченные театралы, посещающие театр 6 и более раз в год (42,3%). Посетители, опрошенные в театре, не столь активны, среди них, как всегда, оказывается изрядное количество эпизодических и случайных зрителей: половина из них (49,8%) посетила МХТ за последний год 1–2 раза, а 19% пришли вообще впервые за это время.

Многие отечественные и зарубежные исследования показывают, что потребительская активность является не просто внешним выражением зрительского поведения. В ней так или иначе отражается мера культурного капитала, характер художественных предпочтений, степень содержательности мотиваций, наконец, само желание посещать театр¹¹. Отражая многие трудноизмеримые качественные и содержательные характеристики потребителя, зрительская активность таким образом может рассматриваться как своего рода аппроксимация¹² театральной подготовленности или зрительской компетентности.

Подводя итог предварительному анализу, можно сделать вывод, что онлайн-респонденты предстают, на первый взгляд, как наиболее продвинутый и компетентный сегмент зрительской аудитории театра. Но так ли это на самом деле?

Различение зрительских типов

Проблема в том, что ни искусствоведческие, ни культурологические, ни социологические подходы и методы не позволяют объяснить необычайно высокий зрительский статус, демонстрируемый участниками интернет-опроса. Выход из тупиковой ситуации подсказали аналитические методы точных наук. В отличие от прямых сопоставлений, более тонкий компьютерный анализ массивов социологической информации методами математической статистики¹³ позволил обнаружить неявные,

но сущностные связи и различия в совокупной зрительской аудитории, которые помогают взглянуть на ее представителей с абсолютно новой точки зрения.

Как ни странно, эти ключевые различия оказались лишь косвенно связаны с принадлежностью респондентов к театральному или интернет-опросу. В обеих зрительских совокупностях было обнаружено наличие больших групп респондентов, которые по характеру своей зрительской активности, предпочитаемым формам культурного потребления и отношению к искусству в целом не укладываются в привычные представления о театральном зрителе. Главной отличительной чертой этого зрительского сегмента стало такое парадоксальное отношение к искусству театра, при котором разница между живым исполнением и записью оказывается совершенно непринципиальной. Представители этой группы по сути склонны отождествлять исполнительские и экранные искусства, а потому живые посещения театра и онлайн-просмотры спектаклей для них взаимозаменяемы. Более того, эти зрители предпочитают именно экранные формы потребления театрального искусства.

Подчеркнем, раскол публики на два лагеря, так сказать, «традиционных» посетителей театра и «новых» онлайн-театралов произошел не по границе ареалов театрального и интернет-опросов, как можно было бы подумать. Новые онлайн-театралы представлены как в интернет-сообществе, так и в зрительном зале театра, хотя среди респондентов, опрошенных онлайн, их предсказуемо больше. Именно разное представительство онлайн-театралов и становится главной причиной поведенческих различий между участниками двух типов опросов.

Новый театрал

Так кто же этот новый онлайн-театрал, и почему его присутствие – как в сети, так и в зрительном зале – так сильно меняет привычную картину театральной жизни? В первом приближении определяя этот феномен, предположим, что это некая генерация людей, социализация которых, очевидно, связана с экранными искусствами и интернет-культурой, воспринимаемой в качестве основной среды их интеллектуального существования и коммуникации.

Напомним, первые результаты опросов показали, что новый зритель по многим заявляемым им характеристикам полностью соответ-

ствуется традиционному пониманию активного и продвинутого театрала. Судя по его самооценке, он не отказывается от общепринятых форм культурного потребления, а по своей зрительской активности значительно превосходит большую часть обычных посетителей театра. Более того, он утверждает, что его театральная активность могла бы быть еще выше при большей ценовой доступности билетов.

Возможно ли, что выход театра в онлайн-пространство настолько развил его аудиторию? Или мы имеем дело с неким новым сегментом «супертеатралов», которые скрывались до поры в сети и о которых театр мог только мечтать? Но чудеса не происходит, и те параметры продвинутой театральной публики, которые декларируют новые театралы, не подтверждаются результатами их углубленного изучения.

Так, уникально высокая зрительская активность новых театралов – как в традиционных посещениях, так и в онлайн-просмотрах – не может быть объяснена реальными детерминантами посещаемости: ни объективными характеристиками этих зрителей, ни их мотивацией, ни особенностями художественных предпочтений как индикаторами зрительской компетентности. А заявляемые интернет-любителями театра характеристики культурного потребления заставляют предположить, что на самом деле мы имеем дело с публикой особого рода, зрительское поведение которой явно демонстрирует черты аномальности. Ее немислимая театральная активность складывается, вероятно, в результате не только реальных посещений театра, но и онлайн-просмотров. Не исключено даже, что она в той или иной степени лишь декларируется на уровне представляемого «я».

В доказательство приведем некоторые факты.

1) Подавляющее большинство новых театралов регулярно использует Интернет для просмотра театральных спектаклей. Если добавить к этому не менее шести (а то и десяти!) живых посещений в год, то можно только удивляться, насколько фанатично они любят театр и как находят время для посещений! Ни один опрос реальных посетителей театра не давал таких оценок частоты посещения.

2) Несмотря на необычайно высокую зрительскую активность, онлайн-театралы гораздо больше реальных посетителей нуждаются в дополнительных стимулах для посещения театра – экскурсиях по театру, лекциях, выставках и даже кафе/ресторанах. Это выдает в них людей в принципе не очень театральных, зачастую мотивированных рекреативно или статусно. Зрители, которые действительно бывают в театре 6 и

более раз за сезон, обычно не нуждаются в дополнительных источниках мотивации и поводах для посещения – это отчетливо демонстрируют результаты сотен опросов, проведенных нами в зрительных залах.

3) Заверения в лояльности Художественному театру со стороны онлайн-театралов также вызывают сомнения, поскольку они в меньшей мере, чем обычные мхатовские посетители, сфокусированы именно на этом театре, не слишком сильно зависят от репертуарного предложения МХТ и его премьер, а их зрительский интерес имеет более широкий спектр и распространяется на многие другие объекты. А тот факт, что онлайн-театралы практически не испытывают потребности ни в новых театрах, ни в гастрольных спектаклях, наводит на мысль, что все разнообразие предложения они на самом деле получают из Интернета.

4) Что же касается предпочтений новаторства, то оно может объясняться самыми разными причинами и только на первый взгляд кажется косвенным доказательством зрительской компетентности новых театралов.

Понятно, что большинство театральных новаций сегодня совсем не рассчитано на широкую или начинающую публику. Новаторство в искусстве – вообще явление не самое банальное, оно опирается на традицию и разнообразные аллюзии и предполагает знание адресатом соответствующего контента. Новое не может быть понято без понимания «старого», без владения «ключами» или кодами, которые приобретаются в процессе культурного потребления, в результате «длительных диспозиций ума и тела»¹⁴. Ведь давно доказано, что возможность «чистого» восприятия в искусстве – самообман¹⁵. Только накапливаемые компетенции развивают способности понимания и одновременно формируют потребность в том истинном новаторстве, которое доступно не «свободному и непредвзятому» дилетанту, но лишь достаточно искушенному знатоку.

Заметим, что вопрос предпочтения традиции или новаторства по-разному решается потребителем в разных видах искусства. Так, если музыкальные вкусы молодежи при всем их разнообразии в подавляющем большинстве случаев тяготеют не к классической музыке, а к современной¹⁶ (новизна)¹⁷, то в изобразительном искусстве, как показали наши исследования, наоборот: молодежь чаще предпочитает популярные образцы хорошо знакомой классики, то, о чем каждый из нас имеет хотя бы минимальное представление еще со школьной скамьи – например, художников «Родной речи» (традиция)¹⁸.

Наконец, когда новаторство понимается лишь как внешний атрибут, наличие новых изобразительных средств и визуальных эффектов, в избытке предлагаемых экранными искусствами, «молодые люди, считающие театр нафталином»¹⁹, в оппозиции традиции и новаторства совершенно ожидаемо выбирают новаторство. Похоже, в случае онлайн-театралов мы имеем дело с предпочтением именно такой «новизны». Неслучайно же «современные театральные постановщики предпочитают завоевывать интерес зрителей “медийностью” сценографии»²⁰. Разумеется, в этом случае предпочтение новаций нельзя трактовать как признак театральной подготовленности.

Итак, эмпирический анализ показал, что новый онлайн-театрал – тип, мягко говоря, противоречивый, и его осмысление не может быть проведено с позиций здравого смысла.

Трактовка феномена

Трактовку феномена нового театрала начнем с того, что этот зритель, судя по его прямым и косвенным характеристикам, вовсе не новый. Точнее, новым он является только для театра, который активно вторгаясь в Интернет, там его и находит – сетевого завсегдатая, любителя онлайн-просмотров. Новое здесь только то, что этот зритель, сформированный экранными искусствами и сетевыми практиками, переносит свой опыт интернет-потребления на театральный контент. Именно это и становится ключевым моментом в объяснении феномена.

В отличие от живых посещений театров, которые всегда сопряжены с теми или иными трудностями и ограничениями, практика домашнего потребления искусства провоцирует принципиально иной характер зрительского поведения, для которого характерно как существенно большее разнообразие вкусов и потребляемого репертуара, так и готовность нарушать прежде незыблемые границы между иерархически ранжированными объектами или жанрами искусства. При этом в характеристике дистанционного потребления искусства определяющим становится увеличение объема, интенсивности и разнообразия, не сводимое к банальной эклектике.

Подобная эволюция художественного потребления – от статусной демонстрации принадлежности к культурным элитам (в том числе через приобщение к «высокому» или «серьезному» искусству) к потреблению продуктов самого разного уровня, или даже к «культурной всеядности»²¹

отмечается в связи с распространением массовых форм потребления искусства уже с конца XX в.

Развитие интернет-технологий и их ассимиляция в культурные практики способствуют также тому, что культурное потребление опосредуется и конструируется через социальные сети, и эти сети играют гораздо более значительную роль в культурном поведении, чем предполагают современные теории²². Такая практика онлайн-потребления искусства создает все условия и предпосылки для дополнения феномена «всеядности» концептом «ненасытности культурного потребления» – своего рода мерой темпа и характера досуга. При этом ненасытное культурное потребление, как полагают некоторые исследователи, выступает в качестве нового маркера социальных границ и признака социальной исключительности²³. Это объясняет, почему онлайн-театралы, демонстрируя, в отличие от обычных посетителей театра, существенно большее разнообразие вкусов и аномальную потребительскую активность (а по сути – «культурную всеядность» и «ненасытность»), стремятся выглядеть и, на первый взгляд, действительно выглядят как активные и весьма продвинутые зрители.

Между тем, учитывая косвенные эмпирические свидетельства, мы можем утверждать, что по своим первичным особенностям и культурным ориентациям эти люди должны были бы попасть не в разряд искушенных театралов, а скорее всего в группу менее подготовленных зрителей. В наших исследованиях мы уже встречались с подобным феноменом аномального поведения некоторой части театральных зрителей в ситуациях ажиотажного спроса, статусной мотивации посещения или желания соответствовать стандартам референтных групп²⁴. В условиях же домашнего потребления искусства – в отличие от традиционных форм культурных практик, гораздо более приватного и социально независимого – тенденция к росту потребления с одновременным расширением спектра интересов, преодолением всевозможных границ, иерархий и табу провоцируется, с одной стороны, доступностью любого контента, а с другой, – по сути дела полным отсутствием границ и норм и, как следствие, необходимости соотносить свое культурно-досуговое поведение с социально одобренными образцами и типами.

Возможные риски

Несмотря на то, что эмпирический подход позволил не только выделить и концептуализировать онлайн-театралов как новый зрительский тип,

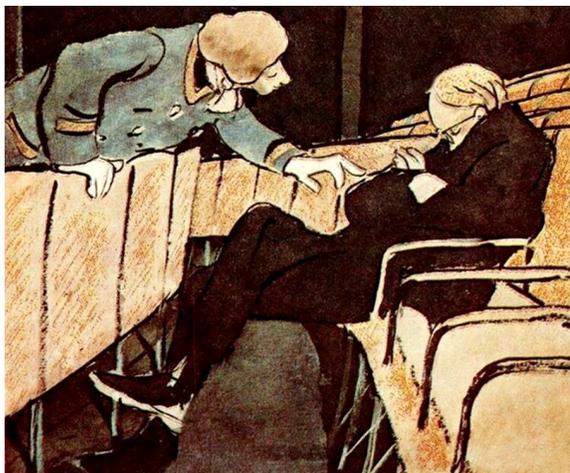
но и вписать его в общемировой культурный контекст, вопрос о последствиях актуальной социодинамики театральной публики все еще требует детального изучения. Не решена и главная проблема. О чем идет речь?

Сегодня российские театры демонстрируют готовность к цифровым экспериментам, порой вынужденно дополняя свою деятельность в привычных форматах попытками освоения и адаптации сетевых технологий. Рождающаяся интермедийность способна привлечь внимание зрителя как прошлыми работами, сделанными для показа в зрительном зале, так и новыми проектами, рассчитанными на онлайн-существование.

Но, стремясь в кратчайшие сроки повторить опыт европейских театральных компаний в вопросах онлайн-коммуникации с аудиторией, театры зачастую теряют свою индивидуальность, лишаются возможности создавать собственные инновации как технического, так и художественного толка. Конкуренция в искусстве теперь идет больше на уровне технического развития, включенности театра в онлайн-процессы, размеров его аудитории в социальных сетях и технических возможностей для создания видеоконтента – будь то трансляция спектакля или интервью с артистами. В таких условиях лидирующие позиции в культурном пространстве занимают театры, которые смогли эффективно сочетать свою основную деятельность с быстротой и результативностью стратегий онлайн-поведения.

При этом профессиональное театральное сообщество, всячески поддерживая подобные эксперименты, как бы не замечает того факта, что для театра как исполнительского искусства, переход в цифровой формат, как и любой другой способ фиксации живого исполнения, означает неизбежные потери, отрицание его живой сущности. Принцип онлайн-существования противоречит как ключевой особенности театра, так и главной тенденции последнего времени – «вовлечению зрителя в игру, попытке сделать его не просто созерцателем, а участником, чуть ли не соавтором спектакля»²⁵. Ведь с исчезновением эффекта присутствия, ради которого мы покупаем билет в театр, а не в кино, исполнительское искусство превращается из живой практики сотворчества актера и зрителя в разновидность экранного искусства, где и актер, и зритель приобретают совершенно иной статус.

Привыкший к логике сетевого существования интернет-потребитель, приобщаясь к театру, не просто «разбавляет» привычную



«Гражданин, а гражданин! Артисты спрашивают: второе действие будете смотреть?» Рис. Л. Соифертиса

аудиторию, искажая ее объективные и поведенческие характеристики. Существенно меняются отношения в системе театр – зритель. От зрителя в Интернете не требуется не только душевной работы, но даже соприсутствия, его место и роль вообще радикально меняются. Если прежде зритель находился, главным образом, в положении ведомого и тянулся за предлагаемыми ему идеями и эстетикой, то сегодняшний театр «с доставкой на дом» или «театр по запросу» едва ли может претендовать на культурное или нравственное лидерство, он в буквальном смысле этого слова должен удовлетворять запросы.

Переход театра в стан экранных искусств меняет извечную оппозицию сцены и зала. И если роль театра в каком-то смысле деградирует, то фигура зрителя все чаще занимает ощутимо более важную позицию, нежели актер, режиссер, да и сам театр: онлайн-зритель не только выбирает время и место просмотра спектакля, он самостоятельно контролирует его начало и продолжительность – спектакль можно прервать в любой момент, затем вернуться к просмотру вновь, смотреть частями и столько раз, сколько заказчик сочтет нужным. Теперь театр уже не может оставаться прежним: ведь чтобы удержать зрителя перед монитором, нужна принципиально иная степень его включенности²⁶.

Зрители всегда были разными, но для аудитории онлайн-театралов характерна не просто неоднородность, но и атомизированность.

Разные ее представители используют принципиально различные типы культурного поведения, пользуются разными социальными сетями и онлайн-схемами потребления, по-разному реагируют на предложенный контент и в процессе восприятия не взаимодействуют между собой. Ну а театры оказались в ситуации, когда вопрос онлайн-бытования спектаклей лежит, скорее, не в плане сотворчества и реализации художественных идей, которые по большому счету некому адресовать, а в сфере освоения цифрового пространства, новых технологий и эстетических систем.

Заключение

Театр фактически уже стал частью интернет-культуры, где он не только обретает новые возможности и публику, но и многое теряет. На этом чужом поле он вынужден конкурировать с куда более приспособленными и опытными игроками – кино, телевидением, цифровым искусством, – утрачивая уникальность живого исполнения в попытке вписаться в глобальную экранную онлайн-культуру. Это серьезная проблема и повод для беспокойства. Чтобы оценить реальные последствия медиатизации театрального потребления – как для зрителей, так и для искусства театра – надо продолжать исследования. Дальнейшего осмысления требует также культурная активность и роль онлайн-публики в расширенном, интермедиальном художественном процессе или, лучше сказать, в исподволь сформировавшейся новой культурной реальности.

Тенденция выглядит в целом не слишком оптимистично, но давайте вспомним, что живому искусству театра уже не раз предрекали смерть: сначала кино, потом телевидение, теперь вот Интернет... Кричали: «Король умер! Да здравствует король!».

Но король и на сей раз не должен умереть.

¹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Немецкий культурный центр имени Гете. М.: Медиум, 1996.

² Stauffer S. Marcel Duchamp. Interviews und Statements. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer. Ed. Ulrike Gauss. Stuttgart: Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart; Ostfildern-Ruit: Edition Cantz, 1992. S. 179.

- ³ Основные характеристики дизайна исследования, а также результаты его первого этапа см.: *Ушкарев А.А., Гедовицус Г.Г., Петрушина Т.В.* Две репрезентации публики Московского Художественного театра // *Обсерватория культуры*, 2020. Т. 17, № 5. С. 462–476.
- ⁴ См.: *Мангейм Дж.Б., Рич Р.К.* Политология. Методы исследования: Пер. с англ. / Предисловие А.К. Соколова. М.: Изд. «Весь Мир», 1997.
- ⁵ См.: *Боброва Т.* Исследование GfK: аудитория Интернета в России выросла в 2019 году за счет пенсионеров [Электронный ресурс]. URL: <https://vc.ru/flood/100871-issledovanie-gfk-auditoriya-interneta-v-rossii-vyroslo-v-2019-godu-za-schet-pensionerov> (дата обращения 12.11.2021).
- ⁶ Например: *Иевлева Н.В., Потапова М.В.* Музей и публика. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2013.
- ⁷ *Bourdieu, P. Outline of a Theory of Practice.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977. P. 171–183.
- ⁸ *Бурдьё П.* Формы капитала // *Экономическая социология*, 2002. Том 3. № 5. С. 61.
- ⁹ *Ушкарев А.А.* Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019. С. 383–384
- ¹⁰ Регрессионный анализ – один из методов математической статистики, который с успехом применяется в изучении массовых явлений и совокупностей, в том числе аудитории искусства.
- ¹¹ См.: *Ушкарев А.А.* Культурный капитал как драйвер потребления искусства // *Обсерватория культуры*, 2018. Т. 15. № 2. С. 178–187.
- ¹² Аппроксимация или приближение – научный метод, состоящий в замене одних объектов другими, в каком-то смысле близкими к исходным, но более простыми и доступными для измерения.
- ¹³ Для решения задач сегментации и концептуализации аудитории применялся иерархический кластерный анализ в специализированной программной среде IBM SPSS Statistics.
- ¹⁴ *Бурдьё П.* Формы капитала. С. 61.
- ¹⁵ См.: *Bourdieu, P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste /* Transl. by R. Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- ¹⁶ См.: *Мозгот В.Г.* Музыкальный вкус молодежи // *Социологические исследования*, 2012. № 10. С. 70–77.
- ¹⁷ В данном случае отмечается только общая тенденция массового спроса, вне границ конкретных музыкальных жанров.
- ¹⁸ См.: *Ушкарев А.А.* Аудитория художественного музея: аргументы потребительского выбора // *Обсерватория культуры*, 2018. № 4. С. 444–459.

- ¹⁹ Шимадина М. Оцифрованный театр. Итоги первого театрального онлайн-сезона // *Театрал*, 12 августа 2020. URL: <https://teatral-online.ru/news/27723/> (Дата обращения 11.02.2022).
- ²⁰ Астафьева Т.В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, 2011. № 3. С. 128.
- ²¹ См.: Peterson R. (1992), Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore // *Poetics*. Vol. 21. P. 243–258; Peterson R., & Kern R.M. Changing highbrow taste: from snob to omnivore // *American Sociological Review*. 1996. 61(5), P. 900–907.
- ²² Widdop Paul; Leguina, Adrian. With a little help from my friends: music consumption and networks // *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* Número temático – *Práticas de consumo: valores e orientações*, 2015. P. 41.
- ²³ См.: Katz-Gerro T. and Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The intertwining of gender and social status // *Time & Society*, 2010. Vol. 19, No 2. P. 193–219.
- ²⁴ См.: Голубовский А.Б. Аномальное потребление и антреприза // *Художественная жизнь современного общества*. В 4 томах. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 260–266.
- ²⁵ Андреева Д. Театр на карантине. Новая digital-эпоха или перезагрузка // *Сноб*. 30 апреля 2020. URL: <https://snob.ru/entry/192315/> (дата обращения 29.01.2022).
- ²⁶ См.: Шимадина М. Указ. соч.

Людмила и Александр Бакши

Петли нашего времени. Сочинение на два голоса в трех частях

Фрагменты из книги

Это не мемуары, а попытка понять взаимосвязь духа времени с собственной жизнью. Мы стали невольными свидетелями и участниками грандиозного культурного слома на рубеже XX–XXI вв. Собирая осколки своей истории, мы увидели, как на наших глазах ценности Европейского Гуманизма, который культивировал дарование, талант, авторство, искусство, вдруг исчезли, растворились. И возникли другие, кажется, никем не формулируемые.



Людмила и Александр Бахши

1. «Превращение», или История любви

А.Б. Однажды в начале 90-х мы говорили с Валерием Фокиным о том, что хотелось бы поставить больше всего. Я сказал, что мечтаю о Кафке.

В первый раз прочитал его новеллы в забытом семидесят каком-то году.

Головокружение, озноб... Трясло так, как будто тексты были написаны прямо на моем теле жуткой машиной из «Исправительной колонии».

— Да, я тоже думал о «Превращении», – сказал Валера. – Я знаю, как это надо делать. Зрители сидят вокруг сцены, которая постепенно опускается. И в конце концов они смотрят на Грегора сверху вниз. Разглядывают его как в серпентарии.

Тогда я впервые понял: в театре то, что происходит со зрителем, может быть, даже важнее того, что происходит с героями пьесы. Конечно, смотрят сверху вниз, так же как родители Грегора и Сестра. Нужно осложнить путь к сопереживанию, чтобы не возникло дешевого мелодраматического эффекта – ах, я такой же гонимый, как Грегор... Нет, он другой, у него природа иная! Зритель должен разрываться между сочувствием и отвращением, преодолевать в себе древнейший инстинкт тараканубийства.

— А я знаю, что увидел Грегор во сне, с чего началось превращение. Папа играет на скрипке пилой. Медленно-медленно ее перепиливает. Понимаешь, Грегор должен был стать музыкантом, а стал торговцем.

— Ну да... а когда он превратился в насекомое, все предметы в его комнате зазвучали, представляешь? Стол, кровать, шкаф... Только для этого нужен особый художник, который сможет это придумать.

— Есть такой художник.

Слава Колейчук. Он делает звучащие объекты. Соединяет две железяки, и по ним можно играть смычком.

Студия Колейчука напоминала мастерскую жестянщика. Повсюду валялись куски металла, трубы, колесики, винтики, обрывки проводов. И посреди этого мусора как чудо возникали удивительные его объекты – нить, которая тянулась вверх, овалоиды...

«Превращение» стало первой работой Колейчука в театре. И, кажется, единственной.

Про что будет спектакль, мы не обсуждали. И так было ясно – про то, чем придется заплатить за право быть самим собой. И жить в мире, где деньги не имеют значения.

— Но главное, – сказал Валера, – я знаю кто, должен играть Грегора Замзу: Костя Райкин.

Странное предложение. Я мог представить Райкина героем мюзикла, где он запросто соревновался бы с Майклом Джексонном – танцует ведь не хуже. Я мог представить его героем кровавой трагедии. Но Кафка?! И что будут делать его актеры? Это же такой витальный театр, где люди бегают по сцене, танцуют, громко говорят. Они слишком жизнерадостны. А кто будет играть родителей? Там нет никого старше Кости.

— Нет, ты не понимаешь. Костя – единственный, кто может это сыграть. Другого просто нет.

С Костей мы познакомились 18 декабря 1987 г. На следующий день после смерти Аркадия Райкина. У нас зазвонил телефон.

— Здравствуйте, это Константин Райкин. Я могу поговорить с Сашей?

— Это я...

— Есть тема для делового разговора. Мы можем сейчас встретиться?

— Да, конечно.

— Диктуйте адрес.

- Кто это? —спросила ты.
- Райкин.
- Что?! Нашли время для шуток, идиоты...
- Идиотов с голосом Райкина не бывает. Он приедет через час.

Вопрос о том, кто рекомендовал меня Косте и дал ему мой номер телефона мучает, до сих пор. В то время я был начинающим композитором без всякого намека на известность.

В нашей маленькой квартире в Чертанове расхаживать было негде, а сесть Костя отказался. И мы разговаривали стоя часа три.

— У меня умер папа, и я должен возглавить театр. Я ему обещал. Буду ставить «Мастера и Маргариту». Спектакль музыкальный. Ты занимался Булгаковым и сможешь мне помочь.

Я написал сценарий «Театрального романа» и набросал несколько музыкальных фрагментов к нему. Но никому не показывал. Откуда Костя об этом знал? Непонятно...

Мы начали обсуждать будущую постановку и в общих чертах, и в подробностях. В 9 часов вечера Костя попросил включить телевизор. Началась программа «Время». Мы прослушали сообщение о смерти Аркадия Райкина и продолжили наш разговор. Договорились о встрече втроем с балетмейстером.

Через несколько дней встретились в театре. Алла Сигалова ошеломила заявлением:

— Я буду ставить сцену в ресторане Дома литераторов на нэпманскую музыку. Песня «Кирпичики» подойдёт.

— Но они танцуют под музыку «Аллилуйя». Библейские аллюзии очень важны. Они...

— Глупости. Это время нэпа. Уже все решено.

Сопротивляться натиску ослепительной красавицы было бесполезно. Костя молчал.

— Ну, если все решено, я не нужен. Пожалуй, пойду.

Долго думал, зачем приходил ко мне Костя. Наконец понял – он так скорбел. Лихорадочно начал выполнять обещание отцу. Но говорить с близкими о работе в те дни было невозможно. А я чужой.

Об этой встрече мы никогда не вспоминали.

Райкин пришел на спектакль «Нумер в гостинице города NN», и там же в каком-то закутке Манежа состоялся их разговор с Валерой

о «Превращении». Я ходил кругами на почтительном расстоянии и размышлял. Похож он на Грегора Замзу? Нет, не похож...

Первое посещение театра «Сатирикон» подтвердило все мои опасения. Прямо напротив служебного входа – открытая дверь буфета. Пахло едой. Актеры сидели в махровых халатах. Они были похожи на спортсменов после тренировки.

— Ты думаешь в этом театре можно играть Кафку? – спросил я Валеру.

— Конечно, можно.

Я отправился домой сочинять свои музыкальные сцены и недели две не появлялся на репетициях. Все это время тревога не покидала меня. Они ждут музыку, всяких песен и танцев. А я приду с пластиковыми пакетами и газетами. И начну рассказывать, как нужно их мять, чтобы получился звук дождя по асфальту и палым листьям! Буду просить актеров учиться играть на овалоидах Вячеслава Колейчука. Кошмар! И выхода нет: в спектакле заняты всего четыре музыканта – Людмила и три скрипача.

Я представлял, как актеры будут издеваться надо мной, и придумывал способы сопротивления.

Когда, наконец, я пришел в театр, то почувствовал, что заикаюсь. Я был близок к состоянию Грегора, утратившего дар речи. К сопротивлению был не готов... И как-то не сразу осознал, что обороняться не надо – никто не нападал и не издевался. Просто через час-полтора оказалось, что я вполне сносно говорю по-русски...

Рассказывать о нашей работе не буду – нельзя рассказать о счастье. Я мог бы написать целый роман, но кто же будет читать роман без интриги! Те, кому повезло ходить на свидания к любимым, легко представят, как я томился в ожидании репетиций, как сдерживал себя, чтобы не прийти слишком рано...

А когда все-таки приходил за час до назначенного времени, заставлял Райкина в зале. Он разминался с Леной Тимцуником, бесконечно повторяя совершенно непостижимые движения.

Неужели это я сомневался в режиссерской интуиции Фокина?

Неужели я мог сомневаться в способности Кости сыграть эту роль? Да он может не только эту, но и тысячи других... Возьмите хотя бы «Ромео и Джульетту». Так вот, Райкин может сыграть всех персонажей, включая Джульетту!

В его глазах читалось то, что не мог выговорить Грегор Замза, то, о чем написал Кафка. И о чем он умолчал – тоже.



К. Райкин – Грегор Замза.
«Превращение».
Театр «Сатирикон»

А молодые актеры?! Э, да что говорить...

Если бы кто-то догадался снять на пленку эти репетиции, получилось бы лучшее пособие по режиссуре и мастерству актера. К сожалению, не догадались.

Там, в малом зале, вырабатывалась особая энергия, что-то вроде тока высокого напряжения. Эта атмосфера меняла состав воздуха. Иначе дышалось.

Но однажды пришлось все-таки уступить свое место в зале публике – чужим, посторонним людям со своими шоколадками... Я перестал смотреть спектакль. Я стал его слушать как музыку. Конечно, не как свою, Боже упаси! Нет худшего наказания для композитора. То, что сочинил я, было лишь маленькой частью музыки спектакля, не более важной, чем шорохи, дыхание, реплики, шаги, паузы...

Я появлялся в «Сатириконе», когда позволяли жизненные обстоятельства. Повод прийти на «Превращение» у меня был всегда, даже если не было репетиций: должен же я как преданный муж проводить жену в театр, а потом домой.

Среди полусотни моих театральных работ – музыкальных и драматических, есть удачи, которые быстро забылись. Есть неудачи, которые забылись еще быстрее. И всего три-четыре спектакля живут во мне и не стерлись из памяти. Собственно, они и составляют главное содержание прожитой жизни. «Превращение» – в их числе.

Л.Б. – В этом спектакле почти не было текста. И драматургия строилась на соотношении действия и звука: скрипичные соло, вокал, шорохи, позвякивания, жужжание швейной машинки, перестук костяшек счётов... Музыканты располагались вокруг конструкции, где находились и зрители, и актеры. Обычный дождь превращался в музыкальное произведение: капли стучали по каменной мостовой, оконным стеклам, звенели о металлический козырёк над крыльцом, булькали в бочке с водой. Эффект *Surround sound* помогал зрителю погрузиться в мир героя, лишенного возможности говорить.

Собственно музыки в традиционном понимании этого слова в спектакле почти не было. Обрывок грустной песенки в исполнении невидимой соседки, звук скрипки Сестры. И эти короткие фрагменты приобретали особую ценность в мире шорохов, поскрипываний, грозной поступи отцовских ботинок....

Здесь мне пришлось стать музыкальным руководителем. Понадобилась еще одна профессия. Я работала с актерами и музыкантами над звуковым действием. Над тем, чему училась сама: умению превращать звук в действенную интонацию. Актер играет роль, пользуясь всем своим телом: вживается в персонажа, меняет пластику, манеру речи. Пользуется костюмом, гримом. У музыканта есть только действенная интонация. Все концентрируется в звуке. Нужно найти те краски, которые могут заменить все, что связано со зрелищем. Природные данные при этом не так важны, как точный актерский эмоциональный посыл.

2. «Игры в инсталляциях»

А.Б. – В 1993 г. мы с ансамблем ударных получили неожиданное приглашение приехать в Рим на празднование столетия В. Маяковского. Это звучало странно. В России тогда Маяковский был не интересен никому.

Нас с его поэзией связывали давние отношения. Но делать спектакль по стихам в начале 90-х было невозможно. Я отказался от текстов. «Игры в инсталляциях» стали манифестом антилитературного, антикнижного спектакля. Представление начиналось фразой из какого-то предисловия: «Вслушиваясь в Маяковского...». Ее произносил Марк Пекарский, выходя на авансцену и поправляя профессорские очки. Не дослушав его, из-за кулис появлялся другой персонаж. Чекая шаг,

он подходил к микрофону, открывал книгу, вырывал из нее несколько страниц и, комкая, бросал на пол.

Л.Б. – В спектакле было много книг – громадных, маленьких. Они использовались как хлопушки, страницы их шелестели под напором воздуха из пылесоса, они летали как птицы по всему залу. Поэзия добывалась из звуков этой фразы, и вдруг оказывалось, что она богата и содержательна.

Вслушайтесь:

«В-В-В» – шум мотора,

«Вслу... вслу...» – плеск камушка, падающего в воду.

«Ш-Ш-Ш-Ш...» – шорох листьев на ветру.

«Ива... ива...» – песня Офелии.

«Шива... Шива ...» – Индия.

А вот спор двух персонажей: первый грозно и воинственно утверждает:

«Ва-ясь... Ва-ясь...».

«Я... Я...» – спорит другой.

«Ва-ясь... Ва-ясь...».

«Я!... Я!...».

Призывно-революционное: «Маяк... Маяков!». И ироническое: «С кого?».

Драматургия создавалась из столкновения звукообразов. Мы, семеро персонажей, разыгрывали музыкальные сценки в казавшемся хаотичным порядке, пока, наконец, не объединял нас властный и мощный ритм в машину-паровоз, где каждый был какой-то его частью. Кто-то поршнем, кто-то – колесами, а Марк – прицепным вагончиком. Он держал в руке пустой стакан, в котором бесполезно для хода этой машины болталась чайная ложечка. А я, размахивая разноцветными флажками и воя как паровозный гудок, открывала им путь в светлое будущее. Длинным-длинным поездом мы проезжали через весь зал и удалялись за сцену в неведомые дали, откуда окликала нас невидимая труба.

А.Б. – Русские футуристы открыли эпоху игры со словом и звуком: Дыр – бул – зыль..., «Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер, Бобэоби пелись губы...

В театре звука бессмысленно иллюстрировать стихи музыкой. Естественнее играть по тем же правилам. В конце концов музыканту

органичной без лишних слов подойти к водосточной трубе и сыграть на ней что-нибудь. Например, ноктюрн...

Л.Б. – Чего только не было в этом спектакле – и колыбельная маленькой водосточной трубе, из которой мы с Пекарским выращивали трубу заводскую и строили завод счастья. И картинки быта коммунальной квартиры, и соло на офисном дыроколе, и патефон, сделанный из посылочной коробки и трубы от пылесоса... Спектакль производил впечатление импровизационного и легкого перформанса, хотя был основан на жесткой партитуре, которая писалась целый год. Там каждый шаг был рассчитан и расписан.

Мы играли не в зале, а в громадном ангаре бывшей электростанции. Никакой сцены – огромные машины, похожие на застывшие паровозы. Какие-то странные манекены в прозодежде начала века, трансформаторные будки и прочие «кому-таторы, а кому-ляторы». Этот зал был сгустком окаменевшей энергии, и оставалось только ее разбудить. Мы разместились на машинах, под ними, за ними. И гулкое, с долгим эхом пространство, казалось, стократно увеличивало звук барабанов, трещоток, голосов. Как в свое время эхо русского футуризма усиливало мощь итальянского.

А.Б. – Итальянцы не праздновали юбилей Маринетти, зато отмечали столетие Маяковского. В искусстве бывает иногда, что эхо – важнее источника звука.

Таких оваций я не слышал никогда. Полчаса крики «браво» и «брависсимо». И потом объятия восторженной публики. Несколько сотен человек стояли в очереди, чтобы прикоснуться к артистам. Больше всех восторгов досталось тебе. Ночь была бессонной. «Мы взяли Рим», – сказал Пекарский. «Рим наш!» – заорали музыканты. На следующее утро за завтраком импресарио оживленно болтал о своих планах на будущее. «Завтра у меня будет потрясающий концерт. Уверен в успехе» – радостно сообщил он. «Вы надеетесь превзойти вчерашний?» – иронично спросил Пекарский. «А что было вчера?» – как-то растерянно спросил импресарио. Мы молча переглянулись и помрачнели. И тут я вспомнил, что крылатая фраза *Sic transit gloria mundi* (так проходит земная слава) родилась именно в Риме.

В Москве мы не смогли найти помещения, и спектакль тихо скончался. Отдельные части исполняли в концертах.



Л. Бакши и М. Пекарский . «Игры в инсталляциях»

Л.Б. – Футуризм оказался не ко двору в стране, в будущем разочарованной и обращенной вспять. В стране, где зачеркивают прошлое, чтобы вернуться в позапрошлое. Может быть нигде больше, чем в России, не ощущается относительная природа времени. Западный человек измеряет его секундами, минутами, часами, годами, веками, делит его на равные части. Наш лозунг «Время, вперед!» на Западе звучит абсолютно бессмысленно: куда же оно еще может идти? В России время течет неравномерно – то тягуче, почти стоя на месте – «движется и не движется», то несется вскачь – вперед или назад. Оно измеряется событиями. Это роднит российское время с временем музыкальным. Ведь главная особенность музыкального времени не в том, что оно организовано ритмическими долями, а в том, что оно драматургично.

Мы движемся к новым берегам со старым скарбом за спиной. Не выбрасывать же нажитое.

«Три сестры». **1967**

1967-й – не только год постановки великого спектакля Анатолия Эфроса «Три сестры» – это год, когда я увидела спектакль. Мы, две студентки ЛГИТМиКа, приехали в Москву в ноябре 1967-го, остановились у одного симпатичного бывшего ленинградца, неделю ходили по московским театрам, зная точно, что студентов театрального вуза, да еще из Ленинграда, обязательно пустят. Простая логика подсказывала, что студенты – это будущая, главная публика. Поэтому мы, несмотря на полную туда «непопадаемость», видели и «Современник», и Таганку – все, что хотели, и все, что значилось в афишах. А на Малой Бронной ждали премьеры «Трех сестер» в постановке Анатолия Эфроса. Тогда еще его театр для меня был почти *terra incognita*.

Конечно, никаких билетов не было, но милая кассирша посоветовала прийти за час до спектакля. Огромная очередь. И вдруг из кассы: «Где тут две девочки из Ленинграда?» Получаем два билета (недорогих для нас) и отличные места в середине зала, кресла у прохода. Точного числа не помню. Судя по датам в афише, был самый конец ноября. Последняя генеральная репетиция назначена была на 23 ноября, а сдача – на 24-е.

После первого акта я не могла встать с места. У меня отнялись ноги – буквально. Конечно, это вскоре прошло. Но ни до, ни после ни один спектакль не вызывал такой прямой физиологической реакции. Учащенное сердцебиение, радость, вдохновение или, напротив, отвращение, раздражение – часто. Театровед и критик по сути – лишь ответственный и непосредственный зритель. Но чтобы обездвижение... Да и было ли оно в действительности физиологическим? Сказать, что спектакль понравился – значит опозлить. Рубеж юношеского, начального, хотя и страстного, искреннего представления о театре был перейден с травмой сердца и нервов. Я сидела в кресле, собираясь с силами, чтобы что-то сказать подруге. Даже по-простому спросила: «Ну, как тебе?». «Ничего», – ответила она спокойно. Не надо было спрашивать – никогда никого не надо спрашивать, особенно после того, как почувствуешь невыразимое. «Молчи, скрывайся и тай / И чувства и мечты свои».

В Ленинград я вернулась как бы с победой. У нас в городе еще никто не видел «Трех сестер». У нас были свои замечательные, умные «Три сестры» Г.А. Товстоногова в Большом драматическом. С Юрским, Стрельчиком, Лавровым, Дорониной, Шарко, Поповой, Макаровой, Трофимовым, Басиладзе – чего еще желать? Товстоногов знал, что он хочет сказать, актеры его поняли и вслед за ним все сказали. Татьяна Дорониная (Маша) была царицей этого сценического бала. Кирилл Лавров (Соленый) снова доказал, что никакой он не герой нашего (того) времени, а характерный актер. Олег Басиладзе через роль Андрея Прозорова на равных входил в «когорту дружных». Зинаида Шарко играла капитана, спасающего тонущий корабль – так интерпретировал положение Ольги в спектакле режиссер. Попова, чудная и строгая Эмма Попова, в роли Ирины не допустила ни капли сентиментальности. Лучшего Тузенбаха, чем Сергей Юрский, найти было невозможно – интроверт с грацией недотепы. Ефим Копелян в роли Вершинина был особенно грустен и молчалив, хотя реплик имел предостаточно. Людмила Макарова–Наташа оставалась все той же кокет, иногда гранд, иногда



«Три сестры». Театр на Малой Бронной.
Сцена из спектакля. 1967

чуть-чуть, что и в других ролях. Владислав Стржельчик – гимназический учитель – вел себя как ректор провинциального университета. Я и сейчас хорошо помню этот спектакль, всех актеров, атмосферу, сценографию Софьи Юнович, военный марш, товстоноговскую непоколебимую стратегию.

Из актеров Эфроса я слегка знала Ольгу Яковлеву, Льва Круглого и Николая Волкова. Но его «Три сестры»...

Впечатления естественным образом вылились в учебное задание, в курсовую работу по критике.

До окончательного варианта курсовой я еще раз съездила в Москву весной 1968. На этот раз мне помог мой однокурсник Женя Проц, который проходил практику в Театре на Малой Бронной. Он договорился с Анатолием Васильевичем, и тот кивнул головой на входе, чтобы меня пропустили. Так я лично «познакомилась» с Эфросом. Ему было совсем не до студентов, хотя бы и из Ленинграда.

На этот раз я сидела на балконе, вернее, стояла. Второй раз спектакль смотрелся уже с позиции начинающего профессионала. Что всегда мешает. Потом я опоздала на ночной поезд в Ленинград, но работу дописала. Получила «отлично», а также немало комплиментов от «взрослых». Перечитывая работу сейчас (в полном виде она у меня не сохранилась, ориентируюсь на публикацию, о которой речь ниже), вижу, что ничего выдающегося она собой не представляет. Но научный руководитель

познакомила с этой работой знакомых и других педагогов. Минута славы досталась мне от печальной славы самого спектакля, который мытарили и сняли со сцены. Героем времени бы Анатолий Васильевич Эфрос и его «Три сестры». Несколько лет это была самая острая тема обсуждений. Товстоногов принял участие: позднее, не отрицая таланта Эфроса, которого он очень любил и ценил, высказался в том смысле, что Чехов – не автор Эфроса.

Скорее, он не был автором самого Товстоногова, хотя без Чехова он не мог обойтись, как любой режиссер и тогда, и сейчас. Два спектакля он сделал («Три сестры» и «Дядя Ваня»), о «Чайке» говорил вдохновенно и нестандартно, сожалел, что не поставил «Вишневый сад». Но Товстоногов искренне (он никогда не лгал) думал, что «правильный» Чехов лишь в МХАТ 1940-го и в БДТ 1965-го.

«Прошло сто лет»... Поменьше, лет сорок. В Петербург приехала Нонна Скегина. Я знала, что она – из числа легендарных завлитов, что была завлитом у Эфроса. Она мне позвонила и попросила разрешения включить в том материалов о «Трех сестрах» мои записи репетиций! Но на репетициях Эфроса я не была. Как я ни уверяла Нонну Михайловну, что это ошибка, она не отступала и предложила мне прочесть текст из архива Эфроса. Это была моя курсовая. Как она попала в заповедные бумаги, не знаю. Кто-то из ленинградских доброхотов мог передать. Может быть, Анатолий Васильевич прочел, а, может, и вовсе не читал. Ему писали многие, совсем не последние люди. Чего стоило письмо Шостаковича, который признавался, что не умеет «в письменной форме выражать свое восхищение и потрясение». Ходило много историй таких потрясений, о том, например, что Шостакович плакал на спектакле.

Я сказала Нонне Михайловне, что работа моя, но это не запись репетиций, а обыкновенная работа студентки третьего курса. Тогда она предложила: давайте все-таки сделаем этот текст «Записью после генеральной репетиции». Глупо было возражать: ведь отчасти это правда, он ведь появился после первых спектаклей, в нем зафиксированы первые впечатления. Нонне Михайловне важно было найти ему место в общей композиции материалов. Как письмо текст не годился, как рецензия – рядом с Вадимом Гаевским смешно, как студенческая статья – не те времена. Это сейчас курсовики и дипломы быстро попадают в журналы. Таким образом, в первом томе книги «Анатолий Эфрос. “Три сестры”», вышедшем в 2011-м, в разделе «1967 год, сентябрь – ноябрь» увидел свет старый ученический фрагмент 1968 г., подписанный моим именем.

И все же: что такое были те «Три сестры»? Позже Эфрос пояснял: «Тогда я изо всех сил выискивал в пьесе трагическое. А теперь кажется, что это трагическое надо, напротив, прятать. У зрителя долго должна быть улыбка при взгляде на этих милых людей. Они замечательно философствуют, хорошо умеют шутить, в них настоящая прелесть и тонкость чувств, они артистичны. У них есть среди прочего легкое дыхание...» В «Трех сестрах» 1982 г. Эфрос исправил, как ему казалось, собственные ошибки. Художник не всегда до конца понимает, что он творит – в этом и «смерть автора», и парадоксы герменевтики.

«Три сестры» с 25 ноября 1967 г. были отпущены на волю, они не принадлежали Эфросу, оставаясь его созданием. Мои возражения позднему эфросовскому ракурсу вот в чем. Герои «Трех сестер» 1967 г. на самом деле милые, обаятельные, артистичные, прелестные. Они веселились, пили вино, у них было легкое дыхание. Они танцевали – не случайно рецензия В.М. Гаевского называлась «Приглашение к танцу». Балетное наполнение любого спектакля Эфроса обязательно, не потому, что там танцуют или, как сейчас принято, соединяют драму с балетом. Его театр изнутри настроен на ритмы драматических сюит. Его мизансцена – плавающая, длящаяся в подчас неразличимых внешне танцевальных хороводах. Линии мизансцен в спектаклях Эфроса выполнены хореографом в той же мере, что психологом. Когда-то Гаевский рассказывал нам, кружку молодых театроведов (встреча с ним состоялась в тогдашнем Дворце искусств), что театр Эфроса с определенного момента стал таким, каким мы его знали после «Чайки», «Трех сестер», «Женитьбы»... Что-то вроде цветного кино после черно-белого. Переломным моментом было появление Музы. Это она внесла цвет и музыку, легкое дыхание, легкую походку. Это она сделала театр Эфроса маньеристским. Эфрос почувствовал силу и власть женского начала – рядом с сильными мужскими темпераментами театров тех лет.

Для того, чтобы создать таких «Трех сестер», Эфросу не нужно было «выискивать» трагическое – оно являлось само в кружении трагического вальса, сквозного музыкального фона спектакля. Вальс этот режиссер позаимствовал из фильма «Магазин на площади» (режиссеры Ян Кадар и Элмар Клос) с Йозефом Кронером и великой Идой Каминской. На экраны этот чехословацкий (тогда) фильм вышел в 1965 г. Композитор Зденек Лишка стилизовал вальс под звучание парковых концертов духовых оркестров. В фильме контраст между трагедией войны с «аризацией» населения и безмятежными волнами вальса создавал

«радостный фон для нерадостных наблюдений» (это из рецензии Гаевского на «Три сестры»). В записях репетиций «Трех сестер» прямо указано, что в спектакле должен звучать как раз вальс из «Магазина на площади» и смысл: «Торжество жизни над смертью».

До появления в печати этих записей, я, конечно, не знала о музыкальном замысле Эфроса. Но фильм видела. В нем торжество – это сарказм, трагическая ирония. Скорбная мечта о возможном торжестве, возможном счастье. Финал картины ничего, кроме крошечной тоски, не внушал. В вальсе плыли, оторвавшись от земли и взявшись за руки, глухая старуха-еврейка и парень, который хотел спасти ее и случайно убил. Наверное, такой финал мог подсказать Эфросу, как соединить в одно радость и отчаяние, мечту и ужас. Первые музыкальные звуки спектакля прозвучали для меня сигналом к их адресату, фильму. Он – из многого, что посвящено Второй мировой войне – по-настоящему беспощадный, донныне не устаревший. Танцевальный экстаз у Прозоровых свершается через силу, в отчаянии. Как светлая, прозрачная антиидиллия чешского фильма в финале.

В материалах Н. Skeгиной есть реплика Е. Фурцевой (тогда – министра культуры): «Как же можно Машу на тахту положить? Это огрубление». Тут ошибочка вышла – на тахту бросалась Ирина, сама, в изнеможении от танца. Из вальса Ирина – Ольга Яковлева – бросается на широкую тахту в центре. Она кричит «В Москву, в Москву!», и нервное возбуждение переходит в истерику. Ею заканчивалась первая часть. Эфрос и предполагал истерику. Истерики – это эфросовская трагедия. Не очень высокая разновидность жанра, без котурнов, но с хором плакальщиков.

«Три сестры» Эфроса – спектакль, где все без исключения актеры казались гениальными. Не потому, что таковыми были, а потому что их объединяла гениальная режиссерская воля. У Товстоногова – своя, единая формула: нельзя быть безответственными, когда жизнь требует действий. Суровый приговор режиссер выносил чеховским сестрам, офицерам. А Эфрос их жалел. Хоть у него сострадания достоин каждый, и все актеры как будто не хуже товстоноговских, запомнились отдельно Ольга Яковлева – Ирина, Николай Волков – Вершинин, больше всех – Лев Круглый – Тузенбах и Лев Дуров – Чебутыкин.

Можно прочитать записи репетиций, фрагменты режиссерского сценария Эфроса – все, что собрала Нонна Михайловна и ее команда про «Чайку», «Три сестры», «Тартюфа» и «Живой труп», бесценно для

истории театра. И все же есть глаза, обращенные назад, в память, видение. Еще не окончательно история.

Несколько лет мы вели спор с Евгением Соломоновичем Калмановским, который тоже видел «Трех сестер» 1967 г. и тоже, по-своему, как он умел, с обманчивой иронией по отношению ко всему, его любил. Я где-то то ли написала, то ли сказала, что Тузенбах все время подшофе. Пьяненький. От этого его монологи и откровения доверия не вызывают. Он издевается над трудом, будущим, мечтаниями, беззлобно и дурашливо. Вообще этот Тузенбах, никакой не военный и совсем не немец. В нем смешались грустный Пьеро и легкомысленный Арлекин. Из театральности и современности сложился образ человека без места, цели, но нежного и потерянного. Привыкшего уходить из реальности в забвение и дурман. Калмановский серьезно и страстно возражал. Он считал, что предположение о пьянстве Тузенбаха дискредитирует гениальный спектакль, режиссера и актера. Кажется, он даже обращался к кому-то из участников спектакля, чтобы поставить меня на место (без агрессии, из желания установить истину).

Могли быть две истины (герменевтика в действии). Моя заключалась в том, что все они пили и жили с этим постоянным нездоровым возбуждением. Атмосферой было общее забвение. Эфрос позднее оправдывался: ни в коем случае он не хотел принизить труд и все такое из чеховского позитива. Слова, слова, слова. В устах героев его первых «Трех сестер» реплики и монологи о труде звучали какой-то навязчивой и навязанной догмой, ссылкой на газетную номенклатуру, исполняемыми халтурно. Никто не хотел работать. Все отрецивались от труда, а Ирина, попробовав этого зелья, потеряла последнюю надежду на другую жизнь.

Что касается Тузенбаха, то Чехов недаром дал ему реплики: «Давайте выпьем по рюмочке коньяку», «Давайте выпьем на брудершafft»... Режиссер подтолкнул, актер преобразил скучного влюбленного мечтателя в развязного, неуверенного в себе, обаятельного бездельника. Все обаятельны и все бездельники. Эфрос спроецировал коллизию «Вишневого сада» на «Трех сестер»: сколько ни говори, что вырубить сад и сдать дачи – и выход, и выгодно, халва жизни притягательней. Эфрос, как и Товстоногов, ощущал дискомфорт момента, оба понимали максимальную современность Чехова, но как раз по-разному ее выражали!

Самым пьяненьким в этом спектакле был Чебутыкин – Дуров. Сцена третьего акта, монолог Чебутыкина, – трагичнейшее соло. В почти пол-

ной темноте, под шуршание заезженной пластинки, словно страшась полной тишины и того, что может она принести, то есть света и яви, Чебутыкин исполнял особый танец: белой горячки. Он дергался и кривлялся, шептал, бормотал, и во всем этом динамическом и звуковом хаосе была какая-то мрачная красота. Чебутыкин хватал себя за руки, проверяя, жив или нет. Растрепанная борода, клочки волос, сторбленное, худое, изношенное (как одежда на нем) тело... Чебутыкин 1967 г. как будто предвещал другого персонажа Эфроса и Дурова – несчастного пьяницу, штабс-капитана Снегирева из «Брата Алеши» (1972): такое же отчаяние, безумие, отверженность. В ролях второго плана (!) комическое амплуа Дурова заговорило языком трагедии.

Когда пластинка переставала звучать, он подкрадывался к ней и снова запускал, только бы не остаться с собой наедине. Жерло старомодного граммофона, словно хрипящее горло безумца, слабым светом выделялось из тьмы. Страшен был и припадок Чебутыкина, и беззвучность мира, и фигура встрепанного, жалкого пьяницы. Убедить в пьяном статусе Чебутыкина нет нужды: это прописано Чеховым. Опять же, как, в какой форме, в какой степени это социальное бедствие «всёя Руси» и реальная наша беда стали художественным явлением, решали режиссер и актер. Актеры ничуть не играли именно пьяных, они играли веселое похмелье, какое бывает от нахлынувшего свежего воздуха, от радости, от ощущения близкого несчастья.

Опьянение для Эфроса не бытовой маневр, не комедия, не сатира. Зря он вообще оправдывался. «Пьяненькое» это особый душевный дурман, ирреальность, свобода. В одном из последних спектаклей в Театре на Таганке, «На дне», все персонажи пьянели, но ни одного признака, ни одной реквизиторской штуки на сцене нарочно не было – ни бутылок, ни стаканов (как, впрочем, ночлежных нар и матрасов). Понемногу люди уходили туда, в какой-то беззаконный и бездонный океан (кстати, наполненный доверху прекрасной музыкой). Мизансцена Эфроса, благодаря нервной потребности движения в каждый момент, становилась похожей на вечное движение ветра и волн. В таганковском «Мизантропе» ее аранжировал джаз, в «Трех сестрах» – военный вальс-марш.

Пьяненькое веселье, пьяненькие в «Трех сестрах» ничему не мешали. Как в сцене с Чебутыкиным, так и в самом спектакле, вопреки всему, в том числе и взвинченной истеричности, наступали секунды, минуты трезвости, прозрения. Тогда вступала в права красота. Очень красив был этот спектакль. Стильные костюмы создала Алла Чернова. На сестрах

были почти одинаковые платья, без исторических подробностей. Длинные, в пол, одного покроя верх, с рукавами буфф, вздернутыми в угол на плечах, узким лифом и простой, гладкой юбкой. Отличались сестринские платья личным узором на платье, для каждой отдельно. От акта к акту платья меняли цвета – зеленый, кажется, серый и в финале серебристый – но единство оставалось. Сестры смотрелись как на картинах Борисова-Мусатова, пластикой женских фигур и танцем объединенных в «растительную» композицию. В последнем акте на платьях серебристого тона сходились и расходились полосы и звезды. В последнем акте общий танец стал строже и холодней – как и общее настроение. Будто наступило утро, и с ним все иллюзии совсем рассеялись. Это был акт выздоровления как смерти.

В пространстве сцены (его сочинил Виктор Дургин) ничего особенного не было, в том числе никаких аллей – ни березовых, ни еловых. Оно было лаконично и тоже красиво. В центре сцены в первом акте – широкая тахта, а также рояль и граммофон. На заднике – какие-то гнезда из веток, но внимание сосредоточено на дереве с золотыми листьями. Крупными, плоскими; нисколько оно не похоже на дерево, а листья – на листья. Неподвижное и отливающее блеском странное дерево просто стояло, словно тайный соглядатай со множеством зорких глаз. Его искусственность и неподвижность пугали. Персонажи с ним не общались и никак не использовали. В спектакле оно сияло золотым светом, вызывающим спокойствием, наперекор тревоге бедных сестер и их – названных и настоящих – братьев.

В те же годы, шестидесятые, вышел на экраны «Июльский дождь» Марлена Худиева. Тоже любимый. Мама главной героини слушает по радио заключительную сцену из «Трех сестер» Немировича-Данченко. С грустью говорит: «Тогда, еще до войны...» Перечисляет имена актеров МХАТа. Они, чеховские сестры 1940 г., надеются, что жизнь станет лучше, что придет счастье... Мама отвлекается от радио и заглушает финальные вскрики, реплики спектакля. Они звучат неким эхом для новых «Трех сестер» в БДТ, на Малой Бронной.

В «Июльском дожде» небольшие неприятности и перемены настроений вплетены в лирические панорамы Москвы, в интерьеры, пейзажи, толпу... Все почти хорошо. Но у главной героини вдруг наступает депрессия – после смерти отца и пикника (пикник как перелом действия послужит и «Полетам во сне и наяву», и радостно-банальному разрешению в фильме «Москва слезам не верит»). Она расстается с

женихом, и оптимизм заключен разве что в телефонной трубке: она ведет разговоры, все длинней, с реальным или воображаемым Женей.

Ни грамма публицистики нет ни в этой картине, ни в спектаклях Товстоногова и Эфроса. Никаких сопряжений с современностью прямой, зеркально. Но именно «Июльский дождь» и два театральные спектакля по Чехову вызвали смутную тревогу. Все нехорошо – не то, чтобы застой или тоталитаризм, нет, совсем другое, вечное «нехорошо». Понять тогда, в 1967 г., последствий абсолютно художественных впечатлений, их глубину я не могла. Ведь казалось, что форма поглощает все содержание. Оказалось, не поглощала. Слушать надо было внимательней – слушать ухом, а не брюхом, как выражалась наш педагог по драматургии. Но все-таки брюхо не обманывало.

Приложение.

В 1987 г. не стало А.В. Эфроса. Смерть его переживалась очень лично. На днях я нашла записку тех дней от мужа, Б.В. Тулинцева (1943–2014). Он работал ночным сторожем в Театральном музее, я научным сотрудником там же. Он приходил утром и ложился спать. Я вставала, отправляла детей и шла на работу. Вот эта записка с сохранением шутливой орфографии автора:

«Лена! Я почитал: Эфрос ставил “3 сестры” в моем теперешнем возрасте. Так што у нас вся жисть впереди.

Не забудь взять на работу волшебного Иосифа, а мне оставь 1 руб на б/к

Целую. Б.

P.S.

Не рыдай так безумно над ним.

Он памятник себе воздвиг иной»

«Гамлет» Андрея Тарковского: «Разлажен жизни ход...»

«Гамлет» намного опередил свое время и, когда он понимает, что именно ему предстоит разрушить этот мир, он начинает мстить и тут становится таким, как все, и поэтому гибнет.

Эта шекспировская идея не дает мне покоя. Вообще может ли человек судить другого человека, и может ли один проливать кровь другого? Я считаю, что человек не может, не имеет права судить другого. Общество – может! К сожалению, может! И тут ничего не поделаешь... А капля пролитой крови равна океану!»¹

Андрей Тарковский

4 апреля 2022 г. исполнилось 90 лет со дня рождения кинорежиссёра А. Тарковского. Сорок пять лет назад, 8 февраля 1977 г., состоялась премьера его первого (и единственного) режиссерского опыта на драматической сцене – спектакля «Гамлет» в Театре им. Ленинского комсомола. Весной 2017-го в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина проходила выставка «Театр Тарковского. “Гамлет”», посвященная истории создания и недолгой жизни этого оригинального и недооцененного произведения.

Когда осенью 1973 г., в период съемок «Зеркала», с Тарковским связался Марк Захаров и предложил ему поставить драматический спектакль на сцене своего театра, кинорежиссер сразу подумал о «Гамлете»². Шекспировская трагедия давно привлекала его возможностью поразмышлять на темы, глубоко его волновавшие. Внук революционера-народовольца³, Тарковский отрицал идею насильственного преобразования мира и, подобно Ивану Карамазову, не принимал мировой гармонии, купленной ценой слез «хотя бы одного только замученного ребенка...»⁴

Но М. Захаров предвидел, что поставить «Гамлета» Тарковскому не дадут. В те времена репертуар утверждал Комитет по культуре по представлению театра. Он мог разрешить или запретить постановку той или иной пьесы. Вопрос здесь был не только в политике, но и в деньгах, чтобы не было потери возможного дохода при одновременности премьеры на разных сценических площадках. В 1973 г. «Гамлет» был поставлен в Театре на Таганке. Кроме того, в Комитете давно знали о желании Ю.А. Завадского, главного режиссера Театра им. Моссовета, осуществить свою версию шекспировской пьесы (Офелию должна была сыграть М. Терехова, которую Тарковский впоследствии пригласил на роль Гертруды). А потому рассчитывать на то, что Тарковскому позволят поставить эту же пьесу в Театре им. Ленинского комсомола, не приходилось. Он искал альтернативу: перечитывал другие произведения Шекспира и русскую классику, склонялся («на худой конец») к «Юлию Цезарю» или «Макбету». По словам Рашита Сафиуллина, ассистента художника-постановщика на «Гамлете»⁵, когда Тарковский пригласил для оформления своего спектакля талантливого грузинского художника Тенгиза Мирзашвили, они начинали работу с «Макбета», именно для «Макбета» изначально создавались первые эскизы костюмов, которые впоследствии были переработаны Екатериной Компанец для «Гамлета». Тогда же, в феврале–марте 1975-го, Тарковский вел переговоры с директором Ленинградского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина (нынешний Александринский) Киселевым о постановке «Гамлета» на сцене их театра. В «Мартирологе» Тарковского есть свидетельство, что Киселев сам вышел на него после ленинградской премьеры «Зеркала». По словам Е. Цымбала⁶, ленинградская постановка не состоялась, т. к. А. Тарковский настаивал на участии в спектакле своих актеров – А. Солоницына и М. Тереховой. Труппа возмутилась такому условию режиссера («Неужели среди нас нет достойных?»), и, во избежание конфликта, худрук И. Горбачев

не стал поддерживать идею директора пригласить Тарковского для постановки в свой театр⁷.

Тем временем резко ухудшилось состояние здоровья Ю. Завадского в Москве. В 1975 г. стало известно, что Юрий Александрович неизлечимо болен, и «Гамлет» на сцене Театра им. Моссовета не состоится. Именно тогда Тарковскому дали разрешение на постановку в Театре им. Ленинского комсомола. Согласно личной карточке режиссера из музея театра, 16 января 1976 г. с ним был заключен договор, и он приступил к репетициям⁸. Спектакль был сдан 22 декабря 1976 г., 24 декабря состоялся предварительный показ, официальная премьера прошла 8 февраля 1977-го⁹. Дата последнего спектакля, показанного в Москве, судя по материалам «Театрально-концертной Москвы», – 26 июня 1977 г. В том же журнале были заявлены еще два спектакля – 1 и 8 октября, но осенью «Гамлет» не игрался¹⁰.

Уже на уровне первоначального замысла, общей режиссерской идеи было понятно, что спектакль будет необычным. В те времена главным на советской сцене был Гамлет-борец, воплощенный Владимиром Высоцким в легендарном спектакле Ю. Любимова. С другой стороны, в истории театра давно укоренилось иное толкование: принца-философа, мрачноватого мыслителя, аристократа духа, стоящего неизмеримо выше Эльсинора с его грязью, лишь обстоятельствами вынужденного вступить в борьбу. К нему тяготеет знаменитый фильм Г. Козинцева с И. Смоктуновским в главной роли. Для Тарковского обе трактовки неприемлемы.

По словам Любви Матюшиной, второй исполнительницы роли Гертруды в спектакле Тарковского¹¹, Андрей Арсеньевич как-то сказал на репетиции: «Пока Гамлет мучается своими вопросами, он – Гамлет, он – святой, но как только он берется за меч, то становится убийцей». Мысль об убийстве ему отвратительна, но отвратителен и Эльсинор, и душа его раздваивается... Трагедия Гамлета в представлении Тарковского – это трагедия духовного падения: в стремлении исправить «разлаженный ход» жизни, восстановить «распавшуюся связь времен» человек высокой культуры опускается до уровня «Дании-тюрьмы», становится на сторону зла, в итоге губит виновных и безвинных, и гибнет сам. В беседах о «Гамлете» режиссер сравнивал датского принца с Лениным, замаравшим себя кровью, и с писателем Александром Фадеевым, который публично призывал карать «врагов народа», а потом, осознав свой грех, покончил с собой. При таком подходе к шекспировскому сюжету неудивительно,



М. Терехова – Королева, Б. Никифоров – убитый Король,
В. Ширяев – Король-убийца. Пантомима «Мышеловка». «Гамлет».
Фото из музея театра «Ленком»

что основными сценами спектакля, задуманными еще до начала работы, были «Мышеловка» и сочиненная режиссером финальная сцена «всеобщего воскресения», когда Гамлет (а точнее, его призрак или его душа, освободившаяся от мстительной, озлобленной плоти) воскрешает всех убиенных, то ли прощая их, то ли прося у них прощения.

По замыслу Тарковского, «Мышеловка», которую он изначально видел как пантомиму, была задумана принцем не для того, чтобы уличить Клавдия и мать в злодействе, а чтобы заметить следы их раскаяния и простить обоих. В сцене молитвы Клавдия, случайно подслушанной Гамлетом, король твердо решает, что раскаиваться ему не в чем, ведь совершенное преступление дало ему все, о чем он мечтал. Именно после этого в Гамлете происходит метаморфоза: из мятущегося интеллигента он превращается в безжалостного убийцу. Неслучайно пантомиму «Мышеловки», по замыслу режиссера, должны были играть не бродячие актеры, а сами Клавдий, Гертруда и Призрак, которые лишь повторяли на сцене то, что произошло в действительности.

Перед началом пантомимы исполнители ролей Гертруды (М. Терехова) и Клавдия (В. Ширяев) как бы поднимались на почетные места, невидимые зрителю, а на самом деле уходили за кулисы, где



А. Солоницын – Гамлет. Монолог «Быть или не быть». «Гамлет». Фото из музея театра «Ленком»

переодевались в ярко-алые трико. По воспоминаниям Э. Артемьева, композитора спектакля Тарковского, эта сцена шла под аутентичную ренессансную музыку в исполнении ансамбля Алексея Любимова (в записи)¹².

В «Гамлете» Тарковского не было мистики: Призрак мыслился режиссером как существо вполне реальное, даже приземленное – его костюм, прикрытый сверху подобием рыболовной сети, похож на лохмотья, а лицо актера Бориса Никифорова, в молодости игравшего «хороших парней», прямодушных, с честным взглядом, сообщало персонажу характер человека из толпы. В странноватом костюме высокая фигура актера казалась угловатой и неловкой. Никакого «призрачного света» или потустороннего мерцания.

Не было здесь и «положительных героев», как, впрочем, и абсолютно отрицательных. Все, как в жизни: зло и добро перемешаны, но зла все-таки больше. Ведь это мир большой власти, разлагающей душу. Эта тема живо интересовала Тарковского. Недаром, как сказано выше, среди других «кандидатов» на постановку он рассматривал «Макбета» и «Юлия Цезаря», а следующим его театральным опытом стала опера М. Мусоргского «Борис Годунов». Пожалуй, самые «симпатичные» герои его спектакля – Полоний и Лаэрт. Даже Гертруда и Клавдий в какой-то момент внушали симпатию: красивые люди, влюбленные друг в друга. До тех пор, пока не становилась понятна их подноготная: Гертруда, по

мнению Тарковского, должна быть очень чувственной женщиной, полюбившей убийцу и не умеющей совладать со своими страстями. Роль Гертруды Тарковский изначально писал на Терехову, как Гамлета – на Солоницына. Вплоть до того, что собирався отказаться от постановки, когда понял, с какими сложностями сопряжено приглашение сторонних актеров. По иронии судьбы, Олег Янковский, премьер театра, которому режиссер отказал в роли Гамлета в пользу Солоницына, сыграет у Тарковского пять лет спустя роль Андрея Горчакова, изначально написанную на безвременно ушедшего Солоницына...

Образы Гамлета и Офелии претерпели в спектакле такие метаморфозы, что вызвали целый шквал критики. Гамлета–Солоницына обвиняли в вялости, лености и бездействии. Писали, что он слишком «опрозоирован». Говорил он подчеркнуто тихо, двигался медленно, держался апатично, был сильно немолод и лысоват, знаменитый монолог «Быть или не быть» произносил, лежа на сцене, в прозаическом переводе, а тем временем на заднем плане возникали войска Фортинбраса.

Офелия в исполнении Инны Чуриковой и вовсе возмутила тогдашних рецензентов, привыкших видеть в этом образе «ангела во плоти». Но в концепции Тарковского она не так проста. Тарковский вообще не верил «ангельскому образу» женщины. И для того, чтобы докопаться до истины, кропотливо изучал разные переводы пьесы на русский язык. Итогом этих изысканий, вкуче с индивидуальной рефлексией художника Тарковского, стала совершенно парадоксальная Офелия. Она грубовата и подчеркнуто некрасива, чувственна, властолюбива и с самого начала не вполне нормальна (Тарковский не верил во внезапность ее безумия: начатки болезни должны были проявляться до рокового толчка). По воспоминаниям театрального и кинокритика А. Солнцева, видевшей не только спектакль, но и многие репетиции, «в ней никакой женственности не было, скованность и закомплексованность – была». «Дерганная и неуверенная» в начале спектакля, в сцене безумия она становилась развязной и грубой¹³. Офелия мечтает быть похожей на королеву, занять ее место. Принц – только средство достижения заветной цели, и когда она понимает, что принцу власть неинтересна, что он никогда не станет королем, она сходит с ума. По словам театроведа Ю. Большаковой, Офелия у Тарковского не была глупа и наивна¹⁴.

«Дураков» вообще не было – «это был спектакль про умных людей». Офелия здесь – волевая, решительная женщина, уверенно идущая к

цели (несмотря на всю свою кажущуюся угловатость и закомплексованность). В постановке Тарковского ее отношения с Гамлетом заходят далеко: Офелия охотно принимает ухаживания принца, сближается с ним, с гордостью демонстрирует несколько округлившийся живот, в котором видит залог прочности и долговечности их отношений. Она уже представляет себя на датском троне, но принц охладевает к ней, равнодушен к власти и совсем не стремится занять престол. Крушение надежд, гибель отца, разлука с братом довершают разрушительную работу, начатую природой: Офелия сходит с ума, и в этом состоянии, что свойственно умалишенным, окончательно утрачивает стыд, становится похотливой, пристает к Клавдию на глазах у Гертруды, поет двусмысленные песенки о девушке, лишенной невинности, о девушке, пробирающейся к парню – песенки, чей сексуальный подтекст в русских переводах тщательно вуалировался (к примеру, в советских изданиях перевода Б.Л. Пастернака песенка про Валентинов день на самом непристойном месте попросту обрывалась)¹⁵. Образ Офелии вообще был центральным женским образом в спектакле Тарковского, о чем писали практически все рецензенты и мемуаристы, а работа Инны Чуриковой отмечалась исследователями ее творчества как удача. Парадокс – неприятие режиссерской концепции образа и принятие актерского ее воплощения, но именно так произошло в этом случае. Уже на стадии вызревания творческого замысла Тарковский видел в этой роли именно ее, некрасивую и угловатую, с такими выразительными глазами. В сцене похорон Офелии, когда Гамлет и Лаэрт дрались над ее гробом, Чурикова лежала с широко раскрытыми глазами. «Гроб» был несколько выдвинут в зрительный зал, и из любой точки зала был виден ее взгляд – остановившийся, совершенно *мертвый*¹⁶.

Многие сцены спектакля были сокращены. Режиссер настаивал на том, чтобы декорационная основа была общая для всех сцен, и оформление можно было быстро менять. Зрители и участники спектакля вспоминают большую кровать, в которой разыгрывались многие сцены; затем она становилась подиумом, на который поднимались артисты, чтобы показать пантомиму. В разные моменты спектакля над сценой поднимались и опускались сетки, а вместо задника были бархатные портьеры разных цветов, которые тоже двигались, поднимались и опускались, направляя внимание зрителя на определенного персонажа. По словам Ю. Большаковой, «это был спектакль крупных планов», когда и декорация, и сами мизансцены выстроены так, чтобы выделить того



И. Чурикова –
Офелия.
«Гамлет».
Фото из музея театра
«Ленком»

или иного героя/героев, поставить их в центр зрительского внимания. В то же время там было немало многофигурных композиций, сопоставимых с общим планом в кино. Таким общим планом стал весьма многолюдный финал, где появлялись войска Фортинбраса, готовые добить тех, кто еще не убит. Наиболее ярким «кинематографическим» приемом стал псевдорепид в сцене воскрешения убитых, когда движение каждого персонажа было буквально разложено по фазам и дано, как в замедленной съемке.

Значительную роль в своем спектакле режиссер отводил освещению и музыке. Суть музыкальной концепции постановки, по собственным словам А. Тарковского, заключалась в контрасте: «ощущение человека... который не одинок, который <...> ощущает себя связанным со всем мирозданием, тогда как музыка, которую мы там используем, как раз говорит о противоположном». Использование «музыки одиночества» на контрасте с гамлетовским ощущением связанности с миром призвано было выразить внутренний динамизм, «стремление личности к... самопознанию»¹⁷. В беседах о спектакле Тарковский подчеркивал, что не хотел использовать сугубо современную музыку, хотя в оформлении отдельных сцен все же ощущалось влияние рока – по словам режиссера, это было ему необходимо, «чтобы связать этот замысел <...> гамлетовский с нашим временем, как-то намекнуть на пространство, лежащее между временем, когда был “Гамлет” задуман, и тем, что мы его ставим сейчас»¹⁸.

Центральной в спектакле была музыкальная тема *Pulcherrima rosa* («Прекраснейшая Роза»), мрачная тема Эльсинора, которую примерно в то же время композитор использовал в «Сталкере», а спустя три года – в телеспектакле Александра Орлова «Тайна Эдвина Друда» (в него вошел весь фрагмент из театральной партитуры¹⁹, что неудивительно, если учесть, что Орлов работал на «Гамлете» постановщиком пантомимы). Даже в финале, после апофеоза с воскрешением убитых, торжествующее *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* («Свят Господь Саваоф»), спетое без слов, сменялось все той же гнетущей темой²⁰. По словам музыковеда Александра Наумова, общавшегося с Э. Артемьевым, в «застойных» 70-х идея духовного возрождения «уже не казалась спасительной. Музыкальный финал трагедии А. Тарковского был двойным или даже тройным: <...> в конце сцены поединка появлялись мажорные аккорды *Sanctus*, а затем, когда великолепное crescendo срывалось в тартарары, вновь начиналось кружение вариаций на *Pulcherrima rosa*. С уходом героя ничего не изменилось. Потустороннее видение не могло стать действительностью – слишком контрастировал бы возвышенный оптимизм театрального события с реальностью поздних советских лет»²¹. Фортинбрас и Озрик, идущие на смену Клавдию и Полонию, в спектакле Тарковского показаны как еще большее зло. В музыкальной теме Фортинбраса звучат нотки агрессии (впоследствии тематическое ядро этой музыки вошло в фильм Н. Михалкова «Урга» для музыкальной характеристики войска Чингисхана)²².

Даже самый поверхностный анализ корпуса воспоминаний о «Гамлете» и текста пьесы в экземпляре помрежа (сохранившегося в музее театра «Ленком») позволяет выявить целый ряд существенных переключек первого спектакля А. Тарковского с его кинематографом. Это и повторяющиеся из фильма в фильм темы (родителей и детей, дома и домашнего очага), мотивы и приемы (двойничество или лжедвойничество героев; сдержанная цветовая гамма, минималистичная музыка) и неизменный, начиная с «Андрея Рублева», герой-интеллигент, рефлексирующий и, на первый взгляд, апатичный.

Тема родителей и детей, вообще тема семьи, в кинематографе Тарковского сопряжена с темой утраченной гармонии, потерянного рая (неслучайно основным рабочим названием «Зеркала» был «Белый-белый день», – по наименованию стихотворения Арсения Тарковского, отца режиссера, об утраченном рае детства). Так, герой первого полнометражного фильма Андрея Тарковского «Иваново детство»



И. Чурикова – Офелия, В. Ширяев – Король Клавдий.
Безумие Офелии. «Гамлет». Фото из музея театра «Ленком»

становится свидетелем гибели матери, остается сиротой Бориска в «Андрее Рублеве», Крис Кельвин в «Солярисе» не ладил с умершей матерью и не может найти общий язык с отцом. Фильм «Зеркало» в значительной степени построен вокруг «семейной» темы. Тема семейного очага, семейной гармонии, если и появляется в фильмах Тарковского, то лишь на краткий миг, чтобы впоследствии являться герою в сновидениях или воспоминаниях.

В «Гамлете» символом домашнего очага, уюта и тепла становится семья Полония. Полоний в спектакле – опытный политик, дворянин, человек с чувством собственного достоинства, при этом прекрасный семьянин, искренне любящий своих детей и беспокоящийся о них. Лейтмотив образа Полония – неотступный страх, в особенности – за судьбу дочери. Эту роль убедительно сыграл в спектакле Тарковского Всеволод Ларионов. По замыслу режиссера, сцена прощания Лаэрта–Николая Караченцова с семьей должна быть самой теплой и сердечной. Встречаются родные люди, им хорошо вместе. Они долго говорят, смеются и шутят, что-то выпивают. Мы видим только самый конец этой семейной сцены, которая мыслилась режиссером как островок любви посреди враждебного мира²⁵.



М. Терехова –
королева Гертруда.
«Гамлет».
Фото из музея театра
«Ленком»

«За кадром» остается другая некогда счастливая семья – Гамлет-старшего и Гертруды. Отец предательски убит, а мать выходит замуж за его убийцу. Здесь – не просто разрушение семейной гармонии, но вероломство. В какой-то мере Гамлет сближается с Иваном из первого фильма Тарковского. Так же, как Иван, он становится орудием мщения, но если Иван мстит врагам за смерть матери и сестры, то Гамлет мстит Клавдию и *матери* за смерть отца (недаром он издевательски называет Клавдия «матушкой», намекая на их плотское единение).

Гертруда грациозна и эротична – любовная страсть так молодит ее, что она забывает о возрасте. Ярко-красное платье подчеркивает ее чувственность (по словам Е. Компанец²⁴, «Платье Тереховой было задумано очень шикарное, из глубокого красного шелкового бархата, на манер *костюма венецианской куртизанки*»²⁵). И вместе с тем, по словам актрисы Любви Матюшиной, она была для Тарковского, прежде всего, *мать*. Когда М. Захаров настоял на утверждении актрисы для второго состава (М. Терехова была для Театра им. Ленинского комсомола сторонней исполнительницей и много снималась), Тарковскому предлагали привычные «возрастные» кандидатуры, но он, неожиданно для всех, утвердил 26-летнюю Матюшину. Она недоумевала, почему режиссер принял такое решение, ведь она была моложе своего партнера и сценического «сына» А. Солоницына. Понимание пришло позже. После первого спектакля с участием Л. Матюшиной супруги Тарковские подарили ей программку «Гамлета», всю обклеенную ликами мадонн, которые

вырезали сами. И ей стало ясно: Гертруда была для Тарковского «изысканным цветком, который не понимает, в каких он руках. Она потеряла мужа, ей нужна была опора, и тут появился он, Клавдий. Он ее подхватил, поддержал, помог, и она ему доверилась. Она была нежная мать, Богоматерь, колыбельную поет. И она ничего не знала о черных делах Клавдия. Неведение – вот что ему было нужно»²⁶. Неслучайно Тарковский особенно подчеркнул сцену, когда Призрак просит Гамлета: «Не трогай мать – она ни в чем не виновата». И эта молодость королевы – не только от любви. Гертруда показана в спектакле глазами сына, который, подобно Алексею, главному герою «Зеркала», видит мать молодой, потому что для него она навсегда осталась в «белом-белом дне» его детства...

Как в «Зеркале», мать и сын в спектакле Тарковского и тянутся друг к другу, и отчуждены друг от друга. Но если в фильме мать целиком посвящает себя детям, прежде времени забывая о своей молодости и красоте, то Гертруда поначалу думает только о себе и о своей любви. В тот момент, когда она осознает правоту сына, ее мир рушится. Она понимает, что именно Клавдий – виновник «бредней» Гамлета, но продолжает любить его. От абсолютного счастья плотской любви она приходит к страху и отчаянию. В таком мире она уже не может жить и *сознательно* (как неоднократно подчеркивал Тарковский) выбирает смерть, «реализуется в смерти, в самоубийстве»²⁷. Вообще, Гертруда в этом спектакле, по мнению Ю. Большаковой, – носитель животворного и губительного начала. Она дает жизнь и несет смерть, подобно индуистской богине Кали, богине плодородия и смерти. В сцене объяснения Гамлета с матерью она тянет к нему руки с мольбой и любовью, но именно здесь, в ее комнате, происходит страшное обручение принца со смертью: Гамлет проливает кровь. Человек, который старался быть над схваткой, совершил убийство и уподобился Клавдию. Теперь ему нет пути назад: он будет мстить и убивать, пока не погибнет сам.

До сих пор не вполне исследована тема связи образа матери с образом смерти в фильмах Тарковского, а ведь это есть и в «Ивановом детстве» (сны Ивана), и в «Солярисе» (беседа больного Криса с умершей матерью во сне), и даже в «Зеркале» (поводом для создания фильма было нежелание режиссера смириться с близким уходом матери).

Тема сына и отца, их преемственности и взаимной вины тоже реализуется в спектакле дважды: Гамлет-старший и Гамлет-младший, Полоний и Лаэрт. Сын, не сумевший спасти отца; отец, надолго оставивший сына (ведь именно отцы отослали сыновей подальше от дома).

С этой темой связан характерный для Тарковского мотив: двойничество и закольцованность, идея «вечного возвращения», повторения, которую Тарковский почерпнул у Ницше и о которой явно говорил в «Жертвоприношении». С одной стороны, Гамлет-сын – антипод Гамлета-отца: отец – жертва, сын – убийца. С другой, он повторяет его судьбу (оба гибнут от предательского яда и в спектакле Тарковского становятся призраками). Явление призрака датского принца в финале закольцовывает сюжет, отсылая зрителя к первому появлению призрака короля. Все повторяется. Но с той огромной разницей, что тень короля вызывает о мщении, а призрак принца прощает и молит о прощении. Ю. Большакова вспоминает о том, что призрак Гамлета в сцене воскрешения напоминал «Блудного сына» на картине Рембрандта, которая уже ранее цитировалась Тарковским в «Солярисе». Сын возвращается к отцу, но, как и в «Солярисе», возвращение призрачно: там дом и отец на поверку оказываются очередным произведением Океана Соляриса, здесь – видением то ли «друга Горацио», то ли Фортинбраса...

В случае с Полонием и Лаэртом повтор сыном отцовской судьбы очевиден: оба принимают сторону Клавдия, оба становятся орудиями в его руках, и оба бесславно погибают. А на смену Полонию приходит «псевдодвойник»: Озрик. Он показан в спектакле Тарковского как «человек в костюме Полония», но без достоинства, интеллигентности и опытности убитого министра.

Подобным «лжедвойником» для Гертруды становится в спектакле Офелия. В первой же сцене с королевой Офелия смотрит на нее с восхищением и завистью: вот какой она хотела бы быть! В сцене своего (мнимого) торжества появляется в таком же платье, как у Гертруды, бархатном, алого цвета. Отвергнутая Гамлетом, она цепляется за шлейф королевы, надеясь удержать ускользающую мечту.

Образ Офелии и ее взаимоотношения с Гамлетом невольно наводят на мысль о Дурочке и Андрее из фильма «Андрей Рублев». Обе героини – безумные и обе брюхатые. Одна – простоволосая (Дурочка), другая – в подобию дурацкого колпака. Но финалы этих судеб и мотивы отношений, поступков очень разные. Дурочка невинна, как и отношение Андрея к ней. Офелия поначалу смотрится скромницей, послушной дочкой, но безумие раскрывает ее порочность, похотливость и властолюбие. Андрей Рублев в фильме убивает насильника Дурочки, а потом долгие годы кается перед Богом в содеянном грехе. Плодом этого покаяния становится спасение Дурочки и обновление самого Андрея.

В финальном эпизоде «Колокол» мы видим Дурочку исцеленной и счастливой. Гамлет после убийства Полония не раскаивается – напротив, встает на путь мщения, и гибнут оба: он и Офелия.

Что же до Гамлета, то он поначалу уподобляется экранному герою Тарковского, от Андрея Рублева до господина Александра из «Жертвоприношения». Интеллигентный, сомневающийся, неуверенный в себе человек, он кажется вялым и апатичным, страдает депрессиями (отсюда его вялость и кажущееся бессилие), это человек в состоянии кризиса, который мучительно осмысляет свою жизнь и свое место в мире. Подобно даосскому мудрецу, исповедующему принцип «у-вэй» (не-деяния), он видит в активной деятельности разновидность агрессии. Он занимается духовным поиском, самосовершенствованием. Только в трех работах Тарковского герой становится деятелем, который активно (не при помощи ритуала, как в «Ностальгии» или «Жертвоприношении») вмешивается в мир: «Иваново детство», «Андрей Рублев» и «Гамлет». Иван и Гамлет движимы мстью и – погибают. А Рублев раскаивается в убийстве и воскресает к новой жизни, к созданию «Троицы».

В спектакле было много интересных идей, но им не дали отстояться, оформиться, – слишком недолгим был его век. Говорят, что спектакль начинает жить только после десятого показа, а «Гамлет» в постановке А. Тарковского прошел всего 21 раз (16 – в Москве и 5 – на гастролях²⁸). В «Борисе Годунове» лондонского «Ковент-Гардена» Тарковский снова вернулся к идее нравственного падения человека, к идее власти, губящей душу, и крови даже одного-единственного человека, на которой нельзя построить счастье многих. О «слезе ребенка» и «капле крови», которая «равняется океану».

В конце 1970-х театральный эксперимент Тарковского сочли неудачным, но по воспоминаниям людей, видевших спектакль, вокруг постановки Тарковского царил настоящий ажиотаж. Очередь за билетами выстраивалась от платформы метро до самых касс театра, но при этом зрители со спектакля уходили²⁹. По мнению театроведа Ю. Большаковой, спектакль шел «абсолютно перпендикулярно тому, куда двигался “Ленком”»³⁰. Возможно, те зрители, которые уходили со спектакля, просто готовились увидеть очередную «ленкомовскую» постановку, с характерной для этого театра яркостью, броскостью красок, ритмичными роковыми звучаниями, танцами и пластикой, а увидели «медленный, синеватый, с яркими пятнами костюмов», холодноватый спектакль³¹.

Но если столичная пресса тех лет, в особенности подверженная диктату цензуры, была настроена к постановке, в основном, негативно, то рецензенты гастрольных спектаклей были не так однозначны. В региональной прессе отзывы более благожелательны. Уже на рубеже 1970–80-х за «Гамлета» вступился известный ивановский журналист Марк Анцыферов, который разобрал несколько переводов «Гамлета» и убедительно доказал, что поиски Тарковского в этой работе – не самоуправство, а результат вдумчивого вчитывания в текст³². (Согласно опубликованным свидетельствам, режиссер уделял особое внимание анализу различных переводов пьесы и в основу своего спектакля положил собственную редакцию перевода Б. Пастернака, выверенного по прозаическому переводу М. Морозова³³.) В конце 1980-х – начале 1990-х (после «Гамлета» Г. Панфилова) о спектакле Тарковского положительно высказывались актер Н. Гринько³⁴ (сыгравший у Тарковского во всех фильмах советского периода), литературовед И. Золотусский³⁵, режиссер-ассистент «Гамлета» В. Седов³⁶. В 2014 г. в руках автора этих строк оказался неформальный отзыв театроведа Ю. Большаковой, высоко оценившей работу Тарковского: по ее мнению, в этой работе режиссер «домыслил то, что не свершилось в “Андрее Рублеве”»³⁷. А значит, вполне вероятно, что тогдашняя общественность и отечественный зритель были не подготовлены к восприятию столь нетрадиционной постановки, особенно если учесть увлеченность режиссера европейским авангардом на момент разработки сценической концепции (об этом интересе явно свидетельствуют беседы режиссера, записанные и опубликованные киноведом О. Сурковой³⁸). Это подтверждает мнение и другого зрителя спектакля Тарковского – Бетти Иосифовны Шварц, бывшего редактора Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения СССР, большого друга и многолетнего коллеги Петра Наумовича Фоменко³⁹. По словам Бетти Иосифовны, «спектакль производил впечатление, но многим актерам Тарковский оказался, к сожалению, не по плечу».

¹ Цит. по: Седов В. Тарковский и шекспировский «Гамлет» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. и подготовка текста А. Сандлер. М.: Искусство, 1991. С. 296.

² Там же. С. 295.

³ Дед А. Тарковского, Александр Карлович Тарковский, был уполномоченным представителем партии «Народная воля» в г. Елисаветграде

- примерно с середины 1880-х годов. См.: *Тарковская М.* Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. С. 32.
- ⁴ *Достоевский Ф.* Братья Карамазовы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 281.
 - ⁵ На онлайн-презентации 29.04.2020 г. книги: *Сафиуллин Р.* Декорации «Сталкера». Рассказ художника из зоны событий. СПб.: Порядок слов, 2019.
 - ⁶ В личной беседе с автором статьи 04.03.2017 г. Е.В. Цымбал – кинорежиссер, в 1977–1978 гг. работал ассистентом по реквизиту, затем вторым режиссером на съемках фильма А. Тарковского «Сталкер» (1979).
 - ⁸ См. дневники Тарковского: «1975. 25 февраля. Москва. <...> Затем с Ларисой ездил в Ленинград. <...> В Ленинграде был у директора Пушкинского драматического театра Киселева (14 февраля). Они хотят, чтобы я поставил “Гамлета” (с Солоницыным, которого берут в штат своего театра). Может быть, придется нанимать Офелию» (*Тарковский А.* Мартиролог. Дневники. 1970–1986. Флоренция: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 132); «1975. 21 марта. Москва. Ну, кажется, с “Гамлетом” в Александринке все рухнуло. Л[ариса] Солоницына в разговоре по телефону с Киселевым, который она вела от лица М. Чугуновой, говорит, что Киселев сказал, что возникло “мощное сопротивление” идее взять в театр Солоницына. И он хочет оттянуть нашу встречу в начало апреля, тогда как ужасно торопился начинать работу над “Гамлетом” и обещал взять Толю в штат театра. Это дело рук Горбачева, насколько я понимаю. Надо поговорить с М. Захаровым – не возродится ли идея с “Гамлетом” у него в театре» (Там же. С.134).
 - ⁸ Дата приводится по документам, сохранившимся в музее театра «Ленком Марка Захарова». Интересно, что, по воспоминаниям Ольги Сурковой, костюмы разрабатывались уже в 1974 г. и 29 ноября 1974 г., состоялась их первая демонстрация на сцене театра. – См.: *Суркова О.* С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 214.
 - ⁹ См.: *Анохина Ю.* «Гамлет» Андрея Тарковского: новые материалы (из фондов музея театра «Ленком») // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре: материалы научно-теоретической конференции (12–14 июня 2013 г.) / Ред.-сост. Е. Цымбал. Иваново: ПресСто, 2014. С. 13.
 - ¹⁰ Объявленные октябрьские спектакли были заменены. Автор искренне благодарит репертуарную часть театра «Ленком Марка Захарова» и лично бывшего руководителя музея театра, Надежду Михайловну Калинину, за помощь в выяснении этого и других вопросов.

- ¹¹ В личной беседе с автором статьи 15.02.2017 г.
- ¹² Наумов А. Рождение музыки из трагедии духа. М.: Вузовская книга, 2011. С. 123.
- ¹³ Солнцева А. Письмо автору статьи от 23.10.2013 г.
- ¹⁴ В переписке и в личной беседе с автором статьи. Ю.Б. Большакова видела самый последний спектакль А. Тарковского на московской сцене, до отъезда на гастроли. Воспоминания Ю.Б. Большаковой (наряду со многими другими источниками) легли в основу настоящей статьи.
- ¹⁵ См. так же: Анцыферов М. «Гамлет» Андрея Тарковского // «Наш земляк – Андрей Тарковский» / Сост. С. Коновалова. Иваново: издательство «Иваново», 2007. С. 267.
- ¹⁶ Литвин В. Андрей Тарковский. «Гамлет» – немного, что помню // Медиа-архив Андрей Тарковский: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Litvin.html> (дата посещения: 22.03.2022 г.).
- ¹⁷ Цитаты из беседы А. Тарковского с Е. Сурковым, О. Калмыковой и О. Сурковой из коллекции документов «Архив А. А. Тарковского». Магнитофонная запись 6-АТГ (1–2). Фрагмент опубликован в статье: Миловзорова М., Раскатова Е. «Звучащий текст» как отражение реальностей творческого мира Андрея Тарковского // Воображаемый Тарковский / Сост. В. Смирнова-Майзель, А. Ахмадшина. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 16.
- ¹⁸ Цит. по: Миловзорова М., Раскатова Е. «Звучащий текст» как отражение реальностей творческого мира Андрея Тарковского. С. 15.
- ¹⁹ Наумов А. Указ. соч. С. 123.
- ²⁰ Там же. С. 125.
- ²¹ Там же. С. 124–125. В то время было немислимо пропеть в драматическом спектакле религиозный текст – понадобилось еще несколько лет, чтобы на сцене Театра им. Ленинского комсомола, в мюзикле «Юнона» и «Авось» зазвучала православная молитва. По словам А.В. Наумова, в 1980 г. Э. Артемьев использовал тему *Sanctus* в оратории «Ода доброму вестнику» (написанной к Олимпиаде-80) с другим текстом: «О спорт! Ты миру мир несешь».
- ²² Там же.
- ²³ Седов В. Указ. соч. С. 298.
- ²⁴ Художник по костюмам на спектакле А. Тарковского.
- ²⁵ Компанеец Е. Работа над «Гамлетом» Тарковского // интернет-журнал «Семь искусств». 2015. № 12(69): <http://7iskusstv.com/2015/Nomer12/Компанеец1.php> (дата посещения: 22.03.2022 г.).
- ²⁶ Цит. по личной беседе с автором статьи.

- ²⁷ Седов В. Указ. соч. С. 303.
- ²⁸ По сведениям из журнала «Театральная Москва» (подшивка за 1977 г.) и из репертуарной части театра «Ленком Марка Захарова». Согласно репертуарным книжкам за 1977 г., спектакль прошел на гастролях в Кишиневе 9, 16, 23, 24 июля и в Ереване – 9 сентября 1977 г.
- ²⁹ См., напр.: Суркова О. Указ. соч. С. 234. Все зрители спектакля, с которыми довелось пообщаться автору этих строк, подтверждают, что ажиотаж был, и зрительский поток не иссякал вплоть до июня, когда «Гамлет» был в последний раз показан в Москве.
- ³⁰ Ю. Большакова, цит. по письму А. Солнцевой автору статьи от 13.02.2014 г.
- ³¹ Цит. по письму А. Солнцевой автору статьи от 23.10.2013 г.
- ³² Анцыферов М. Указ. соч. С. 256–274.
- ³³ Седов В. Указ. соч. С. 297; Анцыферов М. Указ. соч. С. 261.
- ³⁴ Талисман Андрея Тарковского: Н. Гринько вспоминает... (Интервью, беседу вел Ю. Репик) // *Советский экран*. 1990. № 2. С. 22–23.
- ³⁵ Золотусский И. Возвращение: О творчестве Андрея Тарковского // *Советская культура*. 1987. 4 апреля; Золотусский И. Риск и выбор // Становление: Театр-студия на Юго-Западе (г. Москва) / Сост. Н. Кайдалова. М.: Советская Россия, 1988. С. 87–93.
- ³⁶ Седов В. Указ. соч. С. 295–304; Седов В. Капля пролитой крови равна океану (Андрей Тарковский репетирует «Гамлета») // *Театральная жизнь*. 1988. № 17. Сентябрь. С. 24–26, 4 стр. обл.
- ³⁷ Ю. Большакова, цит. по письму А. Солнцевой автору статьи, от 13.02.2014 г.
- ³⁸ Суркова О. Указ. соч. С. 199–203. В частности, Суркова упоминает некий спектакль «В ожидании Годо», поставленный в Лондоне, а также авангардную постановку Ф.Аррабала «И фиалки закуют в кандалы», увиденную Тарковским в Испании.
- ³⁹ В личной беседе с автором статьи 27.10.2015 г.

Переработанная версия статьи, опубликованной в бразильском альманахе *Kinoruss*: Анохина Ю. «Гамлет» Андрея Тарковского: спектакль, опередивший время? // *Кинорусс / Kinoruss*. 2015. № 6. С. 134–179 (на русском и португальском языках). Материал публикации 2015 г. исправлен и дополнен с учетом более поздних разысканий.

PRO MEMORIA

Андрей Юрьев

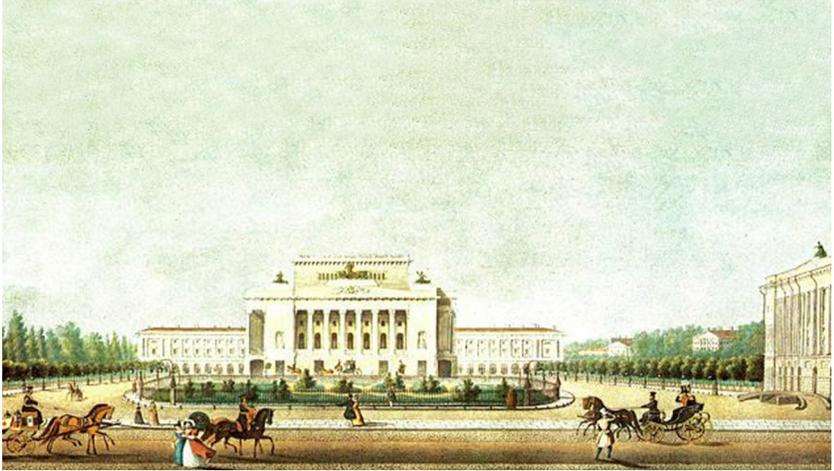
Каратыгинский Гамлет как герой постдекабристской ЭПОХИ

К 190-летию основания Александринской сцены и 220-летию со дня рождения ее крупнейшего трагика Василия Каратыгина

«О, зачем я пошел? Зачем я позволил себе смотреть на профанацию величайшего из человеческих созданий, на это низведение в грязь страшных вопросов человеческой души?»¹, – писал в 1846 г. Аполлон

Григорьев о каратыгинском Гамлете.

«...Только отъявленное безвкусие может находить лучшими его ролями роли Гамлета и Отелло»², – утверждал Виссарион Белинский в статье 1845 г.



Вид Александринского театра со стороны Невского проспекта. 1830-е годы

«Актер, отозвавшийся на смерть Пушкина холодными, безразличными строчками, написанными в манере светской скандальной хроники, не мог хорошо играть Гамлета»³, заявил Б.В. Алперс спустя столетие и вынесет прославленному трагику суровый приговор: «его Гамлет приближался к пародии на шекспировского героя. В датском принце Каратыгин вытравил глубокую человеческую тему. Он превратил Гамлета в неудачного претендента на престол. Темой трагедии стала борьба за власть»⁴.

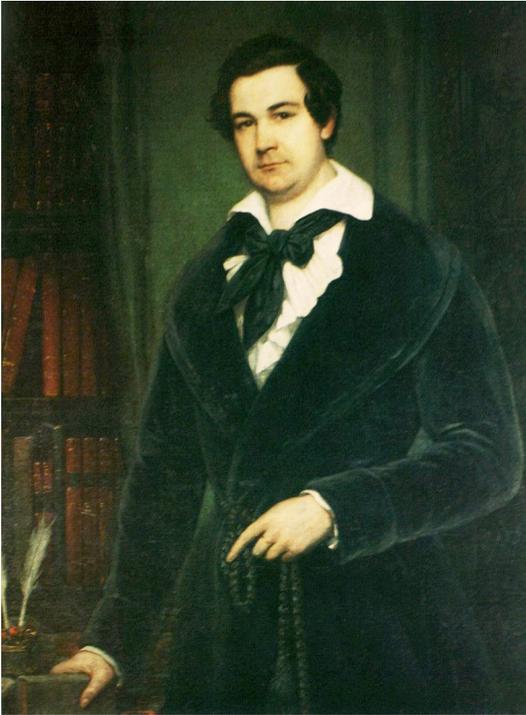
Пускай обвинение Каратыгина в том, что тот отозвался на смерть Пушкина «холодными, безразличными строчками», выглядит, мягко говоря, неубедительно⁵, в отечественном театроведении минувшего века получила широкое распространение негативная оценка и исполнения роли Гамлета, и в целом искусства прославленного актера, названного А.И. Герценом «лейб-гвардейским трагиком», который «удивительно шел николаевскому времени и военной столице его»⁶. Клеймо «апологета существующего строя» и «любимца Николая I» почти всегда заслоняло собою все остальное⁷.

Социологизирующая тенденция, в значительной мере опиравшаяся на критические высказывания Виссариона Белинского и Аполлона Григорьева, допускала очевидное противоречие. Приходилось искать объяснение тому, что «демократизм» Мочалова хорош и прогрессивен, а успех каратыгинского Гамлета у широкого демократического зрителя

плох и реакционен. Аргументы были найдены: «Каратыгин, упитанный и самоуверенный, в данной роли являлся выражением бодрой, краснощекой, поднимающей свою голову буржуазии»⁸; «апраксинцы и гостинодворцы <...> бешено аплодировали мелодраматическому пафосу Гамлета–Каратыгина»⁹.

Такое объяснение подкреплялось фактологией: «После того как в 1836 г. балет был переведен в Большой театр, привилегированная публика постепенно оставляет “простонародную” “Александринку”, где играл Каратыгин. Драматические спектакли посещались главным образом купцами, приказчиками, средними и мелкими чиновниками, приезжими помещиками. Из всех сценических жанров они предпочитали мелодраму с ее сложной интригой, неожиданностями и ужасами, аффектированными страстями. <...> В русле мелодрамы воспринимались также Шекспир и Шиллер. <...> На этот круг зрителей в основном и ориентировался Каратыгин»¹⁰.

Однако столь простое объяснение вступало в противоречие с другой данностью: к указанному кругу зрителей никак не отнести ни барона Е.Ф. Розена, утверждавшего, что в роли Гамлета Каратыгин «далеко превзошел все свои прежние блистательнейшие успехи», «достигнул меридиана своей художественной орбиты и стал наравне с величайшими сценическими артистами»¹¹, ни князя В.Ф. Одоевского, писавшего в рецензии на спектакль Александринского театра: «Мы не удивились необыкновенному действию, которое произвел г. Каратыгин–ст<арший> в этой роли: ибо, положа руку на сердце и не унижая ничьих талантов, мы едва ли не в нем одном на нашей сцене и, может быть, во всей Европе, видим развитие важной части сценики, т.е. полное согласие между искусством понимать характер лица и искусством не противоречить на сцене своему убеждению, едва ли не в нем одном видим это счастливое сочетание физических способностей со знанием своего искусства и благородной к нему страстию, сочетание, которое дает ему право на звание одного из первых сценических художников своего века. <...> По общему сознанию, теперь на европейской сцене никто не в состоянии исполнить в таком совершенстве роль Гамлета»¹². Не отнести к невзыскательным любителям мелодрамы и А.И. Герцена, – называя Каратыгина «лейб-гвардейским трагиком» в годы эмиграции, он, видимо, забыл о своем давнем письме к невесте, датированном 18 декабря 1839 г.: «Я сейчас возвратился с “Гамлета”, и, поверишь ли, не токмо слезы лились из глаз моих; но я рыдал. Нет, не читать, это надобно видеть



Портрет В.А. Каратыгина
работы В.А. Тропинина.
1842 г.

(*voir c'est avoir*) для того, чтобы усвоить себе. Сцена с Офелией и потом та, когда Гамлет хохочет после того, как король убежал с представления, были превосходно сыграны Каратыгиным, и безумная Офелия была хороша. Что это за сила гения так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамлета до могильщика! А сам Гамлет страшный и великий. Прав Гете: Шекспир творит, как Бог, тут ни дополнять, ни возражать нечего, его создание есть, потому что есть, его создание имеет непреложную реальность и истинность. <...> Я воротился домой весь взволнованный... Теперь вижу темную ночь, и бледный Гамлет показывает на конце шпаги череп и говорит: “Тут были губы, а теперь ха-ха!..” Ты сделаешься больна после этой пьесы»¹³.

В этом признании обращают на себя внимание два обстоятельства: каратыгинский Гамлет не противопоставляется шекспировскому, но с ним отождествляется, а среди сцен, произведших на Герцена самое сильное впечатление, оказываются те, за которые Каратыгину досталось от авторитетнейших критиков¹⁴. Итак, приходится либо отнести



В.А. Каратыгин в роли Гамлета
в трагедии У. Шекспира. 1837 г.

восторги Одоевского и Герцена к проявлениям «отъявленного безвкусия» (по выражению Белинского), либо искать разрешение противоречий в какой-то иной плоскости.

Попытка аргументированного пересмотра глубоко укоренившегося негативного представления о каратыгинском Гамлете была предпринята нашей театроведческой наукой лишь в постсоветский период¹⁵. Однако трудно не согласиться с замечанием современного историка русского театра С.И. Цимбаловой: «В <...> работе “Любимцы Мельпомены” Н.Б. Владимирова и Г.А. Романова дали полный перечень голосов “за” и “против” Каратыгина, но ясности это не прибавило. Напротив, исследователи признают, что данный сюжет [т. е. сюжет “Гамлет – Каратыгин”. – А.Ю.] обречен остаться “исключительной загадкой”»¹⁶.

По мнению современников, Гамлет ознаменовал собой новый этап в творческой биографии актера. «Представление шекспировского Гамлета составляет эпоху в сценическом поприще В.А. Каратыгина», – писал В.С. Межевич спустя четыре года после премьеры¹⁷. «Эта роль – самый важный, самый ценный перл в трагическом венце Каратыгина, – утверждал тогда же В.М. Строев. – Когда узнали, что Каратыгин будет играть шекспировского Гамлета, тихого, скромного, сосредоточивающего в душе бурю чувств своих, все с понятным



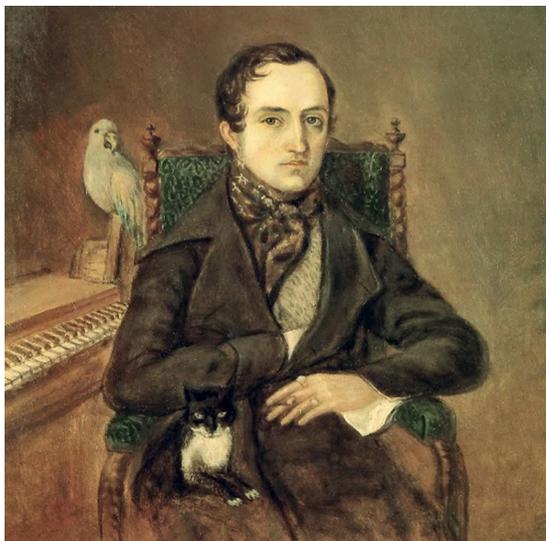
В.А. Каратыгин в роли Гамлета
в трагедии С.И. Висковатова. 1830 г.

нетерпением хотели видеть, как знаменитый артист выполнит эту роль, столь несогласную с его средствами, с его неукротимую пылкостью, с его обыкновенною методою игры. Гамлет, скрывающий помыслы и душу от всех окружающих, <...> не мог отличаться резкими движениями, громкими звуками, наружными принадлежностями таланта Каратыгина. <...>. Каратыгин понял Гамлета как следовало; бросил обыкновенные эффекты, которые всегда верно действуют на массу зрителей»¹⁸.

Барон Розен, отвергший сыгранного Каратыгиным ранее Отелло (актер, по мнению критика, приравнивал свою игру ко вкусу необразованного большинства), отмечал, что в роли датского принца исполнитель отбросил «все те средства, которыми прежде потрясал большинство зрителей, был прост и естествен до поразительности»¹⁹.

И даже Белинский, увидевший каратыгинского Гамлета во время гастролей актера в Москве в апреле 1838 г. и категорически его не принявший, признал в своей краткой рецензии, что «г. Каратыгин *совершенно* переменял характер своей игры и переменял к лучшему [курсив мой. – А. Ю.]»²⁰.

Отмеченный критиками поворот станет понятнее, если вспомнить, что с конца 1820-х гг. в репертуаре актера абсолютно преобладал мелодраматический репертуар. «Каратыгин много и с явным пристрастием



Портрет князя
В.Ф. Одоевского
работы А. Покровского.
1844 г.

играл роли разрушающих и разрушаемых страстной одержимостью «злодеев» новой драмы или мелодрамы», – отмечает современный исследователь²¹. Как раз в связи с влиянием, какое оказал на искусство актера этот репертуар, Ф.В. Булгарин сетовал: «Весьма жаль, что он часто жертвует своим талантом удовольствию толпы, и без нужды приходит в исступление»²².

Наперекор позднейшим утверждениям, что Каратыгин придавал своему Гамлету «мелодраматический пафос», все ранние отзывы свидетельствуют об *отказе* от грубых мелодраматических эффектов, которых, судя по всему, было много в роли Отелло, сыгранной актером в декабре 1836 г. (т. е. за десять месяцев до петербургской премьеры «Гамлета» в переводе Н.А. Полевого). Есть, пожалуй, все основания утверждать, что именно роль Гамлета стала для Каратыгина решительным поворотом в сторону трагического репертуара – но уже не классицистского, как в 1820-е гг., а *романтизированного шекспировского*. Вопреки хронологической последовательности не с Отелло, а с Гамлета начинается «шекспировская» фаза в творчестве актера.

Решение сыграть Гамлета в трагедии Шекспира было принято Каратыгиным после долгих колебаний. Премьера состоялась в Александринском театре 4 октября 1837 г. – спустя почти восемь месяцев после первого представления перевода Полевого в Москве с Мочаловым в



А.И. Герцен.
Рисунок А.Л. Витберга. 1836 г.

главной роли. «После московской премьеры “Гамлета” театралы северной столицы ждали реакции В.А. Каратыгина, но он не торопился, – отмечают Н.Б. Владимирова и Г.А. Романова. – Был какой-то вызов в том, что 26 февраля 1837 года в Александринском театре играли висковатовскую пьесу»²³. Только после того как князю В.Ф. Одоевскому удалось уговорить Каратыгина взяться за шекспировского Гамлета, актер приступил к работе над ролью.

О причинах колебаний Каратыгина догадаться нетрудно. Можно не сомневаться, что актеру был хорошо известен распространенный в России того времени взгляд на Гамлета как на слабого героя – взгляд, подкреплявшийся авторитетом Гете и получивший яркое выражение в достаточно вольном даже для того времени переводе Полевого, в котором была акцентирована тема «ничтожности» мира, а Гамлет становился отражением нового героя – не волевого, а рефлексивного. Трагедия переводчиком Шекспира отражала кризис русского общества постдекабристского периода, разочарование в самой возможности реализовать освободительные идеи и уход в мир «метафизических глубин», получивший наиболее последовательное художественное воплощение в цикле В.Ф. Одоевского «Русские ночи», различные части которого публиковались в столичных журналах и альманахах 1830-х гг. и были заметно проникнуты духом германского идеализма. Для Каратыгина



Барон Е.Ф. Розен.
1830-е гг.

такая трактовка была неприемлема, ибо вступала в резкое противоречие с его актерской органикой. Но дело не только в этом. Эрудированный и чуткий к переменам в духовном климате, актер не мог игнорировать требования времени. Поэтому совсем не считаться с трактовкой Гамлета как «слабого» рефлексирующего героя он не решался, чем и объясняется не только его медлительность в принятии решения сыграть шекспировского героя, но и появившаяся в канун премьеры неуверенность в себе. За три дня до первого представления Каратыгин просил Одоевского: «Вы обещали, князь, дать мне *Вильгельма Мейстера*, нельзя ли прислать его теперь же? Гамлет идет в понедельник, и мне хочется припомнить читанное»²⁴. 6 октября (т. е. уже после спектакля) Каратыгин, возвращая Одоевскому книгу Гете, писал: «примите искреннюю мою благодарность, успех превзошел мои ожидания. <...> Посылаю обратно Вильгельма Мейстера, хотя он был *мне* не большая подмога; а весьма бы *Полевой* сделал хорошо, если б прочитал его прежде, чем начать перевод Гамлета»²⁵.

Сквозящая в этих словах ирония свидетельствует и о том, что Каратыгин не был удовлетворен текстом Полевого, и о том, что гетевский взгляд на Гамлета вызывал у него сомнения. Чтение «Вильгельма Мейстера» могло лишь поспособствовать сдержанности средств, которыми воспользовался Каратыгин в своей игре, но не отказу от выработанной

актером интерпретации. В самом деле, сдержанность исполнительской манеры отмечали все первые рецензенты спектакля. Так, барон Розен писал: «Первое появление Гамлета было истинно поразительно. Признаюсь, я никогда не ожидал, чтоб *энергический* Каратыгин мог до такой степени и в таком совершенстве олицетворить эту глубокую, умилительную грусть, которая неспасаемо снедает внутреннего человека и делает Гамлета *Гамлетом!* Публика, обыкновенно потрясаемая только бурными движениями страстей и исступления, рукоплескала виду безмолвной печали! <...> С этой минуты я был совершенно уверен, что Каратыгин сыграет превосходно всю роль, ибо выражение этой самоубийственной грусти доказало, что роль понята в глубочайшем ее значении»²⁶.

Сходные наблюдения находим в рецензии В.М. Строева: «С первого появления Гамлета – Каратыгина мы успокоились за этого умного артиста и убедились, что г. Каратыгин понимает Шекспира не так, как Дюсис. Обыкновенные эффекты, которыми действовал г. Каратыгин на массу зрителей, брошены; но по расстроенному, бледному лицу, по впалым, унылым глазам вы видите, что он скажет вам сейчас:

Боже мой! Великий Боже!
Как гнусны, бесполезны, как ничтожны
Деянья человека земле.

Печаль его увеличивается, когда он узнает, что тень его отца скитается ночью по саду дворца. В сцене свидания с тенью Каратыгин произносит только несколько слов, но произносит их так, что они западают в душу. <...> Известный монолог – *быть или не быть* – прочтен с трогательной простотою, без малейшего крика, без малейшего резкого движения. Весь ум, весь смысл монолога выразился в чертах художника»²⁷.

Вместе с тем оба рецензента признавали, что на протяжении всего спектакля в игре Каратыгина были и резкие, патетические места. Среди таковых критиками особо выделялось торжество Гамлета после «Мышеловки»: «В сцене трагедии, – писал Строев, – г-н Каратыгин принял совершенно новое, смелое положение, на которое может отважиться только он один. По окончании этой сцены артист захохотал с таким злобным торжеством, что зрители совершенно увлеклись его игрою и осыпали его громкими рукоплесканиями»²⁸. Выводы обоих рецензентов совпадали: по мнению барона Розена, каратыгинский Гамлет – воплощение силы²⁹, а Строев отмечал, что «за колоссальною, величественною фигурю Гамлета–Каратыгина исчезли все другие



Ф.-Ж. Тальма в роли Гамлета в переложении Ж.-Ф. Дюсиса

действующие лица»³⁰. При этом публика получала достаточно основной согласиться и с таким наблюдением барона Розена: «Несчастный перевес разума над другими качествами души – определитель характера Гамлета и виновник его гибели. <...> Вот как я понимаю роль Гамлета, и г-н Каратыгин понял ее не иначе»³¹.

Через несколько месяцев после премьеры, во время своих московских гастролей, Каратыгин вносит в свою игру коррективы, *более уверенно* акцентируя силу и величие Гамлета уже при первом его появлении: «Он шел поступью благородной, с величием царственным, – писал В.С. Межевич. – Громкие, единодушные рукоплескания встретили г. Каратыгина и провожали его до тех пор, пока он стал на свое место, – и за этим громовым аплодисманом последовала тишина глубокая, мертвая... С напряженным вниманием искали мы на лице Гамлета выражения той бесконечной грусти, той поэтической задумчивости, которые в игре г. Мочалова, бывало, невольно заставляли публику рукоплескать прежде, нежели Гамлет начинал речь свою с королем и с матерью; поза г. Каратыгина была прекрасна, но физиономия его оставалась немой, неподвижною: в ней не высказывалась душа Гамлета, не просвечивались думы, ее волновавшие... Мы смотрели на стан, рост г. Каратыгина и не

могли свыкнуться с мыслью – видеть в нем Гамлета, юного, слабого, Гамлета, каким представляло его себе наше воображение, того Гамлета, который, в горьком сознании, сам смеется над своим бессилием»³².

Здесь уже совершенно очевиден *вызов*, с которым актер противопоставлял свое понимание Гамлета общераспространенному представлению о шекспировском герое – представлению, от коего не могли отрешиться многие, не исключая Виссариона Белинского и Аполлона Григорьева³³. «Гамлет для людей тридцатых годов тем и велик, что не Герой, он их современник, – замечает С.И. Цимбалова. – А Каратыгин именно Герой. С прописной буквы. Тут уж дело не в том, что Каратыгин не понял Гамлета или не справился с ролью: он так именно ее понял и так с нею справился, как мог и должен был понять и справиться Герой. Герой, который в жертвы, даже если это “жертва века”, не предназначен, но, независимый от обстоятельств и независимо от них, всегда нацелен на борьбу. Возможно и даже очень вероятно, что для Гамлета–Каратыгина борьба не на жизнь – на смерть велась за трон, но так здесь “овеществлены” закон и справедливость <...>. Битву этот Герой ведет не с самим собой, не в хаосе собственной души, но против целого мира – всегда несовершенного, всегда агрессивного и низкого. Для него с его “царственным величием” задача вправить суставы вывихнутому веку не непосильна – напротив, реальна и, в прямом смысле слова, идеальна. Тут сверхвысокий личностный максимум»³⁴.

В этих выводах много верного, но трудно согласиться с тем, что каратыгинский герой вовсе не был жертвой века, не знал внутренних противоречий и не вел борьбы с собой. Не дает исследователь и ответа на вопрос, разрешалось ли и, если да, то *как* разрешалось актером хорошо известное противоречие между шекспировским Гамлетом и фабулой трагедии мести. Если каратыгинский Гамлет не отличался слабостью воли, то его медлительность должна была иметь какое-то иное объяснение. И оно возникало.

Почти все рецензенты отмечали, что после сцены с Призраком героем Каратыгина овладевало «истинное помешательство», избавление от которого, по наблюдению барона Розена, начиналось с монолога «Быть или не быть»³⁵. Подтверждением тому, что безумие принца не было притворным, служила и текстовая купюра, сделанная Каратыгиным в сцене с матерью: исключалась вся реплика Гамлета, содержащая слова: «Открой ему [Клавдию] всю правду, расскажи, / Что не безумец в самом деле Гамлет, / Но сумасшедшим только притворился»³⁶.



Ф.-Ж. Тальма в роли Гамлета в переложении Ж.-Ф. Дюсиса (сцена с матерью)

Однако временное сумасшествие Гамлета не только служило объяснением непоследовательности его действий. Тут Каратыгин несомненно связывал создававшийся им образ с темой *душевного хаоса, распада* – темой, впервые мощно заявленной в романтизме Генрихом фон Клейстом, принципиально важной для всего европейского позднеромантического театра, волновавшей молодого Лермонтова (вспомним хотя бы четвертый акт «Маскарада») и отнюдь не чуждой содержанию шекспировской трагедии³⁷. То, что каратыгинский герой находил в себе силы для преодоления душевной смуты, выходил победителем из борьбы с накатывавшим на него безумием, придавало образу поистине *титаническую мощь*. Однако резкие эмоциональные взрывы, случавшиеся и после монолога «Быть или не быть», свидетельствовали о недостижимости навсегда утраченной гармонии. Смятение чувств выражалось актером характерной для романтического театра *игрой на контрастах*, исключавшей плавные переходы, резкой сменой противоположных страстей,

охватывавших героя. В сцене с матерью Гамлет–Каратыгин угрожал Гертруде кинжалом, но в тот самый момент, когда был уже близок к тому, чтобы поразить ее, внезапно падал перед нею на колени и разражался рыданиями. «Нет, это было уже не искусство, не дарование, а что-то выше дарования и искусства!.. – писал анонимный рецензент московских гастролей Каратыгина. – Когда после убийства Полония Гамлет, истерзанный душевным мучением, падает на колени перед матерью и молит ее обратиться к добру – театр потрясся от рукоплесканий, и вместе с Гамлетом плакали многие...»³⁸.

«Эта сцена была нам знакома», – отмечал В.С. Межевич, характеризуя игру Каратыгина при появлении в спальне королевы незримого Призрака. И добавлял: «прекрасное всегда прекрасно – от Шекспира или от Дюсиса оно происходит»³⁹. Очевидно, что в сцене с матерью Каратыгин во многом повторял свои приемы из аналогичной сцены спектакля по трагедии Висковатова, в которой актер решительно заменял классицистскую коллизию долга и чувства коллизией, близкой романтической драме: напряженнейшей борьбой противоположных *страстей* – в данном случае жажды мщения за гибель отца и страхом перед убийством преступной матери⁴⁰. Но если прежний каратыгинский Гамлет был не властен над своими страстями и обретал спасение от них лишь благодаря неожиданно наступавшей благополучной развязке, то новый Гамлет при каждом следующем бурном взрыве душевной стихии превозмогал себя силой воли, казавшейся безграничной. По свидетельству В.С. Межевича, Каратыгин так заканчивал сцену с матерью: «Гамлет, который сперва с такою нежностью, любовью, с таким сердечным участием говорил матери своей:

И раз еще, о мать моя, прости мне,
потом вдруг холодно и сурово спрашивает ее:

Известно вам, я в Англию поеду?

и нежный ответ сына переменяет на холодную учтивость: “спокойной ночи!”, сердечные слова “мать моя!” на недоверчивое полуироническое выражение: “спокойной ночи, королева!”»⁴¹.

Этот надменный гордец, названный Герценом «страшным и великим» и обретавший явное сходство с сильными, «демоническими» героями Байрона и Лермонтова, не мог одолеть лишь втайне уготованную ему «ничтожными» противниками *смерть* – пускай и ей он был в состоянии смело бросить вызов. В сцене на кладбище череп, поднятый



В.А. Каратыгин в роли
Арбенина.
Рисунок А.П. Брюллова.
1852 г.

Гамлетом над собою на кончике шпаги, становился символом судьбы, побеждавшей непокорного борющегося титана...

Каратыгинский Гамлет, безусловно, подводил черту под целой эпохой русской истории. Актер, начинавший свой творческий путь среди людей декабристского круга и высоко ими ценившийся, словно заново вспоминал о своем прежнем героическом идеале, который в силу изменившихся исторических реалий – в душливой для всякой волевой натуры общественной атмосфере 1830-х гг. – трансформировался в образ лермонтовского Арбенина, сыгранного актером значительно позднее⁴². И демонстрировал *обреченность* этого идеала. Именно в таком контексте возникала у Каратыгина несомненно важная для него в «Гамлете» тема борьбы за престол, которая была обусловлена не властолюбием героя, а его желанием и узаконить, и *воплотить* в этом слишком далеком от совершенства мире высший нравственный идеал.

Тщетность этого максималистского желания постепенно осознавалась каратыгинским Гамлетом в ходе действия. Ничтожному коронованному злодею, окруженному толпой угодливых, жалких и коварных льстецов-пигмеев, этот титан мог противопоставить лишь свое неотразимое величие, «царственную осанку», мог публично разоблачать своего главного антагониста (как в сцене «Мышеловки»), унижать его, погибнуть с ним в финале (по логике романтического двойничества), но сделать идеальное реальным он был не в силах, если даже мать свою не мог «обратить к добру»...

Как некогда шекспировская трагедия запечатлела кризис ренессансно-гуманистической картины мира, так теперь спектакль Александринского театра стал окончательным расставанием русского общества с выдвинутым прежде декабристами идеалом сильной и цельной личности, способной, полагаясь лишь на себя, побеждать хаос, вершить справедливый суд и свободно творить историю.

- ¹ Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 34.
- ² Белинский В.Г. О драме и театре. В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 295.
- ³ Алперс Б.В. Театр Мочалова и Щепкина. М.: Искусство, 1979. С. 50.
- ⁴ Там же. С. 231.
- ⁵ В описании актером обстоятельств смерти Пушкина не найти ни холода, ни, тем более, безразличности по отношению к погибшему поэту, которого петербургский трагик знал лично. Приведем лишь небольшую выдержку из подразумеваемого Алперсом письма Каратыгина своему давнему наставнику, П.А. Катенину, датированного 19 марта 1837 г.: «Боже мой, как люди злы! Если б Вы знали, как радовались, забавлялись на его счет; везде толковали об этом с прибавлениями, и теперь только почувствовали ему цену! <...> Пушкина нет, очень жалко! Я тужил об нем как об родном. <...> Об театре напишет Вам жена, а у меня рука не подымается» (*Без подписи*). Василий Андреевич Каратыгин. Письма его к П.А. Катенину // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 289).
- ⁶ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 17. С. 269.
- ⁷ При том, что исследователи не могли игнорировать очевидный факт: «Значение Каратыгина для популяризации Шекспира в России было велико, и не только одни приверженцы господствующего режима восхищались им. Вокруг его творчества разгорались горячие споры. Были демократически настроенные зрители, которые считали его “почти гениальным истолкователем вечных и всесветных типов величайшего сердцевода” и утверждали, что он “бесподобно играл Гамлета, Лира, Отелло”» (*Левин Ю.Д.* Русский романтизм // Шекспир и русская культура / отв. ред. М. П. Алексеев. М., Л.: Наука, 1965. С. 297–298).
- ⁸ Брянский А.М. Театр в эпоху крепостничества // Сто лет. Александринский театр – Театр Госдрамы / отв. ред. О.Я. Боярский. Л.: Изд-во Дирекции Ленинградских государственных театров, 1932. С. 107.
- ⁹ Державин К.Н. Эпохи Александринской сцены. Л.: ЛЕНГИХЛ, 1932. С. 59.
- ¹⁰ Левин Ю.Д. Указ. соч. С. 300.

- ¹¹ *Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 65, 67.
- ¹² *Кн. В.О. [Одоевский В.Ф.]* Русский театр в С. Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837, № 45. 6 нояб. С. 439–440. С этим утверждением перекликается чуть более позднее свидетельство безымянного обозревателя «Северной пчелы», сообщавшего, что на одном из представлений «Гамлета» Каратыгину «усерднее всех аплодировал англичанин, не знающий ни слова по-русски, но знающий наизусть Гамлета. Этот англичанин сказал, что он видел Кина и лучших актеров английских в Гамлете, но отдает преимущество г. Каратыгину за выражение лица, интонации голоса и благородство игры» (*Без подписи*). Смесь // *Северная пчела*. 1838, № 31. 7 февр. С. 122–123).
- ¹³ *Герцен А.И.* Указ. изд. Т. 22. С. 65.
- ¹⁴ Не принявшие трактовку Каратыгина рецензенты отмечали, что в сцене с Офелией после монолога «Быть или не быть» Гамлет, в отличие от мочаловского героя, выказывал в отношении своей возлюбленной лишь негодование и высокомерно желчное презрение, не проявляя ни малейших проблесков жалости и сочувствия, а после «мышеловки» становился на четвереньки и полз по сцене с натужно громким смехом.
- ¹⁵ См.: *Владимирова Н.Б., Романова Г.А.* Любимцы Мельпомены: В. Каратыгин и П. Мочалов. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 1999. С. 104–112, 116–119.
- ¹⁶ *Цимбалова С.И.* Протагонист – Маска – Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. С. 85.
- ¹⁷ *Л. Л. [Межевич В.С.]* Шекспир, русские переводчики и русская критика // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. <Раздел «Смесь»>. С. 9.
- ¹⁸ *В. В. В. [Строев В.М.]* В.А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. [Приложения]: Портретная галерея русских сценических артистов. С. 7.
- ¹⁹ *Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 65.
- ²⁰ *Белинский В.Г.* Указ. изд. Т. 1. С. 168.
- ²¹ *Цимбалова С.И.* Указ. соч. С. 67.
- ²² *Ф. Б. [Булгарин Ф.В.]* Взгляд на русскую сцену // *Северная пчела*. 1836, № 48. 28 февр. С. 192.
- ²³ См.: *Владимирова Н.Б., Романова Г.А.* Указ. соч. С. 109. Речь идет о классицистской трагедии С.И. Висковатова, имевшей своим источником переложение Дюсиса, «Гамлет» (1810), которую Каратыгин играл

- с 1824 г. на протяжении тринадцати лет с несколькими длительными перерывами.
- ²⁴ *[Без подписи]*. Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский архив. 1864. Т. 1. Стлб. 845.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.
- ²⁷ *В. В. В. [Строев В.М.]* Александринский театр // *Северная пчела*. 1837, № 248. 2 нояб. С. 990–991.
- ²⁸ Там же. С. 991.
- ²⁹ «В эстетике, как и в природе, есть два прототипа: сила и грация. Я рассуждал о первой, о *Гамлете – Каратыгине*» (*Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 67).
- ³⁰ *В. В. В. [Строев В.М.]* Александринский театр // *Северная пчела*. 1837, № 248. 2 нояб. С. 992.
- ³¹ *Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.
- ³² *Л.Л. [Межевич В.С.]* Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 23. 4 июня. С. 456.
- ³³ Примечательно, что Белинский, захваченный вдохновенно импровизационной, огненно страстной и вместе с тем лирически исповедальной игрой Мочалова в «Гамлете», которую критик противопоставлял эффектному, но внутренне холодному, по его мнению, «сальтеризму» Каратыгина, все же упрекнул московского трагика в том, что «актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжести невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен иметь ее шекспировский Гамлет. Торжество сценического гения <...> состоит в совершенной гармонии актера с поэтом, следовательно, на этот раз Мочалов показал более огня и дикой мощи своего таланта, нежели умения понимать играемую им роль и выполнять ее вследствие верного о ней понятия» (*Белинский В.Г.* Указ. изд. Т. 1. С. 149–150).
- ³⁴ *Цимбалова С.И.* Указ. соч. С. 86–87.
- ³⁵ *Барон Розен [Розен Е.Ф.]* Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // *Северная пчела*. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.

- ³⁶ На это обратил внимание В.С. Межевич (см.: *Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»*. 1838, № 25. 18 июня. С. 497), чье наблюдение подтверждается двумя суфлерскими экземплярами спектакля, хранящимися в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке (Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов, инв. №№ 52083, 1325). Попутно заметим, что именно в отзывах на московские гастроли актера впервые упоминается о том, что после «Мышеловки» Каратыгин не только злобно хохотал, но и становился на четвереньки (чего, по всей видимости, не было на первых представлениях в северной столице). У В.С. Межевича, признававшего достоинства игры петербургского трагика в других сценах, это вызвало решительное отторжение: «Что за странная у него поза, когда встревоженный король удаляется? – Г-н Каратыгин пополз на руках и на ногах. А этот хохот – как он тяжел для слуха, потому что в нем видно напряжение, насилие, слишком неприятное: это хохот из широкой груди, но не из глубины сердца» (Там же). О том, что актер не отказался от такого решения позднее, свидетельствует памфлет Аполлона Григорьева 1846 г.: «Но что скажу я о сцене комедии? о натянутом ползанье змею по сцене, о натянутом, резком, неприятном смехе <...>?» (*Григорьев А.А.* Указ. изд. С. 37).
- ³⁷ По очень точному наблюдению А.В. Бартошевича, «внутренним центром поэтического пространства трагедии, к которому стягиваются все элементы образной структуры, становятся метафоры болезни, гниения, распада. Образами разлагающейся, гниющей плоти, охваченной чудовищной порчей, текст насыщен до отказа. Слово яд, влитый в ухо старому Гамлету, постепенно и неотвратно проникает “в природные врата и ходы тела” человечества, отравляя Данию и весь мир. Проказа поражает всех, великих и ничтожных, преступников и благородных страдальцев. Ее тлетворное дыхание готово коснуться и Гамлета» (*Бартошевич А.В.* Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 24).
- ³⁸ [*Без подписи*]. Московский театр. Г-н Каратыгин на Московском театре // *Северная пчела*. 1838, № 100. 5 мая. С. 399.
- ³⁹ *Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»*. 1838, № 25. 18 июня. С. 497.
- ⁴⁰ Показательно, что именно так трактовал сцену с матерью Франсуа-Жозеф Тальма, играя Гамлета в переложении Дюсиса. Из описания мадам де Сталь 1814 г.: «Когда Гамлет заставляет свою мать поклясться

над урной с пеплом ее супруга, что она не принимала участия в преступлении, она колеблется, смущается и кончает тем, что сознается в своей вине. Тогда Гамлет вынимает кинжал, который его отец велел вонзить в материнскую грудь; в момент, когда он готов пронзить мать, его охватывает нежность и жалость; обернувшись к тени отца, он кричит:

Сжальтесь, о, сжальтесь, отец!

Бросается к ногам своей матери, лежащей в обмороке, и произносит два стиха:

Да, в преступлении твоём и грех и скверна,
Но милость Божия и к грешникам безмерна».

(цит. по: Хрестоматия по истории зарубежного театра / под ред. Л.И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. С. 218). Заметим, что наставник Каратыгина, П.А. Катенин, неоднократно видел Тальма в Париже и мог описать своему подопечному потрясавшую зрителей игру на резких эмоциональных контрастах, которой славился французский трагик, предвосхитивший романтическую театральную эстетику 1820–30-х гг.

⁴¹ Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные при-
бавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 25. 18 июня. С. 497.

⁴² Каратыгин появится на сцене Александринского театра в роли Арбе-
нина лишь в конце октября 1852 г. – за пять месяцев до своей смерти.
В силу цензурных ограничений были представлены отдельные сцены
лермонтовской драмы, причем без четвертого акта, в котором актер
мог бы развернуть потрясающую картину безумия своего демониче-
ского героя. Из-за невозможности воплотить на сцене оригинальный
вариант представление заканчивалось самоубийством Арбенина сразу
после смерти Нины – с мелодраматически-эффектной, но нелепой
вставной репликой под занавес: «Умри ж и ты, злодей!».

Образ постороннего в ирландской драме XX–XXI вв.

Тема постороннего войдет в контекст европейского искусства вместе с одноименным романом Альбера Камю, напечатанным в 1942 году. Наряду с появившимся вскоре «Мифом о Сизифе», «Посторонний» будет воспринят как декларация идей европейского экзистенциализма, хотя сам Камю не отождествлял себя полностью с этим направлением. О связи Камю с экзистенциальной философией одним из первых заговорит Ж.-П. Сартр в статье «Объяснение “Постороннего”» (1943), сказав, что «“Посторонний” – роман о разрыве, о разладе, об отчуждении»¹.

1. «Господин Антихрист»

Герой романа, лишенный имени и обладающий лишь фамилией – Мерсо, и сегодня будоражит сознание читателей, вызывая множество вопросов и возбуждая самые противоречивые эмоции. Человек, равнодушный и к любви, и к смерти, лишенный тени честолюбия, добровольно приемлющий отупляющее однообразие унылой повседневности, не способный на сильные проявления чувств, он с самого начала обособлен автором, отделен от окружающих. «Посторонний», «Чужой», «Незнакомец» (под этими названиями повесть Камю появится в многочисленных переводах на другие языки), по словам Ж.-П. Сартра, он «не добр и не зол, не нравствен и не безнравствен. О нем нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд»². Абсурд же, представленный в романе Камю, в понимании Сартра, – это «разлад между человеческой жадой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы, между порывом человека к вечному и конечным характером его существования, между “беспокойством”, составляющим самую его суть, и тщетой всех его усилий»³.

При всей отстраненности в герое Камю есть и то, что достойно восхищения: полное отсутствие лицемерия и лживости, внутренняя целостность и органическая неспособность играть по навязанным ему правилам. В нем есть что-то от того скромного и неприметного обывателя, каким спустя годы окажется любимый герой Э. Ионеско – Беранже, способный, тем не менее, противостоять повальной мании оносороживания. Просто потому, что ему не дано стать другим, а за это порой приходится платить своей жизнью. Ведь и Сартр в своем эссе говорит, в сущности, о том же: «Посторонний, которого он (Камю. – Е.Х.) стремится изобразить, – это как раз один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры»⁴.

Так кто же он – человек, не проливший слез на похоронах своей матери, совершивший убийство и искренне не раскаявшийся в нем? «Господин Антихрист», как называет Мерсо возмущенный его неверием следователь? Или «единственный Христос, которого мы заслуживаем», как определяет его сам автор? Во всяком случае, относительно того, чему чужд господин Мерсо, сомневаться не приходится. Он «осужден за то, что не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни



Афиша фильма Л. Висконти «Посторонний». 1967

частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой»⁵. Отсюда и рождается тот абсурд, который, по словам Ж.-П. Сартра, есть «одновременно и сам порядок вещей, и его ясное осознание некоторыми людьми»⁶.

Повесть Камю распадается на две части. Первая из них заканчивается описанием преступления Мерсо, вторая повествует о преступлении, творимом обществом против неудобной ему личности. Показательно, что побудительной причиной бессмысленного и глупого убийства, совершенного героем Камю, становится изнурительный зной алжирского полдня. В фильме «Посторонний», снятом Лукино Висконти в 1967 г., где г-н Мерсо обретет не только имя собственное – Артур, но и облик одного из самых харизматичных актеров европейского кино – Марчелло Матроянни, мы увидим и пышущий жаром песчаный пляж, и текущий по лицу актера пот, и отраженный солнцем блеск стали, ослепляющий Мерсо и заставляющий его выстрелить в обнажившего нож араба. Преступление случайно, но оно же – проявление давно караулившей его закономерности. Показательно, что в один год с фильмом

Л. Висконти на экраны выйдет «Царь Эдип» Пьера Паоло Пазолини, где сцена убийства Эдипом Лая представлена словно зримая цитата из «Постороннего» А. Камю. Ослепительный свет и беспощадный жар солнца заставляют Эдипа совершить то, что предначертано роком. И в этом фильме перед нами возникает случайность, выражающая железную волю судьбы. Ведь Эдип – он тоже из числа «посторонних». Чужой и в Коринфе, и в Фивах, царь без земель и без подданных, подобно сартровскому Оресту из «Мух».

2. «Легкая игра с серьезными вещами»

История человека, отпавшего от общества и сначала бессознательно, а затем и сознательно противопоставившего ему себя, на самом деле начинается отнюдь не с экзистенциального искусства. Скорее она закономерно и последовательно к нему приходит. Уже в новой европейской драме, заявившей о себе на рубеже XIX–XX вв., появляется герой, бросающий вызов тому, что основоположник новой драмы Г. Ибсен называет «сплоченным большинством». Конфликт человека со средой – равнодушной и оголтелой, всегда готовой наказать неугодную ей личность, – одно из важных открытий драматургии этого периода.

Герой пьесы Ибсена с показательным названием «Враг народа» (1882) – врач небольшого норвежского курортного городка – совершает важное открытие: целебные источники, привлекавшие в город множество гостей, отравлены болезнетворными бактериями. Падкая до сенсаций пресса готова поддержать доктора в его правдолюбивых устремлениях. Но вскоре не только отцы города, но и обыватели поймут, что прокладка нового водопровода потребует времени и больно ударит по карману, поэтому куда дешевле замолчать случайно открывшуюся правду. Вот так доктор Стокман из радетеля и патриота в одночасье превращается в чужого, постороннего, которого необходимо раздавить или изгнать. В финале пьесы потерявший работу, лишившийся жилья, ставший изгоем доктор Стокман принимает решение остаться в родном городе. Однако каков будет исход его поединка со сплоченным большинством, остается неизвестным.

Правда, в отличие от «постороннего» XX в., герой Ибсена еще окружен ореолом романтического донкихотства. Повествование носит ярко выраженный публицистический характер. Однако само движение драматической коллизии от слов Фогта – старшего брата доктора: «Отдельному человеку приходится, в самом деле, подчиняться интересам

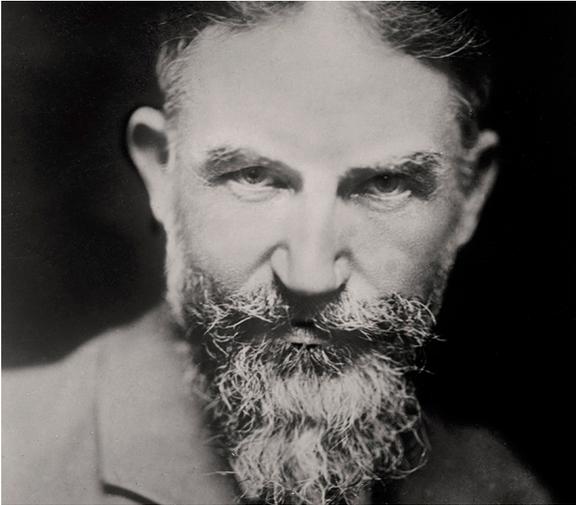
целого или, вернее, подчиняться властям, кои стоят на страже общего блага»⁷, – к финальным выводам самого Стокмана: «Большинство никогда не бывает право... Самый сильный человек на свете – это тот, кто наиболее одинок!»⁸ – приближает Ибсена к экзистенциальному искусству. Не случайно уже современники видели в его творчестве мотивы, близкие философским идеям С. Кьеркегора. И хотя сам Ибсен скептически относился к подобного рода параллелям, нельзя не заметить, что присущая его героям «воля к свободе – наперекор давящей, изнурительной необходимости, вопреки сплоченному большинству»⁹, безусловно, близка одному из главных постулатов Кьеркегора: «Влечение к свободе заставляет его [человека. – Е.Х.] выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным как за свою душу»¹⁰.

Несмотря на все очевидные различия, в герое Ибсена уже угадываются черты «постороннего» XX в. Он всегда «незнакомец», «пришелец» или «чужой». Ведь и доктор Стокман возвращается в родной город после многих лет, проведенных на севере Норвегии. Конфликт со сплоченным большинством неизбежно приводит героя к судилищу и казни, гражданской, как в случае с доктором Стокманом, или реальной, как в случае с персонажем Камю. Да и символ веры у них остается общим. Как сказано в «Мифе о Сизифе», «единственная правда – это непокорство».

В эссе «Квинтэссенция ибсенизма», напечатанном в 1891 г., англо-ирландский драматург Б. Шоу (1856–1950), приветствуя в лице Ибсена прародителя театра доктрины и создателя нового типа драмы – драмы-дискуссии, тем самым утверждает и социальную направленность своего собственного творчества, правда, как вскоре станет ясно, более философичного и парадоксального, чем у норвежского писателя.

Одноактная пьеса «Разоблачение Бланко Поснета» не принадлежит к числу наиболее известных и репертуарных драм Б. Шоу. Да и сценическая судьба ее с самого начала складывалась непросто. Написанная в 1909 г. пьеса была признана богохульной и попала под запрет. Ее первая постановка состоялась не в Англии, а в Ирландии, на сцене дублинского *Abbey Theatre*, который Шоу считал лучшим в те годы театром на Британских островах.

Жанровое обозначение пьесы «проповедь в жестокой мелодраме» заставляет усомниться в искренности драматурга. Уж в чем в чем, а в мелодраматизме ироничного и беспощадного в своих сарказмах Шоу никак не заподозришь. И хотя действие пьесы разворачивается в Новом Свете, по мнению Шоу, зараженном все теми же, старыми, пороками,



Джордж Бернард Шоу.
1900

с самого начала становится понятно: нас приглашают принять участие в интеллектуальной игре, где речь пойдет о добре и зле, а полем битвы окажутся душа и сердце человека.

События этой одноактной пьесы не выходят за пределы уже знакомой нам ситуации суда, в исходе которого, казалось бы, сомневаться не приходится, поскольку первая реплика пьесы звучит так: «По-моему, если человек украл лошадь, так он на все способен»¹¹. Укравший лошадь, или вернее, подозреваемый в этом преступлении, – это и есть главный герой пьесы – Бланко Поснет, приговор которому с первой минуты предreshен. Ведь он не просто украл лошадь, он украл лошадь самого шерифа, а тот, как известно, «не боится расстреливать и вешать». Ситуация, правда, оказывается совсем не однозначной. В ходе разбирательства выясняется, что шериф одолжил лошадь молодому Страпперу, а тот дал ее на время проповеднику Дэниелсу, таким образом, Бланко, уводя лошадь, был уверен, что она принадлежит его брату. Однако доверия ему все равно нет, и поблажки он также не заслуживает.

По словам Шоу, Бланко – «хулиган по всем признакам». И хотя в момент задержания лошади при нем не было, вина подсудимого сомнения не вызывает. «Конокрад!», «Лжец!», «Линчуйте его!», «Сожгите его на костре!» – вопят мирные обыватели, жаждущие немедленной расправы. Между тем сам герой остается грустно-скепичен по отношению к происходящему. Он дерзок и насмешлив, бросая вызов окружающим:



«Разоблачение Бланко Поснета». Сцена из спектакля.
Abbey Theatre. 1913

«Ну что ж, меня вы нашли, а лошадь так и не отыскали. Если б я ее украл, я бы ехал на ней верхом. Да за это время след бы мой давно простыл, если бы я ехал на его лошади»¹². Для тех, кто вершит суд, это временное осложнение. Ведь старшина присяжных хоть и не сомневается в вине Бланко Поснета, хочет повесить его как следует, по закону. Да и Шериф уверен, что приговор должен быть строгим, но справедливым. Правда, на вопрос Бланко, что же такое справедливость, отвечает: «Справедливость – это когда вешают конокрадов»¹⁵.

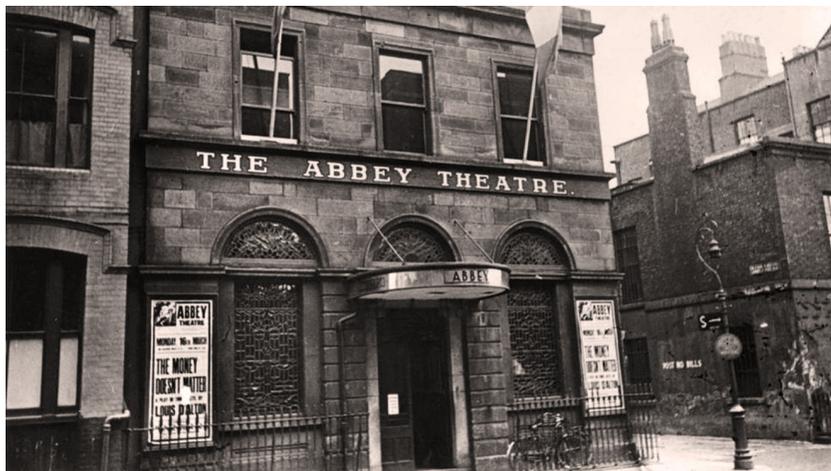
Не пренебрегая приметам бытового правдоподобия и психологическими мотивациями, Шоу строит свою пьесу как интеллектуальную шараду, разгадать которую предлагается как действующим лицам пьесы, так и зрителям. С одной стороны, перед нами история двух братьев, один из которых – отпетый пьяница – вдруг обратился, раскаялся, стал проповедником, но так и не научился жить в соответствии с проповедуемыми им принципами. Он присвоил себе наследство родителей, отказав дать младшему брату даже медальон с волосами матери, что и заставило последнего в отместку украсть у него лошадь. С другой стороны, перед нами история хулигана и нечестивца, неожиданно обнаружившего в своей судьбе не иначе, как промысел божий. Правда, бог этот необычен, по словам Бланко Поснета, «он придет, яко тать, в ночи, – как вор, как конокрад»¹⁴.

Называя пьесу «жесточкой мелодрамой», Шоу, безусловно, подсмеивается над своей публикой, а заодно и над привычными штампами расхожих мелодрам. Герой мелодрамы – лишь песчинка мироздания, несомая по волнам рока. Таким воображает себя Бланко Поснет, еще не сознавая, что творцом своей судьбы стал он сам. «Я раскланялся с богом и отлично обходился без него, – утверждает он. – Но он поймал меня, в конце концов. Он одержал верх, поскольку меня повесят»¹⁵.

Переломным моментом пьесы становится появление той самой лошади, которую приводит незнакомая женщина. Она говорит, что взяла эту лошадь, чтобы спасти своего ребенка, задыхавшегося от крупа. Но ребенок умер, и теперь она сомневается в справедливости бога. Кто же дал ей эту лошадь – вот вопрос, ответ на который должен стать разоблачением или оправданием Бланко Поснета. И тут показания женщины и Бланко совпадают полностью. «... я не из таких. Чего ради я полез бы в петлю из-за чужого ребенка!»¹⁶ – утверждает обвиняемый. И женщина соглашается: «Тот был недобрый человек с виду. Он проклинал меня, проклинал ребенка... а потом отдал мне лошадь и ушел, а сам и смеется, и плачет, будто семь чертей в нем сидит»¹⁷.

Парадоксальность ситуации, выстроенной драматургом, заключается в стремлении доказать, что путь к истине порой лежит через ложь, а казнь конокрада не всегда становится венцом справедливости. Так кто же украл эту лошадь? Последняя возможность узнать правду – это выслушать показания свидетелей. Их двое. Женщина, которая утверждает, что Бланко Поснет здесь ни при чем и даже предлагает повесить ее вместо него. И деревенская жрица любви Фими Эванс, напротив, уверяющая, что видела его тем утром на лошади. Доведенная до отчаяния насмешками подсудимого, она грозитя и сердце у него вырвать, и шею ему свернуть, однако, когда шериф вновь приводит ее к присяге, она, согласно ремарке автора, «набравшись храбрости», говорит: «Нет, это был не он. Я только со злости так сказала, потому что он меня обидел. Помереть мне сию минуту, если я видела его на лошади»¹⁸. Что вызывает совершенно неожиданную реакцию со стороны Бланко: «Тряпка! Плакса! Попалась так же, как я. Делаешь то, чего никогда не собиралась делать»¹⁹.

«Разоблачение Бланко Поснета» – это история о том, как попутал бог. Бог, которого он не признавал, не принимая лицемерных поучений своих сограждан, которому он не хотел подчиняться, пытаясь доказать свою невиновность. Но однажды этот бог явился ему в обличии



Abbey Theatre. Фасад утраченного ныне здания

женщины с кричащим ребенком на руках. Ребенок умер, его спаситель также стоит на пороге смерти, и в этом Бланко видит двойное коварство бога. Так в чем же смысл всего совершившегося с ними?

Драматург играет чувствами своих героев, постепенно обнажая то, чего никогда не увидишь в привычной мелодраме, – психологическую сложность и крайнюю противоречивость человеческой природы. Каждый из героев этой пьесы делает свой выбор, определяющий его личностную сущность, принимая за ловушку, расставленную богом, то чувство сострадания, которое и становится основой справедливости по Шоу. Финал пьесы – это обещанная с самого начала проповедь, ведь Шоу – моралист. Правда, произносит ее не проповедник Дэниел, к служителям церкви Шоу всегда относился с подозрением, а его непутевый брат Бланко. «Нет на свете ни зла, ни добра, – утверждает он. – Но, право же, есть нечестная игра, и есть честная игра. Я играл нечестно, но со мной велась честная игра, и теперь я стою за то, чтобы всегда и со всеми игра велась честно»²⁰.

Конфликт «постороннего» со «сплоченным большинством» в финале этой пьесы снят. Ведь духовное обращение происходит здесь не только с Бланко Поснетом, но и с женщиной, шерифом, Фими Эванс, солгавшей во спасение того, кого должна была бы ненавидеть. Веселый парадоксалист и беспощадный скептик Шоу, как выясняется, еще

и неисправимый оптимист. По словам Т. Манна, он не был атеистом, «...ибо благоговел перед животворной силой, затеявшей на земле великий эксперимент с человеком, и искренне хотел, чтобы этот эксперимент богу, несмотря ни на что, удался»²¹.

Появление «Разоблачения Бланко Поснета» на сцене дублинского *Abbey Theatre* – явление столь же закономерное, сколь и удивительное. Ведь написанная по заказу *Irish Literary Theatre* – предшественника *Abbey Theatre* – пьеса Шоу «Другой остров Джона Булля» (1904) руководителем театра У.Б. Йейтсом была отвергнута. А религиозная чопорность и нетерпимость ирландской публики была известна, и конфликт между вышедшим из протестантской семьи Шоу и католическим большинством ирландского зрительного зала казался неизбежным, не говоря уже о сопротивлении Дублинского замка. Возможно, существенную роль здесь сыграли обстоятельства: премьера пьесы Шоу состоялась в августе 1909 г., а в марте того же года в возрасте тридцати семи лет ушел из жизни Джон Миллингтон Синг (1871–1909).

3. Человек с Аранских островов

История становления Синга-драматурга широко известна. Окончив дублинский Тринити-колледж, он путешествовал по Италии, Германии и Франции, намереваясь сделать карьеру литературного критика и журналиста, однако по совету У.Б. Йейтса, с которым встретился в Париже, предпочел культурно развитой Европе один из ее самых отдаленных и забытых уголков. Поездка на Аранские острова (так называется группа скалистых островов, расположенных на Западе Ирландии в Голуэйском заливе) сформирует Синга и как писателя, и как драматурга. Проведя четыре с половиной месяца среди местных рыбаков – людей, почти не затронутых цивилизацией, он увековечит их суровый быт в своей первой книге, которая так и называется «Аранские острова», и одновременно обретет сюжеты для своих будущих драматических произведений. Не отрицая невежества и неразвитости нравственных представлений обитателей Аранов, Синг противопоставит их естественную жизнь с ее знанием древних обычаев, верностью старинным верованиям «цивилизованной» Европе, уже ставшей заложницей буржуазного прогресса. Столкновение природы и цивилизации и лежит в основе его пьес, действующие лица которых: рыбаки, крестьяне, лудильщики, бродяги, – не находят себе места там, где господствуют корысть и лицемерие. Но позволим себе небольшое отступление.

Во второй части «Постороннего» Камю защитник предупреждает обвиняемого, что суд над ним пройдет быстро – ведь его дело далеко не самое важное на этой сессии, потому что вслед за ним будет рассматриваться дело об отцеубийстве. Однако в ходе перевертыша, который происходит на суде, когда, по словам С. Великовского, «сухие глаза перед гробом матери перетолковываются в черствость нравственного уroda, пренебрегшего сыновним долгом; вечер следующего дня, проведенный на пляже и в кино с женщиной, – в святотатство; шапочное знакомство с соседом-сутенером – в принадлежность к уголовному дну; поиски прохлады в тени у ручья – в обдуманную месть кровожадного изверга»²², Мерсо и в глазах присяжных, и в глазах присутствующей на суде публики уже ничем не отличается от того, кто, по словам прокурора, обвиняется в «гнуснейшем из злодеяний – убийстве родного отца». И, как утверждает тот же прокурор, соразмерно этой вине его и следует покарать. «Перелицовка заурядной жизни в житие злодея» произойдет и в пьесе Синга, где главным героем (героем с большой буквы) становится отцеубийца.

Место действия пьесы «Удалой молодец – гордость Запада» – тот самый захолустный Запад – запад Ирландии, а точнее, графство Мэйо, откуда и лежит кратчайший путь до Аранских островов. В деревенском трактире, расположенном на пустынном берегу океана, поздним вечером появляется незнакомец – «тщедушный молодой человек, очень утомленный, запуганный, весь в грязи». Пришелец признается, что совершил преступление и пытается скрыться от полиции. Посетители трактира гадают, какое же преступление он совершил? Выясняется, что убил, и не кого-нибудь, а собственного отца. Реакция окружающих на подобное признание оказывается довольно неожиданной. «Храбрость дороже золота в пустынных местах, а человек, который убил отца, не испугается и самого сатаны, если встретит его на булыжниках ада», – замечает один из посетителей трактира. В ответ на что Кристи Мэгон – так зовут молодого человека – «расцветает от неожиданности и торжества» и восклицает: «О, слава всевышнему!»²³.

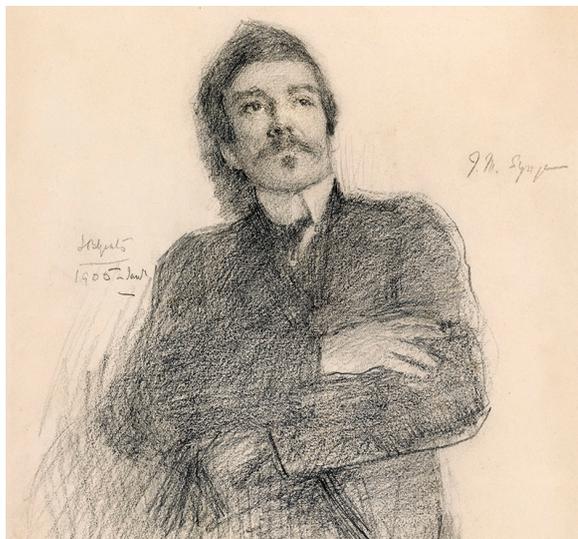
Сомнений нет! Перед нами еще одна «богохульная» пьеса, написанная за два года до жестокой мелодрамы с проповедью Шоу. Правда, Бланко, ведя нечестную игру с богом, неожиданно обретает его в своей душе. Что касается героев Синга, – то они, напротив, добропорядочные христиане, которые и отцов-то убивают исключительно «с помощью божьей». («Да, с помощью божией, убил, и да спасет его святая богородица».) В глазах дочки трактирщика Пэгин незнакомец «умен, как

царь Соломон», поэтому она просит отца оставить его при трактире работником. И, несмотря на протесты богобоязненного жениха Пэгин – Шоона, отцеубийца с благословения отца девушки остается с ней один на один на всю ночь.

За считанные минуты и прямо у нас на глазах дрожащий от страха и ничем не примечательный Кристи Мэгон превращается в настоящего героя. И хотя Кристи честно признается, что до того, как он убил своего родного отца, никто во всей Ирландии и не знал, какой он замечательный человек, окружающие считают, что пришло для него время «получить на земле свою полную меру счастья». В результате обретший, наконец, и дом, и очаг, и почет, и славу Кристи Мэгон сокрушается только об одном: «...почему же я, дурак, не догадался прихлопнуть своего родителя раньше!»²⁴.

Вступив на территорию черного юмора, драматург попадает в царство абсурда. Правда, абсурд этот – не только результат талантливо выстроенных сюжетных ситуаций, он укоренен в обычаях и нравах тех людей, среди которых довелось жить Сингу, и о которых он писал: «У жителей Запада... есть такое чувство, что человек совершает злодейство под влиянием страсти, столь же неотразимой, как морской ураган. Если человек убил своего отца и уже замучен раскаянием, им кажется излишним вдобавок к этому тащить его на виселицу. Такой человек, говорят они, будет смирен и безопасен до конца своих дней, и если вы скажете, что казнь необходима для устрашения других, они возразят вам, что кто же станет убивать отца, если может обойтись без этого?»²⁵. Справедливости ради надо сказать, что замученным раскаянием Кристи совсем не выглядит. Напротив, избавившись от тирании отца, собиравшегося женить его на старой бабе, когда-то кормившей его своей грудью, он обретает все, о чем мог лишь мечтать: почет, поклонение, любовь, а главное, самоуважение и внутреннюю силу. Ведь теперь он – победитель спортивных состязаний, в него влюблена первая деревенская красавица, по меткому выражению К.И. Чуковского, «поклонницы увиваются за модным убийцей, словно театральные психопатки за тенором»²⁶. Он – человек-сенсация, герой Западного мира. Однако эйфория Кристи окажется недолгой.

К.И. Чуковский – переводчик и комментатор этой пьесы – определяет метод Синга как абсурд, заметив, что «вся пьеса есть собрание эпизодов, где каждому жесту и слову людей дана *обратная психологическая мотивировка*, т.е. противоположная той, какую ожидаешь от них»²⁷.



Дж.Б. Йейтс. Портрет Дж.М. Синга. 1905

И действительно, персонажи пьесы все время нарушают привычные моральные стереотипы: отец, уходя на всю ночь на поминки, чтобы напиться до беспамятства, оставляет свою дочь в обществе проходимца с большой дороги, а сама дочь, мгновенно забыв о женихе, с которым только что обсуждала будущую свадьбу, готовится связать свою жизнь с опасным незнакомцем. Герои Синга гордятся тем, что противно человеческой природе: один – Кристи – похваляется тем, что убил своего отца, другая – вдова Квин, – что «уговорила» ржавым заступом своего мужа. Язык пьесы полон веселого и обескураживающего богохульства. Например:

«С а р а. Извините, пожалуйста, это вы убили своего отца?

К р и с т и. Я, и да поможет мне бог»²⁸.

При всем том стихия черного юмора не заглушает у Синга лирической стихии. Отцеубийство – знак человека, отпавшего от мира, но еще не осознавшего своего глобального одиночества среди людей. Герой признается, что пришел в эту деревню «с пустотой в сердце», ему кажется, «что он одинок во всем мире». Он готов к покаянию и наказанию, но неожиданным образом отцеубийство становится для него пропуском в сообщество людей, где он впервые в жизни оказывается

первым среди равных. Ведь он совершил то, о чем большинство и помыслить-то боится.

Переломным моментом действия становится появление старика Мэгона, разбитая голова которого свидетельствует о том, что удар, нанесенный Кристи, оказался слишком слабым. Разгневанный отец жаждет расправы над сыном и одновременно «с некоторой гордостью показывает свою голову, всю в бинтах и повязках». Его рана – своего рода выигрышный билет, возможность выделиться, произвести впечатление на окружающих.

Естественно, что появление отца оборачивается для Кристи страшным разочарованием, угрозой потерять все, что он чудесным образом обрел. Доведенный до отчаяния предательством своей возлюбленной и насмешками отвернувшейся от него толпы, развенчанный герой решает доказать, что они не зря вознесли его на вершину славы, и снова опускает свой заступ на голову отца. Однако на этот раз реакция окружающих оказывается противоположной той, с которой все когда-то начиналось. Став свидетелями преступления, они не хотят нести за это никакой ответственности, поэтому Кристи хватают, вяжут, вчерашняя возлюбленная прижигает ему ноги куском горячего торфа, чтоб не убежал. Не миновать ему виселицы, говорят обступившие его крестьяне. Но и на этот раз незадачливого отцеубийцу спасает крепкий череп старика Мэгона, теперь уже возмущенного расправой над его сыном. С любовью и уважением смотрит он на Кристи и, покидая деревню, говорит: «...а мы с моим сыном пойдем своей дорогой, и то-то будут нас любить и угощать, слушая наши рассказы о том, какие вы все подлецы и сколько у вас дураков!»²⁹.

Каких только интерпретаций не претерпела в дальнейшем эта пьеса! В ней видели намек на столкновение старой и новой, нарождающейся Ирландии, конфликт поколений в самом широком смысле слова («...оглядывая зал в день последнего прогона, я говорил себе: “Полным-полно отцов – и так мало сыновей”», – писал Г. Аполлинер о парижской премьере этой пьесы³⁰), вариацию на тему эдипова комплекса, и даже ассоциировали имя героя – Кристи с именем Христа. Тем не менее, нельзя не заметить, что главный вопрос в драме Синга не подразумевает однозначного ответа: кем становится Кристи в финале этой пьесы – потенциальным убийцей или же человеком, осознавшим границы своей воли. Ведь именно эта пьеса, где изображена патриархальная сельская Ирландия, заставит Синга осознать, что естественные

понятия людей не есть еще нравственные понятия, что природа нуждается в цивилизации, и нет такой почвы, которая могла бы закрыть собою всю бездну бытия. В своей последней пьесе «Дейрдре – дочь печалей» он обратится к ирландской мифологии, а его смерть, последовавшая в том же 1909 г., будет оплакана Ирландией как величайшая национальная потеря.

4. Возвращение на круги своя

В пьесах Синга, как и в самой Ирландии, редко увидишь солнце (не случайно его первая пьеса называется «В сумраке долины»), но стихии земли, воды и воздуха не только создают неповторимую атмосферу действия его произведений, но становятся их важными сюжетными мотивами. Человек – перекасти-поле, порывом ветра унесенный в безбрежное пространство дороги, – один из излюбленных героев драматурга. Уже в первой пьесе «В сумраке долины» появляется персонаж по имени Бродяга. Странствующие лудильщики и бездомные нищие являются действующими лицами пьес «Свадьба лудильщика» и «Источник слепых». Драматург показывает, как человек дороги вырывается из тенет общепринятой морали, отвергает навязанные ему догмы. А если и пытается пойти на компромисс, то, как правило, терпит поражение. «Они бродят по стране, нигде не пуская корней, ночуют под открытым небом или в палатке, работают ровно столько, чтобы заработка хватило на ближайший день – на еду и кружку пива, не питают уважения ни к собственности, ни к религии, ни к общепринятой морали»⁵¹, – слова эти, когда-то сказанные В.А. Ряполовой о персонажах пьесы Синга «Свадьба лудильщика», имеют самое прямое отношение и к героям пьесы Брайана Фрила «Целитель» (1979).

Один из самых известных сегодня в мире ирландских драматургов – Брайан Фрил (1929–2015) – нередко работал в жанре пьесы, построенной на воспоминаниях, где герои раскрываются не в действии: через поступки и решения, столкновения и споры, – а через монологи. Так, в «Целителе» одна и та же история рассказана от лица трех персонажей: Фрэнка Харди – странствующего ирландского целителя, его жены Грейси и антрепренера Тедди. Рассказы эти следуют один за другим и обретают психологический объем не только за счет всякий раз новых подробностей и уточнений, а порой и прямо противоположной интерпретации одних и тех же событий, но, прежде всего, за счет глубоко индивидуального проживания героями того, что с ними уже произо-



Брайан Фрил. Фото Б. Хэнви. Фрагмент

шло. А поскольку «память прихотлива, как поэзия», представленные драматургом факты – это еще и провокация по отношению к зрителям, которым предстоит самостоятельно решать, чье мнение заслуживает наибольшего доверия. Тем более, что вопросы к автору возникают с самого начала.

Что становится отправной точкой развития событий в этой пьесе: воспоминания героев о доме и родителях, их теперь уже далекой молодости или длинный ряд причудливых названий уэльских и шотландских деревень, которые, как молитву, повторяет каждый? Настоящее – дитя прошлого, а потому это прошлое, пусть порой и превратно истолкованное, не отпускает персонажей. Аберардер-Кинлохберви, Лланфайтли-Лланфехелл, Кинкардин-Кинросс, Лохкаррон-Лохлигелли, Инвергордон-Кинлохберви, как стихи или магическое заклинание, повторяют они названия тех мест, которым суждено было стать вехами их жизни. Здесь они начали свой необычный бизнес, здесь похоронили мертворожденного ребенка Грейс и Фрэнк, здесь, в методистской церкви Лланблетиана за неделю до Рождества произошло чудодейственное исцеление десяти крестьян, – быть может, главное событие в их жизни.

Уже в первом монологе Фрэнка, который открывает эту пьесу, возникает тема дома и дороги. По словам Фрэнка, они колесили по Уэльсу и Шотландии, очень редко останавливались в Англии, потому что

Тедди и Грейси – англичане, и никогда не заезжали в Ирландию, ведь он сам – ирландец. Перед нами герои, оторванные от родной почвы. Возвращение домой не сулит им ничего, кроме унижения и боли. Фрэнк приезжает в Ирландию только один раз для того, чтобы похоронить свою мать. Грейс, вернувшись, в очередной раз ссорится с отцом и навсегда расстается с родным домом. Их воспоминания о прошлом не согреты теплом домашнего очага. Только древние названия кельтских деревень говорят об их корнях, давно уже оборванных.

Оригинальное название пьесы Фрила «Целитель верой» (*Faith Healer*) изначально несет в себе неразрешимую загадку. Исцелять верой, что это – дар божий или шарлатанство? Как признается Фрэнк, в девяти из десяти случаев у него ничего не выходило. Бесчисленное количество вопросов, задаваемых героем и себе, и публике: «Случайность ли все это? Искусство? Заблуждение? Мания? Какой именно силой я обладаю? Могли ли я вызывать ее произвольно? Когда и как? Служу ли я этой силе? Часть ли она моей способности наделять людей верой в меня или благодаря мне они сами обретают силу исцеляться, уверовав в исцеление? Могли ли я исцелять без веры? Но веры во что? В меня самого? В возможность исцеления? В веру?»³², – остается без ответа.

Вопросы веры и безверия занимают существенное место в истории о постороннем. У Камю одержимый религиозным порывом следователь, возмущенный неверием Мерсо, срывает со стены распятие, требуя, чтобы обвиняемый раскаялся и поверил в то, что Христос умер за него. На Мерсо это не действует, и в беседе со священником он недвусмысленно дает понять, что не собирается тратить на бога оставшееся у него время.

Фрэнк Харди в пьесе Б. Фрила свои взаимоотношения с богом также решительно не хочет обсуждать. Но вопросов от этого меньше не становится. Кто он – посредственный актер, как утверждает его антрепренер Тедди, или святой? Он берет на себя смелость творить чудеса, исцелять верой. Верой в кого? В самого себя? Или оба они, исцеляющий и исцеляемый, нуждаются в посредничестве бога? На протяжении всей пьесы герой мучительно ищет ответа в себе самом. Ведь посторонний, как писал когда-то Ж.-П. Сартр, – это еще и «я сам по отношению к себе, иными словами, это человек как природное существо, поставленный перед лицом собственного сознания: “Посторонний – это тот, кто, в иные мгновения, является нам в зеркале”»³³. Поэтому и сама отчасти добровольная смерть Фрэнка (он не бежит от опасности, а играет с ней)

становится для него счастливым избавлением от этого застарелого внутреннего спора.

«Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги своя» (Еккл. 1:6). Этой библейской фразы нет в тексте пьесы, хотя она очень точно выражает смысл того, что происходит. Тем более, что христианская символика и мифология нередко используются драматургом. Финальное возвращение Фрэнка Харди в Ирландию – это логичное завершение его жизни там, где она когда-то начиналась. И одновременно это – вызов судьбе, попытка потягаться с самим роком.

Прибыв в графство Донегол и остановившись в пабе при въезде в деревню Баллибег (постоянное место действия в пьесах драматурга), герои застают там четырех молодых людей, местных фермеров, задержавшихся после недавнего свадебного торжества. Проведенная в их обществе ночь возвращает Фрэнку давно уже утраченное чувство радостного единения, вдохновение и веру, на волне которой, несмотря на длинную полосу предшествующих неудач, он берется исцелить их парализованного друга. «Мы гуляли всю ночь, – вспоминает Фрэнк. – Пили за здоровье хозяина, утверждавшего, что знал моего отца, а позже, ближе к утру – что они были близкими друзьями. Пили за Тедди и Грейси. Пили за мое возвращение. За палец Донала. Пили за отбывшего жениха и его мужскую силу. За невесту и ее будущее потомство. За богатый урожай – за овес, за пшеницу, за ячмень. За каждый сентябрь и за каждый урожай, за все урожаи и за все, что созрело для жатвы. Дионисийская ночь. Вакханалия. Безумная, избыточная ирландская ночь, когда намеренно отбрасываются все приличия»³⁴. Драматург недвусмысленно указывает на то, что время действия финальной сцены пьесы – это начало сентября – пора праздника урожая и одновременно – кровавой жертвы, разрывания на куски, погребения и нового рождения бога.

Разгоряченные винными парами фермеры, обнадеженные тем, что целителю удалось излечить палец одного из гостей, привозят к нему своего покалеченного друга. И хотя Фрэнк заранее знает, что чуда на этот раз не произойдет, а хозяин паба предупреждает его о жестоких нравах местных жителей, он решает принять свою судьбу и сознательно идет ей навстречу: «Пока я шел к ним и когда я принес им себя в жертву, тогда, и только тогда, я ощутил, что действительно вернулся домой. Тогда впервые я не почувствовал парализующего ужаса. И смолкли

сводящие с ума вопросы. Тогда, наконец, я отрекся от случайности»⁵⁵, – заключает Фрэнк Харди свой рассказ.

Герой Фрила – далеко не идеальный человек – принимает на себя отчаяние тех, которые уже не верят в возможность излечения, равнодушные тех, кто исцелен, и жестокость тех, кто готов убить за неудачу. Единственная цитата из Евангелия – Фрэнк вспоминает свою мать, которая, выпекая хлеб, обычно пела: «Ибо велика ваша награда на небесах», – лишь подтверждает христианскую мифологию, лежащую в основе этой пьесы. «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас» – звучит эта фраза из Нагорной проповеди в Евангелии от Матфея (5:12).

5. Север против юга

Пьеса Мартина МакДонаха «Палачи» (2015) существенно отличается от всего написанного им ранее. Как известно, локация очень многое определяет в произведениях МакДонаха, ведь не случайно он так часто выносит место действия в названия своих сценариев и пьес, будь то «Королева красоты из Линэна», «Калека с острова Инишмаан», «Залечь на дно в Брюгге» или «Три билборда на границе Эббинга, Миссури». В «Палачах» принципиальным для драматурга является указание на промышленный север Англии, графство Большой Манчестер, поскольку два пришельца, два посторонних в этой пьесе – Хеннеси и Муни – прибывают сюда с юга, из Лондона. Их первым репликам драматург предпосылает ремарку «с лондонским акцентом». Манера речи – это то, что их объединяет, и одновременно выделяет из числа прочих.

Время действия пьесы даже в большей степени, чем место, определяет ход ее событий. В первой сцене это 1963 г., и поначалу нам это ничего не говорит. Начиная со второй сцены, все действие разворачивается в течение двух дней 1965 г., и тогда все становится понятно. Закон 1965 г. установил в Великобритании мораторий на смертную казнь сроком на пять лет. Таким образом, первая сцена – своего рода пролог, где завязываются нити будущего действия.

Перед нами тюремная камера, здесь казнят заключенного, казнят по закону и во имя справедливости. Правда, осужденный Хеннеси отчаянно сопротивляется и до конца не признает своей вины. Он утверждает, что никогда и не был в этом самом Норфолке, где произошло убийство молодой женщины, за которое он должен расплатиться. Что касается палача – Гарри Уэйда – то он убежден и в вине заключенного, и в правоте

закона. Главное, грамотно исполнить свое дело (казнить через повешение) и доказать, что он «ничуть не хуже этого проклятого Пьерпойнта» – его главного соперника и конкурента.

В «Палачах» почти нет места знаменитому юмору МакДонаха, комическому перевертышу, когда не знаешь, то ли смеяться, то ли плакать над парадоксальной сущностью человеческой природы. Или, по крайней мере, чернота этого юмора не оставляет места для улыбки. В «Постороннем» Камю мы не увидим казни осужденного, ведь Мерсо уже пережил ее в процессе ожидания. Герои Шоу и Синга счастливо избегают того, что казалось неизбежным. МакДонах не стесняется: осужденного вешают прямо на сцене, и это значит, что на этот раз речь пойдет о вещах в высшей степени серьезных.

Единственный намек на Ирландию в «Палачах» – это «Гиннесс», который, как выясняется, не пьет главный герой. Однако ирландский след здесь нетрудно обнаружить. Начиная со второй сцены, место действия пьесы – это паб, посетители которого не слишком отличаются от завсегдатаев кабачка Майкла Флаэрти в «Удалом молодце – гордости Запада». Правда, хозяин паба на этот раз персона примечательная – это главный палач Олдема – Гарри Уэйд, или, вернее, бывший палач, так как смертная казнь только что отменена. По сравнению с аборигенами Западной Ирландии – наивными дикарями и чудаковатыми циниками, своеобразная свита палача – выпивохи из его паба – выглядят куда менее привлекательно. Туповатые, грубые, склонные к сквернословию, они подражают Гарри, который не жалеет бранных слов даже в адрес своей пятнадцатилетней дочери. По словам родителей, Ширли не красавица, склонна к меланхолии, не уверена в себе и болезненно застенчива. Это не Пэгин Майк, которая решительно рулит своей судьбой, хоть и оказывается в финале в тупике («Ах, я несчастная! Я потеряла его, я потеряла его навсегда. Он ко мне никогда не вернется, – единственный ирландский герой!»³⁶). Но и простушке Ширли отведена в этой пьесе весьма существенная роль.

Завязкой действия становится появление в этом пабе незнакомца, Муни, о котором известно только то, что он прибыл из Лондона и готов остановиться здесь на несколько ночей. Таинственный пришелец интригует посетителей, он не похож на окружающих, да и цель его визита остается непонятной. Тем более, что, обидевшись на хозяйку паба, попытавшуюся выяснить, кто он такой, таинственный незнакомец исчезает, не простившись. Правда, прихватив с собой затюканного отцом

подростка – Ширли – под предлогом, что отвезет ее в больницу на свидание с подругой, а затем прогуляет по городу, на что не избалованная мужским вниманием девочка тут же соглашается.

Уже в прологе к пьесе определяются две линии ее сюжетного развития. Одна связана с невинно осужденным и казненным Хеннесси, другая – с соперничеством двух главных палачей города – Гарри Уэйда и Пьерпойнта. Ведь именно сравнение с Пьерпойнтом заставляет Гарри, всегда молчавшего о своем деле, согласиться дать интервью журналисту местной газеты в связи с отменой смертной казни.

Наиболее болезненным моментом в этом интервью становится упоминание о судебных ошибках. Как чувствует себя человек, казнивший невинного, пытается понять юный журналист Клегг. Например, Хеннесси, вина которого не была доказана. Но Гарри целиком и полностью уверен в справедливости закона. «Главное, что я помню про Хеннесси, он был настроен против людей, которые живут здесь на севере, чего я не люблю»³⁷, – признается он. И даже упоминание о том, что в Норфолке год спустя после казни Хеннесси произошло еще одно точно такое же убийство, не убеждает главного палача Олдэма в невинности того, кого он так быстро и грамотно казнил.

Особенность затеянной автором с публикой игры на этот раз заключается в его решительном нежелании давать однозначные ответы на возникающие по ходу действия вопросы. Все в этой пьесе словно окутано туманом. Кто такой Муни? Зачем он прибыл в этот город? Какова его цель? Что он хочет доказать? Не вызывает сомнений лишь одно – его роль провокативна, он посторонний, он другой, и пришел, чтобы сеять сомнения, ворошить память, как инспектор Гул в пьесе Дж.Б. Пристли «Инспектор пришел», который то ли был, то ли не был, то ли инспектор, то ли нет. Правда, в реальности Муни сомневаться не приходится. И, тем не менее, перед нами не характер и не тип. Он лишен биографии, его индивидуальные качества не прописаны, а намечены автором эскизно, и, как бы нам того ни хотелось, он так и не откроет правду о себе.

Случай Муни дает нам право вновь вспомнить о Камю. В «Постороннем» Мерсо у себя в камере находит обрывок старой газеты, где напечатан случай из уголовной хроники. Приведем текст полностью: «Некий чех уехал из своей деревни, надеясь нажить себе состояние. Он действительно стал богатым и через двадцать пять лет вернулся на родину с женой и ребенком. Его мать и сестра содержали в родной



Мартин МакДонах

деревне гостиницу. Желая сделать им приятный сюрприз, он, оставив жену и ребенка в другой гостинице, явился к матери. Она не узнала сына. Шутки ради он вздумал снять номер. Он показал свои деньги. Ночью мать и сестра убили его молотком и, ограбив, бросили тело в реку. Утром пришла жена и, ничего не зная, открыла, кто у них остановился. Мать повесилась, сестра бросилась в колодезь»⁵⁸. (В том же 1942 г. Камю воплотит этот сюжет в своей пьесе «Недоразумение».) Размышляя над взволновавшей его историей, невероятной, с одной стороны, и естественной, с другой, Мерсо приходит к заключению: «Во всяком случае, я считал, что этот чех в какой-то степени получил по заслугам: зачем было ломать комедию?»⁵⁹.

Не вызывает сомнений, что Питер Муни приходит в паб бывшего палача Гарри именно для того, чтобы «ломать комедию». Немного ясности в затеянную им игру вносит бывший помощник палача Сид Армфилд, когда-то уволенный по милости своего шефа и теперь решивший сбить спесь с кичащегося своей популярностью Уэйда. Он приводит Гарри доказательства того, что Хеннесси был невиновен, и внушает ему мысль об опасном незнакомце, который как-то связан с Хеннесси и собирается отомстить за него Уэйду. Желая окончательно запугать Гарри, он показывает ему фотографии, которые якобы уличают Муни в

реальном преступлении – нападении на женщину. На фоне таинственного исчезновения Ширли это действительно выглядит зловеще.

Связь между Сидом и Муни очевидна, правда, кто кого нашел и решил использовать в своих целях, остается неизвестным. Каждый из них ведет свою игру, не всегда поддающуюся логичным объяснениям. Например, зачем Муни, вначале требовавший, чтобы Сид сознался Гарри в своей лжи, затем вдруг сочиняет свою собственную, еще более кровавую историю? Он рассказывает Сиду, что запер Ширли в гараже, поставив ее с петлей на шею на упаковку пшеничных хлопьев, так что один неверный шаг может стоить ей жизни. Ну а поскольку рассказ это совпадает с исчезновением никому ни о чем не сказавшей Ширли, в него, естественно, трудно поверить.

Как и всегда, исход затеянной автором игры определяется выбором героя. «В паб? В гараж? Домой?», – решает Муни, словно рыцарь на распутье. На самом деле выбор уже сделан, иначе зачем ему было приезжать в этот далекий, ничем не интересный город, да еще в день отмены смертной казни. У него есть доказательства невиновности Хеннеси, и он, как и юный журналист Клегг, силится понять, что чувствует человек, казнивший невиновного.

Его вторичное появление в пабе вызвано желанием подразнить, поиграть с человеческой природой. Собственно, все, что он говорит, – чистая правда. В этом-то и заключается затеянная им игра. Он приводит доказательства невиновности Хеннеси и утверждает, что никак не связан с преступлениями, которые ради красного словца приписал ему Сид Армфилд. Он открыт перед ними, и именно это обрекает его на поражение. Муни обвиняют в похищении Ширли и, надеясь узнать, где она находится, жестоко пытаются, а затем и вешают. И хотя смерть его случайна – стул, на котором с петлей на шее стоит спрятанный за занавеской Муни, опрокидывается в тот момент, когда Гарри выясняет отношения с навестившим его Пьерпойнтом, – для автора такой финал закономерен. И даже появление под занавес живой и явно похорошевшей Ширли не дает разрядки этой сюжетной ситуации. Бывших палачей не бывает, система правосудия порочна, люди заражены бессмысленной и разрушительной жестокостью, – говорит нам драматург. Единственный герой, попытавшийся стать альтернативой этому сообществу, заигрался и оказался его жертвой.

Почему посторонний не уходит? Почему он сдается на милость победителей? Ведь его нелепая гибель ничего не изменила в этом мире.

В финале пьесы мы видим счастливых родителей, наконец-то, обретших свое повеселевшее и раскрепостившееся чадо, и двух палачей, главного и его помощника, которые, как ни в чем не бывало, прибирают труп повешенного Муни. Ответ, как всегда, мы находим у Камю. «Стыдно быть счастливым одному.., – говорит журналист Рамбер, случайно оказавшийся в зачумленном городе и пытавшийся из него выбраться. – Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь, когда я увидел то, что видел, я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно всех нас»⁴⁰.

Выявление единых тематических мотивов и стиливых особенностей в драматургии ирландских авторов разных эпох и поколений отнюдь не проникнуто стремлением привести их к общему знаменателю в решении темы «постороннего». Ведь, как писал когда-то один из столпов отечественной компаративистики В.М. Жирмунский, «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика»⁴¹. Не лишним представляется и его замечание о том, что «сравнение относится к области методики, а не методологии: это методический прием исторического исследования, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для любой исследовательской работы в области исторических наук»⁴².

История «постороннего», в каком бы виде она ни подавалась, как правило, базируется на таких понятиях, как «абсурд», «жертва», «судилище» и «казнь». Не только в повести А. Камю, но и во всех рассмотренных нами случаях герой стоит перед лицом выбора, который совершается в пределах тех параметров человеческого существования, где речь идет о жизни и смерти. Посторонний нарушает и разрушает фарисейские устои существующего уклада. Он готов умереть за правду, «дабы побить карты служителей кривосудия, убедивших себя в нерушимости принципов, которые им поручено охранять»⁴³. Принципиальное неверие и отрицание бога известными нам персонажами не отменяет новозаветных параллелей в коллизии о постороннем. Как и Христа, их казнят по бездушию и лицемерию судей. Казнят на рассвете, которого так боится Мерсо («“Они” приходят на рассвете – я это знал. И в общем, я все ночи ждал рассвета. Я никогда не любил, чтобы меня заставляли врасплох»⁴⁴) и о котором так поэтично вспоминает Фрэнк Харди («Стояло

сентябрьское утро, только рассвело. Небо было оранжевого оттенка, и все источало тихий свет, словно каждый камень и каждый предмет сознавали свою отдельность и были собой довольны»⁴⁵). Разнообразие стилевых приемов и жанровых конструкций, использованных драматургами, от притчи до психологической драмы, от пьесы-исповеди до гротеска, не исключает единства тематических мотивов. Посторонний – это человек перед лицом мира, где не во что верить, где все позволено и все неважно. Но одновременно он и борец с абсурдом. Ведь, согласно Камю, абсурд обретает смысл, лишь когда с ним не соглашаются.

¹ *Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего»: эссе // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 100.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 93.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ *Камю А.* Избранное. М.: Радуга, 1988. С. 11.

⁶ Там же. С. 92.

⁷ *Ибсен Г.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1957. С. 540.

⁸ Там же. С. 602, 603.

⁹ *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 15.

¹⁰ *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 268–26.

¹¹ *Шоу Б.* Избранные произведения в двух томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1956. С. 97.

¹² Там же. С. 101.

¹³ Там же. С. 110.

¹⁴ Там же. С. 104.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 116.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 118.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 122.

²¹ *Мани Т.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1961. С. 454.

- ²² *Великовский С.* «Проклятые вопросы» Камю // *Камю А.* Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. Минск: «Народная асвета», 1989. С. 9.
- ²³ *Синг Д.М.* Герой. Петроград, 1907. С. 55.
- ²⁴ Там же. С. 79.
- ²⁵ Там же. С. 19–20.
- ²⁶ *Чуковский К.И.* Синг и его «Герой» // *Синг Д.М.* Герой. С. 14.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Синг Д.М.* Герой. С. 85.
- ²⁹ Там же. С. 182.
- ³⁰ *Бретон А.* Психопаты шутят. Антология черного юмора. М.: Алгоритм, 2008. С. 233.
- ³¹ *Ряполова В.А.* О пьесах Джона Синга // *Западное искусство. XX век.* М.: Наука, 1978. С. 234.
- ³² *Фрил Б.* Целитель. Перевод Марка Дадына // *Иностранная литература.* 2007, № 11. С. 151.
- ³³ *Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего»: эссе. С. 95.
- ³⁴ *Фрил Б.* Целитель. С. 155.
- ³⁵ Там же. С. 179.
- ³⁶ *Синг Д.М.* Герой. С. 184.
- ³⁷ *МакДонах М.* Палачи. Перевод Павла Шишина. https://theatre-library.ru/files/m/mcdonagh/mcdonagh_10028.pdf
- ³⁸ *Камю А.* Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 81.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ *Камю А.* Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 266.
- ⁴¹ *Жирмунский В.М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XIX. Вып. 3. М., 1960. С. 178.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М.: Худож. лит., 1979. С. 202.
- ⁴⁴ *Камю А.* Избранное: Повести. Роман. Рассказы и очерки. С. 102.
- ⁴⁵ *Фрил Б.* Целитель. С. 178.

Елена Беспалова

«Шутницы» – балет антрепризы Дягилева

«Шутницы» – первая большая европейская премьера хореографа Леонида Мясина, состоявшаяся в Риме 12 апреля 1917 года. Балет по пьесе Карло Гольдони на музыку Доменико Скарлатти в оркестровке Винченцо Томмазини готовился в Италии.

Это единственный балет антрепризы С.П. Дягилева, в котором художник Л.С. Бакст сотрудничал с хореографом Л.Ф. Мясиным¹. Созданный в 1916–1917 гг., он надолго закрепился в репертуаре труппы. Анализ этого спектакля в театроведческих и искусствоведческих исследованиях, посвященных творчеству Л.Ф. Мясина и Л.С. Бакста, содержит грубые ошибки. Научное описание балета нуждается в серьезной корректировке на основе и опубликованных источников, и неопубликованных архивных документов.

Война была тяжелым испытанием для труппы С.П. Дягилева «Русский балет». Первые гастроли по США (с января по апрель 1916) прославили имя Дягилева в Новом Свете и принесли финансовый успех. Вторые американские гастроли (с октября 1916 по февраль 1917) Дягилев рассматривал как добывание средств к существованию. Основная часть труппы во главе с Вацлавом Нижинским стала для него машиной для зарабатывания денег. А маленькая часть труппы – сам Дягилев, его любимец Леонид Мясин и несколько танцовщиков остались работать в Европе над новыми спектаклями.

Идея создания двухступенчатой труппы: часть с репертуаром для массового зрителя и часть для новаторских исканий возникла у Дягилева еще до войны, когда из-за хореографических экспериментов Вацлава Нижинского антрепренер оказался вовлечен в конфликт с Михаилом Фокиным. Наблюдательный Бенуа зафиксировал это в своем дневнике: «И он [Нижинский], и Серт, и Мися, и Сережа не прочь устроить под боком у Дягилева вторую труппу – труппу Нижинского, которая не носила бы этикетки Дягилева, но, на самом деле, была бы его делом <...>. За Фокиным остался бы весь элемент Гранд-опера, [а Нижинский продолжил бы свои поиски]»².

Какая ирония судьбы! Теперь творческую лабораторию русского балета создавал Мясин при поддержке Дягилева, а Нижинский возглавлял труппу с традиционным репертуаром и знакомил с ним жителей 53 городов США. Из двенадцати балетов, демонстрируемых американцам, только один был создан Нижинским, хореография остальных была разработана Фокиным. Такая парадоксальная ситуация сложилась из-за финансового конфликта Дягилева с Нижинским. Детали судебного иска Нижинского к Дягилеву по оплате его труда за все годы существования труппы стали достоянием общественности в США в апреле 1916 г. Печать раздула эту сенсацию: звезда «Русского балета» работал на труппу



Лев Бакст. Эскиз декорации к балету «Шутницы». 1918

безвозмездно, как раб на галерах! Особые отношения Дягилева и первого танцовщика остались для публики тайной. Организаторам гастролей русского балета – театру *Metropolitan Opera* Нижинский был более важен, чем Дягилев. Владелец антрепризы, по сути, отдал свою труппу в аренду театру, а его руководство наняло Нижинского главой компании, заказав ему как хореографу два новых балета³.

Финансовая подоплека американских турне Дягилева по США была открыта исследователем балета Линн Гарафолой, на основании изучения архива *Metropolitan Opera*. Контракт на турне «Русского балета» во главе с Нижинским разрабатывался в августе 1916 г. после первых американских гастролей труппы Дягилева.

Театр брал на себя оплату всех транспортных и административных расходов, включая рекламу, стоимость перевозки и работы оркестра из 80 человек, гонорар Нижинского за выступления и за хореографию двух балетов в 60 тысяч долларов и стоимость постановки этих двух балетов. Дягилев отвечал за оплату труда танцовщиков и дирижера. Дягилев получал по этому контракту половину чистого дохода от выступлений и 9 тысяч долларов за каждую неделю⁴. Длительность турне – 20 недель. То есть Дягилев получал 180 тысяч долларов или 1 080 000 франков. Значительная часть этих денег была потрачена в Европе на финансирование

новых постановок, осуществляемых маленькой экспериментальной труппой. По словам Линн Гарафолы: «Рывок в модернизм, в новое – по одному из самых больших парадоксов дягилевской истории – финансировался организацией, прочно укорененной в прошлое, театром *Metropolitan*»⁵.

Мясин отобрал тех танцовщиков, которые участвовали в августе 1916 г. в премьерах его хореографических опытов в Сан-Себастьяне «Менины» и «Кикимора», – Ольгу Хохлову, Леона Войциховского, Станислава Идзиковского, Марию Шабельскую. Танцовщиками в экспериментальной труппе Мясина были и режиссер С.Л. Григорьев, и репетитор труппы Энрико Чеккетти, и их супруги: Любовь Чернышева, Джузеппина Чеккетти.

Осенью 1916 г. дягилевская лаборатория модернизма разместилась в Риме. Сюда Дягилев приглашал носителей идей для работы с Мясиним. Дягилев надеется закрепить успехи Мясина в хореографии и в исполнительском искусстве – день Мясина начинается с урока Чеккетти. 7 октября 1916 г. Дягилев шлет записку Баксту из парижского отеля «Эдуард VII»: «С сегодняшнего утра я и Мясин в Париже, мы приехали, чтобы тебя увидеть. Жаль, что тебя здесь нет, так как у нас уже есть проекты итальянских балетов. Можешь ли ты приехать в Рим? Это единственная возможность увидеть Мясина, который проводит всю зиму в Риме и который должен обсудить вопросы с тобой. Пиши в Рим до востребования. Всегда твой С. Дягилев. Приезжай быстро в Рим!»⁶.

Италия дала приют Дягилеву с осколком труппы на семь месяцев. В знак признательности Дягилев готовит итальянский сезон, он рассчитывает открыть его к рождеству 1916 г. Стравинский посвящен в планы дебюта экспериментальной труппы в Европе, пока «Русский балет» выступает в США, и приглашен к участию. Об этом композитор написал матери⁷ из Бордо 8 сентября 1916 г. – в день, когда Стравинский и Дягилев провожали труппу, отплывающую в Новый Свет.

В Риме Мясин приступает к работе над хореографией «итальянского балета». 9 октября он пишет в Москву художнику А.П. Большакову (в его студии он прежде занимался живописью): «Начал работать. Ставлю много новых балетов. У меня 20 артистов⁸. Сейчас ставлю *Le Donne di Buon Umore* Гольдони, музыка Скарлатти. Декорации и костюмы делает Бакст, который скоро будет в Риме. Кроме того, буду работать вещи с Пикассо, Балла, де Перо и с Гончаровой и Ларионовым, которые здесь в Риме»⁹. Не все из этих планов осуществляются.

Молодой хореограф не упоминает имени либреттиста «итальянского балета». Историограф труппы С.Л. Григорьев приписал авторство либретто начинающему хореографу¹⁰, вслед за ним эту же ошибку повторила в своем капитальном труде – первой научной биографии Мясина на русском языке и Е.Я. Суриц¹¹. Мясин не обладал ни литературоведческими знаниями, ни знанием итальянского языка в ту пору, чтобы выбрать из 267 комедий Гольдони ту, которая легла в основу либретто.

Итальянское название можно перевести на русский как «шутницы», «проказницы», «насмешницы», «озорницы». После итальянского сезона Дягилев готовил балет и для Парижа, для французов приняли название *Les Femmes de bonne humeur* – кальку с итальянского. В буквальном переводе с французского в русскоязычной научной литературе появилось неуклюжее название «Женщины в хорошем настроении»¹².

Либреттистом нового балета был композитор Винченцо Томмазини (1878–1950), обладавший университетским филологическим образованием. Сувенирная программа дягилевского парижского сезона (1917) об авторстве либретто сообщает недвусмысленно¹³. Забытый сейчас музыкант Томмазини обладал большим авторитетом среди коллег. Он вместе с дирижером Артуро Тосканини завершал неоконченную оперу Арриго Бойто «Нерон».

Неизвестно, когда произошло знакомство Томмазини и Дягилева, но замысел нового балета начал претворяться в жизнь после их встречи. Из 500 клавишных сонат Доменико Скарлатти они отобрали 20 наиболее динамичных, написанных в самом быстром темпе, чтобы усилить комический эффект постановки. Честь открытия неопубликованных произведений итальянских композиторов принадлежит Дягилеву, военный простой в 1914–1915 гг. он использовал для работы в библиотеках Италии¹⁴. Томмазини из фрагментов старинной музыки составлял связный музыкальный текст и делал его оркестровку. Так рождалась музыка балетного модернизма XX в. – впоследствии «римейки» музыки XVIII столетия в обработке современных композиторов Отторино Респиги и И.Ф. Стравинского легли в основу дягилевских балетов «Волшебная лавка» (1919) и «Пульчинелла» (1920)¹⁵.

12 октября 1916 г. Дягилев звонит Баксту в Париж по телефону и требует срочного приезда в Рим¹⁶. Бакст в это время отдыхает на Капри – приходит в себя после напряженной работы на Анну Павлову. За семь недель он сделал оформление многоактной «Спящей красавицы» для гастролей труппы Павловой в Нью-Йорке. 25 октября 1916 г.



Лев Бакст. Маркиз Лука. Сильвестра.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916, 1917

Бакст, наконец, прибывает в Рим¹⁷ и проводит здесь несколько дней, Дягилев создает комитет для работы. Главный новый проект – балет на музыку Скарлатти в оркестровке Томмазини в хореографии Мясина по пьесе Гольдони. Между собой творцы называют эту постановку «балет Скарлатти». Бакст, Томмазини и Мясин договариваются об основных параметрах спектакля. Срок окончания работ для всех троих – начало декабря 1916 г. К этой дате Томмазини должен завершить партитуру, а Бакст – сделать эскиз декорации, изображающей площадь итальянского города XVIII в. и эскизы восьми женских и девяти мужских костюмов в стиле венецианца Пьетро Лонги. На Бакста возложен и заказ самих костюмов в Париже, а также контроль за их исполнением. Мясин будет работать над хореографией по фортепианному клавиру.

Ровно через две недели Томмазини осознает, что не сможет завершить работу в срок. 8 ноября он пишет Баксту: «Я много работаю над партитурой балета, но она не будет закончена до 15 декабря, может быть, даже и в более позднее время. Поскольку копиисту, чтобы скопировать оркестровые партии, на работу потребуется как минимум 10 дней, ясно, что музыка не будет закончена раньше конца года. Я постоянно твержу



Лев Бакст. Феличита. Ринальдо.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916, 1917

об этом господину Дягилеву, но он в ответ только загадочно улыбается, его это забавляет, и он настаивает, что абсолютно необходимо сыграть этот спектакль в начале декабря. Он уверен, что все будет готово к этому сроку. Я задал ему вопрос, имеет ли он сведения от Вас, он мне сказал, что нет, но все равно, он убежден, что у Вас все будет готово вовремя. Таким образом, если, согласно Вашим заверениям, Вам нужен весь декабрь для завершения работы, было бы хорошо с Вашей стороны написать ему во избежание недоразумений (не упоминая, естественно, о моем письме). Что касается Мясина, то он, возможно, закончит свою работу к 15 декабря, но я в этом совсем не уверен. Я ему [Дягилеву] прямо сказал, что все закончу к концу декабря: если Вы добавите Ваш голос к моему, он осознает неизбежное [балет не может быть поставлен в обозначенные им сроки]. Для хорошей работы нужно время, и я совершенно не понимаю, почему он так подгоняет эту постановку, куда он так гонит? Рассчитываю на Вашу поддержку и приношу свои извинения за схему организации процесса, которую Вам навязал»¹⁸.

А Дягилев в это время, пытаясь подстегнуть нерасторопного художника, просит находящегося в Париже Стравинского «позвонить

Баксту по телефону и сказать, что Мясин и Томмазини уже сделали больше половины балета *Скарлатти*»¹⁹. Обязательный Стравинский 21 ноября 1916 г. отвечает другу: «Поручения твои я исполнил: видел Бакста и сказал, чтобы он торопился. Он только смеется»²⁰.

Дягилеву известно, что у Бакста уже много заказов от Иды Рубинштейн и от семейства Ротшильдов. Чтобы вернуть его к своему проекту, 12 декабря 1916 г. импресарио пишет художнику: «Мясин и Томмазини закончили балет. Надеюсь, твоя работа подвигается, буду в Париже в конце месяца»²¹. А 13 декабря Томмазини сообщает Баксту из Рима: «Полагаю, что Вы уже знаете от Дягилева, что спектакль будут играть только в феврале: Мясин закончит репетиции через неделю, я закончу партитуру к концу года, а копиисту для оркестровки голосов потребуется почти месяц. Если подсчитать время, необходимое для подготовки других частей спектакля, то будет понятно, что нет возможности дать этот балет раньше. Дягилев едет в Париж в январе, и Вы с ним увидите. Считаю необходимым сообщить Вам все эти хорошие новости. Надеюсь, что мы оба, как и договаривались, придем к завершению работы одновременно»²².

Первоначальный план Дягилева – показать в Риме накануне Рождества премьеру нового балета, подготовленного экспериментальной труппой – был сорван. Вина в этом лежит на антрепренере: он не учитывал потребности творцов и, желая подстегнуть их, сообщал каждому из них ложные сведения о работе коллег.

27 декабря 1916 г. Мясин с гордостью пишет в Москву: «Кончил только что значительную постановку и праздную. Почти неделю ничего не делаю. Теперь примусь за русские вещи. Буду ставить “Бабуюгу” Лядова. Декорации делает к ней Ларионов, также и костюмы. <...> После этого буду ставить “Соловья” Стравинского с итальянскими футуристами. <...> Приезжайте в Рим посмотреть на нашу работу. У нас в феврале, верно, будет несколько спектаклей с моими последними балетами»²³.

Для ускорения работы Дягилев принимает решение собрать в Риме под своим крылом всех художников, участвующих в подготовке итальянского и парижского сезонов. Жан Кокто обещает привезти Пабло Пикассо. 25 января 1917 года Дягилев пишет Баксту из Рима: «Я нашел для тебя восхитительное ателье. Доски, дерево, холст закуплены. Нашел тебе хорошего художника в помощники. Необходимо, чтобы ты выехал из Парижа вместе со мной 7 февраля»²⁴. 17 февраля,

когда в Рим приехали Пикассо и Кокто, Бакст был уже там. Далее мы видим события глазами амбициозного, но пока не слишком сведущего начинающего хореографа.

В Риме появились хорошо одетый стройный как лиана юноша с напудренным лицом и накрашенными губами и приземистый коренастый мужчина в мешковатом костюме. Похожий на мастерового Пикассо, не снимавший кепки даже в помещении, повел себя в декорационных мастерских скромно. Мясин пишет в мемуарах, что Пикассо «приходил на наши репетиции, рисовал танцовщиков и помогал Баксту расписывать используемые в балете аксессуары»²⁵. Пикассо ускорил работу над бутафорией бакстовских «Шутниц» и начал обсуждать свое оформление балета «Парад» с Дягилевым и с напудренным поэтом Жаном Кокто. Новичок Мясин, ничего не знавший о работе Кокто для Дягилева над «Синим богом» (1912), о постоянных контактах Кокто и Бакста, воспринимает Бакста как анахронизм, а Кокто как пророка модернизма. Он пишет: «Дягилев прислушивался к идеям Кокто, так как чувствовал, что тот привносит в труппу дыхание парижского авангарда»²⁶.

Пикассо сдал Дягилеву эскизы костюмов, занавеса и задника, контролировал целую команду художников, орудовавших огромными кистями для клеевых красок. У него оставалось время и для живописи. 1917 г. датируются несколько полотен под названием «Арлекин». А в письме своей наперснице Гертруде Стайн Пикассо сообщает о подвигах в римских борделях и о большом количестве карикатур на Дягилева, Стравинского, Мясина, Бакста²⁷.

«Римские каникулы» Пикассо и Бакста продлились три месяца. Художники встречались за обедом и ужином, посещали мастерские итальянских коллег. Футурист Энрико Прамполини описал в воспоминаниях²⁸, как Бакст и Пикассо проговорили у него в мастерской целый час, а на улице их поджидал Мясин с приятелем. Художников чествовала итальянская знать. Дружба и творческий альянс Бакста с национальным героем и кумиром Италии Габриеле Д'Аннунцио (Бакст оформил две постановки для Иды Рубинштейн в Париже по произведениям поэта: «Мученичество святого Себастьяна», 1911 и «Пизанелла», 1913) открывали ему все двери в Риме. Не избалованный роскошью Пикассо с изумлением присутствовал на торжественных обедах в салоне маркизы Казати (подруга и заказчица Бакста с 1910 г.). Встречи Бакста и Пикассо в Риме происходили и наедине, и в окружении других участников команды Дягилева – Стравинского, Кокто, Мясина, Наталии Гончаровой



Тамара Карсавина – Мариучча.
«Шутницы». После 1919

и Михаила Ларионова. Любопытно, что пребывание Пикассо в Риме по приглашению Дягилева описано исследователями творчества Пикассо буквально поминутно²⁹, имя Бакста присутствует на каждой странице, а имена Гончаровой и Ларионова почти не фигурируют. Возможно, контактам супружеской пары с окружающими мешало слабое знание французского языка.

Планы предъявить миру итоги работы римской лаборатории модернизма в феврале 1917 г. рухнули. Теперь Дягилев планирует итальянский сезон объединенными усилиями с участием обеих трупп: и скитавшейся по Америке под руководством Нижинского, и трудившейся в Риме во главе с Мясиным. Последнее выступление русских артистов в США состоялось в Олбани 24 февраля 1917 г. В конце марта балетные артисты добираются в Рим.

Первый русский сезон военного времени включал выступления в Риме, Неаполе, Флоренции. Гастроли в Риме прошли в *Teatro Costanzi* 9, 12, 15 апреля 1917 г. С 16 по 26 апреля дягилевцы выступали в Неаполе, в *San Carlo*. 27 апреля труппа дала заключительный спектакль в Риме. Единственное выступление во Флоренции было 30 апреля в театре *Massimo*.



Лев Бакст. Констанца. Баттиста.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1916

В Италии Дягилев показал восемь балетов, по сути, поведал краткую историю своей труппы, начиная с парижского триумфа («Сильфиды», 1909) и кончая последней новинкой – «Шутницы» (1917). В программу вошли шедевры Михаила Фокина «Половецкие пляски» (1909) и «Жар-птица» (1910); помимо «Шутниц», хореография Леонида Мясина была представлена обкатанным в американских гастролях «Полуночным солнцем» (1915) и испанской однодневкой «Менины» (1916). Дебют Пикассо-сценографа с балетом «Парад», вначале планировавшийся на Рим, был отложен на парижский сезон. Длительные контакты с футуристами Джакомо Балла и Фортунато Деперо завершились «Фейерверком» Стравинского, прошедшей всего один раз (!) в *Teatro Costanzi* 12 апреля 1917 г. Композитор дирижировал своим сочинением 1908 г., а на сцене была размещена инсталляция из прозрачных геометрических фигур Джакомо Баллы в световом оформлении Сергея Дягилева³⁰. Полугодовое пребывание в Риме Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова на полном содержании Дягилева сценических результатов в Италии не имело.

Мировая премьера «Шутниц» состоялась 12 апреля. Бакст был с труппой и в Риме, и в Неаполе, откуда он, после длительного перерыва

написал жене: «Здесь так мирно и тихо, несмотря на войну; море синее и глубокие теплые волны ветра туманят Капри перед моими окнами <...>. Мой балет *Le Donne di buon umore* по тексту Гольдони и [на] музыку Скарлатти имел колоссальный успех и будет из лучших репертуарных вещей нашего балета. Отличная хореография Мясина. Но декорация уже футуристическая – споры, критики...»³¹.

Рецензии, опубликованные в итальянской прессе во время войны, пока остаются недоступны. В оценке спектакля придется опираться на отклики на спектакль во Франции (1917) и Великобритании (1918) и на мемуарные свидетельства участников.

Бакст изложил свои художественные задачи в статье-манифесте «Хореография и декор в обновленном русском балете», опубликованной в сувенирной программе парижского сезона. «Я хотел, – пишет он, – не подражая мизансценам итальянского XVIII века, дать собственное толкование мира Гольдони <...>, оттенить элементы театра марионеток и итальянскую веселость, которыми изобилуют произведения итальянских мастеров (они часто встречаются в музыке Скарлатти). Кроме того, чтобы придать персонажам особую значительность, я пытался сделать декорацию с пространственными смещениями, как если бы зритель видел ее сквозь сферическую линзу, столь распространенную в интерьерах XVIII века. Получившийся при этом оптический эффект доставил мне большую радость (не есть ли это самый важный стимул для художника?) и дал возможность деформировать линии перспективы так, чтобы они своими концентрическими кривыми способствовали подчеркиванию вертикальной оси фигур персонажей»³².

Эскиз декорации представлял собой попытку заменить линейную перспективу сферической, это был отказ от общепринятого перспективного построения сценической площадки. Итальянская пресса рассматривала поиски Бакста в том же ключе, что и практику итальянских футуристов. Нам это известно, правда, только со слов художника в письме жене.

Бакст делает мужские и женские костюмы по моде рококо, которая объединила всю Европу. Наряды венецианских аристократов ничем не отличались от одежды парижской элиты. В женских костюмах Бакст добивается знаменитого эффекта «перевернутой рюмки», создаваемого контрастом маленького лифа и большой юбки на фижмах. Во Франции такие юбки называют «панье» (корзина). Узкий лиф стягивает талию, глубокий вырез открывает грудь и плечи, на рукавах от локтей каскад

ниспадающих кружев. Ленты, воланы, рюши декорируют юбку сверху донизу, создавая богатую игру складок. Таковы костюмы главных зачинщиц очередной шутки Констанцы и Феличиты, их отличает только цвет: оранжево-красный у Констанцы, зелено-синий – у ее подруги. Головки венецианских проказниц венчают маленькие пудренные парики, украшенные опознавательным знаком интриги – розой. Величина парика, на который водружена лодка с надутыми парусами, выдает возраст молодящейся старухи Сильвестры – такие модны были в годы ее молодости.

Крой мужских костюмов посылает зрителю важные сигналы о возрасте и предпочтениях героев. Так, в костюме старого маркиза камзол и жилет длинные и расширяющиеся книзу. У Ринальдо фалды камзола узкие, а у модника Баттисты крой камзола похож уже на фрак. Бакст, большой знаток истории костюма, любит играть своими знаниями. В этом спектакле он играет цветом. И мужская, и женская одежда эпохи рококо была, как правило, светлых пастельных тонов – бледно-розового, нежно-сиреневого. В костюмах к балету «Шутницы» яркие цвета даны в резких сочетаниях. Так, у Баттисты желтый камзол на бордовой подкладке сочетается с синими кюлотами, у Констанцы оранжевые воланы нашиты на красное платье. В костюме Сильвестры вообще доминирует черный цвет, неслыханный в палитре рококо!

Эскизы костюмов Бакст создает в новой примитивистской манере. Мужские персонажи Лука и Баттиста больше похожи на марионеток; позы кукольные, кисти огрублены и чрезмерно велики. В эскизах преобладают гротескные формы. В орнаментах одежд скрещиваются подлинные узоры XVIII в. с современными рисунками. Костюмы же, сшитые из роскошных тканей, получились великолепными, в них не было ничего гротескного. Балерины Лидия Лопухова и Ольга Хохлова (будущая жена Пикассо) их обожали, любили позировать в них фотографам. Гротеск присутствовал только в гриме, и Бакст сам гримировал красавиц-балерин³³.

Итальянский сезон только начался, а мысли Дягилева были уже далеко. Он готовит рекламную кампанию для майского парижского сезона. Сувенирные программы печатаются в Париже, за полиграфию отвечает опытный издатель Морис де Брюнов. 12 апреля 1917 г. Брюнов дал расписку экономке Бакста в получении трех оригиналов Бакста – эскизов костюмов к «Шутницам» и графического портрета Мясина³⁴. 13 апреля Брюнов пишет Баксту в Рим: «Все это уже у гравера <...>. Я так еще не



Лев Бакст. Леонардо. Николо.
Эскизы костюмов к балету «Шутницы». 1917

получил от Вас большой эскиз декорации. Я думал, Вы поручите довести его Жану Кокто, который только что вернулся из Рима. Я еще надеюсь получить его из рук Жорж-Мишеля. <...> Кокто сообщил мне о триумфе Русских балетов в Риме, не сомневаюсь, что успех будет и здесь»³⁵.

Указания антрепренера в корне меняют планы издателя: «Я только что увидел Жорж-Мишеля, который сообщил мне пожелания Дягилева. <...> Мне не нравится решение Дягилева относительно обложки. Личность Мясина совсем не интересует (чтобы не сказать больше) ни парижан, ни парижанок. Не могу передать, как я расстроен, что не могу поместить на обложку одну из Ваших великолепных фантазий в цвете»³⁶. В итоге на обложку попал эскиз костюма Пикассо для Мясина. Сувенирная программа парижского сезона 1917 г. впервые в истории «Русского балета» не содержит ни одного эскиза декораций Бакста.

В программе Леонида Мясина именуют «композитором хореографии». Бакст в своей статье характеризует достижения дебютанта: «Мясину удалось придать спектаклю исключительно привлекательный оттенок бурлеска. Кажется, что после этой его работы пришел конец слащавым интерпретациям прошлого, которые вспоминаются при виде



Тамара Карсавина – Мариучча
и Леонид Мясин – Леонардо.
«Шутницы». После 1919

белых париков. Его искусство характеризует необычайное разнообразие движений, типично “мясинских”, носящих печать его личности, бешеный ритм его танцев, полных задора и огня. Дионисийское начало этой круговерти на сцене делает “Шутницы” восхитительным капричио. Безумное веселье достигает своих пределов и почти переходит в саркастическую усмешку Хогарта»³⁷.

Первая крупная работа Мясина-хореографа поражала своей законченностью и ярким индивидуальным стилем. Бывший характерный танцовщик Большого театра, специализировавшийся там, как он сам признавался, на гопаках³⁸, вернул труппу Дягилева на пуанты. Если вспомнить модернистские опусы Нижинского, блистательного виртуозного классического танцовщика, то из четырех балетов, им поставленных, только «Игры» были на пуантах. В балете «Шутницы» шесть женских образов, пять из них танцевали на пальцах.

Комические перипетии любовного сюжета Мясин спрессовал в одноактный балет. Характерной особенностью его стиля стали короткие, механистические, угловатые движения танцовщиков. Гарафола видит в этом влияние Ларионова, который помогал Мясину при его первых опытах хореографа, упрощая балетный язык за счет простонародных движений³⁹. Думается, что в доминировании угловатых движений в хореографии Мясина просматривается другая линия

преимственности. Угловатость движений молодые хореографы – и Мясин, и его предшественник Нижинский рассматривали как некий пластический эквивалент кубизма. Балет Мясина «Парад» подавался в прессе как «кубистический балет». Но газеты сообщают нам, что в 1912 г. и «Послеполуденный отдых фавна» преподносили публике как «первый кубистический балет»⁴⁰.

Несомненным вкладом Мясина в обновление хореографии был темп танца – стремительный, динамичный, а также simultaneity действия: на сцене, поделенной пополам, одновременно разыгрывались разные эпизоды. Они были так искусно срежиссированны, что путаницы не возникало. Мясин совершенно изгнал из хореографического языка плавные, грациозные движения. Он также изменил исполнительский стиль. У Фокина балетные артисты углубляли характер персонажа чертами своей индивидуальности, Мясин требовал полной бесстрастности, лицо актера стало подобно маске; Бакст подчеркивал это гримом.

Либретто балета «Шутницы» по-русски не публиковалось. Его итальянские и французские издания пока не выявлены. Представление о содержании балета дают французские газеты, пересказывавшие его в каждой рецензии. Действие происходит в аристократической среде Венеции во время карнавала. Констанца, племянница маркиза Луки, вместе с подругами Феличитой, Доротеей и Паскиной хочет проверить верность жениха – графа Ринальдо. Он получает письмо от незнакомки с приглашением на свидание. Узнать ее он сможет по розе в волосах. Все четыре подруги, украсив прическу розой, приходили на встречу поочередно. Граф пытался ухаживать за каждой, но успех имел только у не замешанной в интриге тетки Констанцы – маркизы Сильвестры. Та требовала исполнения брачного обещания.

На пирушке, организованной горничной Констанцы Мариуччей, муж Феличиты Леонардо и жених Паскины Баттиста разыграли шутку над маркизом Лукой. Молодые люди, переодетые в женские платья, вызвали у старика живой интерес, и он начал заигрывать с ними. Среди гостей был и слуга из соседнего трактира Никколо, обряженный в аристократическое платье, он предложил вернувшейся с карнавала старухе Сильвестре руку и сердце. Та отпускала на свободу графа Ринальдо и тут же узнавала, что ее новый суженый не князь, а слуга. Мотором всех запутанных интриг была Мариучча. Бойкая девушка-простолюдинка, одетая в богатое платье с барского плеча, переносила любовные

записки от одного героя к другому и лихо флиртвала с мужем и женихом подруг хозяйки.

Участниками мировой премьеры были артисты группы Мясина. Только главную роль дерзкой служанки Мариуччи на ходу разучила вернувшаяся из США Лидия Лопухова. Томную красавицу Констанцу, преданную любвеобильным женихом, танцевала, заламывая руки, Любовь Чернышева. Ольга Хохлова в Риме была Доротеей, и только в Париже Мясин дал ей более развернутую роль Феличиты⁴¹. Сам он исполнял партию неверного мужа Феличиты Леонардо. У него были чинные дуэты с супругой, и полные озорства – со служанкой. Мясин был неотразимо красив в костюме галантного кавалера. Идзиковский, исполнявший роль другого поклонника служанки, «походил на карикатуру XVIII в. <...>, его короткие ножки, обтянутые белыми чулками, двигались с неподражаемой быстротой, он взлетал в высоких прыжках, демонстрируя изящно вытянутые пальцы, идеально выгнутый подъем»⁴².

Остросовременный по стилю, балет «Шутницы» преподносил зрителю милую комедию положений из прошлого, трогал душу уставшей от войны публики, навевал воспоминания об утраченном мирном времени, о его забавах и веселье.

Итальянские гастролы были пробой сил перед взятием Парижа. Дягилев со своей труппой с 1914 г. не присутствовал в музыкальной жизни Парижа. Война подорвала его финансовое благополучие. Вторые американские гастролы нанесли урон и творческой репутации. Для штурма Парижа Дягилев выбрал три премьеры: «Шутницы», «Русские сказки» и «Парад» в оформлении Л.С. Бакста, М.Ф. Ларионова и Пабло Пикассо.

Театр Шатле – место первого триумфа Дягилева в 1909 г. – принимал в мае 1917 г. новаторские постановки знаменитой труппы. Присоединившийся к художникам дягилевской труппы Пикассо не стал единоличным триумфатором. Таковым его сделали позднейшие публикации. В 1917 г. успех «Парада» не затмил «Шутниц» и «Русские сказки».

Дневниковые записи сохраняют атмосферу спектаклей и являются бесценными документальными свидетельствами. Дипломат Поль Моран описал декорацию и костюмы Бакста в балете «Шутницы» на парижской премьеры: «Венецианская площадь с измененными пропорциями, такая как если бы мы смотрели на нее сквозь стеклянное пресс-папье. Безумно резкие контрасты – цвет штукатурки и цинковых крыш – слепящее холодно-белое боковое освещение на уровне пола, изломанные домики, грозное небо. В таком обрамлении проходит этот

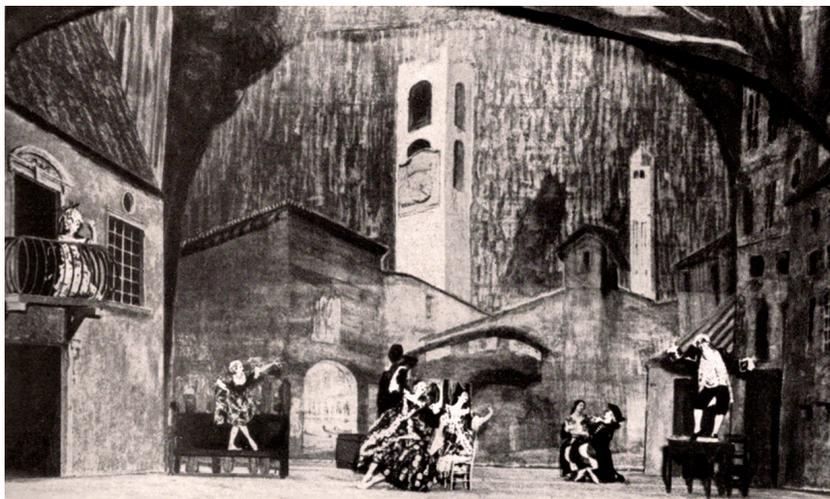


Любовь Чернышева – Констанца.
«Шутницы». 1917

комический балет в шитых золотом и серебром костюмах в абсурдном сочетании цветов и фактур: оранжевый бархат, белые чулки, розовые перья. Подергивания этих людей-марионеток вызвали у зрителей Оперы радостное веселье»⁴⁵.

Благодаря этому свидетельству можно исправить ошибку памяти Мясина, который в своих мемуарах забыл, что в Риме и в Париже 1917 г. спектакль шел с «футуристической» декорацией Бакста, и что второй вариант декорации – более традиционный, был создан позднее для лондонской премьеры в 1918 г. по настоянию Дягилева⁴⁴. С легкой руки хореографа эта ошибка вкралась во многие специальные исследования творчества Бакста и Дягилева. Так, в книге Пружан⁴⁵ утверждается, что «футуристическая» декорация была в Риме в 1917 г., а в Париже в 1917 г. – традиционная. В книгах Спенсера⁴⁶ и Е.Я. Суриц⁴⁷ с опорой на слова Мясина написано, что и в Риме 1917 г. уже была традиционная декорация.

Бакст участвовал в парижском сезоне 1917 г. – сезоне широкого утверждения дягилевского модернизма – со своим балетом «Шутницы», и в сценографии, и в костюмах которого использовались модернистские приемы. В этом же оформлении балет был показан в июне и ноябре 1917 г. в Мадриде⁴⁸, на гастролях в Южной Америке в июле–октябре 1917 г.⁴⁹.



«Шутницы». Сцена из балета. После 1918

В Мадриде к труппе присоединился Вацлав Нижинский, по условиям освобождения из плена он мог находиться только в нейтральной стране. 2 июня 1917 г. гастроль «Русского балета» Нижинский и Мясин открывали вместе. В балете «Карнавал» Нижинский исполнял роль дерзкого Арлекина, а Мясин – мечтательного Эвсебия. 5 июня состоялась мадридская премьера «Шутниц», Нижинский высоко оценил хореографическое мастерство соперника и даже выразил желание разучить роль Баттисты⁵⁰. Этого не произошло.

Несмотря на благожелательный прием парижской публикой «Шутниц» и «Русских сказок» и на вихрь восторгов в монпарнасских журналах по поводу «Парада», в мае 1917 г. двери солидных музыкальных театров Парижа на два года перед Дягилевым захлопнулись. Ради выживания труппы Дягилев был счастлив схватиться за двухгодичный ангажемент с лондонскими мюзик-холлами в 1918–1919 гг., подписанный с их владельцем Освальдом Столлем.

Лондонская премьера балета «Шутницы» состоялась 5 сентября 1918 г. Спектакль шел с новой декорацией Бакста, решенной в реалистическом ключе без футуристических изысков. Этому предшествовала долгая предыстория.

14 ноября 1917 года Дягилев шлет из Барселоны телеграмму Баксту: «Хочу дать в конце декабря в парижской Оперá благотворительный

спектакль в пользу итальянского Красного Креста. Прошу тебя сделать новый эскиз декорации для *Скарлатти*. Готовь эскиз. Буду в Париже через 10 дней. Мой адрес: Русское посольство в Мадриде»⁵¹. Антрепренер не объясняет причин заказа новой декорации для популярного и знаменитого балета. Напоминание о срочном заказе от Дягилева следует 19 ноября⁵². Сразу после нового года Дягилев шлет Баксту телеграмму из Лиссабона: «Заканчивай немедленно эскиз декорации к *Скарлати*. Он необходим для сезона в парижской *Оперá*, который начнется в феврале. Приезжаю в Париж 7 января»⁵³.

В мае 1918 г. Дягилев пишет длинное письмо из Мадрида и впервые дает объяснения причин нового заказа: «Я рассчитываю объявить сезон в Лондоне с 18 июля сего года. Ты должен знать, что декорация к *Скарлатти* сгорела в Аргентине. Я прошу тебя подготовить новый эскиз, веселый, блистательный, простой. Мы играем в Колизее. В июне я надеюсь видеть тебя в Париже на несколько часов, забрать эскиз, чтобы делать декорацию в Лондоне. <...> Я уверен, что Лондон – источник длительной артистической жизни для нас всех»⁵⁴. В этом же письме Дягилев сообщает, что и декорация к «*Клеопатре*» тоже сгорела в Аргентине. Труппа пока играет спектакль в декорации для «*Синего бога*». «*Клеопатра* гостит в Индии», – шутит Дягилев⁵⁵. О гибели декорации к «*Клеопатре*» мы имеем надежное свидетельство С.Л. Григорьева⁵⁶ – руководителя гастролей в Латинской Америке в 1917 г. Об утрате декорации к «*Шутницам*» Григорьев не упоминает.

Бакст уступил настояниям антрепренера, написал новый эскиз декорации к балету «*Шутницы*», но истолковал заказ по-своему. Художник решил, что Дягилев отходит от модернистской интерпретации сценического декора из-за его непопулярности у публики. 18 июля 1918 г. Бакст пишет из Ниццы: «Вот новый эскиз, второй, и тоже еще не оплаченный (цена ему 2000 francs) для *Le Donne di buon umore*. Хотя мне противно делать чистенькие домики – я делаю уступку твоему заискиванию перед театральной залой. Единственно прошу не делать светлее неба, иначе погубишь все, ибо все перестанет сосредотачиваться внизу на артистах, и пропадет и Гольдони, и Италия *à travers* Гогард, а получится “Вертер” Массне – декорация для вкуса Рауля Гинцбурга. Помни это. Главное, и публике инстинктивно меньше понравится! Декорация безумно проста. <...> Прошу убедительно вручить 2000 francs Луизе»⁵⁷.

Письмо содержит полное описание эскиза. Слева – дом маркизы, по центру ратуша и трактир с вывеской, за ней глухая стена монастыря,

за стеной две кампанилы в отдалении друг от друга, справа жилище Констанцы и ее отца. Архитектурный стиль всех строений – это смесь романского XII в. и готического XIV в. Проходы художником задуманы под аркой ратуши и за монастырской стеной.

Бакст требует вставить эскиз под стекло перед передачей его в работу исполнителю декорации. Если эскиз будет испачкан, Бакст угрожает взыскать с Дягилева 6000 франков – такова рыночная стоимость эскиза на выставке.

Этот эскиз новой декорации к «Шутницам» был привезен в Париж вместе с письмом Дягилеву экономкой Бакста Луизой. 7 августа она сообщает патрону: «Дягилев и Мясин приходили и забрали эскиз декорации. Дягилев сказал, что у него нет денег, что они жили скудно в Испании. Он надеется заработать в Лондоне»⁵⁸. В письме Баксту Дягилев оправдывается «... меня срочно вызвали в Лондон, и я должен сейчас уехать. Я истратил все мои деньги в этом проклятом Париже и, следовательно, прошу тебя обождать два дня, из Лондона завтра я тебе вышлю три тысячи франков, то есть на тысячу больше, чем ты просил в последнем письме»⁵⁹.

Дягилев не заплатил Баксту ни за первый, «футуристический», эскиз декорации к балету «Шутницы» 1917 г., ни за второй, «традиционный», эскиз 1918 г., ни при сдаче эскиза, ни в день премьеры. Только три года спустя, когда Бакст понадобился Дягилеву при постановке «Спящей красавицы» в Лондоне в 1921 г., Дягилеву пришлось выплатить старый долг⁶⁰.

Оба эскиза декорации к балету «Шутницы» были представлены на персональной выставке Бакста в Нью-Йорке в галерее Нёдлера в 1922 г. Бакст высоко ценил свой «футуристический» эскиз. Буквально: он был оценен в 12 000 франков (кат. 25), традиционный – в 5 тысяч франков (кат. 55)⁶¹. «Футуристический» эскиз декорации находился в поле зрения исследователей еще в 70-е гг. прошлого века. Ричард Бакл в книге о Дягилеве, изданной в 1979 г., называет частное собрание, в котором он находится, – это коллекция леди Добени, Лондон⁶². Далее его следы теряются.

Балет «Шутницы» стал очень популярен в Лондоне. Вырос и интерес к драматургу Карло Гольдони. Балетоманы требовали перевода пьесы. По заказу С. Бомона молодой писатель Ричард Олдингтон перевел в 1922 г. пьесу про венецианских проказниц⁶³. Перевод был посвящен балерине Лидии Лопуховой, создательнице партии Мариуччи. Посвя-

щение сделано, надо думать, в пику Тамаре Карсавиной, вернувшейся к Дягилеву в 1919 г. и монополизировавшей столь полюбившуюся Лондону роль.

Сразу после премьеры Дягилев послал Баксту ворох лондонских рецензий. Бакст пишет М. Жорж-Мишелю, писателю и «пресс-атташе» Дягилева: «Я только что получил телеграмму Дягилева с сообщением о “триумфальном” дебюте в Лондоне “Шутниц”. Он тепло меня благодарит за новую (не футуристскую!) декорацию для этого балета. Конечно, мне было приятно, но я был в замешательстве – что это с Сержем, он благодарит меня, да еще на расстоянии, за услугу!! Но загадка прояснилась: английские вырезки – это сплошные дифирамбы мне, в них такой экстаз перед моей новой декорацией, эпитеты такие экстраординарные, что я делаю вывод: никогда в Англии у меня не было такого триумфа, как с балетом “Шутницы”. Вижу, что Серж хорошо устроился, – адрес на телеграмме “Савой” отель – он снова жирует...»⁶⁴.

Итак, Дягилев не пожалел усилий, чтобы получить от Бакста «реалистическую» декорацию для балета «Шутницы». Он сознательно стремился исключить Бакста из команды художников-модернистов, которая начала складываться вокруг антрепренера начиная с парижского сезона 1917 г.

Мясин публикует в 1968 г. свои мемуары с рассказом о том, как Дягилев «сходу забраковал» футуристическую декорацию Бакста для «Шутниц» в Риме. Описывая события полувековой давности, Мясин по забывчивости или по злому умыслу сбрасывает Бакста с парохода модернизма. Современные исследователи, слепо доверяя свидетельствам Мясина, закрепляют эту оценку в своих книгах⁶⁵. Биографы Дягилева Ричард Бакл и Олег Брезгин также отнеслись к футуристическим исканиям Бакста как к попытке старого мэтра примкнуть к новаторам, отказывая художнику в праве на эволюцию⁶⁶.

Исправить эту ошибку помог бы эскиз декорации Бакста 1917 г., местонахождение которого в настоящий момент неизвестно. Искусствоведческий анализ невозможно выполнить и по репродукции, нет даже публикации эскиза в прессе. Как тут не вспомнить сожаления издателя Брюнова, что Кокто не привез эскиз из Рима, ведь для него была зарезервирована обложка сувенирной программы парижского сезона дягилевской антрепризы!

Балет «Шутницы» продержался в репертуаре группы «Русский балет» десять лет. В 1922 г. в Париже этот балет впервые увидел

А.Я. Левинсон и дал рецензию в газете *Comoedia*. По словам критика, произведение Мясина и Бакста погружает зрителя на час в «изысканное забытьё. С первых же тактов партитуры Скарлатти его захватывают быстрые и изменчивые ритмы и увлекают в веселый хоровод. Эта музыка – вся от солнца – опьяняет. Она пенится, шипит: это настоящее вино... Фоном служит великий закат солнца XVIII в. над Венецией, лениво агонирующей. Без сомнения, “адвокат Гольдони” не отказался бы подкрепить своей подписью эти сценические игры, изобретенные Мясиним, а Теофиль Готье добавил бы в его честь несколько стансов к своим “Вариациям на тему карнавала”. <...> Это не реконструкция, не подделка под неподражаемое прошлое, наоборот, это живое и новое произведение, в котором прошедшее лишь отдаленный отзвук, эхо, приглушенное веками»⁶⁷.

Крупнейший критик эпохи положительно оценил творчество молодого балетмейстера: «В хореографии соединены с тонким остроумием и здравым смыслом приемы классического танца и “вульгарные” движения, угловатые и пародийно искаженные, усиленные прерывистым ритмом и стремительным темпом. Выявлен поразительный источник комических сюрпризов в тривиальных и реалистичных движениях домашнего быта»⁶⁸. Бакст тоже удостоился похвалы: «И декорация, изображающая маленькую площадь итальянского городка со старинной колокольней и витыми чугунными балконами, и костюмы, решенные в стиле рококо: юбки-панье из хлопковых тканей с узорами из букетов, наиболее удачные из работ Бакста, в них сквозит юмор и сдержанная пышность. Этот художник поистине Протей: он на ходу снимает трагические котурны Д’Аннунцио и переобувается в башмаки Казановы с красными каблуками!»⁶⁹.

Балет «Шутницы» был первым в череде балетов со сходными стилистическими качествами, в которых приемы художественного авангарда были слиты с ретроспективизмом. Так, в балете «Треуголка» (1919) действие происходило в Испании XVIII в., а в балете «Докучные» (1924) – во Франции XVII в. «Треуголка» шла в оформлении Пабло Пикассо, «Докучные» – Андре Дерена. В основе либретто лежали классические литературные произведения де Аларкона и Мольера. Линн Гарафола определила эти эксперименты труппы Дягилева как «модернизм в исторических костюмах»⁷⁰. Параллельно развивалось другое противоположное направление – «модернизм на современные темы»⁷¹. Примерами постановок такого рода могут служить «Парад» Пикассо, более поздние

«Лани» в оформлении Мари Лорансен и «Голубой экспресс» Анри Лорана и Габриэль Шанель (оба 1924), места действия которых бродячий цирк, бордель и пляжи Лазурного берега. Пикантный, курьезный, насыщенный атрибутами современной жизни этот тип балетного модернизма был скроен по меркам моды.

Сплав ретроспективной тематики с остросовременной формой как хореографии, так и сценографии – прекрасная амальгама старого и нового – сделала балет «Шутницы» опорой репертуара труппы Дягилева. Последний спектакль был дан 20 мая 1927 года в *Teatre del Liceu* в Барселоне.

- ¹ Л.Ф. Мясин поставил в 1915 г. для первого турне по США труппы Дягилева балет «Полуночное солнце», его премьера состоялась в Женеве 20 декабря 1915 г.
- ² Запись 18 мая 1914 г. // *Бенуа А. Дневник. 1908–1916*. М.: Захаров, 2016. С. 240–241.
- ³ *Buckle Richard. Diaghilev*. London: Weidenfeld, 1993. P. 307–311.
- ⁴ *Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes*. NY, Oxford: Oxford University Press. 1989. P. 206.
- ⁵ *Garafola Lynn. Ibid.*, P. 210. Книга Л. Гарафолы переведена на русский язык. См.: *Гарафола Л. Русский балет Дягилева*. Пер. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир. 2009. Перевод сделан с ошибками. Так, глава 8 «Underlining Modernism: American Intermezzo», целиком посвященная тому, как на деньги, полученные от театра Метрополитен, Дягилев создавал модернистские постановки в Европе в 1916–1917 гг., на русский перевели как «Подписываясь под модернизмом: американское интермеццо». Правильнее было бы перевести «Финансируя модернизм: американское интермеццо».
- ⁶ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 7 октября 1916 г. // ОР ГТТ. Ф. 111. Ед. хр. 1160. Франц. яз. Перевод с французского здесь и далее выполнен автором статьи.
- ⁷ И.Ф. Стравинский – А.К. Стравинской 8 сентября 1916 г. // *Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии*. В 3 т. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000. С. 379. (Далее – ПРК.)

- ⁸ В мемуарах Л.Ф. Мясин называет другу цифру – в Риме у него было 16 танцовщиков. См.: *Мясин Л. Моя жизнь в балете.* М.: АРТ, 1997. С. 75.
- ⁹ Л.Ф. Мясин – А.П. Большакову 9 октября 1916 г. Цит. по: *Суриц Е.Я.* «Есть день и час, когда все принимает свою действительную окраску...». Письма Л.Ф. Мясина А.П. Большакову. 1914–1917. // *Мнемозина.* Вып. 6. М.: АРТ, 2014. С. 226. (Далее – *Суриц 2014.*) Мясин делает ошибку в имени незнакомого ему художника Деперо.
- ¹⁰ *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. С. 328.
- ¹¹ *Суриц Е.Я.* Артист и хореограф Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. С. 256. (Далее – *Суриц 2012.*)
- ¹² Название «Женщины в хорошем настроении» чаще используют историки, биографы Дягилева. См.: *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2012; *Брезгин О.* Сергей Дягилев. М.: Молодая гвардия, 2016. Искусствоведы предпочитают название «Шутницы». См.: *Пружан И.Н.* Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975; Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016. С. 179.
- ¹³ *Ballets Russes.* Programme. Paris: Chatelet. 1917. Издание без пагинации. Переводы с иностранных языков выполнены автором статьи.
- ¹⁴ В. Томмазини – Л.С. Баксту 30 октября 1918 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2064. Франц. яз. Композитор рассказывает художнику об изысканиях С.П. Дягилева в итальянских библиотеках и об открытии им неизданных музыкальных произведений XVIII в.
- ¹⁵ *Гарафоло Л.* Указ. соч. С. 107–108.
- ¹⁶ Экономка Луиза – Л.С. Баксту 12 октября 1916 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1554. Франц. яз.
- ¹⁷ Е. Стронг – Л.С. Баксту 25 октября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 1993. Франц. яз. В. Томмазини – Л.С. Баксту 26 октября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2061. Франц. яз.
- ¹⁸ В. Томмазини – Л.С. Баксту 8 ноября 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2062. Франц. яз. Публикуется впервые.
- ¹⁹ С.П. Дягилев – И.Ф. Стравинскому. Вторая половина ноября 1916 г. Цит. по: *ПРК* – 2. С. 381
- ²⁰ И.Ф. Стравинский – С.П. Дягилеву 21 ноября 1916 г. Цит. по: *ПРК*, 2. С. 389.
- ²¹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 12 декабря 1916 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1161. Франц. яз.
- ²² В. Томмазини – Л.С. Баксту 13 декабря 1916 г. // Там же. Ед. хр. 2063. Франц. яз. Публикуется впервые.

- ²³ Л.Ф. Мясин – Большакову 27 декабря 1916 г. Цит. по: *Суриц 2014*. С. 227.
- ²⁴ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 25 января 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1164. Франц. яз.
- ²⁵ *Мясин Л.* Указ. соч. С. 130.
- ²⁶ Там же. С. 131.
- ²⁷ *Cooper D.* Picasso Theatre. NY: Abrams, 1967. P. 24.
- ²⁸ *Prampolini E.* Incontro con Picasso. // Cinquanta disegni di Pablo Picasso. Novara. 1943. P. 13.
- ²⁹ *Richardson J.* A Life of Picasso. The Triumphant Years. 1917–1932. NY: Knopf, 2007. P. 3–31.
- ³⁰ О том, что автор дирижировал «Фейерверком» 12 апреля 1917 г., написали две итальянские газеты – *La Tribuna* и *Giornale d'Italia*. См.: *Buckle R.* Op. cit. P. 568.
- ³¹ Л.С. Бакст – Л.П. Гриценко 19 апреля 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 527.
- ³² *Bakst Leon.* Choreographie et Décor des Nouveaux Ballets Russes. // *Ballets Russes*. Programme. Paris: Chatelet. 1917. Издание без пагинации.
- ³³ Л.В. Лопухова – Л.С. Баксту [27 июня 1917 г.] // ОГ ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1396. Балерина пишет художнику: «Вчера первый раз играли в Barcelona *Les Femmes de bonne humeur*. Конечно, успех большой. Жаль, что Вас нет. Я должна сама себе брови устраивать. Ведь это безбожно!».
- ³⁴ Расписка М. де Брюнова Л.С. Баксту 12 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 933. Франц. яз.
- ³⁵ М. де Брюнов – Л.С. Баксту 13 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 2382. Франц. яз.
- ³⁶ М. де Брюнов Л.С. Баксту 19 апреля 1917 г. // Там же. Ед. хр. 2383. Франц. яз.
- ³⁷ *Bakst Leon.* Choreographie et Décor des Nouveaux Ballets Russes. // *Ballets Russes*. Programme. Paris: Chatelet. 1917.
- ³⁸ Л.Ф. Мясин – А.П. Большакову 13 июня 1914 г.: «...в Москве я почти не работал, все гоптаки отплясывал да русскую». // *Суриц 2014*. С. 220.
- ³⁹ *Гарафола Л.* Указ. соч. С. 103.
- ⁴⁰ *Vuillermoz E.* La Grande saison de Paris. “Faun”: Nijinsky etudie Metziger et Picasso. // *La Revue musicale* S.I.M. 1912. 15 juin. P. 65–66; *Луначарский А.* Парижские письма. № 17. Русские и немецкие новшества в Париже. // *Театр и искусство*. 1912. № 28. 8 июля. С. 566. Луначарский пишет, что в Париже постановку «Послеполуденный отдых фавна» называют «кубистской».

- ⁴¹ В сувенирной программе парижского сезона 1917 г. Ольга Хохлова указана как исполнительница роли Феличиты, а воспроизводится римская фотография Франческо Реале, на которой она изображена в роли Доротеи. Л.Ф. Мясин в мемуарах ошибочно пишет: «Именно во время репетиций “Женщин в хорошем настроении” он [Пикассо] встретил свою будущую жену Ольгу Хохлову, исполнявшую роль Феличиты». Встреча произошла в Риме. См.: Мясин Л. Указ. соч. С. 130.
- ⁴² Sokolova L. *Dancing for Diaghilev*. London: John Murrey, 1960. P. 99.
- ⁴³ Morand P. *Journal d'un attaché d'ambassade*. Paris: Table ronde, 1949. P. 259.
- ⁴⁴ Мясин Л. Указ. соч. С. 78.
- ⁴⁵ Пружан И. Указ. соч. С. 196.
- ⁴⁶ Spencer Ch. *Leon Bakst and the Ballets Russes*. London: Academy Editions, 1995. P. 125–127.
- ⁴⁷ Суриц 2012. С. 48.
- ⁴⁸ *Los Ballets Russes de Diaghilev y Espana*. Madrid: Centro de documentation de musica y danza, 2000. P. 179–187.
- ⁴⁹ Serge Diaghilev's *Ballets Russes*. An Itinerary. Part I. 1909–1921 // *Dance Research*. 2009. Vol. 27. № 1. P. 108–199.
- ⁵⁰ Мясин Л. Указ. соч. С. 138.
- ⁵¹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 14 ноября 1917 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1163. Франц. яз.
- ⁵² С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 19 ноября 1917 г. // Там же. Ед. хр. 1162. Франц. яз.
- ⁵³ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 1 января 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1175. Франц. яз.
- ⁵⁴ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту 11 мая 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1168. Франц. яз.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Григорьев С.Л. Указ. соч. С. 113.
- ⁵⁷ Л.С. Бакст – С.П. Дягилеву 18 июля 1918 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 127–128.
- ⁵⁸ Экономка Луиза – Л.С. Баксту 7 августа 1918 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 1578. Франц. яз.
- ⁵⁹ С.П. Дягилев – Л.С. Баксту. Август 1918 г. // Там же. Ед. хр. 1176. В ОР ГТГ письмо ошибочно отнесено к 1913 г.
- ⁶⁰ См.: Договор между С.П. Дягилевым и Л.С. Бакстом на создание оформления к «Спящей красавице» 12 августа 1921 г. // Там же. Ед. хр. 604. Франц. яз.

- ⁶¹ Recent Works by Bakst. M. Knoedler & Co. 556–558, Fifth Avenue. New York. From December 6th to 16th inclusive. 1922 // Там же. Ед. хр. 2572. Л. 2–4.
- ⁶² *Buckle R.* Op. cit. P. 566.
- ⁶³ *Goldoni Carlo.* The Good-Humored Ladies. A Comedy. Translated from Italian by Richard Aldington. London: C.W. Bomont, 1922.
- ⁶⁴ Л.С. Бакст – М. Жорж-Мишелю 12 сентября 1918 г. // *Bakst Leon.* Correspondance et morceaux choisis. Traduction et presentation de Jean-Louis Barsacq. Levier : L'Age d'homme, 2016. P. 281–282.
- ⁶⁵ *Гарафола Л.* Указ. соч. С. 109; *Схейен Ш.* Указ. соч. С. 403.
- ⁶⁶ *Брезгин О.* Указ. соч. С. 384–386. *Buckle R.* Op. Cit. P. 319–320.
- ⁶⁷ *Levinson A.* Les femmes de Bonne Humeur. // *Comoedia.* 1922. 19 juin.
- ⁶⁸ *Ibidem.*
- ⁶⁹ *Ibidem.* Имя Д'Аннунцио Левинсон упоминает не случайно, в это время Бакст оформляет для *Grand Opéra* трагедию Д'Аннунцио «Федра», премьера состоится в 1923 г.
- ⁷⁰ *Гарафола Л.* Указ. соч. С. 93–113. Противопоставление автором двух типов балетного модернизма – основанного на исторической тематике (“period modernism”) и опирающегося на реалии современности (“life style modernism”) потеряно при неправильном переводе этих двух терминов как «первоначальный модернизм» и «модернизм, идущий от образа жизни». Отсюда вытекают нелогичности в русском тексте блистательной и фундаментальной книги американской исследовательницы.
- ⁷¹ Там же. С. 115–158.

Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф»¹

На развитие театра США – самого молодого в семействе западного сценического искусства – существенное влияние оказывали иностранные театральные культуры с многовековыми традициями. Если немецкий (М. Рейнхардт, Л. Йесснер, позже Б. Брехт, Э. Пискатор) и французский (Ж. Копо, А. Антуан) театры способствовали развитию за океаном режиссуры, сценографии и драматургии, то на формирование актерской школы США существенное влияние оказывали российские театральные идеи (прежде всего, К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда и М.А. Чехова).

Материалом для освоения в Новом Свете отечественных сценических открытий становилась в 1920–1940-е гг. не классическая дореволюционная драматургия (А.П. Чехов, «ранний» М. Горький² и др.), а современные – советские – пьесы. Интерес к российской театральной школе усиливался в США повышенным вниманием к общественно-политической жизни советского государства и подогревался культурной дипломатией страны победившего социализма (прежде всего, деятельностью Коминтерна). Если русская классика не сразу получала воплощение на заокеанских подмостках³, то драматургический материал о революционных и постреволюционных событиях оказывался востребованным американцами оперативно, – иногда советская пьеса шла на Бродвее сразу же после своего написания и постановки в СССР (например, военная драма К.М. Симонова 1942 г. «Русские люди», воплощенная в том же году одновременно на сценах Москвы и Нью-Йорка⁴).

В межвоенный период американские практики начали активно осваивать театральную методологию Евгения Богратионовича Вахтангова (1883–1922). В отличие от Станиславского и М. Чехова он никогда не бывал в США, хотя и мечтал там оказаться, – своей жене Надежде Михайловне он писал в 1912 г.: «Моя мечта объехать весь свет <...> и Нью-Йорк, и Чикаго. Умру, а поедом. Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть?»⁵. Режиссер не поставил на сцене ни одного американского автора. Тем не менее, когда осенью 1914 г. он приступил к постановке в Первой студии МХТ пьесы шведа Ю.-Х. Бергера «Потоп»⁶, действие которой разворачивается именно в США, то стал изучать эту страну, – «открывая американскую тему в русском театре, Вахтангов знал об Америке немногим больше Колумба»⁷. Узанным он щедро делился с исполнителями готовящегося спектакля: «Второе собрание участников “Потопа” – <...> 1 октября [1914 г.]. “Знакомство литературное с Америкой. ...Е.Б. делает сообщение об Америке и ее жизни”. В режиссерской тетради Вахтангова выписки по книжке Дэвида Мэкри “Американцы у себя дома”. Выписано прежде всего то, что в представлениях о жителях США – наперед заданный штамп: “Американцы предприимчивы и деятельны”»⁸. Существенно для нашего исследования и то, что Вахтангов, «испытывая подлинные муки безрепертуарья»⁹, никогда не ставил и советскую драматургию.

Освоение сценических идей Мастера по ту сторону Атлантики происходило уже после его преждевременной смерти от тяжелой болезни 29 мая 1922 г. и шло параллельно процессу формирования идеи

«вахтанговского» у себя на родине, в России: «Эта идея складывалась именно в среде студийцев в период после 1922 г., когда живое творчество и живая педагогика Евгения Богратионовича превратились в заветы, принципы, правила. Ученики приводили правила в системы, превращали в школьные методы – по собственной устной памяти, по записям высказываний или по публикациям Мастера»¹⁰. Несмотря на короткую жизнь, Вахтангову удалось заложить нерушимые основы собственной школы и театра – самостоятельную мощнейшую ветвь сценического направления, живущую и сейчас: «Его личность, его идеи, его восприятие Системы и способы воспитания были настолько мощными, что, оставшись одни, студийцы смогли сохранить школу и отстоять свою самостоятельность»¹¹.

За океаном идеи Вахтангова «прививались» разными способами. Прежде всего, благодаря гастролям московского театра-студии «Габима», показавшего американцам в 1926 и 1927 гг. вахтанговский «Гадибук»: «Именно благодаря театру “Габима” театральные идеи Вахтангова стали в Америке известными и популярными»¹². Между тем, постановка «Гадibuка» не полностью отражала суть метода Вахтангова, который был явлен в последней его работе – «Принцессе Турандот». Ее новаторские подходы и приемы сценического существования актера не применялись Вахтанговым системно в спектаклях других его студий (и в еврейском театре-студии «Габима» тоже). Именно этот спектакль-завещание стал презентацией «вахтанговского метода», но в силу раннего ухода Вахтангова был не столь известен за рубежом. Таким образом, в театральном мире возникла уникальная картина: если в России метод Вахтангова оказался связан с «Принцессой Турандот», то на Западе образцом вахтанговского был именно «Гадибук». Как замечает В.В. Иванов, «Беспрецедентное турне “Габимы” сделало реальным присутствие Вахтангова в мировом театре. <...> В результате сложилась парадоксальная ситуация. На протяжении многих лет Вахтангов был развернут к России “Принцессой Турандот”, в разных редакциях продолжающей жить по сей день. Тогда как в историю мирового театра Вахтангов вошел прежде всего как создатель “Гадibuка”»¹³.

Освоение вахтанговской методологии в США также шло в педагогическо-режиссерской практике Л. Страсберга в *Group Theatre*¹⁴; благодаря переводу и публикации советской театральной литературы о Вахтангове и его методе¹⁵; а также визиту американских деятелей сцены в СССР.

Однако наиболее продуктивно интеграция вахтанговского метода в театр США осуществлялась благодаря педагогической и постановочной практике актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него (например, коллеги по Первой студии МХТ Р. Болеславского, ученика курса при Второй студии МХТ Р. Мамуляна и актрисы «Габимы» М. Гольдиной¹⁶), а также вахтанговского последователя Л. Снегова¹⁷.

Проблема освоения американской сценой вахтанговских театральных идей до сих пор актуальна. Еще в середине прошлого века вахтанговец Р.Н. Симонов резонно замечал: «Я думаю, что мы недооцениваем воздействие Вахтангова на мировой театр»¹⁸. После показа в 1956 г. в Москве оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» в исполнении американской гастролирующей оперной труппы «Эвримен-опера» (*Everyman Opera*), актер заключал: «По своему строю, по своим особенностям спектакль “Порги и Бесс” – вахтанговский. Он сделан в том же приеме, что и “Гадибук”, поставленный Вахтанговым в студии “Габима”. И дело здесь не только во внутренней близости. Спектакли Вахтангова влияли широко, в частности и его “Гадибук”, который либо видели, либо изучали режиссеры “Порги и Бесс”»¹⁹. Симонов высоко оценил эту американскую постановку, написав о ней большую рецензию, в которой повторил свой тезис о ее «вахтанговости»: «Нужно сказать, что многие особенности стиля, формы спектакля “Порги и Бесс” нам, советским зрителям, давно знакомы. Моему поколению актеров и режиссеров, смотрящих и слушающих “Порги и Бесс”, невольно вспоминается замечательный спектакль Е.Б. Вахтангова “Гадибук”, поставленный в 1921 году в еврейской студии “Габима”»²⁰.

Особое место в списке актеров-эмигрантов из России, активно прививавших вахтанговскую школу в театр США, занимает его ученик по студии «Габима» Бенно Шнайдер (*Benno Schneider*, 1902–1977), – фигура в России практически неизвестная. Именно Б. Шнайдер, используя методологию Вахтангова, впервые на сцене США воплотил две поздние пьесы Горького – «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие».

Редкие документальные свидетельства и рецензии в заокеанской и отечественной прессе, к сожалению, не дают возможности полностью реконструировать эти спектакли. Но то немногое, что сохранилось и что автор статьи смог найти, все-таки позволяет утверждать, что горьковские постановки Б. Шнайдера следовали в русле вахтанговских идей.

Бывший наш соотечественник еврейской национальности, Бенно Вениаминович Шнейдер родился в обеспеченной семье в Нижнем Новгороде (как и Горький). Хотя этот город и находился вне пределов черты оседлости, определявшей территорию для проживания евреев, иудейская община в нем была довольно многочисленной, – она состояла в основном из потомков еврейских солдат-кантонистов, призванных с 1832 г. в русскую армию в годы правления императора Николая I. Заметим, что фамилия «Шнайдер» (или «Шнейдер») одна из самых распространенных среди ашкеназских евреев и означает на идиш «портной» (שניידער), – в Российской империи еще в конце XVIII в. евреям давались фамилии в том числе по профессиональному признаку.

Учась в нижегородской гимназии, юный Шнайдер стал проявлять особый интерес к сценическому искусству – ходил в театр и даже сумел организовать еврейский драматический кружок. В 1919 г. в возрасте семнадцати лет волжанин вместе с родителями переехал в Москву, и через год – в 1920-м – поступил в труппу театра-студии «Габима», спектакли которого игрались исключительно на языке Торы – иврите. Неслучайно в 1920-е гг. этот театр называли «древнееврейской студией».

Американский исследователь еврейской сцены Э. Нахшон утверждает, что появление Б. Шнайдера в «Габиме» было чуть ли не случайностью: «Непонятно, почему и как молодой Шнайдер попал в “Габиму”. Более того, сам он позднее признавался: поступая в труппу студии, Шнайдер не догадывался, что “в этом инкубаторе” – его будущее. Возможно, связь с “Габимой” возникла во время визита некоторых членов этого театра в Нижний Новгород, где они гостили в доме богатой иудейской семьи Моисея Левия и даже сыграли на небольшой местной сцене спектакль “Праздник жизни” Г. Гауптмана»²¹.

«Габима» была организована в Москве еще до Октябрьской революции – весной 1917 г. Ее основатель и руководитель Н.Л. Цемах обратился к К.С. Станиславскому с просьбой взять на себя занятия со студийцами, однако тот рекомендовал в качестве преподавателя Е.Б. Вахтангова, который принял приглашение и с увлечением начал работать в новой студии.

Будучи самым первым педагогом, режиссером и художественным руководителем «Габимы» в конце 1910-х – начале 1920-х гг., Е.Б. Вахтангов существенным образом определил ее особый стиль актерской игры, который в Америке позже назовут «габимовским» (*Habima style*)²². Поскольку большинство первых участников театра не были профес-

сиональными актерами, Вахтангов потребовал, чтобы они учились у него в течение одного года, прежде чем разрешил им осенью 1918 г. сыграть свой первый спектакль «Вечер студийных работ», состоявший из одноактных пьес²³. На своих занятиях по актерскому мастерству в «Габиме» Вахтангов вместе со студийцами постепенно выходил «за пределы обычных “предлагаемых обстоятельств” и нащупывал путь к тому “фантастическому реализму”, принципы которого сформулировал позднее»²⁴. Таким образом, габимовцам прививался не бытовой и сверхуглубленный психологизм МХТ, а именно «фантастический реализм», когда «форму надо сотворить, надо нафантазировать»²⁵. Сценические искания Вахтангова развивались в рамках собственной, оригинальной эстетики, во многом отличающейся и полемизирующей с эстетикой «художественников»: «Вахтанговская школа не довольствуется ходом “от себя к роли”. В методике... есть три специальных раздела, дающие начинающему актеру представление о “зерне образа”, о характерности, о сценическом перевоплощении (“Стать другим, оставаясь при этом самим собой”). <...> У Станиславского – правдоподобие чувств в натуральной форме; у Вахтангова – правдоподобие чувств в форме театральной»²⁶. Вахтангов большое внимание уделял пластической выразительности образа, внешней форме его воплощения. Для него было характерно преувеличивать ту или иную черту характера, акцентировать ее, придавать образу броскость гиперболы. И сегодня в учебном заведении при Вахтанговском театре – Театральном институте имени Бориса Щукина (так называемой «Щуке») – учат именно так: «Вахтанговская школа всегда славилась умением ее воспитанников “лепить” характеры»²⁷.

Поскольку юный Б. Шнайдер был принят в «Габиму» лишь в 1920 г. – т. е. уже после годичного вахтанговского обучения студийцев и репетиций спектакля «Вечер студийных работ», – его актерским «университетом» оказалась работа в вахтанговской постановке «Гадибук» по пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров (Дибук)»²⁸, которая длилась почти три года²⁹. Именно она, по сути, сформировала творческое – читай, вахтанговское – мировоззрение Б. Шнайдера, став в будущем основой его театральной педагогики и режиссуры. Воспоминания одного из участников «Габимы», начинающего актера А.М. Карева (исполнявшего под псевдонимом Прудкин важную роль Прохожего в «Гадибуке»), сохранили эпизод репетиции Вахтангова, который (скорей всего) относится к юному волжанину Б. Шнайдеру: «Из маленькой ложи слышен грозный



Н. Альтман. Эскиз костюма батлана для спектакля «Гадибук». Театр-студия «Габима». 1922

окрик Евгения Богратионовича актеру: “Вы не чувствуете мелодику речи пьесы Ан-ского. Вы говорите на нижегородском наречии”⁵⁰.

Вот как в письме Станиславскому Вахтангов формулировал свои задачи в «Гадибуке»: «Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене, во-первых, а во-вторых, надо было “делать актеров”. Всю пьесу, все роли до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций и тембра голоса мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу, так как состав “Габимы” в актерском смысле, в смысле мастерства очень был слаб. Надо было организовать специальные, отдельные занятия»⁵¹.

Именно в работе над «Гадибуком» Вахтангов привил Шнайдеру любовь к яркой театральной форме: «Иногда, сидя за столиком в маленьком фойе [театра “Габима” в Нижнем Кисловском переулке. – М. Г.], он говорил: “Давайте, поговорим, какие руки у вас?.. Как вы ходите? Какой характер рук и походки подсказывает вам ваша фантазия? Любите, лелейте ваш образ, любите его нутро и любите, очень, очень любите форму, несущую ваше содержание. Мы мало любим форму”⁵². Он упорно, звуком напирал на “о” и “р” – форму»⁵².

В постановке смело соединялась «народная легенда с идеями и средствами трагического экспрессионизма»⁵³, премьера состоялась 31 января 1922 г. На русскоязычной афише в списке исполнителей,



Н. Альтман. Эскиз костюма молодого хасида для спектакля «Гадибук». Театр-студия «Габима». 1922

расположенном в алфавитном порядке, имя Шнайдера значилось как «Шнейдер-Бенно», а в программке спектакля оно писалось «Ш. Бенно».

В спектакле Шнайдер исполнял сразу несколько ролей второго плана³⁴. То, что это были периферийные герои, не умаляет значимость его участия в постановке, в которой он почти не сходил со сцены. В первом акте он играл одного из трех престарелых праздных завсегдатаев синагоги – Второго батлана. Эту роль Шнайдер «лепил» под руководством Вахтангова гротескно и небытово: «“Прозрачные ирреальные батланы говорили надломленными голосами марионеток. Они механически покачивались и так же механически выговаривали слова”. В финале первого акта они, встав в круг и взяв друг друга за плечи, начинали медленно притоптывать в такт. Движения убыстрялись. Танцующие подпрыгивали, вскрикивали и взвизгивали, доводя себя до иступления и изнеможения. Ритуальный танец соединял отдельные фигуры в единое тело, сообщая ему новую грозную реальность»³⁵.

Во втором акте «Гадибука» Шнайдер играл учителя по имени Мендл, являющегося наставником жениха главной героини Леи. Известный театральный критик Н.Д. Волков, побывавший на одной из последних генеральных репетиций «Гадибука», свидетельствовал о гротескном решении и этой роли Шнайдера: «Для характеристики Сендера, Ханана [здесь критик ошибочно называет жениха Хананом, на самом деле его

зовут Менаше, – во втором акте Ханана уже нет, он умер в первом. – М. Г.], его учителя [как раз эту роль играл Б. Шнайдер. – М. Г.] и свата Вахтангов использует однообразие фиксированных движений. Для каждого из них находит несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма»³⁶.

В третьем акте «Гадибука» у Шнайдера была роль Первого духовного судьи в Мирополе, а также одного из многочисленных хасидов.

Примечательно для нашего исследования, что «Габимой» восхищался и Горький: «Страшно много труда вложено в этот маленький театр и – создано еще одно великолепное доказательство волшебной силы искусства, талантливости еврейского народа. “Габима” – театр, которым могут гордиться евреи. Этот здоровый красавец ребенок обещает вырасти Маккавеем»³⁷. И далее писатель определял специфику «Габимы»: «Это замечательное дело создавалось <...> в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы. <...> Все артисты “Габимы” – юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом. Но, проработав день в различных учреждениях, в суете, притупляющей ум и душу, эти люди, религиозно влюбленные в свой звучный древний язык, в свое трагическое искусство, собирались на репетиции и до поздней ночи разучивали пьесы с упорством и самозабвением верующих в чудесную силу красивого слова»³⁸. К сожалению, Горький не увидел московскую премьеру «Гадибука», поскольку еще в октябре 1921 г. эмигрировал из СССР. Тем не менее, бывая в «Габиме» ранее, писатель смотрел репетиции постановки и мог быть знаком с юным студийцем Шнайдером.

После смерти Вахтангова будущий американец участвовал в качестве актера в таких знаковых постановках «Габимы», как «Вечный жид» Д. Пинского (режиссер В.Л. Мчедлов, премьера 5 июня 1923), «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана (режиссер Б.М. Сушкевич, премьера 12 декабря 1925) и «Гамабул» («Потоп») Ю. Бергера (режиссер Б.И. Вершилов, премьера 20 декабря 1925).

В 1926–1927 гг. «Габима» приезжала на гастроли в США, показав в том числе «Гадибук». К тому времени за океаном пьесу Ан-ского уже хорошо знали: в 1921, 1924 и 1926 гг. она игралась в Нью-Йорке в Еврейском Художественном театре (на идиш, режиссер М. Шварц), а в 1925–1926 гг. – в «малом театре» *Neighborhood Playhouse* (на англ. яз.,



«Гадибук». Театр-студия
«Габима». 1922.
Б. Шнайдер в роли Учителя
Менделя (слева)

режиссеры Д. Варди и А. Левисон)³⁹. Вахтанговский спектакль поражал американского зрителя тем, как из ярких, резких и порой кричащих его элементов ткалось художественное целое. Авторитетный театальный критик Б. Аткинсон утверждал, что «Габима» дает пример нового метода совместной работы <...> и наша сцена может многому поучиться в гармоничном сочетании элементов постановки»⁴⁰.

Финансовые трудности и внутренние конфликты привели «Габиму» в США к расколу⁴¹. Шнайдер и его жена Бат-Ами (тоже актриса «Габимы») предпочли остаться в Нью-Йорке: некоторое время он зарабатывал на жизнь ручной росписью по ткани – батиком. Очевидец тех событий так описывает внешний вид Шнайдера в Нью-Йорке: «Среднего роста, всегда с сигаретой во рту и с застенчивой улыбкой на лице»⁴².

В том же 1927 г. произошло судьбоносное событие – Шнайдер стал инструктором по гриму в любительской *Freiheit Drama Studio*, которая совсем скоро реорганизуется в небольшой «рабочий» еврейский театр «Артеф» (*Artef Theatre*, 1927–1940)⁴³. Вот как об этом событии пишет американский исследователь: «Хотя Шнайдер и имел отличную театральную подготовку, он все же особо ничем не отличился в “Габиме” ни как актер, ни как режиссер. Естественно, что когда он попросил руководство *Artef* позволить ему поставить спектакль, никто не ожидал



«Гадибук». Сцена из спектакля. Театр-студия «Габима». 1922

от него никаких чудес»⁴⁴. Однако его режиссерский дебют с комедией Шолом-Алейхема «Аристократы» (1930) настолько впечатлил дирекцию театра, что они тут же предложили ему стать художественным руководителем коллектива, коим бывший наш соотечественник и являлся на протяжении десяти лет (1930–1939).

В 1934 г. одновременно с режиссерской работой в *Artef* (когда шли репетиции горьковского «Егора Булычова») Шнайдер начал преподавать актерское мастерство в *New Theatre School*, а также основал собственный актерский институт под названием *Workers Acting Studio*⁴⁵, где вел занятия на английском языке согласно методу Вахтангова.

Со временем профессиональная репутация Шнайдера росла, и в 1937-м он не только уже был востребованным педагогом актерского мастерства, но и постановщиком в знаменитом бродвейском театре *Guild* («По милости божьей» / *But for the Grace of God* Л. Атласа)⁴⁶, а также режиссером спектакля, в котором дебютировала на Бродвее Ингрид Бергман и где небольшую роль играл Элиа Казан – «Лилиом» Ф. Мольнера (1940). Через несколько лет после распада *Artef* – в 1943 г. – Шнайдер перебрался в Голливуд и снялся в нескольких фильмах⁴⁷. Кроме того, он в течение тринадцати лет непрерывно возглавлял актерскую школу-студию *Talent Department* при кинокомпании *Columbia Pictures*. На родину,



«Гадибук». Сцена из спектакля. Театр-студия «Габима». 1922

в Россию, он ни разу больше не приезжал – даже в 1930-е гг., когда это было возможно сделать. Умер Б. Шнайдер в 1977 г. в Лос-Анджелесе.

В рамках театра *Artef* Шнайдер тоже организовал школу-студию (*Artef Studio*), где проводил занятия по актерскому мастерству, в основе которых лежала методология Вахтангова. Вечерами по будням после работы на фабриках и заводах Нью-Йорка актеры-любители постигали сценическое ремесло, а свои спектакли играли по выходным.

Сохранились уникальные впечатления от первых занятий Б. Шнайдера одного из студийцев: «Он вошел к нам тихо, скромно и даже как-то робко. Но когда он начал беседовать с нами – любознательными молодыми учениками студии, – рассказывая о своем московском периоде, о голодных годах и художественных исканиях, <...> о Вахтангове, руководившем “Габимой”, о Московском Художественном театре и его актерах, то в глазах загорелся свет. Об этом он мог говорить часами, не уставая. Мы сразу же полюбили его и поверили, жадно глотая каждое слово из его уст»⁴⁸.

Учебная программа студии была рассчитана на три года и включала следующие дисциплины: актерское мастерство, постановку голоса и дикции (т. е. сценическую речь), пластическое движение (пластику и сценическое движение) и танец, идиш, основы драматургии, историю

театра и грим. В актерском тренинге (его вел сам Б. Шнайдер) главный упор делался на подчеркнутом, несколько преувеличенном и открыто театральном стиле исполнения, основанном на методологии Вахтангова. Как замечает Э. Нахшон, «Шнайдер сыграл в театре *Artef* роль, аналогичную Вахтангову в “Габиме” – творческого наставника, идеолога и вдохновителя, став своеобразным связующим звеном с самой уважаемой в мире театральной культурой»⁴⁹.

В Нью-Йорке коллектив этого еврейского рабочего театра принципиально противопоставлял себя бродвейской системе звезд и поэтому не дал знаменитых актеров. В историю театральной Америки он вошел достижениями именно постановщика Б. Шнайдера, «признанного лучшим режиссером американской еврейской сцены»⁵⁰. Свой постановочный метод в *Artef* он так описывал: «В этом театре я вынужден был вести себя как абсолютный диктатор. Здесь мне приходилось решать творческие задачи исключительно с актерами-любителями, не обладавшими хоть каким-либо значительным сценическим умением и опытом. Однако я находил в этом и достоинства, – мои актеры представляли собой чистый и послушный материал, из которого я мог “лепить” горьковские образы. Я обучал своих исполнителей по школе Вахтангова»⁵¹. Подобного рода режиссерская стратегия Шнайдера иногда вызывала обвинения в том, что «в своем стремлении к целостной и стилизованной постановке он превращал актеров в послушных марионеток»⁵².

Помимо своего эстетически-художественного своеобразия театр *Artef* отличался ярко выраженной идеологической направленностью. Он является ярким примером «спонсорской» деятельности Коминтерна, поддерживавшего (в том числе и материально) разные зарубежные организации, названия которых указывали на «рабочих и крестьян»: «Ни для кого не было секретом, что *Artef* возник в русле коммунистического движения. Коммунисты взяли на себя ответственность за идеологическую и эстетическую направленность этого театра»⁵³.

Как отмечает американский исследователь, «будучи от природы человеком немногословным, Шнайдер не оставил ни малейшего свидетельства о том, каково это было бывшему члену сионистской “Габимы” объединиться с коммунистами, особенно в тот исторический период [т. е. “красные тридцатые”, когда радикальные левые идеи стали крайне популярны в США. – М. Г.]. Тихий и аполитичный человек, он (должно быть) подходил к своей работе совершенно профессионально, принимая идеологический аспект *Artef* как данность»⁵⁴.

Уже с самого начала своей деятельности *Artef* покорял многочисленных зрителей еврейских кварталов необычным стилем постановок как пьес еврейских авторов, пишущих на идише, так и русских классиков, а также современных пролетарских писателей, переведенных на идиш. Особый успех выпал на постановку «Рекруты» (по пьесе советского автора Липе Резника, 1934) – комедию (!) о борьбе еврейских буржуа и крестьян в одном из местечек Российской империи, которая игралась даже на Бродвее, выдержав целых 132 представления⁵⁵. Соединение ярковыраженной идеологической ориентации и художественных задач в творческой деятельности *Artef* выдвинуло этот коллектив в «авангард такого направления американской сцены тех лет, как революционный театр»⁵⁶. *Artef* просуществовал почти пятнадцать лет. Политические события в мире и, прежде всего, советско-германский пакт 1939 г. резко сократили еврейскую и либеральную поддержку идеологически ангажированного театра *Artef*, что вскоре привело к его закрытию в 1940 г.

Обращение *Artef* к поздней горьковской драматургии было продиктовано несколькими причинами. С одной стороны, театру нужно было убедить коммунистов-спонсоров – и своих, и советских – в лояльности: «В начале 1930-х годов *Artef* подвергся сильному давлению со стороны лидеров коммунистической партии, которые считали, что театральная труппа не охватывала достаточного количества пролетарской аудитории, не выпускала адекватные революционные пьесы и не принимала активного участия в общественно-политической жизни страны. Степень актуальности постановок театра для пролетариата коммунистическая критика определяла убийственной формулировкой – “полная отчужденность от рабочего класса”. <...> Чтобы подчеркнуть свою принадлежность к Советам и социалистическому реализму, недавно утвержденному в СССР, еврейский театр и обратился в середине 1930-х к горьковской драматургии»⁵⁷. Ее сценическое воплощение в *Artef* санкционировалось в Москве Международным объединением революционных театров (МОРТ, 1929–1936), созданным под эгидой Коминтерна⁵⁸.

С другой стороны, появление пьес Горького на афише театра обусловливалось чисто профессиональными запросами и поисками, а также авторской поэтикой. Творческая программа *Artef* создавалась под мощнейшим влиянием театральных взглядов Е.Б. Вахтангова, поэтому естественно, что в его репертуаре возникли две поздние пьесы

М. Горького, которые впервые были поставлены именно в этом театре («Егор Булычов и другие» – премьера 25 сентября 1932 г.; «Достигаев и другие» – премьера 25 ноября 1933 г.).

Обе горьковские драмы исполнялись в *Artef* – как и весь остальной репертуар этого еврейского театрального коллектива – исключительно на идиш, а не на английском языке. Перевод был сделан неким Л. Файнбергом (L. Feinberg), о котором в американских источниках не осталось информации.

Ученик Вахтангова Р.Н. Симонов вспоминал, что «в беседе с вахтанговцами Горький высказывал мысли, что эту пьесу [“Егор Булычов и другие”] должны играть актеры-эксцентрики. Искусство актеров пантомимы, эксцентриков исключительно сложное, доступное высоким талантам. В основе этого искусства лежит правдивое изображение событий. Но герои действуют с особой выразительной силой, когда трагедия переходит в комедию, а комедийное становится трагическим. Горький создал произведение трагикомического плана»⁵⁹.

Благодаря МОРТ горьковские произведения воплощались в *Artef* согласно практическим указаниям московского Театра имени Евг. Вахтангова, предоставившего американцам материалы своих постановок. Советский журнал «Иностранная книга» сообщал: «Показателен тот факт, что театр “Артеф”, стремясь дать максимально правдивую интерпретацию пьесы М. Горького, использует режиссерские указания театра им. Вахтангова»⁶⁰.

Это подтверждается и заявлением председателя МОРТ в 1935 г. – немецкого режиссера, находившегося в то время в эмиграции в СССР, Э. Пискатора: «Через наши секции и уполномоченных мы организовали в различных странах постановки советских пьес: “Егор Булычов и др.” шел в <...> театре “Артеф” (Нью-Йорк) <...>. В театре “Артеф” прошла также пьеса “Достигаев и другие”. <...> Все эти пьесы были направлены МОРТом. Стремясь удовлетворить большие запросы на советские пьесы, мы недавно заключили договор с Издательством иностранных рабочих на издание 5 советских пьес на английском языке. Эти издания должны быть дополнены введением МОРТ и *режиссерскими комментариями видных советских режиссеров* [курсив мой. – М. Г.]. МОРТ получил право на постановку этих пьес от их авторов»⁶¹.

И сами вахтанговцы, и отечественное театроведение называют спектакль «Егор Булычов и другие» «главным в репертуаре Театра им. Вахтангова наравне с “Принцессой Турандот”»⁶². Постановщи-

ком обеих пьес Горького выступил «возможно, самый трудолюбивый и последовательный ученик Вахтангова»⁶³ – Борис Евгеньевич Захава (1896–1976). Он воплотил «Егора Булычова» в соответствии с фирменным вахтанговским стилем – особой театральностью и сценической праздничностью, гротеском, лишенным сверхуглубленного психологизма и бытовых мелочей. «Во многом авторизованный М. Горьким»⁶⁴, вахтанговский спектакль «в процессе “доводки” пьесы»⁶⁵ в немалой степени воспринимал пьесу как материал для сотворчества. Так, режиссер Б.Е. Захава придумал пролог, состоявший из чтения героями горьковской пьесы документов и газет⁶⁶, появился на сцене новый персонаж – большевик Яков Лаптев (согласно советскому драматургическому канону 1930-х, требовавшему антитезы), а также пляска вприсядку Булычова в сцене с игуменьей и новый финал с церковной службой («сцена с попами» или «панихида»).

Постановочные решения Вахтангова, а затем и вахтанговцев всегда отличались яркой образностью, контрастностью и экспрессией построения мизансцен (знаменитый лозунг Вахтангова «Вернуть театру театр»). В «Булычове» вахтанговцев «отчетливо проявился интерес к острой социальности, психологически достоверной и одновременно художественно убедительной театральности»⁶⁷. Это давало повод некоторым их оппонентам (например, Вл.И. Немировичу-Данченко) обвинять спектакль в изобилии «крикливых эффектов, яркого и резкого уклона в фельетонную политику»⁶⁸.

Следует признать, что вопрос о том, в какой степени «Егор Булычов» Б.Е. Захавы был воплощением именно вахтанговских идей, остается в отечественном театроведении до сих пор открытым. Б.А. Бялик был убежден, что работа над «Егором Булычовым» «отнюдь не побудила театр отказаться от его основного метода, от вахтанговских традиций. <...> Именно пьеса Горького возродила в Театре имени Вахтангова острую сценическую выразительность. <...> [Театр] подошел к [пьесе] по-своему, по-вахтанговски, и его успех был во многом определен родственностью драматурга и театра»⁶⁹. Другой точки зрения придерживается В.В. Иванов: «Вахтанговское было в игре Щукина. Тогда как в композиции Захавы, где горьковский сюжет был вписан в хронику политических событий, вахтанговского было совсем мало. Вахтангов стремился все обобщать до беспредельности, а Захава думал о календаре. Да, и сам Горький не авторизовал композицию, разрешив только для вахтанговцев»⁷⁰. Такое мнение современного



Б.В. Шукин –
Егор Булычов.
«Егор Булычов и другие».
Театр им. Евг. Вахтангова.
1932

исследователя согласуется и с утверждением конца 1950-х гг. вахтанговца Р.Н. Симонова: «Самый прием актерского исполнения и режиссерского построения спектакля “Булычов” можно определить как реалистический, но включающий в себя порой и подчеркнута гротесковые сцены. Мерный ход жизни семьи Булычовых нарушается стихийными взрывами булычовского неудержимого, самовластного, сильного характера. Вспомним хотя бы пляску Булычова, его сцены с Трубачом, Зобуновой, Пропотеем»⁷¹.

Исполнитель заглавной роли – актер-вахтанговец, ученик Евгения Богратионовича, – Борис Васильевич Шукин (1894–1939) «лепил» образ своего героя, который был значительно его старше, остро и подчас гротескно. Своему волжскому купцу актер нашел индивидуальную манеру речи – говор на круглое «о» и особую ее ритмичность («широта и некоторая музыкальная напевность, и громкая, смелая хозяйская речь без излишних интимных полутонов, без случайных интонаций и перебоев. <...> Язык Булычова – как стихи. Фраза закончена, кругла, ритмически четка. Ее не хочется, нельзя говорить случайно, мельчить. Она – как пословица. То, что мой Булычов говорит на “о”, объясняется не только тем, что дело происходит в Костроме, а и тем, что особенность речи еще больше подчеркивает афористичность, особый игровой и звуковой ритм

горьковского текста. <...> Этот блестяще отшлифованный текст требует достойной его блеска, тщательной и любовной актерской отделки»⁷²). В другом месте Б.В. Шукин заявлял: «Нельзя было говорить так, как в Художественном театре, – с “простотой”. Это было совершенно отброшено. Надо было найти своеобразную приподнятость речи, несколько увести ее из бытового плана»⁷³.

Для своего героя актер нашел также особую пластику – «характерный вскид головы Булычова. Словно он сверху смотрит на друзей и на врагов, и даже на самого себя»⁷⁴, «горделивость, приподнятая голова. <...> Повадка, в этом – своеобразная “порода” купечества»⁷⁵. К этой пластике актер добавил один прищуренный глаз: «В Егоре Булычове у Шукина было асимметричное лицо. Эта асимметрия, видимо, возникла от внутренней дисгармонии Егора, от сложности его натуры»⁷⁶.

Кроме того, актер сам придумал своему герою грим – жиденькую короткую бородку («Я себе не представляю Булычова с большой бородой. В человеке с большой бородой словно бы больше хищника, а я этого не хотел»⁷⁷) и рыжий взлохмаченный парик.

О своем исполнении Булычова Б.В. Шукин писал: «Мне идти от себя – всегда трудно. Мне всегда нужно чем-то прикрываться. <...> Я играю немножко театрально. Ведь если только целиком играть свое, то тоже будет скучно. <...> Вы играете образ, до которого вы поднимаетесь, с которым вы вместе друг другу помогаете. Это и развязывает вам руки, это и дает пищу вашей творческой фантазии, сообщает вам в образе иной темперамент – темперамент сценический, который обязательно должен отличаться от жизненного»⁷⁸.

Как пишет Т.И. Бачелис, многократно видевшая вахтанговский спектакль, «Умея, когда нужно, сливаться с образом, Шукин [в роли Булычова] не боялся остроты сценического “чересчур”, преувеличения “отстранения”. Он любил применять на сцене яркие краски и выпуклые формы. Он знал, что форму надо “сотворить” – по завету Вахтангова»⁷⁹.

Именно Б.В. Шукина Захава признавал «самым вахтанговским» актером: «[Он] лучше, полнее, точнее и глубже, чем кто-либо другой, реализовал “вахтанговское” в своем творчестве»⁸⁰.

Известно, что Горький упрекал Захаву в склонности в «Булычове» к гротеску. Однако «для вахтанговцев этот упрек равносильен тому, что если бы Чарли Чаплина обвинили в сочетании буффонады и пантомимы, а Марлен Дитрих – в безупречной киногоеничности. Природа мастерства наследников Вахтангова всегда подразумевала гротеск,

острую форму, ироничность. Они считали это основой своего стиля, развивали, гордились»⁸¹.

Так или иначе, именно вахтанговский «Егор Булычов» стал одним из самых значительных горьковских спектаклей в истории отечественного театра, об этой постановке писала даже американская пресса⁸². Все издания «Булычова» в СССР сопровождалось указаниями писателя, которые тот сделал вахтанговцам 19 сентября 1932 г. после прогона. И в этой связи мы приведем новейшее наблюдение отечественного исследователя: «Все замечания, которые Горький сделал 19 сентября, с годами были растиражированы в бесчисленных переизданиях его произведений. Алексей Максимович говорит о структуре “Егора Булычова”, о характерах персонажей, о языке, походке, манерах. И всегда непременно подчеркивается, что перед нами – стенограмма беседы с артистами. Однако любого читателя смутит чрезмерная строгость и выстроенная последовательность горьковских замечаний, словно участвует он не в обсуждении спектакля, а читает заготовленный доклад на какой-нибудь конференции. Объясняется это просто: оказывается, вскоре после премьеры Горькому привезли стенограмму той встречи, и он кропотливо ее отредактировал – иссушил, оставив лишь самую суть. В духе советской традиции расчет делался на то, что собранные замечания станут ориентиром для многих других режиссеров, которые будут ставить “Егора Булычова”»⁸³. Таким «ориентиром» горьковские замечания явились на следующий год и для авторов заокеанской постановки.

Однако американцы следовали не только советам советского писателя, но и постановочным решениям пьесы в Театре имени Евг. Вахтангова. В своем письме, адресованном МОРТ, Шнайдер сообщал: «Начиная работать над постановкой “Егора Булычова” Максима Горького, мне пришлось внимательно и основательно проанализировать отдельные характеры, условия и внутреннюю социальную структуру пьесы. Это было для меня сложнейшей режиссерской задачей. Мне хотелось *избегнуть бытовщины* [курсив мой. – М. Г.] и семейной интриги во круг наследства Егора Булычова. Мне хотелось, чтобы основная идея Горького – социальные конфликты, которые являются центральным пунктом пьесы – была бы выдвинута на первый план»⁸⁴. Режиссерское решение Шнайдера соответствовало замыслу Захавы: «Нам стало ясно, что если режиссер и актеры <...> сведут тему спектакля только к личной судьбе Егора Булычова или, еще хуже, поведут речь о смерти и страданиях человека *вообще*, то пьеса Горького из большого произведения,



«Егор Булычов». Сцена «Никчемушные, купеческие дети», 2 акт.
Антонина Достигаева (слева), Алексей Достигаев (в центре, с дудочкой)
и Шура Булычова (справа). Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

раскрывающего социальные процессы огромного масштаба, превратится на сцене либо в мелкую бытовую психологическую драму (типа обычных буржуазных семейных драм с их борьбой из-за наследства, со всякого рода семейными неурядицами, ссорами и т. п.), либо в сугубо символическую абстракцию, в схему, лишенную полноты конкретного внутреннего содержания»⁸⁵.

Спектакль «Егор Булычов» театра *Artef*, премьера которого состоялась 6 января 1934 г., изобиловал ярким, гротескным решением горьковских образов, выразительными экспрессивными мизансценами и памфлетно-сатирической заостренностью сценического рисунка наравне с откровенной театральной условностью. Здесь (как и у вахтанговцев) было много музыкальных номеров, куплетов и песен. Например, в сцене объяснения Шуры с Тятиным вместо гитары (как это было в московской постановке) использовали обычную дудочку. Американский исследователь свидетельствует, что «натуралистическому и мелодраматическому репертуару *Artef* в духе агитпропа Шнайдер добавил яркую вахтанговскую театральность и чувство вкуса. Его мастерство по созданию выразительных мизансцен и гротескных сценических образов было воистину легендарным»⁸⁶. Редкие сохранившиеся фотографии этого спектакля (кстати, опубликованные в советском



«Егор Булычов». Сцена с блаженным Пропотеем, 3 акт.
Блаженный Пропотей (в центре, на коленях с посохом), игуменья Мелания
(слева от него) и Егор Булычов (справа от него). Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

журнале «Интернациональная литература» на целом развороте⁸⁷) подтверждают его «вахтанговость». Иконографический материал зафиксировал ключевые события горьковской истории – сцену с Трубачом, сцену с Пропотеем и финал спектакля, – наглядно демонстрируя то, что Шнайдеру удалось «избегнуть бытовщины».

Говоря о сценических решениях этой пьесы, Б.А. Бялик замечает: «Несколько упрощая общую картину, можно сказать, что все исполнители роли Егора Булычова делятся на две группы – на тех, кто показывает его поверившим в безысходность своей болезни, и тех, кто показывает его неспособным в это окончательно поверить и несдающимся»⁸⁸. В американском театре пошли по второму пути, – вслед за интерпретацией Б.В. Щукина. «Проблема героя, “выламывающегося” из своей среды, стоящего “бокком” к своему классу, была близка американской интеллигенции “красных тридцатых”»⁸⁹. Егора Булычова играл актер Михл (или Мэкл) Гольдштейн (*Mikhl Goldstein*)⁹⁰. Вслед за вахтанговцами *Artef* рассматривал пьесу Горького как «произведение о столкновении двух социальных сил: умирающего мира собственников и нарождающегося всепобеждающего социализма»⁹¹. Коммунистическая пресса за океаном писала: «Булычов в пьесе Горького и постановке *Artef* – это не только реальный человек, но и, конечно же, символ целого класса буржуазии. Со-



«Егор Булычов». «Сцена с Трубачом», финал 2 акта.
Трубач (в центре), Егор Булычов (второй слева с поднятой рукой).
Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

ответственно, смерть индивида есть не что иное, как гибель всех прежних хозяев жизни»⁹². Кульминацией постановки была так называемая сцена с Трубачом («Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!...»⁹³). Здесь она также решалась в духе вахтанговского театра: «Гневно и радостно отрекался этот Булычов от старого мира. Отрекался не обреченный, а освобожденный; трубил на весь мир не о конце старого мира, а о своей победе над ним в самом себе. Так победоносно отрицать, в таком грозном и веселом торжестве отречься от прежней веры может только очень смелый человек»⁹⁴.

Примечательно, что американский «Булычов» заканчивался так, как изначально задумывал Захава – сценой соборования умирающего героя и его смертью («Его смерть казалась мне совершенно естественным и закономерным завершением именно данной пьесы»⁹⁵). Однако после протеста Горького изобретенная режиссером сцена была убрана из спектакля вахтанговцев, но авторы постановки *Artef* решили оставить финальный аккорд именно таким – с «сильно действующими средствами (попами, церковным ритуалом, горящими свечами и т. п.)»⁹⁶.

Сценографию к постановке создал другой наш соотечественник – театральный художник Мой Золотарёв (*Moi Solotaroff*, 1892–1970), который родился в Елисаветграде (в советское время Кировоград, ныне



«Егор Булычов». Сцена «Панихида», финал 3 акта.
Блаженный Пропотей (слева, с посохом), поп Павлин (в центре),
игуменя Мелания (справа) и Егор Булычов (лежит на кушетке).
Театр *Artef*, Нью-Йорк, 1934/35

Кропивницкий) и «начал свою сценическую карьеру в России в двенадцатилетнем возрасте»⁹⁷. До своего переезда в Соединенные Штаты он изучал искусство в Париже. В театре *Artef* М. Золотарёв являлся главным художником, – здесь он оформил пятнадцать спектаклей. Его стиль, заостренный и подчеркнуто условный, в духе М. Шагала⁹⁸, был охарактеризован другим театральным художником М. Гореликом как «хасидистский гротеск»⁹⁹. В духе вахтанговцев Золотарёв решал сценографию горьковской истории посредством преодоления быта через его театрализацию. Сценографическое решение Золотарёва, как и у вахтанговцев (художник В.В. Дмитриев), представляло собой условный вертикальный разрез двухэтажного купеческого дома, обнажившего свою «внутренность». Такой прием позволял показать не два места действия, как у Горького (столовая и гостиная), а несколько различных комнат в булычовском доме. Данное решение помогло «вывернуть “изнанку” этого мира, подтачиваемого собственными противоречиями. В изображении нескольких комнат нижнего и верхнего этажей, лестницы, нелепых пристроек и чердачных помещений художник <...> дал зрителю возможность увидеть, как реагируют одновременно на одни и те же события во всех уголках дома»¹⁰⁰. Для постановщика московской премьеры Б.Е. Захавы

в этом заключалась одна из важнейших идей его режиссерской концепции: «Я хотел каждую группу действующих лиц “прикрепить” к определенной вещественной среде, которая могла бы определенным образом характеризовать ее»¹⁰¹. Актер и режиссер Р.Н. Симонов отметил в такой сценографии дополнительные преимущества: «Двухэтажный разрез дома у вахтанговцев и действие, перебрасывающееся из комнаты в комнату, динамизировали спектакль, придавали ему большую ритмическую подвижность, что соответствовало событиям, происходившим за окнами дома Булычова в дни Февральской революции и неудержимо надвигающегося Октября»¹⁰². Сценографическое решение горьковской пьесы вахтанговцами, достигавшее образа-метафоры предреволюционной России, впоследствии «послужило образцом для огромного большинства периферийных спектаклей “Егора Булычова”, став почти нормой для многих театральных поколений»¹⁰³. Таким оно было передано МОРТ в нью-йоркский *Artefi* и воплощено в постановке Б. Шнайдера.

Трудно согласиться с оценкой рецензента Н. Бухвальда, что американский спектакль «с точки зрения всех его составляющих – актерского исполнения, режиссуры и сценографии – оказался высочайшего качества и был одинаково позитивно принят как критикой, так и зрителем»¹⁰⁴. Даже радикальные рецензенты отмечали изъяны постановки: «Несомненно, это лучшая сценическая работа театра *Artefi*. Игра актеров здесь в целом на порядок выше и точней, чем в предыдущих постановках. Однако некоторые исполнители все же *грешат чрезмерной и небудительной стилизацией, а также наигрышем* [курсив мой. – М. Г.]»¹⁰⁵. Упрек, который часто предъявлялся в СССР вахтанговцам.

Пьеса «Егор Булычов» настолько соответствовала идейным и творческим задачам *Artefi*, что в следующем, 1935 г. театр вновь обратился к горьковской драматургии, поставив у себя «Достигаева и других» (премьера 20 января 1935).

Московский журнал «Интернациональная литература», ссылаясь на заокеанское радикальное издание *New Theatre*, информировал в 1935 г. советского читателя о том, что «два революционных американских театра – “Рабочая театральная лаборатория” [т. е. *Workers' Laboratory Theatre*. – М. Г.]¹⁰⁶ и “Артеф” – в предстоящем сезоне ставят две пьесы М. Горького: “Егор Булычов” и “Достигаев”»¹⁰⁷.

Пьеса «Достигаев и другие» является второй частью (после «Егора Булычова и других») задуманного Горьким цикла драматических произведений, посвященных революционным событиям 1917 г. За океаном

новую горьковскую драму сразу же окрестили словом, которое сегодня свободно вошло у нас в обиход, – сиквел (т. е. продолжение). Действие в нем происходит в период между Февральской и Октябрьской революциями, заканчиваясь известием о захвате большевиками в Петрограде государственной власти.

Написанная в конце 1932 г., новая пьеса Горького была впервые поставлена на сцене ленинградского БДТ 6 ноября 1933 г., а чуть позже – 25 ноября того же года – в Театре имени Евг. Вахтангова.

Несмотря на сходство темы, сюжетной канвы, действующих лиц «Достигаев» резко отличался от «Булычова». В нем Горький предпочел использовать совершенно иные принципы – «приоритет политико-социального ракурса в ущерб лично-бытовому, отказ от детальной разработки психологического облика действующих лиц, избрание движения истории в качестве единого сквозного действия пьесы»¹⁰⁸. Отсюда – изменения в структуре пьесы: увеличение количества действующих лиц (с 22-х в «Булычове» до 33-х в «Достигаеве», – т. е. это крайне «населенная» драма), отсутствие единого места действия, значительно меньший идейный и сюжетный удельный вес заглавного героя и его семейства в сравнении с его окружением, наличие множества частных, побочных линий, не связанных напрямую со сквозным действием. Это отразилось и на сценической судьбе пьесы в СССР. По замечанию Б.А. Бялика, спектакль ленинградского БДТ превратился в «серию по-разному удавшихся или неудавшихся жанровых картин», а в Театре имени Евг. Вахтангова, «несмотря на ряд интересных режиссерских и актерских находок, рассыпался на отдельные эпизоды»¹⁰⁹.

Не ускользнули особенности горьковского «Достигаева» и от внимания американских критиков, которые в своих рецензиях на постановку *Artef* писали преимущественно не про сам спектакль, а про пьесу, причем оценка ее напрямую зависела от политических убеждений рецензентов.

Ортодоксальная коммунистическая пресса в основном пела дифирамбы, а либеральная и консервативная печать либо предпочла совсем проигнорировать сочинение «кремлевского писателя»¹¹⁰, либо отзывалась о нем крайне негативно, заявляя, что именно в слабости материала коренились проблемы спектакля. Так, газета *New York World-Telegram* писала: «Если постановка не является такой же впечатляющей, каким был “Булычов”, то в этом (без сомнения) виноват не театр, а писатель.

Ведь в этой пьесе драматический конфликт ослаблен и фрагментарен, а сценическое действие развивается медленно и прерывисто»¹¹¹. Авторитетная *New York Times* высказывалась в том же духе: «Пьеса не сценична, потому что в ней напрочь отсутствует хоть какое-либо действие. Симптоматично, что Горький начал пьесу с речи, произнесенной оратором Керенского за сценой, и закончил ее парой выстрелов, которые также прозвучали за сценой. Очевидно, что эпическое значение революции, по большей части, ускользало от автора пьесы, оставаясь вне сцены [везде курсив мой. – М. Г.]»¹¹².

Из либеральной прессы, писавшей о «Достигаеве», пожалуй, только рецензент газеты на идише *Morgn Zhurnal* А. Мукдони, всегда крайне критично относившийся к актерской работе в *Artef*, не вынес отрицательного суждения о драматических и литературных достоинствах самой пьесы, написав лишь, что она оказалась трудной для постановки¹¹³.

Восторженно приветствовали новую пьесу Горького американские радикальные издания. Н. Бухвальд, который лично добился разрешения на постановку в МОРТ, посвятил горьковскому произведению статью в журнале *New Theatre*. В ней он заявлял: «Пусть “Достигаев” и не обладает такой же стройной драматургической композицией и масштабом личности заглавного героя, как “Егор Булычов”, но в нем есть бесконечно более тонкие социальные подтексты и широкий эпический охват событий, “дух времени”. И это позволяет считать его пьесой более ценной, чем “Булычов”»¹¹⁴.

Верный своему русскому учителю, главной темой творчества которого была тема двух миров – мертвого и живого (в «Чуде святого Антония», «Эрике XIV», «Гадибуке» и «Принцессе Турандот»), – Шнайдер в своем «Достигаеве» также воплотил конфликт двух социальных классов не только на уровне текста, но и стилистически: «живые» – пролетарии вели себя и двигались реалистично, жизнеподобно, в то время как «мертвые» – буржуи изображались как гротескные и крайне стилизованные фигуры. Как и в вахтанговских постановках, сценический мир горьковской пьесы в *Artef* делился на мир «мертвых» и «живых». Если последний отличался нюансировкой чувств, подробной психологической разработкой характеров и натуралистичностью деталей, то мертвый мир воплощался на сцене по принципу заострения внешней характеристики до гротеска и карикатуры, «выпячивания» характерных черт его представителей. Под руководством Шнайдера «буржуи» представляли



«Достигаев».
Театр *Artef*,
Нью-Йорк, 1935.
Сцена из спектакля

как преувеличенные утрированные образы, их внешние проявления и движения закреплялись в строгом пластическом рисунке и отличались точной графичностью. Закрепленный внешний пластический рисунок роли нес смысловые акценты и выявлял основной конфликт горьковского произведения, – последователь Вахтангова за океаном в «Достигаеве» сценически визуализировал образ человека-мертвеца, куклы-марионетки. Вместе с тем, преувеличенные изъяны в облике «мертвых» подчеркивали соответствующее отношение (сценическую насмешку и разоблачение) актера к персонажу.

Перед каждым участником спектакля были поставлены Б. Шнайдером конкретные задачи скульптурной лепки фигуры, поисков выражения чувства в пластике, движении и ритме. Постановочное решение диктовало актерам рельефное выражение чувств – в позе, в жесте, всем телом. В духе Вахтангова исполнители *Artef* стремились не только непосредственно пережить то или иное чувство, но и выразить пережитое.

Заглавного героя – промышленника Василия Достигаева – играл бывший исполнитель роли Булычова М. Гольдштейн (напомним, в Театре имени Евг. Вахтангова этот образ и в «Егоре Булычове и других», и в «Достигаеве и других» создавал один актер – О.Н. Басов). Судя по рецензиям, актер «лепил» его по-вахтанговски. Так, журнал *New Theatre* писал: «Создавая своего купца полнокровным и индивидуализированным человеком, Гольдштейн в то же время достигает в своем мастерстве

высот философского обобщения, делая своего героя символом оппортунизма и компромисса»¹¹⁵. Газета *Daily Worker* утверждала, что «Достигаев в исполнении Гольдштейна пронизателен, не лишен определенного достоинства и силы, и при этом в нем чувствуется нездоровая классовая гниль»¹¹⁶.

Уже хорошо знакомый нам Н. Бухвальд в своем обзоре, опубликованном в коммунистической газете на идиш *Morgn Freiheit*, особо выделил последний акт, когда «атмосфера паники в доме Достигаева становилась настолько густой, что ее можно было потрогать рукой. Финальный же эпизод, когда красногвардеец стоял на страже купеческого дома – это поистине одна из лучших “немых сцен”, которые я когда-либо видел в театре»¹¹⁷.

Согласно рецензентам, вахтанговскому духу соответствовала и сценография М. Золотарёва: «Она была откровенно театральной в лучшем смысле этого слова; ее решение выходило далеко за рамки жизненподобия и реалистичности, рождая у зрителя образ ненормального жизненного уклада буржуев, который скоро сметет революция»¹¹⁸. Особо отмечалось удачное использование цветного сценического освещения: «В первом акте, который разворачивался в купеческом клубе, свет был красным, как пятнистая физиономия пьяницы и “гурмана”, а в последнем – в гостиной у Достигаева – то фиолетовым, то красным или зеленым, как ядовитый гриб»¹¹⁹.

Своеобразным подтверждением «вахтанговости» горьковских спектаклей *Artef* может являться также негативный отзыв М. Горелика – художник был убежден, что постановочный метод *Artef*, а также его актерский гротескный стиль при обращении к горьковской драматургии работают против самих себя: «Ограниченность этого приема [условного гротеска] становится очевидной применительно к таким драмам Горького, как “Егор Булычов” (1933) и “Достигаев” (1935). <...> В этих постановках гротескный метод не способствовал раскрытию содержания первоисточника, а, напротив, лишь препятствовал ему»¹²⁰.

С этим мнением соглашался критик из марксистского журнала *New Masses*: «Горьковский “Достигаев” во многом является произведением настроения и психологических нюансов. Его реализм требует изысканно тонкой техники. Малейший след театральности и любое преувеличение губительны для такой пьесы»¹²¹.

Artef планировал завершить сезон 1935/36 гг. постановкой новой драмы Горького, продолжающей «Булычова» и «Достигаева», условно

называемой «Рябинин, или “Новый человек”»¹²². Однако, как известно, Горький умер, так и не написав этого произведения.

Так – с победами, а подчас и поражениями – на материале двух поздних пьес Горького шло в театре *Artef* освоение вахтанговских идей. Ценность этого опыта и руководящая роль в нем бывшего нашего соотечественника были американцам очевидны: «[Шнайдер] является уникальной персоной, которая привнесла неповторимый стиль Вахтангова в актерскую игру и режиссуру Нового Света»¹²³. Новаторство горьковских спектаклей *Artef* оценил и такой эксперт в области актерского искусства, как Л. Страсберг: «...Авангардная постановка. <...> Ее участники следовали передовым театральным идеям. Хотя я понимал, что пьеса “Егор Булычов” явно пропагандистская, тем не менее, сценическое воплощение было на высоте»¹²⁴. Однако знакомство американцев с творческими экспериментами *Artef* существенным образом ограничивалось тем, что спектакли театра игрались на идиш и поэтому были понятны преимущественно еврейской (причем, рабочей, «красной») диаспоре Нью-Йорка; да и вместимость зрительного зала и частота представлений не способствовали популяризации идей русского режиссера за океаном. Так что справедливыми были сетования радикального писателя А. Мальца: «“Егор Булычов”, произведение замечательное, исполнялось в США только любительской труппой рабочих, играющих на еврейском языке перед очень небольшой аудиторией»¹²⁵.

Тем не менее, обращение к горьковской драматургии позволило театру *Artef* использовать самые последние, актуальные открытия российской театральной школы и познакомить с ними американцев. Специфика воплощения «Егора Булычова» и «Достигаева» давала заокеанскому зрителю и деятелям театра представление о реальном состоянии сценических процессов в СССР. Ведь, как известно, репертуар американских гастролей МХТ, состоявший из пьес о дореволюционном прошлом России («Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «На дне» М. Горького, и др.), ни в коей мере не соответствовал текущим поискам МХТ и приводил к ложному представлению как об эволюции самих «художественников», так и о современном советском театре вообще. Более того, «гастроли [МХТ] в Европе и США (1922–1924), где были показаны спектакли, созданные на протяжении двадцати лет, подтвердили успех прошлых достижений и обнажили отсутствие новых»¹²⁶. Только обращение к послереволюционному драматургическому материалу позволяло американским

сценическим деятелям адекватно понимать и осваивать современные открытия советской театральной школы, и в частности, сценические идеи Е.Б. Вахтангова.

Говоря о советском и американском театрах межвоенного времени, справедливо утверждать не о взаимовлиянии, а лишь об одностороннем воздействии, т. к. театр США на сценические процессы СССР в эти годы существенного влияния не оказывал.

С конца 1930-х гг. и до середины 1950-х гг. театральные контакты между нашей страной и Соединенными Штатами были сведены к нулю. Лишь в мае 1960 г. – в разгар «холодной войны», который совпал с хрущевской «оттепелью» в Советском Союзе, – в США впервые приехал представитель драматического театра из СССР. Им оказался крупнейший актер, режиссер и педагог, ученик Е.Б. Вахтангова – знаменитый Святой Антоний и первый принц Калаф в постановках «Чудо святого Антония» (1921) и «Принцесса Турандот» (1922), – Юрий Александрович Завадский (1894–1977). В начале шестого десятилетия XX в. он являлся уже народным артистом СССР и главным режиссером одного из старейших театров Москвы – Московского государственного ордена Трудового Красного знамени драматического театра имени Моссовета. По другую сторону Атлантики, в Нью-Йорке Ю.А. Завадский ставил в *Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts – IASTA* чеховский «Вишневый сад»¹²⁷, на практике разъясняя американским актерам суть вахтанговской школы. В 1959 г. в Москве издана на английском языке (явно ориентированная на Запад) книга Н.М. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова»¹²⁸, а через десять лет – в 1969-м – за океаном вышла в свет перевод труда другого вахтанговца – Р.Н. Симонова¹²⁹. Так, спустя десятилетия продолжилось освоение вахтанговских идей на другом берегу Атлантики, которому во многом способствовал еще в 1930-е гг. в театре *Artef* Б. Шнайдер.

¹ Статья продолжает многолетнее исследование автора о постановках поздних пьес Горького на американской сцене. См. *Гудков М.М.: «Егор Булычов» в Америке // Современная драматургия. 2019. № 2. С. 259–264; Пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие» на сцене американского театра «АРТЕФ» (1934/35) // Acta eruditorum. 2019. Вып. 31. С. 27–34; Американская премьера пьесы М. Горького «Достигаев и другие» (Нью-Йорк, театр «АРТЕФ», 1935) // Сборник материалов XX Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений*

в Санкт-Петербурге 19–21 ноября 2020 г. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2020. С. 115–124; «Достигаев» в Америке (Нью-Йорк, театр «АРТЕФ», 1935) // Максим Горький в культуре XX–XXI вв. Горьковские чтения-2020: Материалы XXXIX Международной научной конференции. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 15–26; Поздние пьесы М. Горького в театре США как результат транснациональной политики Коминтерна // *Rossica*. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 157–180. В этой работе нас будет преимущественно интересовать процесс освоения на материале поздней горьковской драматургии театральные идеи Е.Б. Вахтангова в сценической практике нью-йоркского театра «Артеф». Автор статьи выражает глубокую признательность главному специалисту по этому театру Эдне Нахшон (Edna Nahshon) за оказанное внимание и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом, а также авторитетному российскому исследователю театра «Габима» и творчества Е.Б. Вахтангова Владиславу Васильевичу Иванову – за щедро подаренные материалы и конструктивную критику. Кроме того, это исследование не состоялось бы без участия научного сотрудника музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова Маргариты Рахмаиловны Литвин и директора Израильского центра документации сценических искусств при Тель-Авивском университете Ольги Максовны Левитан (Тель-Авив, Израиль).

² «Поздней» драматургией М. Горького традиционно считаются пьесы 1930-х гг.: драма о вредителях, готовивших антисоветский заговор, – «Сомов и другие» (1931); «Егор Булычов и другие» (1931); «Достигаев и другие» (1932); а также второй вариант «Вассы Железновой» (1936).

³ См. об этом, например: *Senelick L. The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. Cambridge; NY: Cambridge University Press, 1999. 441 p.; *Шамина В.Б. Чехов и американский театр // Шамина В.Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции*. Казань: Казанский государственный университет, 2007. С. 256–291; *Литаврина М.Г. Американские сады Аллы Назимовой*. М.: АНО «Диалог культур», 2012. 288 с.; *Гудков М.М. Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность* (Сб. ст.). Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2019. С. 15–28.

⁴ См. об этой постановке нашу статью: *Гудков М.М. «Благословлённая Советским посольством...»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на аме-*

- риканской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сб. ст. и публ. СПб.: Росток, 2020. Кн. 2. С. 29–48.
- ⁵ *Вахтангов Е.Б.* Письмо Н.М. Вахтанговой. 23 июля 1912 г. // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник). М.: ВТО, 1959. С. 34.
- ⁶ Премьера спектакля состоится 14 декабря 1915 г.
- ⁷ [*Иванов В.В.*]. Вступительный текст [к «Потопу»] // Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. С. 65.
- ⁸ *Соловьева И.Н.* Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 178.
- ⁹ *Попов А.Д.* Вахтангов – надежда Станиславского // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. С. 223.
- ¹⁰ *Трубочкин Д.В.* К читателю // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. Документы. М.: Театралис, 2020. С. 8.
- ¹¹ Каталог выставки «От простого к сложному». К 100-летию Театрального института имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евг. Вахтангова. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 2.
- ¹² *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. NY: Palgrave Macmillan, 2011. P. 112.
- ¹³ *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 112–113.
- ¹⁴ См., например: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 462–469, 567–577; *Гудков М.М.* Шекспир в практике американского театра «Груп» // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2017. № 1. С. 19–35.
- ¹⁵ См.: *Garfield D.* A Player's Place: The Story of The Actors Studio. NY: Macmillan Publishing Co., 1980. P. 282–283. Кроме того, список всех американских публикаций о Е.Б. Вахтангове, вышедших в свет к 1938 г., содержится в монументальном труде «Справочник по советскому театру» заокеанского эксперта по театру СССР Г.У.Л. Дейны: *Dana H.W.L.* Handbook on Soviet Drama. NY: American Russian Institute, 1938. P. 19–20.
- ¹⁶ *Мириам Иосифовна Гольдина (Miriam Goldina; 1898–1979)* – актриса «Габимы» с 1920 по 1927 г. Жена создателя и руководителя этого театра Н.Л. Цемаха. После раскола «Габимы» во время американских гастролей осталась за океаном, где не только продолжила актерскую карьеру, но и занялась театральной педагогикой, – как на западном побережье (в «Еврейском театре» Лос-Анджелеса и музыкальной

школе *Yidteg*), так и восточном (в собственной школе *Miriam Goldina Studio* в Нью-Йорке). В 1963 г. побывала в СССР, посетив московский Театр имени Евг. Вахтангова, а в 1969-м в ее переводе на английский язык вышла книга Р. Симонова о Вахтангове: *Simonov R. Stanislavsky's Protégé: Eugene Vakhtangov* / Trans. by Miriam Goldina. NY: Drama Book Specialists, 1969. 243 p.

- ¹⁷ См.: Гудков М.М. Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // *Teatr. Живопись. Кино. Музыка*. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2022. № 2. С.9–26.
- ¹⁸ Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове. М.: ВТО, 1981. С. 522.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Симонов Р.Н. «Порги и Бесс» // *Teatr*. 1956. № 4. С. 145.
- ²¹ *Nahshon E. Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider* (in Hebrew) // ימואל וורטאיטב מישדח מינוייע: הַמִּיבָה [Habima: New Studies on National Theatre (Habima: 90 Years On)]. Eds. Zer-Zion Shelly, Dorit Yerushalmi, and Gad Kaynar-Kissinger. Tel Aviv: Resling, 2017. P. 242 [Иврит]. Автор статьи благодарит Ольгу Максовну Левитан, директора Израильского центра документации сценических искусств при Тель-Авивском университете (Тель-Авив, Израиль) за помощь в поисках этой публикации. Эдна Нахшон располагала лишь рукописью своей статьи, которой любезно поделилась с автором настоящего исследования.
- ²² *Hohman V.J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933*. P. 112.
- ²³ «Вечер студийных работ» габимовцы называли также «Вечером начала» и «Праздником начала».
- ²⁴ *Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима»*. С. 26.
- ²⁵ *Вахтангов Е.Б. Две беседы с учениками [11 апреля 1922]* // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник). С. 214.
- ²⁶ *Любимцев П.Е. Указ. соч.* С. 19, 87.
- ²⁷ [Шукин Г.Б.]. Воспоминания Г.Б. Шукина // *Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 2. Театр-Дом*. М.: Театралис, 2020. С. 349.
- ²⁸ Семен Акимович Ан-ский (псевдоним, наст. имя и фамилия – Шлойме-Зейнвил Аронович Раппопорт, 1863–1920) – еврейский писатель, этнограф и общественный деятель. Родился в ортодоксальной еврейской семье в Российской империи (в Витебской губернии). См. о нем, прежде всего, фундаментальную монографию Г. Сафран, вышедшую в

2010 г. в США (*Safran G. Wandering Soul. "The Dybbuk"’s Creator S. An-sky. Biography. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010*), а совсем недавно – в 2020 г. – в нашей стране (*Сафран Г. Неприкаянная душа. Семен Ан-ский: русский революционер, еврейский этнограф, автор «Дибук». Биография / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2020*). Также о С. Ан-ском см. следующие публикации: *Сергеева И. Этнографические экспедиции Семена Ан-ского в документах // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 2/3. М.: Дом еврейской книги, 2003. С. 97–124. О пьесе «Гадибук» в последнее время в нашей стране вышло несколько значительных исследований: Сергеева И. «Экстаз, мистицизм, этнография – здесь все дано убедительно...» («Диббук» Семена Ан-ского: к истории создания) // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. № 6/7. М.: Дом еврейской книги, 2005. С. 97–114; Клочкова Ю.В. Мир легенд и преданий в пьесе С. Ан-ского «Меж двух миров» («Дибук») // Дергачевские чтения-2016. Русская словесность: диалог культурно-национальных традиций. Материалы XII Всероссийской научной конференции. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2017. С. 324–333. Существует несколько вариантов пьесы «Гадибук». Первая ее версия, написанная на русском языке, считавшаяся утраченной вплоть до обнаружения ее В.В. Ивановым, была опубликована в нашей стране дважды: *Ан-ский С. Меж двух миров (Дибук): Еврейская драматическая легенда в четырех действиях с прологом и эпилогом // Полвека еврейского театра. 1876–1926. Антология еврейской драматургии. М.: Параллели, 2003. С. 319–381; Ан-ский С. Меж двух миров («Дибук») / публ., вступ. текст и глоссарий В.В. Иванова // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 9–63; 517–518. Вторая версия пьесы была написана самим Ан-ским на идише и также утрачена. Третья – авторский перевод Х.Н. Бялика на иврит, созданный на основе русской и идишской версий. Наконец, вторая идишская версия написана была снова Ан-ским с учетом версии Бялика.**

²⁹ Первые репетиции «Гадибука» состоялись осенью 1918 г. – т. е. еще до прихода в театр Б. Шнайдера.

³⁰ *Карев А.М. Веселый, неумный художник // Евг. Вахтангов. Материалы и статьи (Сборник). С. 417.*

- ³¹ *Вахтангов Е.Б.* Письмо К.С. Станиславскому. 11 августа 1921 г. // Там же. С. 204.
- ³² *Карев А.М.* Веселый, неумный художник // Там же. С. 419.
- ³³ *Соловьева И.Н.* Вахтангов // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. М.: МХТ, 1998. С. 39.
- ³⁴ Информация дается по русскоязычной программке спектакля, любезно предоставленной автору статьи В.В. Ивановым, а также по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 537–538.
- ³⁵ *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 98.
- ³⁶ *Волков Н.Д.* Театральные вечера. М.: Искусство, 1966. С. 237.
- ³⁷ *Горький М.* Вахтангов в театре «Габима» // *Театр и музыка*. 1922. 14 ноября. № 1–7. Приводится по: Горький об искусстве (Сборник статей и отрывков) / Составитель Е.Э. Лейтнекер. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 184.
- ³⁸ Там же. С. 183.
- ³⁹ См.: *The Dybbuk* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-dybbuk-9967> (дата обращения: 17.01.2021); *Crowley A.L.* The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook. NY: Theatre Arts Books, 1959. P. 199–218. Эта постановка была осуществлена Д. Варди по мотивам вахтанговского спектакля «Гадибук», – его и позвали на эту постановку как бывшего актера «Габимы». Спектакль был очень высоко оценен американской критикой.
- ⁴⁰ *Atkinson B.* “The Dybbuk” in Hebrew // *New York Times*. 1926. 14 December. № 25161. P. 24. Другие отзывы американских критиков на спектакль «Гадибук» студии «Габима» в русском переводе см.: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 377–388, 392–394.
- ⁴¹ См.: *Иванов В.В.* Русские сезоны театра «Габима». С. 158–161.
- ⁴² Цит. по: *Nahshon E.* Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider. P. 243.
- ⁴³ Название нью-йоркской еврейской пролетарской труппы – «Артеф» – аббревиатура от «*А*рбэтэр *Т*еатэр *Ф*арбэнд» («*Arbeter Theater Farband*»), что можно перевести с идиш на русский как «Рабочее театральное объединение», или «Союз рабочего театра».
- ⁴⁴ *Nahshon E.* Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925–1940. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998. P. 66.
- ⁴⁵ Согласно другому источнику, студия Б. Шнайдера называлась *Greenwich Village Acting Studio*. См.: *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 136.

- ⁴⁶ Об этой работе Б. Шнайдера сообщала и советская пресса: [Б. н.]. Государственные театры Америки // *Театр*. 1937. № 2 (май). С. 76.
- ⁴⁷ См.: Benno Schneider // Internet Movie Database. URL: <https://www.imdb.com/> (дата обращения: 01.05.2022).
- ⁴⁸ Цит. по: *Nahshon E.* Always Habima: The Artistic Path of Benno Schneider. P. 248.
- ⁴⁹ Ibidem. P. 249.
- ⁵⁰ *Nahshon E.* Yiddish Political Theatre: The Artef // *New York's Yiddish Theatre: From the Bowery to Broadway* / ed. by Edna Nahshon. NY: Columbia University Press, 2016. P. 186.
- ⁵¹ Цит. по: *Taylor K.M.* People's Theatre in Amerika (*Sic!*). NY: Drama Book Specialists Publ., 1972. P. 139.
- ⁵² *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 131.
- ⁵³ *Lifson D.S.* The Yiddish Theatre in America. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. P. 444.
- ⁵⁴ *Nahshon E.* Yiddish Proletarian Theatre: The Art and Politics of the Artef, 1925–1940. P. 66.
- ⁵⁵ См.: *Recruits* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com/broadway-production/recruits-9736> (дата обращения: 17.01.2021).
- ⁵⁶ *Clurman H.* The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983. P. 148–149.
- ⁵⁷ *Hohman V.J.* Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891–1933. P. 135.
- ⁵⁸ Об «экспорте» поздней драматургии Горького в США и роли в этом процессе структур Коминтерна см.: *Гудков М.М.* Поздние пьесы М. Горького в театре США как результат транснациональной политики Коминтерна // *Rossica*. Литературные связи и контакты. 2021. № 1. С. 157–180.
- ⁵⁹ *Симонов Р.Н.* Воспоминания // Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове / Ред.-сост. Н.Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1981. С. 96.
- ⁶⁰ [Б. н.]. Советские пьесы за рубежом // *Иностранная книга*. 1934. № 6. С. 64.
- ⁶¹ Э. Пискадор – в Культпроп ЦК ВКП(б). 3 мая 1935 г. РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 99. Л. 17. К сожалению, нам не удалось найти больше никаких документов об этом ни в музее Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова (Москва), ни в фондах РГАСПИ, ни в РГАЛИ

- (в фонде Б.Е. Захавы), ни в Архиве А.М. Горького ИМЛИ имени А.М. Горького РАН (Москва).
- ⁶² *Борзенко В.В.* «Смотрите же, чтоб было посмешней». Максим Горький и Театр им. Евг. Вахтангова. М.: Театралис, 2019. С. 55.
- ⁶³ *Любимцев П.Е.* Указ. соч. С. 63.
- ⁶⁴ *Люце В.* Первые встречи с Горьким и раздумья, возникшие через тридцать пять лет // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования) / под общ. ред. Б.А. Бялика. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 197.
- ⁶⁵ [*Иванов В.В.*]. Эпистолярное наследие вахтанговцев (1923–1940) // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. Документы. М.: Театралис, 2020. С. 89.
- ⁶⁶ См.: *Борзенко В.В.* Указ. соч. С. 51–52.
- ⁶⁷ История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. С. 463.
- ⁶⁸ *Немирович-Данченко Вл.И.* Из письма к К.С. Станиславскому // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 2. Избранные письма. М.: Искусство, 1954. С. 392.
- ⁶⁹ *Бялик Б.А.* Горький и театр // Советский театр (К тридцатилетию советского государства). М.: ВТО, 1947. С. 183–184.
- ⁷⁰ *Иванов В.В.* Письмо Гудкову М.М. 4 июля 2021. [Электронный архив автора статьи].
- ⁷¹ *Симонов Р.Н.* С Вахтанговым. М.: Искусство, 1959. С. 57.
- ⁷² *Шукин Б.В.* Моя работа над Булычовым // Борис Васильевич Шукин. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Искусство, 1965. С. 283–284, 285.
- ⁷³ *Шукин Б.В.* Работа над Булычовым // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования). С. 81.
- ⁷⁴ *Шукин Б.В.* Два образа (Булычов и Полоний) // Борис Васильевич Шукин. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Искусство, 1965. С. 275.
- ⁷⁵ Там же. С. 278.
- ⁷⁶ *Синельникова М.Д.* Большой художник // Там же. С. 83.
- ⁷⁷ *Шукин Б.В.* Два образа (Булычов и Полоний) // Там же. С. 278.
- ⁷⁸ Там же. С. 278, 279.
- ⁷⁹ *Бачелис Т.И.* Зрелость // Борис Васильевич Шукин. Статьи, воспоминания, материалы. С. 234.
- ⁸⁰ *Захава Б.Е.* Современники. Вахтангов. Мейерхольд. СПб.: Издательство «Лань»; издательство «Планета музыки», 2017. С. 305.
- ⁸¹ *Борзенко В.В.* Указ. соч. С. 82.

- ⁸² В фондах музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова сохранились три американские рецензии на эту московскую постановку: две англоязычные – *Lyons E. Gorki's First Play Since the War Revealed in Moscow as Big Drama // Variety* (New York). 1932. 18 October; *Maxim Gorky's New Play // The Observer* (New York). 1932. 2 October – и одна на идиш в нью-йоркской коммунистической газете *Morgen Freiheit* за 31 октября 1932 г.
- ⁸³ *Борзенко В.В.* Указ. соч. С. 48–49.
- ⁸⁴ Цит. по: *Диамант Г.* Революционные театры молодежи («За рубежом») // *Рабочий и театр*. 1934. № 21. С. 11.
- ⁸⁵ *Захава Б.Е.* Режиссерский комментарий к пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие» в постановке Театра имени Евг. Вахтангова // *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. М.: Советская Россия, 1964. С. 253.
- ⁸⁶ *Gordon M.* *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London; NY: Routledge, 2010. P. 91.
- ⁸⁷ [Фотографии постановки «Егор Булычов и другие» в нью-йоркском еврейском театре] // *Интернациональная литература*. 1934. № 3/4. С. 346–347.
- ⁸⁸ *Бялик Б.А.* М. Горький – драматург / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1977. С. 500.
- ⁸⁹ *Киреева И.В.* Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30-е годы) // *Литературные связи и проблема взаимовлияния* (Сб. науч. трудов). Горький: изд. ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1982. С. 8.
- ⁹⁰ К сожалению, нам не удалось найти годы жизни М. Гольдштейна, равно как и другие факты его биографии.
- ⁹¹ *Спиридонова Л.А.* История и личность: «Егор Булычов и другие» // *Acta eruditorum*. 2018. Вып. 27. С. 82.
- ⁹² *Edgar H.* *Gorky at the Artef // Daily Worker*. 1934. 10 January. Vol. XI. No. 9. P. 5. Под псевдонимом «Edgar H.» скрывается известный театральный деятель, режиссер, критик, один из основателей и руководителей театра *Group* Гарольд Клёрман. См. эту статью в издании работ Клёрмана: *Clurman H.* *Gorky at the Artef // Clurman H. The Collected Works of Harold Clurman (Six Decades of Commentary on Theatre, Dance, Music, Films, Arts and Letters)*. NY: Applause Books, 1994. P. 1034–1035.
- ⁹³ *Горький М.* Егор Булычов и другие (Сцены) // *Горький М.* Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. 19. Пьесы, сценарии, драматические наброски (1917–1935). М.: Наука, 1973. С. 42.
- ⁹⁴ *Бачелис Т.И.* Зрелость. С. 227.

- ⁹⁵ *Захава Б.Е.* Работа режиссера над советской пьесой // Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. С. 213.
- ⁹⁶ Там же. С. 215.
- ⁹⁷ *Lifson D.S.* The Yiddish Theatre in America. P. 453.
- ⁹⁸ Примечательно, что сценографом вахтанговского «Гадибука» изначально планировался именно М. Шагал, однако в итоге им выступил Н. Альтман. Тем не менее, многие критики находили, что сценографическое решение Альтмана было как раз «à la Chagall»: «Выйдя из картин Шагала, разукрашенные по примеру танцевальных масок диких народов, в одеждах, которые одновременно кажутся произведением искусства костюма, живописи и колдовским предметом, эти евреи прыгают, говорят, ссорятся» (Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 405).
- ⁹⁹ *Gorelik M.* New Theatre for Old. NY: Samuel French, 1940. P. 307.
- ¹⁰⁰ *Костина Е.М.* Художники сцены русского театра XX века: Очерки. М.: Русское слово, 2002. С. 127.
- ¹⁰¹ *Захава Б.Е.* Пять постановок «Егора Булычова» // «Егор Булычов и другие» (Материалы и исследования). С. 157.
- ¹⁰² *Симонов Р.Н.* С Вахтанговым. С. 168.
- ¹⁰³ *Костина Е.М.* Указ. соч. С. 127.
- ¹⁰⁴ *Buchwald N.* The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8.
- ¹⁰⁵ *Held J.* “Yegor Bulitchev” // *New Theatre*. 1934. February. P. 16.
- ¹⁰⁶ К сожалению, не удалось точно определить, какую горьковскую пьесу ставил в 1935 г. «Лабораторный рабочий театр» Нью-Йорка – «Егора Булычова и других» или «Достигаева и других». В цитируемой «Интернациональной литературой» статье из «Нью тиэтр» (*Buchwald N.* The Artef on Broadway // *New Theatre*. 1935. February. P. 8–9) ничего не говорится о постановке хоть какого-либо произведения Горького «Лабораторным рабочим театром».
- ¹⁰⁷ [Б. н.]. Хроника // *Интернациональная литература*. 1935. № 6. С. 158.
- ¹⁰⁸ *Иезуитов С.А.* Пьесы А.М. Горького 1930-х годов (Текст и контекст): дис. канд. филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 118.
- ¹⁰⁹ *Бялик Б.А.* М. Горький – драматург. С. 523, 524.
- ¹¹⁰ [Б. I.]. Artef Gives Gorky’s Play on Revolution // *New York World-Telegram*. 1935. 14 January. P. 4.
- ¹¹¹ Ibidem.
- ¹¹² *Schack W.* Gorki’s “Dostigayev” Staged // *New York Times*. 1935. 14 January. P. 10.

- ¹¹³ См.: *Mukdoni A.* In Tsvey Teaters // *Morgn Zhurnal*. 1935. 18 January. P. 16.
- ¹¹⁴ *Buchwald N.* The Artef on Broadway. P. 9.
- ¹¹⁵ Ibidem.
- ¹¹⁶ *Alexander L.* Artef Presents Fine Production of Gorki Play // *Daily Worker* (New York). 1935. 18 January. Vol. XII, No. 16. P. 5.
- ¹¹⁷ *Buchwald N.* Vi Azoy "Dostigayev" Vert Geshpilt in Artef // *Morgn Freiheit*. 1935. 19 January. P. 3.
- ¹¹⁸ *Alexander L.* Artef Presents Fine Production of Gorki Play.
- ¹¹⁹ Ibidem.
- ¹²⁰ *Gorelik M.* New Theatre for Old. P. 307.
- ¹²¹ *Kunitz J.* Artef Presents "Dostigayev" // *New Masses*. 1935. 29 January. P. 28.
- ¹²² См.: *Nahshon E.* Yiddish Proletarian Theatre: the Art and Politics of the Artef, 1925–1940. P. 146.
- ¹²³ *Lifson D.S.* The Yiddish Theatre in America. P. 452.
- ¹²⁴ The Lee Strasberg Notes / Compiled and edited by Lola Cohel. London; NY: Routledge, 2010. P. 84.
- ¹²⁵ Цит. по: *Мотылева Т.Л.* Наследие Горького и современная зарубежная литература // *Новый мир*. 1948. № 11. С. 148.
- ¹²⁶ [*Иванов В.В.*]. Эпистолярное наследие вахтанговцев (1923–1940) // Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. Т. 1. С. 88.
- ¹²⁷ См. об этом, например: *Завадский Ю.А.* Об искусстве театра. М.: ВТО, 1965. С. 292–302; *Любомудров М.Н.* Р. Симонов. Ю. Завадский. М.: Молодая гвардия, 1983 (Серия «Жизнь замечательных людей», Выпуск 19). С. 340–346; *Сибиряков Н.Н.* Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1974. С. 126–127; *Edwards Ch.* The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. NY: New York University Press, 1965. P. 307–309.
- ¹²⁸ *Gorchakov N.* The Vakhtangov School of Stage Art / Trans. by G. Ivanov-Mumjiev; ed. by Ph. Griffith. Moscow: Foreign Languages Publishing House, [1959]. 206 p. Русский оригинал: *Горчаков Н.М.* Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. 191 с.
- ¹²⁹ *Simonov R.* Stanislavsky's Protégé: Eugene Vakhtangov / Trans. by Miriam Goldina. NY: Drama Book Specialists, 1969. 243 p. Русский оригинал: *Симонов Р.Н.* С Вахтанговим. М.: Искусство, 1959. 255 с.

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе*

При поступлении в школу МХТ семнадцатилетний Болеславский от переполнивших его чувств перешел на смесь далеко не идеального русского с польским.

— Но, дорогой мой, Ваш акцент ужасен, — перекрывая взрыв смеха, произнес один из членов приемной комиссии.

— Это не акцент, — парировал Ричард, — это темперамент!

И был принят...

** Журнал завершает публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века, начатую в «Вопросы театра. Prosaenium». 2021 г. № 1–2. С. 440–491 и № 3–4. С. 448–495.*

Все статьи педагога Болеславского написаны на английском, который был его третьим языком. Впрочем, Ryszard – Ричард – Richard Болеславский всегда говорил на одном языке – языке театра...

Казалось бы, осваивать языки Болеславскому было не привыкать, ведь в МХТ он играл на своем втором языке – в его семье говорили на польском и лишь немного – на русском (но каком! ведь они жили в Одессе). Впоследствии в книге воспоминаний Болеславский не без юмора описал реакцию на его говор на вступительных экзаменах в школу МХТ¹.

Сказал ли он тогда, в 1906-м фразу «Это не акцент – это темперамент!» или досочинил ее в 1932-м, когда описывал свою мхатовскую жизнь в американской книге «Пики вниз», мы, наверное, уже никогда не узнаем. Но если бы не досочинил, то вряд ли бы этот эпизод запомнился столь ясно. А так описанная Болеславским ситуация зримо возникает перед глазами: семнадцатилетний юноша, произносящий мелодраматический монолог героя над могилой вероломно убитой матери, почти вскакивает на стол экзаменаторов. И в ответ на раскаты смеха бросает вызов: «Это не акцент – это темперамент!».

Согласитесь, эту сцену можно сыграть!

Удивительно, но почти каждый жизненный эпизод с участием Болеславского тяготеет к эффектной театральности. Его жена Наташа Болеславская² вспоминает, как в 1920 г. при нелегальном пересечении границы, когда они ползли по полю, а пули свистели с обеих сторон, Болеславский вдруг выпрямился во весь рост и заговорил с пограничниками по-польски. «Я обомлела, – вспоминала Н. Болеславская через годы. – Я знала, что он – поляк, но его русский был столь безупречен, что я никогда даже не подозревала, что он говорит по-польски»³.

Судя по всему, безупречным был не только русский язык Болеславского, но и его польский. По крайней мере, польские передовые части приняли бывшего улана как своего. Так что и этот лингвистический экзамен был пройден Болеславским с блеском.

Впрочем, жизнь заставляла его сдавать языковые экзамены еще не раз. Весной 1923 г. в поисках работы эмигрант Болеславский вошел в бродвейский офис продюсера Рассела Дженни, который планировал постановку «Санчо Панса» по мотивам романа Сервантеса. Болеславский пообещал (через переводчика!), что если работа над спектаклем не начнется до осени, то он выучит английский язык...

«Мы расстались, договорившись, что он появится около 1 августа (то есть через три месяца), – вспоминал Р. Дженни. – По правде говоря, я не ожидал увидеть его снова.

Он пришел 1 августа – без переводчика. И говорил по-английски лучше меня. Восемнадцать часов в день постоянных занятий и упражнений – вот в чем был его секрет, который он раскрыл мне позже.

И – как говорится в историях успеха – он получил работу!»⁴.

Добавим, не просто работу, – этот спектакль проложил путь Болеславского на Бродвей, и во многом определил театральную судьбу режиссера⁵.

Иногда кажется, что свою жизнь Болеславский жил и сочинял, как эффектную пьесу, каждая сцена которой просится на театральные подмостки или киноэкран (по крайней мере после выхода его автобиографической книги «Путь улана» права на ее экранизацию были сразу же куплены Голливудом⁶). Точно так же он писал и свою книгу по актерскому мастерству – Болеславский-литератор никогда не переставал быть сочинителем ситуаций.

В результате уроки театра Болеславского не свелись к сугубо интеллектуальному диалогу, выявляющему позиции собеседников (так было у Дидро и Крэга), а оказались серией полноценных живых ситуаций, действие которых происходит в конкретном месте и при конкретных обстоятельствах.

Действие первого урока (первая сцена) происходит утром в квартире Автора, куда впервые приходит робкая ученица.

Второго – там же, но (это важно) через год; описание изменений, произошедших с ученицей за это время, дает представление о глубине и серьезности проведенной ею работы. И если читатель, вслед за Созданием, усвоил первый урок, в котором Автор говорил о внимании, как основе любой профессиональной работы, в том числе и актерской, то он заметит, что встреча эта происходит зимой. И отчаяние ученицы, пришедшей, может быть, с мороза и простуженно шмыгающей носом, станет не только понятным, но и трогательным.

Третья встреча разворачивается уже в летнем парке. Здесь Болеславский не без изящества приоткрывает секрет Полишинеля и признается, что каждый урок мыслится им в категориях сценического действия. Ведь в ответ на реплику Автора, что под рукой нет никакой пьесы для ее действенного анализа, Создание возражает: «На протяжении нашей прогулки мы сыграли славную пьеску длиной в полчаса. На самом деле,

когда бы мы с вами не беседовали, мы всегда так и делаем. Почему бы не использовать то, о чем мы говорили, в качестве пьесы?»⁷

Четвертый урок происходит в театре. Болеславский описывает атмосферу пустого зала и пустой сцены. И развернутая ремарка, которая, строго говоря, не является необходимой для прагматических задач урока о создании характера, вырастает в объяснение в любви к Театру.

А для внимательного читателя и в урок создания сценической атмосферы.

Пятая встреча происходит за чаепитием, очевидно в каком-то ресторане или кафе. Чай горяч, почти закипает – впрочем, как и страсти, вызванные полемикой об актерском искусстве.

Место действия шестой сцены столь неожиданно для урока по мастерству актера, что в пору устраивать конкурс на его отгадывание среди читателей, еще не перевернувших страницы публикации. Во все время беседы о проблемах ритма Автор–Болеславский и его ученица смотрят вниз с высоты Эмпайр-стейт-билдинг⁸. Можно только представить, каким непривычным казался этот ракурс в 1932 г., всего через год после открытия небоскреба. И, может быть, именно чтобы активизировать воображение читателей захватывающей дух панорамой Нью-Йорка и разнообразием его ритмов, Болеславский и перенес действие своего последнего опубликованного урока на невиданную доселе высоту...

При всей конкретности мест действия каждого из уроков, Болеславский, вполне в духе Оскара Уайльда или Бернарда Шоу, приоткрывает театральность, сконструированность диалогов своей книги. Вот, к примеру, такой пассаж (он возникает после того, как ученица несколько раз подряд возражала Автору):

«С о з д а н и е. <...> трудно даже представить, что бы вы делали без моих возражений.

Я. Может быть, придумал бы возражения сам.

С о з д а н и е. ... а вдруг вы не сможете придумать или придумаете так, что они будут неестественными или неубедительными?»⁹

И это в тексте, полном непринужденного, а порой и неприкрытого сочинительства вопросов Создания, «нужных» для развития авторской мысли.

Вообще Болеславский любит удивлять читателя, обманывать его ожидания. Мистер Б., *alter ego* автора, полон самоиронии и склонен к парадоксам. Приводимые им примеры не просто иллюстрируют отдельные положения актерской грамоты, но будят фантазию.



Эклибрис Ричарда Болеславского [на книге *Ибсен Г.* Полное собрание сочинений. Т. 4. СПб.: Изд. А.Ф. Маркс, 1909]

Во втором уроке он описывает «прелестный эклибрис» Гордона Крэга – фантастический, с необычайно красивым узором, но таинственный и странный – на поверку он оказывается увеличенным в сотни раз изображением *книжного червя*¹⁰. Парадоксальность, высекающая скрытые смыслы, – одно из основных качеств Болеславского. И его эклибрис, относящийся еще к российскому периоду жизни, – яркий тому пример (история обретения томика Ибсена с этим эклибрисом из библиотеки Болеславского на свалке петербургского театра в середине 2010-х

не уступает по выразительности и загадочности историям из жизни самого Болеславского¹¹).

Развивая композицию диалогов Создания и Автора, Болеславский-режиссер умело держит внимание читателей, в том числе и за счет неожиданного появления новых действующих лиц.

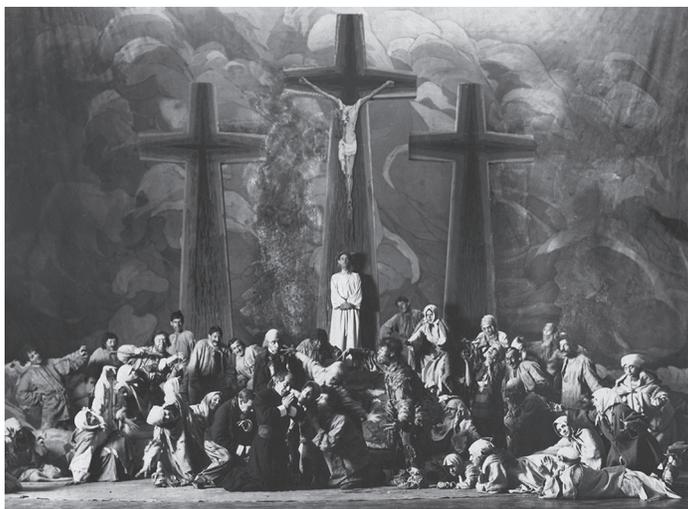
В финале четвертого урока, вдохновленная замечаниями Автора актриса предпринимает еще одну попытку сыграть Офелию. Очевидно, обогащенная его разъяснениями и новыми задачами, которые он только что перед ней поставил, она должна быть в состоянии сыграть лучше, чем раньше. Очень хочется в это верить. Более того, это *необходимо*, чтобы читатель поверил в эффективность подходов, только что предложенных педагогом. Но Болеславский понимает, как нелегко описать на бумаге взлеты актерского вдохновения. А потому он действует на читателя/зрителя вполне режиссерскими приемами, поддерживая актрису постановочными средствами.

Создание начинается. Выйдя на сцену пустого театра, она произносит первые строки своей роли... И вдруг из темноты зала звучит голос, отвечающий Офелии, – «немолодой, чуть надтреснутый, но поставленный и богатый голос, слегка дрожащий от ожидания чего-то значительного», он «полон сожаления и горечи к любимой» и «боли от того, что надо поддерживать надетую личину безумия и ранить ту, кого любишь, чтобы убедить других»¹². Это пожилой капельдинер театра, сорок лет игравший – но лишь мысленно! – вместе со всеми великими актерами, подслушал в тишине зала весь урок и решил помочь молодой способной актрисе... И его печальные старые глаза светлеют от взгляда на нее, когда сцена ею сыграна, и сыграна замечательно!

Поистине Болеславский-писатель знает секреты хорошо сделанной пьесы...

И в пятом уроке, посвященном наблюдениям, эта тема не только обсуждается. Сам его текст – блестящий пример зоркой наблюдательности за Тетушкой, дамой высшего нью-йоркского света, которая настолько чувствует себя знатоком актерского искусства, что даже ничтоже сумняшеся предлагала Джорджу Беласко¹³ сыграть в его спектакле. (Обойдемся без спойлеров, читателю еще предстоит насладиться изяществом, с которым – по Болеславскому! – великий нью-йоркский режиссер и продюсер вышел из щекотливой ситуации.)

Одним словом, редко когда приходится так смеяться, читая книгу по мастерству актера.



К. Ростворовский. «Милосердие». *Teatr Polski*. Варшава, 1920.
Режиссер – Ричард Болеславский. Сцена из 2 акта

А в шестом уроке уже не только толпы горожан, но и сам Нью-Йорк, *Мистер Что* (то есть Содержание) и *Миссис Как* (то есть Форма), и даже небо над головой становятся участниками дискуссии Автора и Создания о ритме. Постановка массовых сцен всегда была коньком Болеславского, но здесь скорее вспоминается Торнтон Уайлдер, драматург, которого руководитель *Laboratory Theater* открыл, поставив его первую пьесу¹⁴. Список действующих лиц в одной из пьес Уайлдера начинался с имен самых обыкновенных людей, едущих в купе поезда, а заканчивался холмами штата Огайо, секундами, минутами и часами дня, планетами солнечной системы и архангелами¹⁵. Так и Болеславский, объясняя понятие ритма, призывает Создание прислушаться к шуму людей на улице, к волнам, к божественному звучанию слов, к полям, рекам и небу над головой. Но ведет он свой перечень не просто расширяя масштабы и количество «действующих лиц». В конце его цепочки – восхождения к Человеку: «Прежде всего не забывайте своих ближних. Будьте чуткими к каждому изменению в их жизненных проявлениях... В этом вся суть мира – от камня до души человеческой. Театр и актер лишь часть общей картины»¹⁶.

Так, Болеславский-педагог от урока к уроку сменяет объекты внимания ученицы от мельчайших подробностей физических действий



Р. Фримл, Б. Хукер, У. Пост «Король-бродяга». *Winter Garden Theatre*. Лондон, 1927.

Режиссер – Ричард Болеславский. Сцена «Песня бродяг».

Слева у стола Король Луи XI – Г. Сейнтсбери, в центре Вийон – Д. Олдхэм

и ощущений до проникновения в ритмы вселенной и Человека, а Болеславский-режиссер умело организывает крещендо постановочных приемов. И учит театру не только на словах, то есть через анализ проблем и методик постижения актерской профессии, но и на деле – творя увлекательный, остроумный и волнующий театр на бумаге.

Ричард Болеславский

Пятый урок мастерства актера:

Наблюдения¹⁷

Мы пьем чай – тетя Мэри, та самая, «которая лично знала г-на Беласко»¹⁸, и я. Мы ждем Создание с минуты на минуту. Чай отличный.

Т е т я. Это очень мило с вашей стороны, что вы так заботитесь о моей племяннице. Ребенок просто поглощен театром. Особенно сейчас, когда у нее такой успех. Представляете, она получает регулярную зарплату. Никогда не думала, что в театре это возможно.

Я. Просто закон спроса и предложения.

Т е т я. Признаюсь, я не понимаю, чего она от вас теперь хочет. Ведь она уже профессионал. Она получила хорошие отзывы. У нее хорошая роль. Чего еще можно желать? Нет, безусловно, мне приятно иногда видеть вас. И я уверена, что моей племяннице тоже. Мы обе обожаем театр и всех, кто там работает. Покойный мистер Беласко – каким он был очаровательным человеком! – сказал мне однажды, когда я подумывала сыграть роль в одной из его постановок: «Мадам, но вы же принадлежите вечерам премьер. Ваше присутствие в первых рядах партера так же важно для успеха спектакля, как и игра всех моих актеров». Это было так мило с его стороны. Этот человек был гением. Поверите ли, я никогда не пропущу хорошей премьеры!

Я. Это очень любезно с вашей стороны, мадам.

Т е т я. Вовсе нет. Я делаю все, чтобы поддерживать (она почти поет) чу-у-у-де-е-е-с-н-о-е искусство театра. Ах, Шекспир... Ноэл Кауард...¹⁹ (Чай горяч.) А каким актером оказался Александр Вулкотт!²⁰

Я. Он усердно учился, мадам.

Т е т я. Несомненно. И так, как надо. Он годами наблюдал за актерами. И запомнил все их уловки и приемы. А потом взял и начал играть. Теперь, если бы он просто играл и играл каждый день – и чем больше, тем лучше, – он бы стал выдающимся актером.

Я делаю последний глоток чая; странно, но он становится все горячее и горячее [gets hotter and hotter]²¹. Я хотел было попросить еще чашку, но входит Создание. С подозрением взглянув на нас, она останавливается посреди комнаты.

С о з д а н и е. И о чем вы тут говорили вдвоем?



Ричард Болеславский
во время работы над
спектаклем «Рванный
плащ» С. Бенелли.
БДТ. Петроград, 1919
(фрагмент)

Т е т я. О театре, моя дорогая, о *(снова поет, закатив глаза)* чу-у-у-д-е-е-е-с-н-о-м театре.

С о з д а н и е *(не без мрачного юмора)*. Тогда, надеюсь, вы нашли общий язык.

Я. Не совсем. Когда вы вошли, мы уже собирались поспорить. Ваша тетя, моя дорогая, только что заявила, что все, что нужно, чтобы стать актером, – это играть, играть и играть. Так?

Т е т я. Конечно, и я знаю, что я права. Я не верю во все эти теории и лекции, психологический анализ и забивающие голову упражнения, о которых мне рассказала племянница. Вы должны меня простить: я прямой человек. И я обожаю театр. Но моя теория такова: чтобы быть актером, нужно играть. Так что играйте все что можете – пока вам платят за это. Перестанут платить – прекратите играть. Вот и все. Если у кого-то есть талант, как у этого ребенка...

С о з д а н и е. Тетушка...

Т е т я. Ничего страшного, дорогая. Таланту, как и всему остальному, нужна реклама. Если есть талант, то будут и гонорары.

Я. Я рад, мадам, что вы так цените талант. Но, позвольте спросить, разве талант не нужно развивать, взращивать, разве можно его обнаружить иначе, чем совершенствуя?

С о з д а н и е (*горячо подхватывая мою мысль*). Тетушка, дорогая, это как дикое яблоко и выращенное яблоко. Оба они яблоки, но одно зеленое, жесткое и кислое, а другое – красное, мягкое, сладкое и ароматное.

Т е т я. Спорить с поэтическими сравнениями неразумно, моя дорогая. Яблоко – это одно...

Я (*быстро подхватывая*). А талант – другое. Вы совершенно правы. Не будем сравнивать. Лучше продолжим наше замечательное чаепитие. Позвольте попросить еще чашку? Спасибо. (*Я получаю полную чашку восхитительного чая со сливками и сахаром, затем продолжаю.*) Могу я спросить вас, мадам, слышали ли вы о новой забавной игре, в которую часто играют в немецких детских садах, – она называется Achtungspiele*?

Т е т я. Нет, а что?

Я. Очень простая игра. Педагог просит детей повторить отдельные моменты их времяпрепровождения – то, что они делали сегодня, вчера, несколько дней назад. Это служит развитию памяти ученика, помогает ему анализировать свои действия, обостряет наблюдательность. Иногда ребенку позволяют самому выбрать, что показывать, и тогда учитель делает вывод о направленности его интересов и либо развивает их, либо предупреждает о них родителей и других учителей. Например, ребенка, который охотно вспоминает, как он разорвал птичье гнездо, не наказывают, а просто пытаются перевести его интерес в другую сферу.

Т е т я (*с ледяной холодностью*). Очень интересно.

Я. Но отнюдь не так интересно, как со взрослыми. Это поразительно, как мало мы, взрослые, пользуемся чудесным природным даром – способностью наблюдать. Поверите ли, очень немногие люди могут вспомнить, как они вели себя последние двадцать четыре часа.

Т е т я. Невероятно. Я-то могу точно сказать, что делала за последние двадцать четыре года.

Я. О да, *рассказать* вы смогли бы, я уверен. Но игра состоит не в том, чтобы рассказывать, а в том, чтобы молча проиграть, *воспроизвести* [re-enact]. Молчание помогает сосредоточиться и пробуждает скрытые эмоции.

Т е т я. Я могла бы сделать это молча, если бы захотела. Хотя не уверена, что мне это понравится. Я откровенный человек и привыкла все говорить прямо.

* Achtungspiele (нем.) – игра на внимание.

Я. Почему бы не попробовать? Это просто детская игра. Вы согласны?

Т е т я. О, я готова попробовать что угодно.

Я. Прекрасно. Мы все попробуем. Давайте начнем с чего-нибудь легкого. Например... например, могу я попросить вас воспроизвести процесс приготовления той замечательной чашки чая, которую минуту назад я получил из ваших рук?..

Т е т я. Как это нелепо. *(Она от души смеется.)* Очень милая идея. Вы действительно хотите, чтобы я вернулась в детский сад?

Я. Вовсе нет, мадам. Это всего лишь игра. Следующее испытание будет для меня или для вашей талантливой племянницы.

С о з д а н и е. О, тетушка, пожалуйста, мне так любопытно.

Т е т я. Хорошо. В любом случае сегодня плохая погода. Ну вот, наблюдайте за мной. *(Засучив рукава, она начинает, словно верховная жрица или ведьма из «Макбета».)* Вот чашка...

Я *(прерывая)*. Молча, пожалуйста. Без слов, только действия.

Т е т я. Да-да, забыла. Тайнство тишины.

Пожилая дама полна сарказма. Но она решила и собирается поразить нас. Она начинает. На лбу появляются складки. Мысли работают. Она берет чашку в правую руку, тянется за чайником левой рукой, осознает свой промах, громко восклицает: «О, боже мой!», ставит чашку на место, берет чайник в правую руку, держит его в воздухе. Между двумя глотками чая я напоминаю шепотом...

Я. Пожалуйста, ничего не трогайте. Просто повторите все действия...

Т е т я. Я именно это и делаю.

Я. Тогда, будьте добры, поставьте чайник.

Т е т я. О да.

Она ставит чашку и опускает обе руки на стол, сразу же их отдергивает и с безумной скоростью обозначает движениями, что берет чашку и наливает в нее немного чая. Затем, не ставя чайник на стол, добавляет воображаемые сливки и лимон из соответствующих емкостей и протягивает мне чашку за ручку, очевидно, забыв блюдо и сахар. Создание всхлипывает от безудержного смеха и, обняв шею Тети руками, целует ее много раз. Я допиваю свою чашку чая.

Т е т я. Это просто глупо, вот и все.

Я. Нет, мадам. Это просто неразвитость наблюдательности. Вы позволите вашей племяннице воспроизвести [re-enact] ваши действия

в том же событии? И, заметьте, она не могла предвидеть, что я выберу именно этот момент. Так что ей придется постараться и попробовать без подготовки.

С о з д а н и е. Только можно я всё же буду говорить? Я так рада, что вы с тетей хорошо поладили, что просто не смогу молчать.

Я. Да, вы можете говорить, потому что это действия другого. Если бы это были ваши собственные, я бы настоял на том, чтобы вы воспроизвели их в тишине. Но способность к наблюдению необходимо развивать по-разному – не только через зрительную память, но и через рассказ.

С о з д а н и е. Тетушка, когда Б. попросил у вас чашку чая, вы ему улыбнулись. Затем вы посмотрели на чайник, будто пытаетесь убедиться, что там еще остался чай, затем посмотрели на меня и снова улыбнулись, как бы говоря: «Разве он не милый?».

Т е т я (*громко вскрикивает*). Я этого не делала!

Я. Делали, мадам. Я это хорошо помню. Это было единственное ободрение в мой адрес с вашей стороны.

С о з д а н и е. Затем вы снова посмотрели на Б., словно ожидая, что он подаст вам свою чашку. Но он этого не сделал.

Я. Извините.

С о з д а н и е. Затем вы левой рукой придержали широкий правый рукав и потянулись к подносу за новой чашкой. Взяли ее, держа на блюдце, и поставили перед собой. Затем, все еще придерживая рукав, вы взяли чайник. Он оказался довольно тяжелым, поэтому вы поставили его, чтобы лучше ухватиться за ручку. Поднесли его к чашке, отпустили рукав, взяли ситечко и положили его на чашку. Затем, придерживая крышку чайника пальцами левой руки, вы начали наливать чай. Крышка была горячей, и вы поменяли пальцы – один, потом другой. Когда чашка наполнилась на три четверти, вы поставили чайник ближе к себе и снова улыбнулись, на этот раз никому конкретно. Затем вы налили сливки правой рукой и, держа щипцы в левой, бросили два кусочка сахара. Вы передали чашку Б. и положили щипцы на блюдце с лимоном, именно туда, где вы их сейчас видите.

Т е т я (*серьезно обиделась*). Можно подумать, что вы были в театре. Похоже, вы тут меня изучали.

Я. Нет. Пожалуйста, не сердитесь. Уверяю, против вас не было никакого умысла. (*Поворачиваясь к Созданию.*) Вы забыли упомянуть, что ваша Тетя не смогла сразу найти сливки, и в течение доли секунды искала их по всему столу.

С о з д а н и е. Да, а вы все время играли салфеткой.

Т е т я (от души смеется; в конце концов, она компанейский человек). Ага! Значит, и вы не избежали пристального внимания.

Я. Даже и не пытался, мадам. Я пристально наблюдал, как ваша племянница упражняется в наблюдательности.

Т е т я. И вы научили ее этой детской игре, чтобы просто смотреть на ее шалости?

Я. Мадам, я ничему ее не «научил». Мы оба работаем в театре. А театр – это место, где школьные уроки и проповеди [teaching and preaching]²² абсолютно исключены. Важна практика, и только практика.

Т е т я. Вот и я это говорю. Играй! играй! – и ты станешь актером.

Я. Нет, мадам. Игра актера – это конечный результат длительного процесса. Практиковать надо все, что предшествует и ведет к этому результату. Когда вы играете, уже слишком поздно.

Т е т я (саркастически). А скажите на милость, какое отношение эта ваша способность наблюдать имеет к игре актера?

Я. Огромное. Наблюдательность помогает человеку театра замечать в повседневной жизни все необычное, исключительное. Она развивает память, пополняет ее хранилища всеми видимыми проявлениями жизни человеческого духа²³. Она учит различать искренность и притворство. Развивает сенсорную и мышечную память, обеспечивает готовность к любой деятельности, которую может потребовать роль. Она открывает глаза для понимания разнообразия человеческих личностей, дает умение тонко ценить достоинства и людей, и произведений искусства. И, наконец, мадам, наблюдательность обогащает внутреннюю жизнь актера полным и всесторонним восприятием окружающей жизни.

Способность наблюдать приводит к тому же эффекту, что дневной рацион в один банан и горсть риса у индусов, следующих предписаниям йоги²⁴. При правильном потреблении и извлечении максимума из этого скудного количества питательных веществ эта пища дает индусу безмерную энергию, духовную силу и жизнестойкость. Мы же съедаем стейк за обедом, а к ужину уже чувствуем себя голодными. И по жизни идем точно так же. Мы думаем, что всё видим, но мы ничего не воспринимаем. Однако в театре, где необходимо заново воссоздавать жизнь, это невозможно. Мы просто обязаны обращать внимание на материал, с которым работаем.

Т е т я. Именно поэтому вы просите мою племянницу наблюдать, как ее тетя наливает чашку чая, а потом оба смеетесь над ней.

Я вижу смешинку в ее глазах; она не прочь подшутить за компанию.

С о з д а н и е. О, тетушка, дорогая, совсем нет. Он просто пошутил.

Т е т я. Я умею различать шутки. Он чертовски серьезен. И я тоже.

Я. Нет, это не так. Иначе я бы не прочитал в ваших глазах приглашение продолжать. Вас это развлекает. И я вижу это. Я не в состоянии научить, но я постараюсь развлечь вас. Все остальное сделает ваша способность наблюдать.

Т е т я (*милостиво*). Если вы желаете еще чашку чая, можете налить себе сами.

Я. Благодарю вас. (*Я наливаю, а Тетя, как ястреб, наблюдает за мной. И лишь покончив с чаем, я продолжаю.*) Мадам, я понимаю, что сейчас вы впервые уделили мне всё свое внимание. Я этим воспользуюсь. Вы обожаете театр. Мы с вашей племянницей работаем в театре и ради театра. Когда вы собираетесь на премьеру, вы отправляетесь по магазинам и выбираете самое подходящее платье. Мы же ежедневно выбираем из самой жизни, выбираем самое подходящее для каждого спектакля, который играем. Для нас все они – премьеры. Все они требуют быть на высоте. Актер, чья способность наблюдать притупилась и не работает, появится на торжественном вечере в поношенном платье. Я уверен, что чаще всего вдохновение – результат упорной работы и единственное, что может стимулировать вдохновение актера, – это постоянная и зоркая наблюдательность, причем каждый день его жизни.

Т е т я. Вы хотите сказать, что великие актеры живут, шпиона за всеми своими знакомыми, родственниками и прохожими?

Я. Боюсь, что так, мадам. Кроме того, они шпионят и за собой.

С о з д а н и е. Как иначе мы могли бы знать, что можем делать, а что нет?

Т е т я. Мы говорим о великих актерах, дитя мое.

С о з д а н и е. О, бедная я, бедная! Какой удар! (*С шутливо-недовольной гримасой.*) Тетушка, вы уже перестали меня рекламировать?

Т е т я. Ты избалованное создание.

Я. Она чудесное создание. Позвольте мне ее немного прорекламировать. Я не переусердствую. Я расскажу только, как мы вместе развивались и делали важные наблюдения в своем ремесле. Ваша племянница играла роль слепой девочки в «Сверчке на печи»²⁵. Она хорошо репетировала, но никто даже не думал верить, что она слепая! Она пришла

ко мне, и мы пошли искать слепого. Мы нашли одного на Бауэри²⁶. Он сидел на углу. И не двигался часа четыре. Мы ждали, когда он встанет и пойдет, потому что хотели увидеть, как он ходит, как ищет свой путь. Просить его походить было бы неправильно. Он бы смутился, стал бы думать, как выглядит со стороны. Ради искусства нам пришлось терпеть – мы проголодались, могли подхватить воспаление легких (было очень холодно), мы потеряли кучу времени.

Наконец нищий встал и пошел домой. Мы последовали за ним, это заняло еще час, дали ему доллар за невольную работу и уехали, обогащенные новым опытом. Но цена его, даже не считая доллара, была слишком высока. Работая в театре, нельзя тратить четыре часа, ожидая прогулки нищего. Актер должен собирать и хранить опыт на все случаи жизни. Наблюдать надо с самого начала, чтобы...

С о з д а н и е. Тетушка, я придумала план, и Б. одобрил его.

Я. Полностью. Давайте, рассказывайте – это же ваша идея.

С о з д а н и е. Я решила, что в течение трех месяцев, с двенадцати до часу каждого дня, где бы я ни была и чем бы я ни занималась, я наблюдаю за всем и всеми вокруг меня. А с часу до двух, во время ланча, я вспоминаю наблюдения предыдущего дня. Если я оказываюсь одна, то я воспроизвожу – как те немецкие дети – свои собственные вчерашние действия.

Больше я этим не занимаюсь, разве что изредка, но за три месяца я накопила жизненного опыта больше, чем было золота у Креза. Сначала я старалась все записывать, хотя бы коротко, теперь мне даже это не нужно. Все автоматически регистрируется где-то там в моем мозгу, и, благодаря практике вспоминать и воспроизводить, я всегда наготове, раз в десять более, чем раньше. И жизнь от этого настолько прекраснее! Вы даже не представляете, насколько она богаче и замечательнее.

Т е т я. Тебе следует поменять профессию, дитя мое. Тебе следует стать детективом.

Я. Мадам, разве каждая поставленная пьеса и каждая сыгранная роль не есть открытие тайных ценностей и сокровищ? Не обнаружение добродетелей и пороков, обуздание страстей? Не удаление четвертой стены из комнаты? Не представление поля битвы? Не раскопки могилы «бедного Йорика»?

Т е т я. Ну, хорошо, хорошо. *(Не совсем убежденно.)* Однако почему-то мне все это кажется не очень возможным. Очень умозрительно.

И книжно. По-моему, методы театра и всех других искусств должны быть естественными. Мы же не делаем всего этого в обычной жизни!

Я. Хорошо, давайте оставим эту тему. Ваша племянница сказала мне, что ваша сестра только что вернулась из-за границы. Вы нашли ее отдохнувшей, когда встретили на пирсе?

Т е я. О да, спасибо. Она отдохнула хорошо, но как она выглядит! Эта женщина меня доконает! Она просто чемпионка Нью-Йорка по худшим костюмам. Можете представить, на ней была бежевая шляпка Eugénie²⁷ с темно-лиловым пером и узкой фиолетовой атласной лентой с серебряными крапинками. Даже крохотные застёжки сбоку были из серебряного марказита. И при этом на ней был дорожный костюм из клетчатого вельвета – мелкая клетка, сначала коричневая полоска, затем серая, затем пурпурная на фоне тусклого цвета мокко...

Я (*резко прерывая*). Мадам, то, что вы только что рассказали, выявляет наблюдательность, которая вполне естественно культивируется и используется в обычной жизни. В театре мы делаем то же самое – только максимально расширяя круг наблюдений. Объектом нашего наблюдения становятся всё и вся, с той лишь разницей, что мы не говорим об этом, мы это играем.

Тетушка тихо вздыхает и меняет тему разговора на Конное шоу в Мэдисон-сквер-гарден²⁸. Мы допиваем чай в мире и взаимном согласии. Создание задумчиво молчит.

Ричард Болеславский

Шестой урок мастерства актера: Ритм²⁹

В этот раз она действовала напрямую.

С о з д а н и е. Если вы хоть чуточку равнодушны к красоте, вы пойдете со мной, чтоб увидеть ее.

Я. Единственное время, когда я предаюсь мечтам о красоте, – с семи до восьми утра.

С о з д а н и е (*еще категоричней*). Я буду у ваших дверей завтра утром в семь пятнадцать.

И вот сегодня без двадцати восемь мы с Созданием стоим на вершине Эмпайр-стейт-билдинг. Далеко внизу бесчисленные каменные руки отчаянно тянутся к небу. А небо плавно склоняется вдали к зеленым полям и жемчужному морю, но те даже не прилагают никаких усилий, чтобы прикоснуться к небесам. Мы с Созданием ошеломлены и молчим. Через некоторое время садимся.

Я. Безусловно, я вам благодарен.

С о з д а н и е. Я знала, что вам понравится... (*С неожиданным напором.*) И знала, что вы мне это объясните. Вам все равно придется объяснять это самому себе; по крайней мере, если вы откликаетесь на все это так же эмоционально, как и я.

Я. А что, если я не смогу объяснить? Что, если «все это» я воспринимаю эмоционально совсем иначе, чем вы?

С о з д а н и е. Ответ в точности такой, как я предполагала!

Я. Могу спросить почему?

С о з д а н и е. Конечно. Во-первых, потому что, если вы не можете что-то объяснить сразу, вы всегда нуждаетесь во мне – для поддержки, подтверждения или прояснения. Я ваш главный объект исследования, экспонат № 1, и это заставляет меня чувствовать себя значительной и знающей. Замечательное чувство, словно получаешь письмо от театрального поклонника. Полагаю, и на этот раз я, как обычно, смогу вам помочь. (*В ее взгляде я чувствую долю гордости и благодарности. Впрочем, это хорошо скрыто за почти детским вызовом.*) Во-вторых, если вы думаете по-другому, мы вступим в спор – и я уверена, что вам очень помогут мои возражения. (*Она, похоже, счастлива – сегодня ей*

явно нравится дерзить.) На самом деле трудно даже представить, что бы вы делали без моих возражений.

Я. Может быть, придумал бы возражения сам.

С о з д а н и е. Это сложно и даже опасно. Вдруг вы не сможете придумать или придумаете так, что они будут неестественными или неубедительными? Человеку свойственно быть предвзятым к своим собственным доводам.

Я. Человеку также свойственно быть предвзятым к доводам, которые против нас.

С о з д а н и е. Да, но предвзятость такого рода – стимул для роста собственной силы и убежденности. Не так ли?

Я. В жизни – да. И в искусстве, если быть откровенным, – тоже да, особенно в театре.

С о з д а н и е. Это потому, что на сцене конфликт и столкновение действий являются сущностными элементами?

Я. Совершенно верно. Предположим, что уже в первом акте «Венецианского купца» Антонио вовремя заплатит деньги, изменит свою религию и попросит руки Джессики...⁵⁰ Не смейтесь, я не шучу. Конечно, это преувеличенный пример. А вот вполне серьезный:

«Как всё меня избличает, – к мщенью
Торопит. <...>

...О да:

Быть истинно великим – не вставать
В защиту прав великих, но сражаться
Из-за пылинки, если честь задета!»⁵¹.

Это текст из «Гамлета», акт IV, сцена 4. У Шекспира повсюду можно найти превосходные указательные знаки для актеров. Они мудро скрыты в самом тексте пьес, а не выставлены напоказ во множестве самонадеянных ремарок. В этих строках – первых, что приходят на ум, – вы видите простейший совет: без конфликта нет действия!

С о з д а н и е. Значит, именно конфликт как побудитель действия является секретом успешности пьесы или игры актера?

Я. О нет. Это только начало. Так сказать, азбука. В театре я называю это *Мистер Что* [*Mr. What*, т. е. Содержание] – весьма скучная личность, если он без своей спутницы *Миссис Как* [*Mrs. How*, т. е. Формы]. На сцене все оживает, лишь когда появляется *Как*. Можно



Ланч на небоскребе. Фото из *New York Herald Tribune*. 2 октября 1932

разыграть на сцене действенный конфликт и спокойно ждать зрительского понимания основной мысли [theme] пьесы, понимания, *про что* этот спектакль. Но это не театр! Тот же самый конфликт может быть представлен со спонтанностью и непредсказуемостью, и это вовлечет зрителей в горячую поддержку той или другой конфликтующей стороны. И заставит их найти свои живые и волнующие ответы. Вот это – театр! И вся суть не в вопросе *в чем основная мысль* спектакля? *про что* этот спектакль?, но в ответе – вот *как* основная мысль преодолевает (или не преодолевает) все препятствия.

С о з д а н и е. Когда вы говорите о спонтанности и непредсказуемости, вы, конечно, имеете в виду происходящее на самом спектакле? Речь ведь не идет о подготовке спектакля и репетициях? Вы же всегда говорили мне, что вдохновение и непосредственность – это результат расчета и практики.

Я. И я по-прежнему уверен в этом. Да, сейчас я говорю о самом спектакле.

С о з д а н и е. Хорошо. Теперь мне нужны ваши объяснения. Почему мы стоим здесь, на вершине Эмпайр-стейт-билдинг, я уж не знаю как

долго – онемевшие, испуганные, сбитые с толку, полные восторга? Вид отсюда замечательный, но не неожиданный. Я знала его еще до того, как увидела, – по сотням фотографий и кинохронике. Я пролетала над Манхэттеном на самолете, более того, я живу в пентхаусе на двадцать третьем этаже. Я видела все это раньше. Почему же сейчас впечатление такое сногшибательное?

Я. Потому, что тут не обошлось без замечательного *Как*.

С о з д а н и е. Кажется, вы увлечены этой *Миссис Как*. Я буду ревновать.

Я. И не напрасно. Позвольте мне показать вам подходы и возможности *Как*, столь непохожие на возможности *Что*. Например, *Мистер Что* возьмет вас с улицы этого кипящего, лязгающего, скрежещущего города Нью-Йорка и подведет к окну первого этажа Эмпайр-стейт-билдинг. Потом откроет это окно и скажет: «Дитя мое, вот первый из ста двух этажей этого здания. Как видите, разница между плоскостью, которую принято называть уровнем улицы, и первым этажом небольшая. Ровно двадцать футов. Вы слышите те же шумы. Перед вами почти тот же вид. Вы не отделены от человеческой толпы, клубящейся внизу. Теперь пройдем на второй этаж».

С о з д а н и е (в ужасе). Что?

Я. «На второй этаж, дитя мое», – невозмутимо ответит *Что*. Сказано – сделано. Вы на втором этаже. Следует несколько уточнений по поводу высоты и угла взгляда на улицу. Затем *Что* с соответствующими пояснениями ведет вас на третий этаж, на четвертый этаж и так далее, пока вы не дойдете до сто второго...

С о з д а н и е. О нет. Извините меня, пожалуйста. Я не пойду с ним на четвертый этаж и далее.

Я. *Что* очень настойчив, уверяю вас.

С о з д а н и е. Это не имеет значения. Ровно на третьем этаже я осторожно хватаю его за шею и через подоконник вышвыриваю вниз на «плоскость, которую принято называть уровнем улицы». Занавес.

Я. А что, если бы вы прошли с ним все сто два этажа? Можете ли вы представить свои эмоции перед лицом этого великолепия?

С о з д а н и е. Я полагаю, что их уже попросту не будет.

Я. Почему? В чем же разница? Давайте попробуем выяснить. Вы бы последовательно поднимались на каждую ступеньку. Вы бы понимали, где оказались и насколько это высоко; вы осознали бы постепенное изменение уровня. Вас бы подробно проинформировали

о каждой детали замечательной конструкции этого небоскреба. Почему же вы думаете, что это не вызвало бы никаких эмоций?

С о з д а н и е. Я действительно не знаю, но мне противна сама мысль о таком подъеме.

Я. Могу я попросить *Миссис Как* доставить нас сюда?

С о з д а н и е. Пожалуйста.

Я. Нас ведут по улице. Город спешит. Нет, более того, он рвется к источникам существования, к местам своей работы. Работы, которая в этом городе дает всё – хлеб, крышу, надежду днем, спокойный сон ночью. Для жителей это такие же драгоценности, как черный жемчуг для ныряльщика. Все боятся хоть на минуту опоздать к отметке в таблице, боятся потерять работу. Страшное напряжение в шагах, жестах, лицах, словах. Чтобы проехать столько-то миль, нужно ровно столько-то минут. Ни на секунду невозможно остановиться, чтоб сравнить свою бешеную скорость с безмятежным движением солнца, ветра или моря. Чтобы не поддаться испугу, нужно кричать, вопить, смеяться громко и фальшиво.

Словно шума этих людских голосов недостаточно, по барабанным перепонкам еще хлещут все мыслимые средства производства звуков. Удары заклепок, гул гудков, гром репродукторов, звон колокольчиков, скрежет шестеренок, визг тормозов, свист, гонги и сирены – все, кажется, кричит пронзительно пульсируя: «Спешите на работу! – немедленно! На работу! – немедленно!». Это словно бесконечное повторение двух четвертей в музыке – со все возрастающей громкостью. И мы тоже часть этого ритма. Мы идем быстрее. Мы дышим быстрее. Что бы вы ни говорили, слова пульсируют, как радиосигналы. Я отвечаю вам так же быстро. Наконец мы почти без сил подходим к дверям Эмпайр-стейт-билдинг. Как же непросто оторваться от бушующих потоков рук, ног, лиц и войти вовнутрь. С усилием, но мы делаем это.

В один миг мы оказываемся в коробке лифта – словно ножом отрезанные от мира позади нас. Можно сравнить это с *forte fortissimo*³² всего оркестра, оборванным опытной рукой дирижера, чтобы возобновиться нежным скрипичным *sostenuto*³³. Как долго это продлится, мы не знаем. Мы одни. Мы взлетаем в космос. Меняем лифты. И снова взмываем. Вознесение на эти сто два этажа кажется вспышкой, двумя мгновениями. Почти две секунды в тишине, в покое... И вот дверь открывается. Мы оказываемся здесь, вознесенные к небу гением человека, отделенные от земли результатом его труда.

Куда ни взглянешь – пространство течет, приглашая взор и мысли. Нас не принуждают куда-то смотреть, подчиняться командам, принимать ограничения. Нас выдергивают из размера прелюдии Скрябина в пятнадцать восьмых³⁴ с ее мучительными искушениями и внезапно бросают на широкий струящийся ковер-самолет, чтобы парить в воздухе, повинувшись лишь ритмам ровного ветра, который, кажется, мерно поет одно лишь слово – *Пространство* [*Space*]. И вместе с этой вознесшей нас вспышкой наш дух возносится от мучений к блаженству.

С о з д а н и е. И именно *Как* отвечает за эту вспышку, которая, кажется, дает такой замечательный результат.

Я. Разве вы не благодарны? И разве вы не понимаете важности *Как*?

С о з д а н и е. Да. (*Задумывается.*) Важность для чего?

Я. Для нашей профессии.

С о з д а н и е. Вы серьезно?

Я. Настолько, как если бы я шутил.

С о з д а н и е. Откуда мне знать, может быть, вы и впрямь шутите. В конце концов, *Как* – это звучит нелепо.

Я. Вы хотите получить научное, не всегда правильно используемое, но общепринятое название для *Как*?

С о з д а н и е. С удовольствием.

Я. Ритм.

С о з д а н и е (*с ее обычным очаровательным юмором*). Я где-то слышала это имя, но никогда не имела удовольствия лично...

Я. И я тоже. Жак-Далькроз³⁵ много рассказал мне о ритме в музыке и танце, двух искусствах, где он является неотъемлемым и сущностным элементом. Еще я нашел книгу «Ритм в архитектуре», она не переведена на английский язык³⁶. Эти два источника – единственные надежные и практические руководства по этому важнейшему элементу любого искусства. Критики иногда упоминают ритм в живописи и в скульптуре, но нигде толком не разъясняют, что это такое. В театре его заменяют техническим словом *темп*, но оно не имеет ничего общего с ритмом. Если бы Шекспир распределял роли на этих двоих, он бы написал:

Ритм – Принц Искусств,

Темп – его побочный брат, бастард.

С о з д а н и е. Замечательно. Теперь я хочу узнать все о них обоих.

Я. Не поверите, сколько часов я потратил, чтобы определить ритм так, чтобы его можно было применить ко всем искусствам.

С о з д а н и е. У вас получилось?

Я. Еще нет. В первом приближении ритм – это *упорядоченные и поддающиеся измерению изменения всех элементов, составляющих произведение искусства, при условии, что все эти изменения последовательно усиливают внимание зрителя и ведут к конечной цели художника*⁵⁷.

С о з д а н и е. Звучит как в учебнике.

Я. Потому, что это лишь начало размышлений. Я не утверждаю, что это окончательное определение. Прошу вас, подумайте и найдите лучший вариант. Буду благодарен, если обсудите с друзьями, – это нам всем пригодится. А пока, пожалуйста, поспорьте с моим определением. Это даст мне возможность отстаивать его.

С о з д а н и е. Хорошо. Вы вначале сказали «*упорядоченные и поддающиеся измерению...*» – но предположим, я создаю Хаос? Как он может быть упорядоченным и измеримым?

Я. Вы забываете слово *изменения*. Если ваш Хаос – действительно произведение искусства, то оно должно состоять из ряда конфликтующих проявлений. Они могут быть настолько беспорядочными, насколько позволит им ваша одаренность. Но *изменения*, переходы от одного к другому должны быть упорядоченными. Именно это делает гений. Вспомните фрески Микеланджело в Сикстинской капелле – если вести взгляд вверх от пола до плафона, они создают настоящее впечатление хаоса, прообраза творения. Возьмите репродукцию этих фресок и разложите перед собой на столе. Одного взгляда будет достаточно, чтобы убедить вас, что этот хаос состоит из самых что ни на есть *упорядоченных и поддающихся измерению* изменений всех задействованных элементов.

С о з д а н и е. Да, вы правы. Но я буду дотошной. Что вы имеете в виду под *изменениями*? Колебания?

Я. Нет, не колебания. Именно *изменения*. Возможно, я смогу пояснить на другом примере. Помните «Тайную вечерю» Леонардо?

С о з д а н и е. Да. На самом деле даже очень хорошо. Я изучала там движение всех рук. И теперь знаю их наизусть и могу использовать все их свободно и естественно⁵⁸.

Я. Очень хорошо. В «Тайной вечере» элементами ритма служат именно *руки*. Они изменяют свое положение двадцать шесть раз. Двадцать три раза видимо и три раза невидимо. Если вы действительно наизусть знаете позиции рук и можете свободно переходить от одной к другой, с каждым изменением наращивая их выразительность, то вы получите ритм этого шедевра.

С о з д а н и е. Именно это делала Айседора Дункан, а сейчас делает Ангна Энтерс³⁹, не так ли?

Я. Да.

С о з д а н и е. Понятно. Еще один вопрос. На фреске «Тайная вечеря» руки меняются, но при этом они неподвижны. Как же можно применить к ним понятие *ритм*? Разве ритм не связан с движением?

Я. Тут не должно быть ограничений. Ледник сдвигается на два дюйма за столетие, ласточка пролетает две мили в минуту – и у каждого есть ритм. От движения ледника до полной неподвижности и от полета ласточки до скорости света – ритм есть у всего, ритм есть во всем. Существовать – значит *иметь ритм*.

С о з д а н и е. А как насчет его *элементов*?

Я. Это просто. Элементы ритма – это звук, движение, форма, слово, действие, цвет – все, из чего может состоять произведение искусства.

С о з д а н и е. Но как может быть применимо определение *упорядоченные и поддающиеся измерению изменения* к краскам на холсте?

Я. Возьмите «Мальчика в голубом» Гейнсборо⁴⁰. Преобладающий цвет – синий. Он меняется бесконечно много раз. И каждый раз *изменение* идеально точно и почти незаметно. Оно упорядоченно. Многие копиисты пытались просчитать количество индиго при каждом изменении. Обычно их усилия безуспешны, но это не значит, что эти изменения не поддаются измерению. Однажды это же было сделано.

С о з д а н и е. Продолжая на том же примере: как тут смена голубого *последовательно усиливает внимание зрителя*?

Я. Просто возбудив в нем любопытство взглянуть на то, что *не* синее.

С о з д а н и е. Вы имеете в виду...

Я. ...бледное и изысканное желтовато-розовое лицо самого Голубого мальчика.

С о з д а н и е. Да, верно. И в то же время *ведет к конечной цели художника*, то есть к лицу этого мальчика!

Я. Вам обязательно забегать к выводам вперед меня?

С о з д а н и е. Я не была бы женщиной, если бы не оставляла последнее слово за собой.

Я. Тогда самое малое, что я могу, – не мешать вам в это верить.

С о з д а н и е. Что значит не мешать мне верить?

Я. Дело в том, что я еще не все рассказал вам о ритме.

С о з д а н и е. О, это не страшно. Значит, у меня впереди еще не одно последнее слово.

Я. Будем надеяться.

С о з д а н и е. Я в этом уверена. И чтобы доказать вам это, я даже скажу несколько *первых* слов. Вот одно из них. Когда я работала в театре – заметьте, в настоящем театре – в гастролирующих труппах [stock companies]⁴¹ или на Бродвее, я обнаружила, что старый надежный *темп* мне весьма пригодился. Вы только что ругали и принижали его. Но на самом деле он не раз спасал меня, когда я не знала, что делать...

Я (*подхватывая с радостью*). Вот именно – когда *не знали, что делать!* Вы просто ускорялись и проскакивали неловкие моменты до тех пор, пока наконец не понимали, что делать. Замечательно! Я видел спектакли, в которых актеры, очевидно, совсем не знали, что делать, потому что все, что можно было обнаружить в трех актах, это *темп* и еще одно спасение непонятных моментов – *интонация*. (*Я шутливо хлопаю ее по плечу.*) Дорогая коллега, переходите к последнему слову.

С о з д а н и е. Вы ужасны. В гастролирующих труппах у несчастного актера часто просто нет времени или возможности, чтобы разобраться, что делать.

Я. Нет-нет, не позволяйте актеру извинять и обманывать себя и других. Пусть просто эскизно проверит ситуацию [sketch the situation], правдиво пройдет сцену – тогда он может спонтанно обнаружить, что же в ней делать⁴². В жизни так и происходит. Вы встречаетесь с кем-то, кого не ожидали увидеть в городе и с кем не хотите встречаться, и вдруг начинаете играть. Получаете реплику и отвечаете. В конце концов, ведь именно этого и хочет от вас автор – спонтанных, непосредственных ответов на написанные им реплики.

С о з д а н и е. Но где взять эту спонтанность и естественность?

Я. Из развитого чувства ритма. Конечно же, не из темпа, который означает лишь медленно, умеренно, быстро. Это слишком примитивно. А биение ритма – бесконечно и вечно. Все созданное вокруг живет ритмом, переходом от одной определенности к другой, еще большей. Возьмите, к примеру, этот монолог:

«Солгали вы; зовут вас просто Кэт;
То милой Кэт, а то строптивой Кэт,

Но Кэт, прелестнейшей на свете Кэт.
Кэт – кошечка, Кэт – лакомый кусочек,
Узнай, моя сверхлакомая Кэт,
Моя любовь, отрада, утешенье,
Что, услышав, как перевозносятся люди
Твою любезность, красоту и кротость, –
Хоть большего ты стоишь, несомненно, –
Я двинулся сюда тебя посватать»⁴³.

Это, как вы хорошо знаете, – «Укрощение строптивой», акт II, сцена 1. В устах актера, не обладающего чувством ритма, этот монолог может быть скучнейшей, однообразнейшей ерундой. И ни скорость, ни темп не спасут его. Чем быстрее будет говорить актер – тем бессмысленнее он будет звучать. Но я слышал этот текст в исполнении актера, знавшего цену переходам, *изменениям*⁴⁴ от «просто Кэт» к «милой Кэт», от «строптивой» к «прелестнейшей», от «кошечка» к «лакомый кусочек» и так далее. Уверяю вас, никогда в жизни я не слышал более короткой речи. Это была лавина изменений, мгновение зрительского восторга – а это кратчайший *поддающийся измерению* отрезок времени в театре. Но самый яркий пример различия между темпом и ритмом – это первый монолог Клавдия в «Гамлете», который начинается так:

«О, гнусен грех мой! Смерд его до неба
Доходит. Проклятый первичный грех
Братоубийства. Не могу молиться –
Хоть велики влечение и воля, –
Но грех сильнее воли. За два дела
Нельзя зараз приняться. Я не знаю,
За что же взяться мне, – не приступаю
Я ни к чему!..»⁴⁵

Когда-нибудь изучите этот текст повнимательнее... Теперь понятно?

С о з д а н и е. Понятно лишь одно. В мой напряженный день теперь включается еще больше упражнений.

Я. Тогда последнее слово за вами. Что скажете?

С о з д а н и е. Все что угодно, лишь бы получилось *последовательно усиливать внимание моего зрителя*.

Я. Bravo! Хорошо, что не сопротивляетесь, так осваивать навыки проще и легче. Чтобы актеру обрести чувство ритма, надо смело и полностью отдаваться любому ритму, с которым сталкиваешься в жизни. Другими словами, надо быть восприимчивым к окружающим ритмам.

С о з д а н и е. Но для этого нужно знать и осознавать, что такое ритм. А если я глуха к ритму или, как вы говорите, не осознаю его? Что делать?

Я. «Иди в монастырь! Скорее! Прощай!»⁴⁶.

С о з д а н и е. О, пожалуйста, не надо – я действительно думаю, что не чувствую ритма.

Я. Вы ошибаетесь. Во вселенной нет ни камня без чувства ритма. Разве что его нет у некоторых актеров, но и то – у очень немногих. Оно есть у каждого нормального существа! Иногда неразвитое, в спящем состоянии, это правда. Но немного работы – и оно сразу разовьется.

С о з д а н и е. Не мучайте меня. Объясните – как?

Я. Не торопитесь. Для объяснения это одна из самых сложных тем, потому что ритм настолько прост и универсален. Ребенок уже рождается с проявлением ритма – он дышит. Правильное начало, которое природа дарует каждому. Потом идет его развитие. Сначала в ходьбе, потом в речи, затем в чувствах. Один шаг, одно слово, одно чувство *меняется* другим, а потом еще одним, и каждое подчинено конечной цели. Это первый уровень ритма – осознаваемый. Второй уровень возникает, когда внешние силы навязывают вам свой ритм. Когда вы идете, двигаетесь или жестикулируете вместе с другими или для других. Когда вы идете в строю, или бежите навстречу другу, или пожимаете руку врагу. Когда ваши слова отвечают другим словам, увлекают вас или заставляют оцепенеть. Когда ваши эмоции – это прямой ответ на чувства других, их результат.

С о з д а н и е. А третий уровень?

Я. Когда вы создаете и контролируете свой собственный ритм и ритм других. Это уже совершенство, искомый результат. Не торопитесь к нему. Ученик должен начинать со второго уровня. И начинать с малого. Все, что требуется, – это замечать проявления ритма в реальной жизни и хранить их в своей памяти. Уделите особое внимание воздействию на вас самых разных ритмов. Лучше всего начать с музыки, где ритм наиболее ярко выражен. Идите на концерт или, если хотите, слушайте уличный орган – все подойдет. Главное, слушайте всем своим

существом, будьте полностью раскрепощены, готовы следовать ритмам музыки. Отдайтесь эмоциям, которые она несет. Пусть они меняются с изменениями в музыке. Прежде всего, будьте внимательны и податливы. После музыки перейдите к другим искусствам, потом к наблюдению за событиями повседневной жизни.

С о з д а н и е (в восторге, как всегда, когда она обнаруживает, что два плюс два равно четырем). Теперь я поняла. Вот что случилось со мной здесь, на этой высоте. Я поддалась потрясающим сменам ритма, происходящим столь быстро и сильно.

Я. Ну, под воздействием *таких изменений* даже слон бы расшевелился. Ваша заслуга тут невелика.

С о з д а н и е. Очень любезно с вашей стороны, сэр, но это не будет вашим последним словом. Предположим, через некоторое время я разовью восприимчивость к музыке. К чему стремиться дальше? Куда двигаться?

Я (с улыбкой). Но вы уже восприимчивы к пустяковому прыжку вверх на тысячу футов.

С о з д а н и е. Ну пожалуйста!

Я. Вы восприимчивы к ритмам нью-йоркских улиц. Вы почти загнали меня, когда мы бежали сюда.

С о з д а н и е. Но я не буду восприимчива к вашему юмору! Сейчас он меня раздражает.

Думаю, она говорит серьезно.

Я. Мне очень жаль снова вас разочаровывать. Вы все-таки восприимчивы к моему юмору, потому что изменили силу своего голоса, скорость слов, требовательность вашей просьбы. Вы изменили свой ритм.

С о з д а н и е. Рано или поздно я научусь с вами спорить. Скажите, пожалуйста, на что мне обратить внимание после того, как я стану откликаться на музыку легко и свободно?

Она умоляет так мягко, что я, словно следуя собственной подсказке, меняю свой ритм. Я беру ее под руку и веду к балюстраде.

Я. Моя дорогая коллега, сейчас смотрите не на меня – смотрите вокруг, слушайте внутренним слухом. Восприятие музыки и других искусств – всего лишь дорога ко всей вселенной. Не пропускайте в ней ничего. Слушайте морские волны. Впитывайте их мерные изменения своим телом, сознанием и душой. Поговорите с ними, как это делал Демосфен⁴⁷, и не отступайте после первой попытки. Пусть смысл и ритм ваших слов будут продолжением их непреходящего, божествен-

ного звучания. Вдохните их дух и почувствуйте свое единение с ними, хотя бы на мгновение. В будущем это позволит вам представить бессмертные роли мировой литературы. Повторите этот опыт с лесами, полями, реками, небом над головой – затем обратите себя к городу, откликнитесь душой свингу его звуков, как вы подчиняли себя его рабочему шуму. Не забывайте тихие, мечтательные, маленькие городки... Но прежде всего не забывайте своих ближних. Будьте чуткими к каждому изменению в их жизненных проявлениях. Всегда отвечайте на эти изменения своим новым, повышенным ритмом. В этом секрет существования – настойчивость и активность. В этом вся суть мира – от камня до души человеческой. Театр и актер лишь часть общей картины. И актер не может отобразить целое, не став его частью.

С о з д а н и е (*задумчиво и грустно*). Я чувствую себя подавленной.

Я. Почему же?

С о з д а н и е. Думаю, насколько я буду занята в следующие месяцы.

Я. Да. Но вы всегда будете знать, *что делать дальше*. Разве это не утешение?

С о з д а н и е. Конечно! Мой привет *Миссис Как!* Пожалуй, пойдём дальше.

Так мы и делаем. Лифт мчит нас вниз. Улица поглощает нас – и мы меняем свой ритм.

Сергей Черкасский

Пойдем дальше, или Седьмой урок Болеславского

Последняя фраза шестого урока – «Пожалуй, пойдем дальше». В этой простой, даже бытовой фразе, которой заканчивается диалог учителя и ученицы, – глубокий смысл. Не точка, а многоточие. Без особой назидательности Болеславский формулирует важнейшее: процесс работы актера над собой – нескончаем. Освоение любого навыка открывает горизонты для новых задач.

В четвертом уроке, сыграв сцену Офелии на пределе своих сил, Создание получает новые задания и почти ужасается:

«С о з д а н и е. Значит будет еще больше учебы, еще больше упражнений?»

Я. Безусловно.

С о з д а н и е. Я сдаюсь... Но продолжайте.

Я. А вы не сдавайтесь. <...> вам всегда придется работать, чтобы овладеть следующим шагом. И даже сделав его, вы не остановитесь. Возникнет новая трудность, и вы будете бороться уже с нею.

С о з д а н и е. Бесконечно?

Я. Бесконечно и настойчиво. <...> Когда художник заканчивает работу, она не закончена. Это просто еще один шаг».⁴⁸

Тезис «учиться надо всю жизнь» легко декларировать, но совсем не просто ежедневно претворять в жизнь. Эта тема всплывает в уроках не раз – Болеславский «признает, что актерская профессия может потребовать работать всю жизнь, но уверен, что эта профессия стоит того, чтобы всю жизнь работать»⁴⁹.

Так что – пожалуй, пойдем дальше!

Статьи Болеславского из цикла «Уроки мастерства актера», вышедшие в *Arts Monthly* в 1923–1932 гг., а ныне опубликованные в трех номерах «Вопросов театра», были организованы им в книгу под названием «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (*Acting: The First Six Lessons*) в 1933 г. Книга эта стала итоговым сочинением Болеславского по методологии актерского творчества. После ее публикации им были написаны лишь несколько статей по проблемам кинематографа⁵⁰. Как мы уже упоминали, начиная серию статей-уроков, Болеславский

планировал цикл из двенадцати уроков⁵¹. Но этим планам не суждено было сбыться.

Даты публикации статей выдают ритм работы, хорошо знакомый театральным практикам, берущимся за перо. Каждое свободное время отдается письменному столу, но приходит период репетиций, выпуска спектакля – и в литературной работе возникает пауза, причем иной раз непредсказуемо продолжительная. Стоит взглянуть на хронологию публикаций (первый урок напечатан в октябре 1923 г., второй – в июле 1929 г., третий – в июле 1931 г., четвертый, пятый и шестой выходят почти подряд – в феврале, апреле и июле 1932 г.), чтобы понять – затеявая серию статей, Болеславский вероятнее всего отдавал себе отчет, что может не выполнить весь намеченный им план⁵².

Это не могло не обострить вопрос выбора темы каждого из уроков и их последовательности. Опыт работы со студийцами *Laboratory Theatre*, с актерами Бродвея и звездами Голливуда, да и педагогические поиски самого Болеславского, безусловно, корректировали изначальные планы – о том, как осмысление диалектики эмоциональной памяти и действия привело к изменению порядка тем уроков Болеславского, мы подробно писали во вступительной статье к третьему и четвертому урокам⁵³.

В итоге Болеславский выстроил такой порядок:

- I. Внимание,
- II. Память на эмоции, или эмоциональная память,
- III. Драматическое действие,
- IV. Создание характера,
- V. Наблюдения,
- VI. Ритм.

А в подзаголовке к названию своей книги подчеркнул, что эти шесть уроков – *первые, начальные* уроки.

Стоит обратить внимание, что эти шесть уроков сфокусированы на элементах творческого самочувствия, которые в «Работе актера над собой» описаны не только в первой части (Внимание. Эмоциональная память. Действие), но и во второй (Создание характера. Ритм), а важнейшая тема наблюдений как основы методики воспитания актера, которая у Станиславского проходит красной нитью через обе части, вынесена в отдельный урок.

То есть Болеславский даже в сжатом тексте считает необходимым сразу говорить и о творческом процессе *переживания*, и о творческом

процессе *воплощения*. Вспомним, сколько бед принесло и российской и мировой театральной педагогике разорванность текстов Станиславского – ведь между публикациями первой (Нью-Йорк, 1936; Москва, 1938) и второй (Москва, 1948; Нью-Йорк, 1949) частей его книги прошло, как нетрудно сосчитать, десять лет в России и тринадцать лет в Америке. В результате система Станиславского слишком долго воспринималась как работа только по внутренней психотехнике.

Книга Болеславского избегает этой опасности – ведь она отражает уже синтезирующий, а не аналитический (как у Станиславского, который в силу ряда обстоятельств писал книгу по плану, уже не отражающему его последние открытия и убеждения⁵⁴) подход к освоению творческого самочувствия актера.

Напомним, в момент ее публикации это была первая в мире книга об основных принципах системы Станиславского. И одного этого хватило бы, чтоб она осталась в истории театра, упрочив основную миссию режиссера и педагога Ричарда Болеславского, творческая деятельность которого стала надежным мостом между русским и американским театральным искусством XX века.

Но книга Болеславского не потеряла своего значения и после выхода трудов Станиславского – и на английском, и на русском. Она регулярно переиздается – с момента ее первой публикации только в США книга переиздана почти шестьдесят раз. Кроме того, она переведена на полтора десятка языков. Польский исследователь творчества Болеславского М. Кулеша приводит информацию о переводах «Мастерство актера: Шесть первых уроков» на датский (1947), чешский (1948), норвежский (1950), японский (1953), испанский (1954 и др.), индонезийский (1960), турецкий (1962), греческий (1965 и др.), корейский (1981), польский (1988–1989, 2013 и 2015), немецкий (2000), сербский (2006), китайский (2012), итальянский (2015), португальский (2015, в Бразилии), кроме того есть британские издания книги⁵⁵. Вероятно, изданий на различных языках существует еще больше. И можно только подосадовать, что на русском языке уроки Болеславского появляются лишь в 2021 и 2022 годах – впрочем, причины этого мы уже проанализировали в статьях, предвещающих публикации предыдущих уроков⁵⁶.

В 2010 г. «Мастерство актера: Шесть первых уроков» были также напечатаны с важным дополнением – впервые опубликованными лекциями «Творческий театр», которые Болеславский читал в первый месяц гастролей МХТ в Нью-Йорке, его лекциями в *Laboratory Theatre*

1925–1926 гг. и записью уроков Марии Успенской, важнейшей соратницы Болеславского⁵⁷. Но и после этого «Шесть уроков» в их исходной редакции продолжают переиздаваться почти ежегодно. Популярность книги трудно переоценить, и – в силу своей лаконичности, внятности и ясности – в англоязычном пространстве она до сих пор парадоксальным образом составляет конкуренцию книгам самого Станиславского.

Недаром известный американский актер Дэвид Кэррэдайн⁵⁸ утверждал, что хотя система Станиславского «всем хороша, и театральная Америка живет по ней с 1947 года»⁵⁹, но его сердцу милее «система Болеславского, с чьей книжкой ему приходится расставаться за год неоднократно – в целях просвещения коллег»⁶⁰.

Что же послужило причиной такой популярности уроков Болеславского? Почему тоненькая книга ученика Станиславского осталась в активе мировой театральной педагогики и тогда, когда были опубликованы все фундаментальные труды его учителя, и сейчас – в XXI веке?

В первую очередь это связано с тем, что Болеславский, как и Станиславский, пишет об *объективных законах* творчества актера. Эти законы не стареют и не могут быть отменены в любом курсе по подготовке профессионального актера. Вопрос в том, как точно и ясно эти основы разъяснены новым поколениям.

И вот тут лаконичная книга Болеславского имеет некоторую фору перед многословными трудами Станиславского. Она отмечена рядом чисто литературных достоинств – ясностью изложения, логикой построения, прозрачностью раскрытия даже сложных понятий, неожиданными композиционными ходами и – не в последнюю очередь – интонацией разговорной речи.

Книга отличается практической направленностью и ясностью. Недаром британский актер Алек Гиннесс⁶¹ писал: «При их кажущейся простоте и беззаботности, [“Шесть уроков”] – книга глубокая, и по существу. Актеры, как начинающие, так и опытные, которые принимают свою работу всерьез, найдут в ней руководство к действию»⁶².

Композиция книги, ее стиль и построение диалога основаны на точном знании типичных проблем и вопросов студентов, даже на предвидении моментов, когда ученик может потерять веру в себя, а когда заупрямиться. «Шесть уроков» выявляют недюжинный педагогический талант Болеславского и являются не только пособием по мастерству актера, но и непринужденным уроком педагогического профессионализма.



Гарольд Хехт – Майкл,
Гровер Бёрджесс – Колум.
«Плащ русалки»
Э. Ривз-Трубецкой.
American Laboratory Theatre.
Нью-Йорк, 1925.
Режиссер – Ричард
Болеславский

Уроки Болеславского базируются на важнейшем выводе, к которому Болеславский, получивший основы Системы из первых рук в 1910-е, пришел уже в 1920–1930-е параллельно со Станиславским (и независимо от него). Этот вывод – о возможности различных, порой противоположных подходов к достижению творческого самочувствия актера. Можно начинать с физического действия, можно с эмоциональной памяти, или даже с ритма, главное – обрести *целостное* творческое самочувствие. Актер может идти от себя к характеру или от характера к себе – главное, чтобы их встреча состоялась! А выбор педагогической тактики зависит от психотипа ученика, с которым работает педагог⁶³. Актриса Рут Нельсон уловила главное в педагогике Болеславского: «Он работал *со мной*, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове»⁶⁴.

И этот вывод – пожалуй, главный урок Болеславского, пронизывающий все написанное в книге «Мастерство актера: Шесть первых уроков».

Немалое значение в установлении репутации книги имело и то обстоятельство, что ее первая часть была доступна в форме статей в то же самое время, когда Болеславский встречался на занятиях со студийцами *Laboratory Theatre* (а вся книга вышла тогда, когда и Успенская, и другие бывшие мхатовцы, очутившиеся в Америке, продолжали активно преподавать в своих студиях). Поэтому соотнесение живых уроков Болеславского и его печатного слова о мастерстве актера происходило легко и естественно. Учебные курсы *the Lab*⁶⁵ популяризировали книгу, а книга популяризировала обучение в *the Lab*. Стоит сравнить это с дли-



Ж.Ж. Бернар.
«Мартина».
American Laboratory Theatre. Нью-Йорк,
1928.
Режиссер – Ричард
Болеславский.
В заглавной роли –
Рут Нельсон.

тельным и тягостным путем, которым книги Станиславского шли к своему читателю и находили его уже после смерти создателя Системы, и с тем, в каком неоправданном секрете от всего театрального мира велись эксперименты Станиславского 1930-х в Оперно-драматической студии.

Уроки Болеславского в *Laboratory Theatre* положили начало важнейшей линии развития и преемственности в истории американского театра и кино. За семь лет существования школы и театра через *Laboratory Theatre* (1923–1930) прошли около пяти сотен учеников. Среди наиболее ярких имен – режиссеры Ли Страсберг и Гарольд Клёрман, актрисы Стелла Адлер, Юнис Стоддарт, Рут Нельсон, актер и будущий продюсер Гарольд Хехт, теоретик театра Френсис Фергюссон, актеры Гровер Бёрджесс и Джордж Макреди⁶⁶.

Многие деятели американского театра, проинтервьюированные в конце 1960-х – середине 1970-х годов Р. Уиллисом и Дж. Робертсом, единогласно утверждали, что уроки Болеславского и Успенской в *Laboratory Theatre* «навсегда изменили их представление об актерской игре и о театре»⁶⁷.

«Всей моей карьерой я обязана Лабораторному театру. Я думаю, это верно для всех, кто там учился»⁶⁸, – утверждает С. Адлер. Болеславский «безусловно, наставил меня на тот путь, которым я и шел с тех пор», – вторит ей Ф. Фергюссон⁶⁹. «Возможность видеть Болеславского за работой, слышать его замечания... безусловно, повлияла на меня, просветила и стимулировала», – это говорит уже Г. Клёрман⁷⁰. А сдержан-



Ричард Болеславский в зрительном зале во время репетиций «Мещанина во дворянстве» Мольера. *Teatr Polski*. Варшава, 1920

ный на проявления своих чувств Л. Страсберг просто каждый раз подчеркивает «мой учитель», прежде чем упомянуть имя руководителя *Laboratory Theatre*⁷¹.

При этом ученики Болеславского словно унаследовали его «педагогический ген». Отличительной чертой *Group Theatre* (1931–1940), ставшего моделью для многих последующих репертуарных театров США (напомним, семеро из двадцати восьми основателей были из *Laboratory Theatre*, включая двух руководителей театра – Страсберга и Клёрмана), было пристальное внимание к методологии актерского творчества. Наличие серьезной обучающей программы внутри театра, которой руководил Страсберг, развивало в актерам и режиссерах *Group* обостренный интерес к технологии, потребность методологического осмысления своей работы. Именно в *Group* в режиссерско-педагогической работе Ли Страсберга, воспринявшего уроки Болеславского – по его собственным словам – «как озарение», сформировался Метод (*the Method*)⁷², основанный на системе Станиславского и плодотворно развивающий её.

Из *Group Theatre* вышли почти все ведущие педагоги актерского мастерства послевоенной Америки. В 1960 г. восемнадцать (!) из основателей театра *Group Theatre* вели занятия по актерскому мастерству в различных студиях, театральных мастерских или театральных отделениях университетов⁷³, передавая методику Станиславского, полученную от Болеславского.



Ричард Болеславский
на съемках фильма
«Мальчик О'Шонесси»
(*O'Shaughnessy's Boy*).
MGM Studio, 1935*

Как всякий живой организм, *Group Theatre* не избежал внутренних конфликтов, но в отличие от жизни множества других коллективов, в основном эти конфликты были связаны – и это стоит отдельно подчеркнуть – с разногласиями в области методологии актерского мастерства. В этой внутренней и чрезвычайно острой полемике в *Group* ученики Болеславского обретали свой неповторимый педагогический голос.

В результате при всем разнообразии театральных школ и множестве учебных студий Америки XX века доминирующими оказались три направления – Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера. Став во главе трех очень разных организаций (Страсберг возглавил Актерскую студию, а впоследствии и Институт театра и кино, Адлер – Консерваторию своего имени, Майснер – школу *Neighborhood Playhouse*⁷⁴), каждый из мастеров развивал свое направление в методике обучения, акцентируя и углубляя один из возможных путей достижения целостного творческого самочувствия актера. Очень схематично можно сказать, что Страсберг посвятил свои исследования *проблемам релаксации, концентрации внимания и аффективной памяти,*

* Автору приятно выразить благодарность польскому исследователю творчества Болеславского Мареку Кулеше (автору книги *Kulesza M. Ryszard Boleslawski: Umrzeo w Hollywood*. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1989) за предоставление этой фотографии.

Стелла Адлер – воображению, предлагаемым обстоятельствам и физическим действиям, а Майснер – спонтанности поведения, сиюминутности восприятия и реальности «действия» (*reality of doing*).

Так педагогическая практика выходцев из *Laboratory Theatre* и *Group Theatre* заложила основу национальной актерской школы США, во многом связанную с игрой по Методу – *the Method acting*.

Долгие годы открытия и достижения американской актерской педагогики не были известны российскому театру, а отдельная доступная информация оказывалась невостребованной. Однако начиная с 1990-х маятник российской театральной педагогики качнулся в другую сторону.

На смену *театра действия* (именно так Г.А. Товстоногов предлагал именовать направление, называемое Станиславским искусством переживания), который преобладал в российском театральном процессе в 1960–1980-е годы, принося ему величайшие творческие достижения, пришли иные подходы. Фокус внимания педагогики актерского мастерства смещается с вопросов *действия*, уже всесторонне методически разработанных, на вопросы *восприятия и памяти ощущений и эмоциональной памяти*. Даже привычное базовое упражнение российской театральной школы на память физических действий (ПФД) стали называть упражнением на память физических действий и ощущений (ПФДиО). В начале уже этого века российская театральная педагогика заново открыла для себя этюдную школу давнего сотрудника и оппонента Станиславского Н.В. Демидова⁷⁵, отражающую синтезирующие, целостные подходы к воспитанию актера. Вслед за этим оказалась востребованной техника Майснера, во многом родственная школе Демидова. Вышли переводы книг по Методу («Сочиненные чувства» Страсберга и книги его учеников и последователей⁷⁶), мастер-классы американских педагогов в Москве и Санкт-Петербурге предоставили возможность на практике прикоснуться к Методу⁷⁷.

Поэтому сегодня, приближаясь ко второй четверти двадцать первого века, целесообразно не противопоставлять Систему и Метод, как это часто делали в веке двадцатом, не разделять школы, опирающиеся на наследие Станиславского, на российскую и американскую, а выявлять и подчеркивать их общность и возможности взаимодействия. Недаром Станиславский настаивал: «Моя система для всех наций. У всех людей природа одна»⁷⁸. Методология актерского творчества, поиск объективных законов природы в творчестве актера не могут быть ограничены национальными рамками!

Именно поэтому педагоги-практики, знакомые с историей развития идей Станиславского по обе стороны океана (например, ведущий педагог Института Страсберга Р. Эллерманн) сегодня протестуют против противопоставления Системы и Метода, полагая, что словосочетания «русская Система» и «американский Метод» стоит использовать лишь в историческом контексте, отражающем разделение школ в XX в., и предлагают ввести термин «Система/Метод» для обозначения всего континуума творческих экспериментов мировой театральной педагогики, исповедующей школу переживания (*experiencing*).

Ведь изучение лучших образцов американской театральной педагогики выявляет, что творческое наследие Станиславского и преемственная ему театральная педагогика Страсберга, Майснера, Адлер, различны в тактике подходов к достижению творческого самочувствия, но едины в главном – в поисках объективных законов актерского искусства. Более того, практика Метода сохранила (а благодаря методическим разработкам Страсберга и содержательно развила) те положения Станиславского, которые российской школой оказались частично утрачены. В американской же школе эти опыты раннего, *базового (!)* Станиславского сохранились во многом благодаря Болеславскому, его педагогической практике в *Laboratory Theatre* и его книге «Шесть уроков». Именно поэтому остро встает вопрос возможности заимствования из творческого наследия Болеславского и Страсберга для обогащения современной российской театральной педагогики.

И сегодня, заканчивая публикацию шести статей Болеславского в трех номерах «Вопросов театра» и тем самым предоставив русскоязычному читателю полный текст книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков», мы восстанавливаем важнейшее пропущенное звено в линии развития педагогической мысли, идущую от Станиславского через Болеславского к Страсбергу и далее – к новым открытиям в Системе/Метод, в методологии актерского творчества.

Так что теперь – опять пойдем дальше!

¹ См.: *Boleslavski R. Lances Down: Between the Fires in Moscow*. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932. P. 61–62. Также в: Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917. Главы из книги Р.В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве». Публикация, перевод, вступительная статья, составление, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского // Мнемозина.

- Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: «Индрик», 2019. С. 116.
- ² Наталья Валентиновна Болеславская (урожденная Шимкевич, по первому мужу Платонова, 1887–1992) – актриса, дебютировала в Сабуровском театре в Петербурге, играла в Свободном театре Марджанова. Эмигрировала вместе с Болеславским из России в 1920 г., в Америке играла под именем *Natasha Boleslavsky*.
- ³ *Boleslavsky N. Interview. 13 Dec. 1971. Цит. по: Roberts J.W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 81.*
- ⁴ *Janney R. Richard Boleslawski // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan. P. 33.*
- ⁵ Постановка «Санчо Панса» (М. Ленгьела – Х. Феликс по мотивам романа М. де Сервантеса; 1923) положила начало сотрудничества Р. Дженни и Болеславского, результатом которого были в том числе и бродвейские хиты «Король-бродяга» (Р. Фримл – Б. Хукер, У. Пост; 1925, 511 представлений), который в 1927 был перенесен в Лондон (480 представлений), «Три мушкетера» (Р. Фримл – К. Грей, П.Г. Вудхаус, У.А. Макгуаер по роману А. Дюма; 1928, 318 представлений). Подробнее об этих спектаклях см.: *Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 299–304.*
- ⁶ В 1932 г. продюсер С. Годвин выкупил тридцатидневный опцион на экранизацию «Пути улана» и Сидней Говард, будущий сценарист «Унесенных ветром», приступил к написанию сценария. Тем не менее фильм по книге Болеславского снят так и не был.
- ⁷ *Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // Вопросы театра. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 466.*
- ⁸ Эмпайр-стейт-билдинг (*Empire State Building*) – 102-этажный небоскреб в стиле ар-деко в центре Манхэттена. Открыт в 1931 году, за год до публикации шестого урока в журнале *Theatre Arts Monthly*. С 1931 по 1972 год это здание являлось самым высоким в мире.
- ⁹ См.: С. 304 настоящей публикации.
- ¹⁰ См.: *Болеславский Р. Второй урок мастерства актера // Вопросы театра. Prosaenium. 2021. № 1–2. С. 478 и 490 (коммент. 64).*
- ¹¹ Впервые публикуемый здесь экслибрис Болеславского находится на фронтисписе 4 тома собрания сочинений Ибсена (СПб.: изд. А.Ф. Маркс, 1909), который в 2010-е был обнаружен на помойке во дворе Санкт-Петербургского академического театра имени Ленсовета. Можно только

предположить, что этот том попал в библиотеку театра в то время, когда он еще назывался Новым (1933–1953), а руководил им (с 1937 по 1946) старый товарищ Болеславского по Первой студии МХТ – Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946). Вероятно, книга была списана и чудесным образом спасена Т.С. Ткач, которая подарила драгоценный том автору публикации на творческом вечере мастерской С.Д. Черкасского в РГИСИ в 2018 году. Мне приятно выразить глубокую благодарность Татьяне Сергеевне – исследователь знает, что подарить исследователю! Автор эклибриса устанавливается.

- ¹² Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 485.
- ¹³ Дэвид Беласко (1854–1931) – продюсер, режиссер, драматург, впервые в практике американского театра осознал необходимость режиссера для создания спектакля как единого целого. За свою долгую карьеру с 1884 по 1930 гг. Беласко написал, поставил или продюсировал более сотни бродвейских постановок, что сделало его одной из наиболее влиятельных персон нью-йоркского театрального мира, «епископом Бродвея».
- ¹⁴ Первая пьеса Т. Уайлдера «И зазвучит труба» (*The Trumpet Shall Sound*) была поставлена в *Laboratory Theatre* в 1926 г. Подробнее об этом спектакле см.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 354–257.
- ¹⁵ Имеется в виду пьеса Т. Уайлдера «Скорый поезд “Гайавата”». *Wilder T. Pullman Car Hiawatha//Thornton Wilder Collected Plays & Writings on Theater*. Ed. J. D. McClatchy. New York: The Library of America, 2007. P. 93–108.
- ¹⁶ См. настоящую публикацию С. 315.
- ¹⁷ Пятая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Пятый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R. A Fifth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly*. 1932. Vol. 16. No. 4. P. 294–298). В книге она получила название «Пятый урок: Наблюдения» (*The Fifth Lesson: Observation*).
- ¹⁸ Автор – Болеславский иронично повторяет информацию, которую ученица при первом же визите сообщила о своей Тете, чтобы доказать глубину ее познаний в области театра. См.: Болеславский Р. Первый урок мастерства актера // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 1–2. С. 461.

¹⁹ Ноэл Кауард (Noël Coward, 1899–1973) – английский драматург, композитор, режиссер, актер, певец. С 1930-х – один из самых востребованных англоязычных драматургов, многие его пьесы неоднократно ставились и в СССР, и в России («Неугомонный дух», «Сенная лихорадка», «Интимная жизнь», «Обнаженная со скрипкой» и др.).

²⁰ Александр Вулкотт (Alexander Woollcott, 1887–1943) – американский театральный критик и журналист, известный остролов. С 1929 по 1934 год вел колонку под названием «Восторги и ворчания» (*Shouts and Murmurs*) для еженедельного журнала *The New Yorker*. Написал несколько пьес (две из них в соавторстве с Дж.С. Кауфманом) и романов, в 1931 году появился на Бродвее как актер в спектакле «Мгновение» (*Brief Moment*) С. Берхмана в режиссуре Гатри МакКлинтика.

²¹ Здесь игра слов: *to get hot* – 1) становиться горячее, 2) разыграться (об артистах).

²² В англ. варианте – каламбур: *teaching and preaching* – обучение и проповеди. На протяжении всех уроков Болеславский подчеркивает, что актерскому мастерству нельзя *научить*, можно только *научиться*, научиться себя, создать самого себя как актера.

²³ Напомним, хранилище воспоминаний актера Болеславский называл «золотым ларцом» актера [Golden Casket] (*Boleslavsky R. The “Creative Theatre” Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 117–119.*

²⁴ Болеславский неслучайно приводит примеры из практики йоги. В 1932 году, вспоминая в книге «Пики вниз» свою работу в Первой студии, он писал: «О чем мы говорили в те дни? <...> Мы бурно спорили о происхождении ритма, или о связи сознания и эмоции, или о применении йоги к искусству актера» (Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го. Главы из книги Р. В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве» // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: «Индрик», 2019. Вып. 7. С. 112).

А Мария Успенская (1887–1949), преподававшая вместе с Болеславским в Лабораторном театре, всю свою жизнь продолжала заниматься йогой, была участницей Братства Самореализации (SRF, Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 году йогом Йоганандой, и в своей педагогической деятельности использовала упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу.

- Подробнее о влиянии йоги на работу Первой студии, формирование системы Станиславского и дальнейшую судьбу многих первостудийцев см.: *Черкасский С. Д.* Станиславский и йога. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018. С. 23–29.
- ²⁵ Автор – Болеславский неслучайно приводит пример из работы Создания над ролью слепой Берты из повести Ч. Диккенса. Болеславский не был занят в важнейшем спектакле Первой студии МХТ по этой повести (1914, реж. Б.М. Сушкевич), но весной 1921 года он ставил «Сверчка на печи» в Берлине (сведений об этом спектакле не сохранилось). Кроме того, анонс первого сезона Лабораторного театра в журнале *Theatre Arts Magazine* (Нью-Йорк, 1923) сообщал о планах постановки «Сверчка на печи». Эта постановка не была осуществлена, но, как видно, и в 1932-м, когда Болеславский пишет пятый урок, этот сценический материал «не отпускал» режиссера-педагога.
- ²⁶ Бауэри (Bowery) – название улицы и прилегающего к ней одноименного района в Манхэттене, Нью-Йорк.
- ²⁷ Шляпа Eugénie – маленькая женская шляпка, названная в честь французской императрицы Эжени де Монтижу, жены Наполеона III. В начале 1930-х адаптированная версия шляпы Eugénie, которую носила Грета Гарбо в фильме «Романтика», вызвала в Америке повторный всплеск моды на такие маленькие шляпки с перьями.
- ²⁸ Конное шоу в Мэдисон-сквер-гарден – имеется в виду Национальное конное шоу (The National Horse Show, или NHS) – старейшее постоянно проводимое конное шоу лошадей в США. С 1883 по 2002 год проходило в Нью-Йорке (с 1926 года – в *Madison Square Garden*).
- ²⁹ Шестая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Шестой урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R. A Sixth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 6. P. 477–483*). В книге она получила название «Шестой урок: Ритм» (*The Sixth Lesson: Rhythm*).
- ³⁰ В этом примере Болеславский сознательно переворачивает все события шекспировского «Венецианского купца». Невозможность для Антонио вовремя отдать деньги Шейлоку создает основной конфликт пьесы и обеспечивает развитие ее сюжета. Религию меняет не Антонио, ее по приговору суда, который будет объявлен только в пятом акте, должен поменять Шейлок. И, наконец, Джессика еще в начале пьесы сбегает с любимым ею Лоренцо.

- ³¹ *Шекспир У.* Гамлет. Акт IV. Сцена 4. Пер. с англ. П. Гнедича. Этот монолог, в котором идет острая внутренняя борьба Гамлета, дан в тексте Болеславского с существенным пропуском, очевидно, в силу его общеизвестности.
- ³² *Forte fortissimo* (форте-фортиссимо) или *fff* (три форте) – музыкальный термин для обозначения крайних степеней громкости.
- ³³ *Sostenuto* (сдержанно) – музыкальный термин, указывающий на выдерживание каждого звука на одном уровне громкости до самого его окончания, обычно подразумевает умеренный темп.
- ³⁴ Прелюдия Скрябина в пятнадцать восьмых – прелюдия А.Н. Скрябина в ми-бемоль миноре, опус 12-й.
Александр Николаевич Скрябин (1871–1915) – композитор, педагог, представитель символизма в музыке. Скрябин ввел понятие «цвето-музыки» и проводил опыты по одновременному импровизационному сочинению музыки и танца. Известны его совместные импровизации с Алисой Коонен в 1911 г. (в этот период Скрябин часто смотрел «Синюю птицу» в МХТ – см.: *Коонен А.Г.* Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. С. 123–124) и с Айседорой Дункан (о танцах Дункан под игру Скрябина см.: *Утро России.* 1913. 20 янв.).
- ³⁵ Эмиль Жак-Далькроз (Emile Jaques-Dalcroze) (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог, создатель системы развития музыкальных и ритмических способностей – ритмической гимнастики. Его идеи были необычайно популярны в России, и в частности в Художественном театре. В 1913 г. С.М. Волконский, страстный пропагандист системы Далькроза, организовал его приезд в Россию с шестью дипломированными ученицами, они выступали в Михайловском театре в Петербурге и в Консерватории в Москве (см.: *Гринер В.А.* Мои воспоминания о С.М. Волконском / Публ. Вяч. Нецаева // *Минувшее: Исторический альманах.* Paris, 1990. № 10. С. 333–334).
- ³⁶ «Ритм в архитектуре» – книга Моисея Яковлевича Гинзбурга (1892–1946) – советского архитектора, практика, теоретика и одного из лидеров конструктивизма. Автор многочисленных статей, а также книг «Ритм в архитектуре» (М.: Изд-во «Среди коллекционеров», 1923) и «Стиль и эпоха» (1924). Главной целью современной архитектуры Гинзбург считал всеобщую «организацию жизни», основанную на максимально рациональном устройстве производства и быта.
- ³⁷ Здесь Болеславский пытается сделать то, что не удалось Станиславскому. Вспомним попытку Торцова – Станиславского дать определение

ритму, предпринятую в главе «Темпоритм» второй части «Работы актера над собой»:

«*Темп* есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере».

“*Ритм* есть количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере”.

“*Размер* есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилием одной из единиц (длительность движения звука)”, – читал Аркадий Николаевич...

— Поняли? — спросил он нас по окончании чтения.

Мы с большим смущением признались, что ничего не поняли» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 158–159).

То есть Станиславский ставит под сомнение полезность «научного» определения для актеров, и далее вся глава наполнена описанием практических занятий и упражнений на темпоритм. При этом определение, которое могло бы быть понятно и полезно актеру, Торцов так и не приводит.

- ³⁸ Напомним, что одним из заданий четвертого урока было изучение пластики рук и кистей людей как в живописи, так и в жизни (См.: *Болезлавский Р.* Четвертый урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 480). Таким образом здесь Создание «отчитывается» о выполнении полученного задания, а Автор – Болеславский еще раз подчеркивает взаимосвязанность навыков, а соответственно и педагогических заданий в освоении мастерства актера.
- ³⁹ Ангна Энтерс (Anita “Angna” Enters, 1907–1989) – американская танцовщица, мим, художник, романист и драматург. Болеславский уже вспоминал ее имя в четвертом уроке (См.: *Болезлавский Р.* Четвертый урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 480).
- ⁴⁰ «Мальчик в голубом» – портрет работы английского живописца Томаса Гейнсборо (Thomas Gainsborough, 1727–1788), написанный в 1770 г. Популярность картины привела к многочисленным упоминаниям и ссылкам на нее в литературе, музыке и кинематографе. Когда после смены ряда владельцев в 1922 г. картина была продана американскому железнодорожному магнату Г. Хантингтону, в Национальном музее в Лондоне было даже организовано своеобразное прощание

- с «Мальчиком». С 1928 г. шедевр Гейнсборо хранится в собрании Библиотеки Хантингтон в Калифорнии.
- ⁴¹ В американском театре середины XIX – первой половины XX в. *stock companies* – это постоянные гастролирующие труппы, в которых актерам в течение сезона приходилось играть множество спектаклей репертуара (в отличие от бродвейского театра, где актеры подписывали контракт на одну постановку).
- ⁴² Здесь Болеславский, не используя слова *этюд*, безусловно, описывает этудную технику. За неимением подходящего термина (слово *этюд* в английском театральном лексиконе в тот момент отсутствовало, да и не вполне прижилось до сих пор) он использует глагол *sketch* (в переводе – делать эскиз, набросок). Предлагая в дальнейших строках соотносить ситуацию из пьесы с жизненным опытом актера, Болеславский предвосхищает афористически точную формулировку Станиславского последних лет: «Этюдами мы вспоминаем жизнь» (см.: *Зон Б.В. Встречи с К.С. Станиславским // Станиславский К.С.: Материалы, письма, исследования. Театральное наследство. Т. 1. М.: Изд. АН СССР, 1955. С. 457*).
- ⁴³ *Шекспир У. Укрощение строптивой. Акт II. Сцена 1. Пер. с англ. П. Мелковой // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958, Т. 2. С. 223–224.*
- ⁴⁴ Здесь Автор – Болеславский подчеркнуто использует лексику из определения ритма, данного им ранее.
- ⁴⁵ *Шекспир У. Гамлет. Акт III. Сцена 3. Пер. с англ. П. Гнедича.*
- ⁴⁶ *Шекспир У. Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.*
- ⁴⁷ Демосфен (384–322 до н.э.) – древнегреческий политик и оратор. Преодолевая свои серьезные речевые недостатки, он упражнялся в ораторском искусстве, набирая в рот камешки и произнося речи на берегу моря, при шуме волн. См.: *Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М.: Наука, 1994. Т. 2. Глава «Демосфен». Параграф 11.*
- ⁴⁸ *Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // Вопросы театра. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 477.*
- ⁴⁹ *Isaacs E.J.R. Introduction // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933. P. 11.*
- ⁵⁰ *Boleslavsky R. The Director's Viewpoint // Photoplay Studies. 1935 Vol. 1. No. 2. P. 5–6; Boleslavsky R. Color Photography // Radio City Music Hall Weekly. 1936. Vol. 2. No. 5 (12 Nov.). P. 5.*
- ⁵¹ См.: *The World and the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1932. XI (April). P. 267.*

⁵² Хронология творческой жизни Болеславского убедительно выявляет динамику его режиссерской и литературной работы. В 1929 г. он покинул Нью-Йорк и созданный им *Laboratory Theatre* ради голливудской карьеры. Ее начало было не самым легким – за первый год Болеславский создал танцевальные, музыкальные и диалоговые сцены по крайней мере в шести фильмах, подписанных другими режиссерами. И лишь в 1930 г. снял свой первый американский фильм – «Последнее дело одинокого волка» (*The Last of The Lone Wolf*. Columbia, 1930), за которым последовал второй – «Веселый дипломат» (*The Gay Diplomat*. RKO-Radio, 1931). Но в том же 1931 г. в связи поглощением *Pathé Exchange* компанией *RKO* Болеславский остался без работы.

Последовавшему за этим периоду режиссерской безработицы мы и обязаны появлением четвертого, пятого и шестого уроков, а также двух его мемуарно-беллетристических книг «Путь улана» и «Пики вниз», опубликованных в 1932 г. Только после их громкого успеха Болеславский возвращается на съемочную площадку, на сей раз в крупнейшей и самой высокооплачиваемой студии тех лет – MGM, чтобы снять фильм «Распутин и императрица» (*Rasputin and the Empress*, MGM, 1932). Публикация «Шести уроков» в 1933 г. явно использовала шлейф творческого и коммерческого успеха первых двух книг Болеславского. Однако развивать литературную карьеру у Болеславского времени уже не было – за пять лет до своей смерти (1932–1937) он снял более пятнадцати фильмов, среди которых – его знаменитые номинированные на «Оскар» фильмы с участием Греты Гарбо, Кларка Гейбла, Марлен Дитрих и Гари Купера.

⁵³ Черкасский С.Д. Эмоциональная память vs действие в «Уроках» Болеславского // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 448–459.

⁵⁴ В результате того, что при написании книги «Работа актера над собой» в 1930-е Станиславский, даже редактируя записи 1920-х, а то и 1910-х гг., придерживался плана 1920-х, структура книги и ее содержание пришли в противоречие. Поэтому Система даже как практика самого К.С. Станиславского оказалась много глубже и содержательнее Системы как литературного продукта. К сожалению, прав В.В. Дыбовский: «В результате история создания рукописи [“Работы актера над собой”] оказывается историей ненаписания Станиславским главной книги его жизни» (*Дыбовский В.В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее*. Вып. 10. С. 329). См. также: коммент. 37 к вступительной

- статье к первому и второму уроку: *Черкасский С.Д.* Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 1–2. С. 485.
- ⁵⁵ *Kulesza M.* Ryszard Bolesławski – najnowsze ustalenia // *Kwartalnik Filmowy*. 2021. № 115. С. 235.
- ⁵⁶ См.: *Черкасский С.Д.* Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 1–2. С. 440–459; *Черкасский С.Д.* Эмоциональная память vs действие в «Уроках» Болеславского // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2021. № 3–4. С. 448–459.
- ⁵⁷ Мария Алексеевна Успенская (1876/1887–1949) – актриса МХТ и Первой студии, в Америке преподавала сначала в *Laboratory Theatre*, потом в своей студии в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе, много снималась в Голливуде (две номинации на «Оскар»). Российские зрители помнят ее по роли балетной наставницы мадам Киров из фильма с Вивьен Ли «Мост Ватерлоо». Подробнее см.: *Черкасский С.Д.* «Мадам» и система Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М.А. Успенской // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2011. № 3–4. С. 254–263.
- ⁵⁸ Дэвид Кэррэдайн (1936–2009) – американский актер театра и кино, режиссер, музыкант, мастер боевых искусств, снимался у И. Бергмана, М. Скорсезе, К. Тарантино.
- ⁵⁹ Упомянутый Д. Кэррэдайном год не случаен – в 1947 г. это год создания *Actors Studio*, которую тридцать лет возглавлял ученик Болеславского Ли Страсберг. По словам А.М. Смелянского, именно он создал актерскую школу и «начал великую индустрию Станиславского в Америке» (*Смелянский А.М.* Торговать своей жизнью – прибыльное занятие: Интервью О.В. Егошиной // *Новые Известия*. 2009.10 июня).
- ⁶⁰ Цит. по: *Хлебникова В.* Поэты и пистолеты: по свежим следам пресс-конференции с К. Тарантино и Д. Кэррэдайном [на открытии 26-го Московского международного кинофестиваля. Июнь 2004 г.] // URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/1715217/> (дата обращения 12.07.2011 – архивная страница)
- ⁶¹ Алек Гиннесс (Alec Guinness, 1914–2000) – один из крупнейших британских актеров театра и кино, лауреат премии «Тони», премий «Оскар». Играл в театре «Олд Вик», в Вест-Энде и на Бродвее, снимался в фильмах Дэвида Лина («Оливер Твист», 1948; «Мост через реку Квай», 1958; «Лоуренс Аравийский», 1962; «Доктор Живаго», 1965). Зрителям

следующих поколений известен как джедай Оби-Ван Кеноби («Звёздные войны. Эпизоды IV–VI).

- ⁶² *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons. NY, 1933. Обложка книги.
- ⁶³ Исследование практики Системы и Метода привело автора публикации к исследованию влияния психотипов и ученика, и педагога на практику воспитания актёра. Особенно ярко это стало ясно на примере педагоги С. Адлер и Л. Страсберга. См.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актёра: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 535–545.
- ⁶⁴ *Nelson R.* Interview. 2 Jan. 1976. Цит. no: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky... P. 235.
- ⁶⁵ Напомним, актёры и студенты *Laboratory Theatre* (1923–1930) называли его *the Lab*, и это название прижилось и в литературе о театре.
- ⁶⁶ Ли Страсберг (Lee Strasberg, 1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актёрского мастерства XX в., режиссер, теоретик театра. В 1931 г. вместе с Г. Клёрманом и Ч. Кроуфорд организовал *Group Theatre* (1931–1941). Более тридцати лет руководил *Actors Studio* (открыта в 1947 г.). Автор книги *Strasberg L.* A Dream of Passion. Boston, 1987, ряда важнейших статей по актёрскому мастерству (*Strasberg L.* Acting // *Encyclopedia Britannica.* 1957. Vol. 1. P. 58–64; *Strasberg L.* Acting and the Training of the Actor // *Producing the Play* / Ed. J. Gassner. NY: The Dryden Press, 1941. P. 128–162). Среди учеников Страсберга и виднейших «актеров Метода» – М. Брандо, М. Монро, М. Клифт, М. Стэплтон, Э. Бэнкрофт, Дж. Харрис, Дж. Пэйдж, П. Ньюмен, А. Пачино, Д. Хофман, Р. Де Ниро и др.
- Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) – режиссер и театральный критик. Начинал в театре *Guild Theatre*, после распада *Group Theatre* ставил на Бродвее (четыре номинации на «Тони»), был влиятельным театральным критиком, обозревателем журналов *The New Republic* и *The Nation* (1953–1980). Автор семи книг.
- Стелла Адлер (Stella Adler, 1901–1992) – дочь знаменитого актёра еврейской сцены Якова (Джейкоба) Адлера, вышла на подмостки в возрасте четырех лет. С начала 1920-х работала на англоязычной сцене, непродолжительное время играла в Лондоне (1919). В 1925–1927 гг. в *Laboratory Theatre*. Одна из основателей театра *Group Theatre*, где играла десять лет. В 1934 г. в Париже брала уроки у К.С. Станиславского. Активно занималась педагогикой (среди ее учеников – М. Брандо, У. Битти, Р. Де Ниро). В 1949 г. создала *Stella Adler Conservatory*.

Юнис Стоддарт (Eunice Stoddard, 1907 – после 1995) – актриса и танцовщица, вышла из состоятельной семьи, получила образование в Европе, после *Laboratory Theatre* играла на Бродвее, в 1930 г. – Верочка в спектакле «Месяц в деревне» Р. Мамуляна в *Guild Theatre* (Наталья Петровна – Алла Назимова). В *Group Theatre* с 1931 по 1938, после отошла от театра, работала на радио и в качестве фотографа. Автор книги *Symbols and Legends in Western Art* (NY: Scribner, 1972).

Рут Нельсон (Ruth Nelson, 1905–1992) – начала театральную карьеру в *Laboratory Theatre*, играла в 17 из 22 спектаклей *Group Theatre*, включая его первый и последний спектакль, потом играла на Бродвее, в 1940-е и 1960–1980-е снималась в кино.

Гарольд Хехт (Harold Hecht, 1908–1985) начал театральную карьеру в 1924 г. в возрасте 16 лет как актер *Laboratory Theatre* и ассистент Болеславского. После закрытия театра был танцовщиком труппы Марты Грэм, затем – директором балета Басби Бёркли. Впоследствии стал крупным голливудским продюсером, создавшим с Бертом Ланкастером независимую кинокомпанию.

Френсис Фергюссон (Francis Fergusson, 1904–1986), получивший образование в Гарварде и Оксфорде и начинавший помощником Болеславского в *Laboratory Theatre*, впоследствии стал виднейшим теоретиком драмы и критиком, специалистом по мифологии, особую известность получила его книга *The Idea of a Theatre* (1949) и перевод и комментарии «Поэтики» Аристотеля.

Гровер Бёрджесс (Grover Burgess, 1892–1948) – работал и в *Laboratory Theatre*, и в *Group Theatre*, играл в бродвейских спектаклях Болеславского и Страсберга, снимался в кино.

Джордж Макреди (George Macready, 1899–1973) – в *Laboratory Theatre* с 1925 г., играл в «И зазвучит труба», «Граните» (Просперо), «Много шума из ничего» (Бенедикт), а также Малькольма в бродвейском «Макбете» со сценографией Г. Крэга (1928). В 1940–1960-е гг. сыграл более сотни ролей в кино и на телевидении.

⁶⁷ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 229.

⁶⁸ Adler S. Interview. 1 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 230.

⁶⁹ Fergusson F. Interview. 10 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 230.

⁷⁰ Clurman H. Interview. 5 Nov. 1975. Цит. по: Ibidem.

⁷¹ См.: The Lee Strasberg Notes. P. 16, 51; Strasberg at The Actors Studio:

Tape-Recorded Sessions / Ed. R. H. Hethmon. NY: Theatre Communication Group, 1991. P. 328.

- ⁷² Термин *the Method* в англоязычном театроведении чаще всего используется как синоним интерпретации системы Станиславского в театральном-педагогическом творчестве Ли Страсберга. В настоящей статье, следуя англоязычной традиции, этот термин также употребляется как имя собственное и пишется с заглавной буквы – Метод.
- ⁷³ См.: *Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London; NY: Routledge, 2010. P. 40.
- ⁷⁴ Все названные театральные учреждения – *Actors Studio, Lee Strasberg Theatre and Film Institute, Stella Adler Studio of Acting* (изначально *Stella Adler Conservatory*) и *Neighborhood Playhouse School of the Theatre* – существуют и по настоящий день.
- ⁷⁵ Несмотря на посмертную публикацию книги Н.В. Демидова «Искусство жить на сцене» (М.: Искусство, 1965), его творческое наследие долгое время оставалось вне внимания большинства практиков театра. Передача архива Н.В. Демидова, который хранили его ученики О.Г. Окулевич и М.Н. Ласкина, в Санкт-Петербургскую государственную театральную библиотеку сделало возможным издание в 2004–2009 гг. четырехтомного «Творческого наследия» педагога (*Демидов Н.В. Творческое наследие: В 4-х т. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004; Т. 2. СПб.: Гиперион, 2004; Т. 3. СПб.: Нестор-История, 2007; Т. 4. СПб.: Балтийские сезоны, 2009*). Знакомство с этими материалами привело к активному включению идей Демидова в современную театральную педагогику, после чего последовала публикация его работ и в других издательствах.
- ⁷⁶ *Страсберг Л. Страстная мечта, или Сочиненные чувства*. М.: АСТ, 2020; *Коэн Л. Метод Ли Страсберга: сборник упражнений по актерскому мастерству*. М.: Альпина нон-фикшн, 2018.
- ⁷⁷ Начиная с 2015 в Москве и Санкт-Петербурге регулярно проходили мастер-классы Лолы Коэн, Дэвида Страсберга, Иваны Чаббак и др.; вышли книги *Чаббак И. Мастерство актера: Техника Чаббак: 12 шагов к Голливуду*. М.: Эксмо, 2013; *Актерское мастерство: Американская школа. Сборник статей под ред. Артура Бартоу*. М.: АНФ: Cinemotion, 2013 (также: М.: Альпина нон-фикшн, 2018 и 2021).
- ⁷⁸ *Станиславский К.С. Из записных книжек 1926–1938 годов // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 382.*

Автопортрет на фоне портрета

Из писем Бориса Зингермана
Светлане Бушуевой.
1975–1980

Москвича Б.И. Зингермана, признанного мэтра театроведения, познакомил с ленинградским филологом С.К. Бушуевой, нашедшей свое призвание в театре, их старший коллега А.Я. Альтшуллер. Вероятно, знакомство состоялось в начале 1975 г. – и вскоре завязалась переписка длиной в двадцать лет (1975–1995), постепенно становившаяся все доверительнее.

К 1975 г. у Бориса Исааковича Зингермана (1928–2000) имелись за плечами годы работы в журнале «Театр», во второй половине 1950-х гг. являвшемся идейным эпицентром борьбы за обновление театрального искусства. После разгона в 1960 г. редакции «Театра» во главе с Н.Ф. Погодиным Зингерман, вместе с М.Н. Строевой и Е.И. Поляковой, был переведен в Институт искусствознания. Эффект такого перемещения оказался не совсем тем, на какой рассчитывало Министерство культуры. В институте сформировалась группа ученых, которые принялись освобождать из плена казенных установок историю театра. Тихая заводь превратилась в новую головную боль для идеологического начальства.

Зингерман, не занимая значимых должностей, стал неформальным лидером этого обновления. То, что он был сотрудником сектора современного искусства Запада, не мешало ему с полемическим жаром погружаться в проблематику советского театра. Мейерхольд и Станиславский стали его «вечными спутниками». В шеститомной «Истории советского драматического театра», выпущенной институтом (1966–1971), лучшие страницы написаны «западником» Зингерманом. Его тексты, прежде всего о шекспировских спектаклях 1930-х гг., принадлежат к тому немногому, что спустя полвека не устарело в этих томах.

Уход из «Театра» не оборвал связи Зингермана с журналом, для которого он остался желанным и авторитетным автором, хотя там относились к нему не без опаски – его тексты могли оказаться идеологически «заминированы».

Светлана Константиновна Бушуева (1936–1998), адресат публикуемых писем, принадлежала к младшим «шестидесятникам». После окончания в 1958 г. романо-германского отделения филологического факультета Ленинградского университета пришла в аспирантуру ЛГИТМиКа (1962–1965). Следующие три года (1965–1968) работала на секторе источниковедения, руководимом А.Я. Альтшуллером. Защитив диссертацию о русско-итальянских связях второй половины XIX века (1968), была принята в сектор театра Научно-исследовательского отдела ЛГИТМиКа, возглавляемый авторитетным ученым С.В. Владимировым. После его смерти в 1972 г. место заведующего занял Марк Любимудров, постепенно погружавшийся в «этнический национализм» (по его собственному определению), который с годами привел его в состав Главного совета восстанавливаемого, но так и не восстановленного

Союза русского народа (2005). Отсюда озабоченность Зингермана в письмах отношениями Бушуевой с «Мариком»: работать под таким началом было трудно, иногда невыносимо. Замена в 1986 г. Любо-мудрова на Бушуеву в руководстве сектором стала радикальным перестроечным жестом, определившим деятельность сотрудников на целое десятилетие.

Филологическое образование часто ограничивает пришедших в театроведение, сообщая их пониманию театра литературоцентричность. Подобный грех ни в коей мере не относился к Бушуевой, чувствовавшей природу театра и вступавшей с ним в текстах в личные страстные взаимоотношения. Университетская оснащенность не только сообщала культурный объем ее исследованиям, но позволила стать высококласным профессиональным переводчиком с итальянского. Среди ее героев, в том числе и героев переводов, – Пьетро Аретино, Карло Гольдони, Луиджи Пиранделло, Итало Звево, Альберто Моравиа, Джорджо Стрелер.

Образованность Бушуевой не была сухим книжным знанием, размах научных интересов составлял часть ее неистовой жажды жизни. Бесстрашная концептуальность ее работ опиралась на знания и культуру – всего этого не мог не оценить Зингерман, уже в первом письме к Бушуевой писавший о широте этих знаний и «кантилене мысли». Уровень первого же прочитанного текста Бушуевой, несомненно, расположил Зингермана, обнаружение достойного собеседника сразу позволило обращаться к ней дружески. Сблизило их, несмотря на всю разность типов личностей и принадлежность городам-антагонистам, понимание театроведения как человековедения.

Впечатленный талантом Бушуевой, Зингерман взял на себя роль требовательного опекуна, придирчиво комментировал в письмах прочитанные тексты, подключая редкостную эрудицию, пускаясь в размышления, которые и поныне сохраняют значение и остроту. Среди лейтмотивов его замечаний и сомнений, адресованных текстам Бушуевой, один из главных такой: «острый ум не должен проявляться в прокурорском наряде» (Зингерман корил Бушуеву за строгость к Пиранделло, упреки Рейнхардту, Де Филиппо, Висконти, Анне Маньяни). Качество разбора, уровень анализа, степень погружения в чужой замысел, предьявленные в этих письмах, кажутся беспрецедентными. Зингерман, как правило, обсуждает рукописи. В окончательных, опубликованных вариантах видно, что во многих случаях



Б.И. Зингерман.
Начало 1980-х гг.

Бушуева учитывает замечания, творчески перерабатывает высказанные соображения.

В Зингермане жила потребность всех объединять, сделавшая его редактором многих институтских сборников по западному искусству XX в. В желании видеть Бушуеву среди их авторов он был упорен. Столь же настойчиво хлопотал он и о том, чтобы Бушуева стала сотрудником его сектора (для чего потребовался бы переезд в Москву), и что так и не состоялось.

Содержание писем постепенно выходило за рамки сугубо профессионального общения. Зингерман находит в Бушуевой едва ли не единственного собеседника, с которым можно «говорить на глубине», собеседника, которого, по собственному признанию, он утратил со смертью Н.Я. Берковского¹. Только в этом общении роли распределились иначе. Зингерман выступал как старший, умудренный и умиротворяющий, порой ехидничающий и даже провоцирующий. Несмотря на то, что разница в возрасте была не столь значительна (восемь лет), ученые принадлежали к разным научным поколениям: Зингерман защитил кандидатскую диссертацию в 1954 г., тогда как Бушуева – четырнадцать лет спустя.

Начав с создания в письмах научного, а затем и человеческого портрета Бушуевой, Зингерман от послания к посланию раскрывается и сам, делая наброски для автопортрета. Настаивает на важности для себя связи исторических писаний с жизнью и говорит о доверии к

собственному чутью. Делится внутренней кухней создания текстов – рассказывает, что старается менять стиль в зависимости от того, о ком из драматургов пишет («очень утомительно, не очень продуктивно, но как-то разнообразит скучную повинность писать и писать»), описывает лучший отдых – «думать без помех в ритме шага». Признается в том, как быстро все наскучивает («скачу по темам, как Агасфер»), как не решается выбрать героя для монографии, страшась затянувшихся отношений и «запаха тленной скуки», как тонет в самоограничениях, а ведь «создан щелкать бичом».

Театровед высочайшей пробы и особенных умений, Зингерман тяготился профессией, влекущей по наезженной колее, презирал наработанные приемы, мечтал по-вахтанговски «взметнуть», по-шагаловски полететь, рвался на просторы «интеллектуально-мемуарной прозы», куда институтский листаж категорически не пускал. Впрочем, читатели работ Зингермана вряд ли бы почувствовали эту неудовлетворенность, ведь именно полет мысли захватывал в его текстах.

Зингерман вел жизнь кабинетного ученого, тогда как ощущал себя человеком живого театра, «прирожденным критиком», непосредственным участником художественного процесса. Однако желаемого театра, за исключением «классической Таганки» Ю.П. Любимова, где Зингерман много лет состоял в Художественном совете, не находил.

Театр второй половины 1970-х гг. воспринимался им как не оправдавший надежд, вызванных «оттепелью»: «все идет прахом и катится вниз». Но надежды переломных времен, как правило, завьшены, им никогда не дано сбыться в полной мере. В сущности, в малом масштабе здесь повторялся конец великой утопии искусства начала 1920-х гг.

Зингерман трезво объяснял причины своей отчаянной неудовлетворенности в профессии: «Делаю совсем не то, что должен делать, чему научен, к чему имею собачий нюх». Притом, что живой театр он чувствовал и понимал необыкновенно ярко и остро. Примером тому могут быть его размышления о стрелеровском «Кампьялло» (письмо 13).

В письмах к Светлане Бушуевой Борис Зингерман открывается как человек романтического сознания, вечно не удовлетворенный ни собой, ни миром, убегающий от рутины жизни и неспособный убежать. В нем жил и бунтовал так и неосуществившийся «другой».

Жизнь при закрытых границах, взаперти, формировала особый тип ученого. Зингерман и Бушуева – исследователи западного театра,



С.К. Бушуева. 1990-е гг.

лицом к лицу с западным театром, как и большинство их современников-коллег, практически не встречались. Постигали его по редким гастролям, в основном же – по книгам и журналам, не всегда доступным. Что уж говорить об архивных источниках. Бушуева стала «выездной» только в 1989 г., а Зингерману состояние здоровья не позволило побывать в Европе, даже когда такие возможности появились. Но дело не только в здоровье. Судя по письмам, Зингерман сконструировал свой мир сущностей, в котором оказались не нужны ни визы, ни билеты. В этом внутреннем мире явление искусства могло представлять столь объемно и завораживающе, что столкновение с ним в реальности порой приводило к разочарованию.

Письма полны сетований на недостаток художественных впечатлений, за которыми приходится гоняться. Бесплодность охоты толкает к выводу: «Погоню за впечатлениями надо прекратить, их мало, и вообще не следует от них рабски зависеть». Впрочем, стремление «чем-нибудь взволноваться» не оставляет.

Примечательно, что в скупую хронику культурной жизни, которая проступает в письмах, практически не просачиваются общественные темы («и так все ясно»), эпоху представляют не столько факты, сколько события мысли. Размышления о брожениях в умах и о политике приходят с перестройкой. Из письма 1988 г.: «Будем – романтики эпохи перестройки. Как были мы романтики эпохи застоя». Надежды уходят

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

с чеченской войной: «Эта война окончательно сорвала все покровы, и больше у нас нет поводов для обольщений» (1995).

В публикации опущены бытовые мотивы и медицинские темы, описания природы и дачной жизни, повторы. Купюры отмечены отточиями в угловых скобках. Письма публикуются по копиям, представленным Ф.К. Скаковским, мужем С.К. Бушуевой. Благодарим его за возможность этой публикации, как и С.Б. Зингерман и Н.А. Таршис.

В значительно большем объеме письма Б.И. Зингермана С.К. Бушуевой будут представлены в новом выпуске альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века».

1

7 мая 1975 г.²

Уважаемая Светлана Константиновна!

С большим волнением прочел Ваш опус о Пиранделло. Это изумительная работа – глубокая, остроумная и убедительная. Давно не читал ничего подобного. Какая у Вас легкая интонация, какое легкое дыхание, какой смелый талант! Как тянется-вьется у Вас кантилена мысли, какая изящная логика! То, что Вы сидите в закутке, «варитесь в собственном соку», помогло Вам избежать общих мест и проторенных путей. В Вашем сочинении чувствуется глубокое знание частных, касающихся данной темы, так же легко Вы ориентируетесь в самых общих проблемах современной художественной культуры. В то же время Вы не испорчены так называемым профессионализмом, не знаете иссушающего тупого автоматизма наработанных приемов, готовых формул и схем. У Вас живая, обаятельная самодвижущаяся мысль, без усилий стремящаяся вперед, влекущая за собой. К сожалению, сверхвысокий класс статьи может затруднить ее публикацию. Передаю статью в редакцию «Театра»³, а если там ничего не выйдет, буду пробовать вставить ее в какой-нибудь институтский сборник. Может быть, статью следует немного сократить? Замечаний у меня, разумеется, нет. Единственно, о чем я мог бы с Вами – нет, не поспорить, а порассуждать, это по поводу Вашего чрезмерного, как мне кажется, упора на недоволенность Пиранделло. Вы к бедному сицилийцу суровее, чем следует, Ваши претензии – сильной женщины к робкому мужчине – совершенно справедливы, но – помилосердствуйте. Мне кажется также, что у Пиранделло более почетное место в театре нашего века, чем то,

которое Вы ему – безжалостная женщина – отводите. От него путь ведь идет не только к Брехту, но и к Аную. «Эвридика», например, – чисто пиранделлистская пьеса – на французский лад, разумеется; приемы Пиранделло более поздние авторы, действительно, открывают заново, но тему свою он открыл раз и навсегда. В этом смысле он никак не хуже иных прочих. Не кажется ли Вам также, что «философия» Пиранделло во многих случаях достаточно органично входит в его веристский стиль⁴ и что не следует ее совсем исключать из его художественной сферы? Вы, конечно, правы, говоря о том, что у Пиранделло чувствуется недостаток жизненных сил, но все же какие-то силы у него были, они проявляются и в его сицилийско-экспрессионистской нервности и в его человечности. Пиранделло, может быть, отвернулся от мира, но не от человека, как бы он его ни демонтировал. Мне кажется, что «шесть персонажей» побеждают актеров не потому только, что они персонажи, выдуманные театральные фигуры, но потому еще, что они вышли на сцену из *зрительного зала*. То, что они появляются с *улицы*, из жизни, дает им преимущество перед актерами – людьми подмостков и рампы. В этом духе пьесу играли итальянцы в своем гениальном спектакле⁵ – с неореалистическим, порою площадным, в духе Анны Маньяни, экспрессионистским темпераментом. При этом в игре актеров сохранялись все необходимые тонкости. Жаль, конечно, что Пиранделло многое, как Вы справедливо пишете, недоовплотил. Но будем ему благодарны за то, что он сделал. Не говоря уже о том, что трагедия недоовплотенности, жизнебоязни это не только его творческая судьба, но и его творческая тема. Всем нам достаточно близкая. Я не хочу опровергать ни один из Ваших тезисов. Все они остроумны, доказательны, бьют в цель. Я говорю лишь об оттенках и ударениях. Все это, упаси бог, не «редакторские замечания». Ваша статья выше любых замечаний. Спасибо, что дали мне прочесть Вашу замечательную работу. Она освежает, как морской бриз. Спасибо Альтшуллеру⁶, что познакомил меня с Вами.

С уважением,

Б. Зингерман

2

31 августа 1975 г.

[по московскому штемпелю]

<...> Конечно, я готов признать и цикличность, и тем более – дух времени. Ни о чем другом, кроме как о духе времени, я и сам никогда



С.К. Бушуева в юности

не пишу и не умею писать. Просто Вы еще не привыкли к манере моего разговора и ехидности моих замечаний – когда речь идет о работах, которые мне нравятся. Дух времени – веяние времени, как говорил Ап. Григорьев, – дело великое. А идея качательности общественных настроений – то к диктатуре, то к либерализации – мало того, что остроумна, она еще и многозначна, для нас актуальна и нам близка. И если я позволяю себе ворчать, то только потому, чтобы призвать Вас к мягкости, к «файности»*, – как говорят в бабелевской Одессе, – в изложении этой идеи. У Вас в тексте в чем обаяние? – в легкости, [опрятности] повествования, врезанном в жесткую форму. Но я не хотел бы, чтобы Вы принадлежали к той категории живописцев, у которых и контур виден, и окраска. По Вёльфлину, – я мечтаю Вас причислить к художникам живописного, а не линейного типа – к Рембрандту, а не Дюреру. У Вас живой мазок, быстрый ход мысли приходит иногда в противоречие с жесткостью общей схемы. Но, может быть – в этом и есть Ваша сила? Что же тогда я ее подрываю?

Но – сами подумайте, разве можно перекинуть мостик от Дузе или бедняги Цаккони к авторитарной или либеральной тенденции в обществе? Ах, какие жесткие пошли теперь дамы! Чуть бы погибче, помягче, а Ваша твердость, Ваш снайперский глаз все равно останутся

* От «файно» – хорошо, красиво, мило, славно (укр.).

при Вас. И не распространяйте цикличность на слишком малые сроки. Глобальные идеи надо осторожно оспаривать – издали, не подходить к ним, как к статуе командора – слишком близко. Надо бы проезжаться относительно них по касательной, а Вы, как танк, идете на них фронтально. <...>

3

5 декабря [1975 г.]

<...> Что же касается Дузе и [О.М.] Яковлевой, то «вчувствование» не противоречит «переживанию» и «перевоплощению» в играемый образ. Яковлева, конечно же, перевоплощается. Вы мало ее видели. Но она *не характерная* актриса – как и Дузе, – это совсем другое дело. Можно перевоплощаться через характерность, а можно (современный стиль), не отступая от себя и своего облика. Все это обычные театроведческие термины и закорючки, к ним просто следует привыкнуть. Если бы Яковлева не была актрисой перевоплощения, она была бы на сцене самой собой – достаточно заурядной московской девочкой из манекенщиц. Кстати, она страдает от того, что не манекенщица. Без перевоплощения она была бы на уровне Мэрилин Монро. Перевоплощается и Олег Ефремов, хотя кажется, что он везде один и тот же.

Ну, это все пустяки.

Что же до «больного узла» у Брехта, то о нем у меня говорится в № 11 «Театра»⁷. Последняя тайна его обнажений именно в том и состоит, что узла, болевой точки, точки схода нет, вместо этого – дыра, пустое ничто, несмыкание (как бывает несмыкание связок). Дыра – это и есть его больной узел. Из нее многое проистекает. Как говорится, в молодости – прореха, в старости – дыра. Из дыры и фашизм вылез. Я огрубляю все, само собой – для краткости изложения. Но Вы и так все поймете. Однако же и это все пустяки.

Судя по Вашим отзывам о Крымовой, Вы не особенно начитаны в театральной литературе. Любите ли Вы Кугеля, Маркова, А. Эфроса, Юзовского?

В Ваших театральных [пристрастиях] есть смесь пронизательности и детскости, что, впрочем, придает им прелесть.

– Неофитка.

Отрываемый делами, хлопотами и заботами, я написал Стриндберга – немного; не знаю, что вышло. Совсем не так писал, как о Брехте. Я стараюсь изменять стиль в зависимости от автора. Это очень

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

утомительно, не очень продуктивно, но как-то разнообразит скучную повинность писать и писать. <...>

Что Ваши коллеги по институту? Знают ли они, наконец, что Вы – великая женщина? И – никаких комплексов! Вы всегда можете им всем сказать – «пошли вон, дураки». Я имею в виду плохих, недостаточно почтительных людей. <...>

4

1 марта [1976 г.]

<...> Работа плывет на работу, и есть опасность стать профессионалом. Вот чего я бы никак не хотел. Стать ключей, которая везет и везет свой воз. Нужен ритм бразильской футбольной команды, в котором взрывы чередуются с расслаблениями. <...>

В сущности говоря, Вы – единственное мое ленинградское открытие за многие, многие годы – единственный, уникум, да уникум и должен быть единственным. <...>

5

4 марта [1976 г.]

<...> В Москве мало искусства, мало впечатлений, но масса реактивных, возбужденных и яростных откликов. На что? – никто и сам не знает. Погибает, почти погиб наш балет – солистки никуда не годятся. Кто скоро будет танцевать «Лебединое»? Пустая унылая Консерватория с сомнительными гастролерами и несомненно неинтересными аборигенами. Есть хорошая, но зеленая молодежь. <...>

6

5 мая [1976 г.]

<...> В Москве после долгого перерыва появились культурные впечатления, хотя и странного свойства. Американское собрание живописи наполовину фальшивое или же случайное – лавка старьевщика, кабинет толстосума, владельца нефтяной скважины⁸.

А в театре – Барро⁹; мнения о нем разделились, никогда не было таких споров в кругу московских театралов. Барро и его театр олицетворяют настоящую культуру, просто – культуру, а мы живем в век пост-культуры. В то же время культура у Барро подсохла, не виноград – изюм. И в нее проникают сомнительные мотивы и двусмысленные реалии нашего нечистого времени. Вот тут и вертись!

<...> Не кажется ли Вам, что теперь на Вас возложена миссия быть Берковским – раз что в Вашем городе не осталось блестящих людей. Для нас – во всяком случае. <...>

Я погрузился в жизнь советского театра. Пишу о Станиславском и Мейерхольде, об их постановках 20-х годов. Вся эта материя – зыбкая, недостоверная, пугающе заваленная хламом театроведческих писаний. Все – вранье. То – по соображениям тактики. То – от невежества. То – при привычке врать – на всякий случай. И все равно чувствуется гениальность времени, когда за пять-шесть лет было создано столько шедевров, сколько нам не увидеть за всю жизнь. Ну просто пёрло из людей. Как сейчас прёт серость. И наши кумиры – Эфрос, Любимов что-то сникли¹⁰ – будем скоро, кажется, ходить в Художественный и Малый театр. <...>

Я хотел бы все-таки побывать в Ленинграде, но на весь май у меня в больнице мать, и пока я из Москвы никуда. Дима Гаевский был упоен ленинградскими триумфами (он еще сделал докладик об Акимове), а в Москве его ждет замкнутое существование и прозябание – без денег, без круга, без официальной роли, без признания заслуг – убожество¹¹.

Приезжайте в Москву, Вам это полезно, а нам – приятно. Как наш друг Альтшуллер? У него трогательная книжка¹². Театроведы, если они занимаются своим делом всерьез, вообще – трогательные люди, археологи. <...>

7

5 июля 1976 г.

[по московскому штемпелю]

<...> Весь месяц я пытался кормиться театральными впечатлениями, принял участие в театральной работе, ходил на репетиции – и что же? Я пуст, я озлоблен, я нищ и наг. Вчера смотрел по необходимости «Ричарда III» в Театре им. Вахтангова с Ульяновым в роли злодея¹³. Ох.

<...> По поводу Стриндберга¹⁴. Вы, как всегда, правы. Конечно, какая тут «логика». Но тогда надо писать о [паранойном] аспекте существования современного человека, а это не для нас. Вы пишете, что у меня мало о романтизме и экспрессионизме. Эти укоры я уже слышал. Однако же мне думается, что все, что я написал, это и есть романтизм и экспрессионизм. Думаете ли Вы, что романтизм и экспрессионизм это что-то другое? Я и писал, чтобы эти представления (что это что-то другое) опровергнуть. Та жизнь, которая описана у Стриндберга, та жизнь,

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

которой мы живем, это и есть романтизм и экспрессионизм. Об этом я и думал, когда писал. А то мы полагаем, что мы – мелкие служащие, а где-то есть романтизм и экспрессионизм. Ха-ха! Не тут-то было – как говорят Ваши земляки украинцы. Насчет Стриндберга ко мне много претензий. Вероятно, я написал незаконно. <...>

8

31 августа [1976 г.]

<...> Я, кажется, не ответил Вам еще – хоть и давно это было – насчет того, что про среду у Стриндберга у меня написано то одно, то другое. Вы, как обычно, правы. Дело в том, что сам Стриндберг не вполне был тверд в этом вопросе, а я иду – есть у меня такая привычка – за ним вслед. Моя рыхлость отражает его шатания, не хотел я его уличать, а поступил оппортунистически, то говорю по-одному, то – совсем по-другому. Идейные шатания – вот как это называется. Иногда я на них указываю, как на «недостаток» или «особенность» автора, а иногда не считаю почему-то (чутье не велит) нужным быть въедливым – проявляю деликатность. <...>

Три недели перерыва убедили меня, что надо начинать новый этап. Все по-новому – писать, думать, читать. А то скучно – и становишься профессионалом. Но для этого нужен тайм-аут – на год-два, а я его не имею. Как бы не пришлось ехать по наезженной колее. <...>

9

[сентябрь 1976 г.]

<...> Как всегда, с удовольствием прочел Ваш текст¹⁵. Перо у Вас легкое, а ручка тяжелая, хватка не женская, а ой-ой-ой! Вы вдвинули несчастный злосчастный мюзикл в такую роскошную раму, в такую, говоря Вашим ученым языком, структуру, что он стал важнейшим показателем глобальных духовных процессов. Статья читается легко, из нее можно извлечь множество смыслов и сведений, она придает видимость логики развитию незаконного театра. В ней, в Вашей статье, есть главное – ощущение достоверности, всё за счет Вашей хватки и строгого ума. Вот что значит – общая философская подготовка и жизнь, лишенная суетности, вот это дает науке ветер с моря – прочищает мозги. А тут – одни выхлопные газы!

И все-таки я рискну сделать несколько построчных замечаний прежде, чем отдам статью Д.В.¹⁶. (Я ему сообщил о прибытии

бандероли, он обижен, что текст прошел через мой контроль – пропустить через табак – называется это у французских полицейских – ну, да ладно, я ему все объясню.)

Я все больше убеждаюсь, что легче договориться, что такое теория относительности или в чем смысл жизни и есть ли загробный мир, чем сойтись двум людям в толковании мюзикла. Что-то в этом есть inferнальное. Поэтому – на мои замечания плюньте. Люди, споря о мюзикле, становятся не вполне вменяемыми – легче выбрать подходящий политический строй в Италии. <...>

10

[осень 1976 г.]

<...> И так – над чем Вы трудитесь? И – зачем? Какие у Вас планы? Кроме Радлова¹⁷, разумеется, это ничтожество, этот ремесленник, прикрывающийся филологической эрудицией, этот художник с мозгами приват-доцента, этот позер, этот говорун, этот холуй с внешностью Серебрякова из «Дяди Вани» не достоин Вашего времени, потраченного на него. Он везде в лучшем случае не портил. Остужев рассказывал мне, как он с ним ругался из-за костюма Отелло. Михоэлс говорил, как послал его – не буду говорить куда – из-за грима и из-за предполагаемой трактовки. Конечно, Радлов кое-что видел – Мейерхольда и др. Но вообще-то он – средний оперный режиссер. Или же средний режиссер немецкого заштатного театра, и ставить бы ему «Натана Мудрого». Говорят – кроме того, он осуществлял в оккупации жестокие решения. В Петербурге, в его интеллигенции были всегда и хорошие, и отрицательные черты – в нем отрицательная стихия – мертворожденности, чопорности, недостаточной органичности, жесткости, академизма как формы чиновничьего мышления – налицо. Конечно же, я перебираю. Ну – Вы сумеете гармонизовать. <...>

Написал около полутора листов шизофренического опуса – Хемингуэй, Чаплин, Брехт, Пикассо¹⁸. Зачем – и сам не знаю. И не пойму – писать ли об этом книгу? А если нет – то про что? Про Чехова, что ли. Но уже написано листов 5–6. А больше – скучно. Мне все быстро наскучивает, я брожу – скачу по темам, как Агасфер. Вот тут и вертись, вот тут и делайся серьезным, солидным специалистом! Нет, никакие ароматы Аравии – как говорит леди Макбет – не заглушат запаха тленной скуки, который отвращает меня от так называемых монографий. Писать монографию о ком-то, все равно что жениться или выходить замуж.



Б.И. Зингерман и А.А. Аникст.
Конец 1960-х – начало 1970-х гг.

Надолго, навсегда. Это слишком ответственный и серьезный акт, на который я не способен.

Что же касается московских развлечений, то их нет. Ничего не могу Вам предложить. «Отелло»¹⁹ в конечном счете – убожество. В «Вопросах литературы» опубликована *часть* выдающейся, поразительно злобной статьи Т. Глушковой²⁰. Если прочесть статью всю, то выяснится, что поэзии у нас нет, что все поэты – дерьмо. Портит статью – что сама Глушкова пишет стихи – не очень популярные. Следовательно, к ее анализу примешивается капля яда из собственной пасти – не вполне удачной поэтессы. Думаю, при всем том, что ее мера вещей – единственно верная.

Давно пора обзреть наше художественное окружение, наш мир искусств с точки зрения эстетических элементарных идей – с позиций ликбеза. Конечно, всем нам хочется себя одурманить. Тем более, действующие лица – наши новаторы, мастера искусств – близкие люди, друзья. У того – сердце болит, тому что-то не разрешают, у третьего прокол в личной жизни. Вот и принимаешься. К тому же я часто сижу на репетициях, даю советы – ампула идиотское, двусмысленное. Такая цель приглашения меня за кулисы и предпремьерных почтительно-дружелюбных бесед со мною, конечно же, не в том, чтобы извлечь из меня «полезные советы», а в том, чтобы 1) меня связать

репетиционным интимом и сделать меня *участником* готовящегося зрелища; 2) создать ситуацию, в которой я заранее обречен выступать в роли благожелательного поклонника, даже если я ни слова не скажу – раз я внутри ситуации, значит, можно говорить, что мне понравилось. Нет Льва Толстого или Аверченко, чтобы показать моральную фальшь этой ситуации. Корень ее, из которого она произрастает, в том, что я обречен *никогда* не говорить *публично* ничего плохого о прогрессивных режиссерах и их сотоварищах-актерах. А вот эта дама, Глушкова, нарушила табу, засвистала бичом. Ах, как завидно! Это я создан щелкать бичом, это я люблю рвать и метать – и никогда себе не позволяю даже слегка поехидничать. Не оттого ли у меня копятя соли? Не есть ли это мои превращенные, утаенные филиппики? Как говорил один [селькор] в 20-е годы: Не надо мне псевдонима, пишите просто Жан-Поль Марат. <...>

11

8 декабря 1976 г.

<...> Итак, Вы подъезжаете к кругленькому юбилею, имея за плечами: 1) разбитую жизнь; 2) ясный европейский ум; 3) русский острый с придурью талант; 4) весьма громкое литературное имя; 5) и завоеванную симпатию Д.В. Житомирского. Не так уж мало! Я ничего не могу сказать Вам по поводу ярма, которое Вы влечите. У каждого свое ярмо. И кто как может с ним расправляется. Не знаю, куда Вас толкать. Но по крайней мере одно ясно – при Вашем здоровье постоянное напряжение нервов не даст ничего хорошего.

Ну, да ладно. Я, как и прежде, настаиваю на Вашем участии, *во-первых*, в комплексном труде, *во-вторых*, в сборнике «Западное искусство. XX век»²¹. И в то, и в другое издание можно тиснуть известную нам с Вами Дузе. В комплексном труде, напоминая, требуется анализ минимум 2-х искусств – с общими тенденциями. Подумайте и напишите, предложите свои варианты. Поскорее!

Я полагаю, что период с 40 до 50 явится для Вас периодом громкой славы, творческого расцвета, больших заработков и покорения нашей древней столицы. Вы *должны* утвердиться в умах современников как крупнейший (единственный?) спец по Италии. Как новой, так и старой. Страна, в сущности говоря, отдана Вам на разграбление. Вы должны стать вице-президентом общества «Италия – СССР» и приобрести в собственность палатцу во Флоренции. Не говоря уже о том, что Ваши

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

дикие набеги на соседние, сопредельные княжества и земли будут всегда уместны. <...>

Но! Будьте милосердны.

Не бейте по голове наших младших братьев!

В конце концов, острый ум не должен проявляться в прокурорском наряде – и только в нем. Берегите свой легкий живой [оперенный] язык и свое эпическое начало. Я-то если ворчу, то это: 1) от меланхолии и мизантропии; 2) и оттого, что нет *целостного*, близкого мне явления. В каждом явлении есть *кое-что*, что мне нравится. Но разве, скажем, Моисси – это *кое-что*? Ха-ха! Ну да – не об том речь. Главное, чтобы Вы веселее смотрели вокруг – и писания Ваши подобреют. А Ваш острый пронзительный ум все равно останется при Вас. <...>

Все-таки я люблю русскую литературу, читаешь Чехова – надоедает, а возьмешься за другое – тянет обратно, к родным пенатам. И все кажется не то. В № 11 «Вопросов литературы» статья Аверинцева²². Как во всех своих некомментаторских самостоятельных статьях он делает грандиозный замах, а кончает ничтожным ударом. Какая странная бесстрашно-остро-трусливая мысль. Он заигрывается и делает осторожные финты даже там, где этого не следует делать. И получается детское чтение. <...>

12

9 марта 1977 г.

<...> Только что прочел Ваше сочинение о Радлове. Это совершенно гениальный опус. Здесь весь Ваш яд к месту. Наконец-то Вы прояснили нам суть дела – в чем смысл жизни. Написано очень умно и очень легко. Опять у Вас здесь легкое дыхание, которое я так люблю. Поскольку при личной встрече мы в основном говорим о медицинских учреждениях, то на бумаге выражаю Вам восторг по поводу Вашего таланта – такого очаровательно женского и такого твердо-мужского.

Давно нам всем следовало сделать все то, что сделали Вы – развеяли легенду и «дали типа».

Может быть, в начале статьи много говорится о шекспиристике, вульгарном социологизме и т.п. Дело в том, что в ту пору все – или почти все – так писали. А что иногда писал Мейерхольд? Разве А. Попов писал лучше?

Но *ставили* по-другому. Радлов же, *Вы правы!*, ставил плохо не только из-за вульгарного социологизма, а из-за своей бездарности,

своей сухости, бесчеловечности, своего *антигуманизма*. В этом смысле можно говорить, что его поведение во время войны²³ – продолжение его *циничной* интерпретации Шекспира. Социологизм у него – форма цинизма, прикрытие бесчеловечности (петербургской) и бездарности.

За этим стоит многое в выродившейся русской культуре – в ее высохшей ветви. <...>

13

18 апреля [1977 г.]

<...> Я вчера говорил о Вас с Кагарлицким, который выразил свои чувства по поводу Вашего опуса для учебника²⁴. Попросил его, нарушая авторскую волю, выжечь огнем то место, где известная Вам Бушуева утверждает, что у Пиранделло не было никакой психологии. Не отпугивайте наших актеров! Ничего кроме психологии они играть не умеют.

В эти же дни я сблизился с Италией через миланский театр²⁵. Спектакль Стрелера смотрел спокойно, а потом, чем дальше шло время, тем больше я попадал под его магию. Это новое, Брехтом открытое свойство театра: можешь сидеть на своем кресле в партере, поплеывая, позевывая, а все равно потом, через неделю, через две и три спектакль будет въедаться в тебя, как угольная пыль. В честь Стрелера и Бушуевой я сделал на секторе разбор спектакля. Тряхнул стариной, когда я любил театр и был таким же восторженным и благодарным зрителем, как Вы сейчас. Какая (для меня) трагедия, что «Вишневый сад» ухнул²⁶. Кто не видел Стрелера, тот не театровед, а кто не театровед, тот не человек. Значит я – не человек. А уж Вы...

В Москве тревожный, светлый холодно-теплый, с ветрами, апрель. Уже идут просмотры «Месяца в деревне» у Вашего любимого Толочки Эфроса²⁷. Может, завтра схожу. А так – ничего нового. <...>

Как я понимаю интуицию, в институте есть для Вас местечко. Но – Вы должны же приехать, объявиться Недошивину²⁸ и поставить заявочный столб. Как золотоискатели в Аляске. (Смотрели Вы «Золотую лихорадку»²⁹?) Я получил от П. Громова³⁰ в подарок сборник ленинградского института о начале режиссуры. На одного Громова много Любомудровых³¹. И получил книжечку некоей Варгафтик о Вайгель. Кто эта дама – Варгафтик?³²

Из издательства мне прислали несколько сомнительную книгу Л. Гительмана о постановке русских пьес в Париже³³. Это – рукопись.

А я – рецензент. Месяц я оступело думал, как написать отзыв, намекнув, в чем суть дела, и не угробить нежнейшего (говорят) Гительмана. Видел его один раз в бархатной курточке. В ложе БДТ.

Я написал, кажется, о режиссуре – чтобы иметь возможность дать Вам читать. Выясняется – еще лезут мысли. Они выпирают по маленьким кусочками как осколки у раненого.

Итальянский театр поверг меня в грусть. Я вспомнил, как любил писать о живом театре, о художественных впечатлениях, не умствовал, не шел по схемам, а ловил оттенки, переживал и перерабатывал в слова впечатления.

Чем взял меня Стрелер?

Спектакль его обманчив и коварен. Его мотивы звучат по-одному, а значат другое. Он не совсем привычен нам, этот спектакль *как система*. Мы сидим холодноватые во время действия, слегка наслаждаемся, несколько веселимся, иногда грустим чуть-чуть. Но вообще-то режиссер от нас ничего ровным счетом не требует, не берет нас за грудки и не бабахает (выражение Мейерхольда) по голове. Итак, начнем с того, что это другая система звучностей. Выясняется потом, когда уходят дни, какова сила этого спектакля. Такого рода зрелища носят постбрехтовский характер.

Это Брехт открыл эстетику спектакля, который во время своего течения может Вас (вас) едва задеть, а потом проявляет свою магию. Я пишу это еще раз, потому что боюсь, что брехтовский оттенок может от Вас ускользнуть.

Загадка другая: спектакль начинается так, как если бы он был нео-реалистичен, – крики, перебранки, простонародный мусорный быт – только через 15–20 минут понимаешь, что это не быт, а театральность (без стилизации). Театральность особого рода – не яркая, не зрелищная, не отделенная от бытовых очертаний. И все-таки это не ор, а опера, со своими регистрами, ариями, ансамблями, дуэтами и партиями, не беготня, а балет. Но в глаза этого не видишь. Все едва-едва.

Театральность бедная (бело-суровые кулисы и порталы), и карнавал бедный. Но и то, и другое существует и подано утвердительно. Так же скрыто даны культурные намеки и реплики. Едва, скупо, глухо.

И графика восточного театра, и жанры венецианской живописи XVIII века, и Феллини. И двойственность безусловной условности: мы видим на сцене кружочки бумаги, потом замечаем, что это снег, потом – что это конфетти, потом что – это снег...

И это окно, через которое – весь стиль, весь дух старой Венеции сквозит и сквозит.

Да, но где же Венеция? В белом? В костюмах и масках? Но они появляются в конце – едва-едва. Венеция в *беззаботности* персонажей. Вот эта беззаботность всех, всех, невзирая на вдовство, бедность, зиму. А как сидят на снегу в белье? Опять – не снег – бумажки. А как швыряются снежками – опять снег, не бумажки.

И, наконец, *commedia dell'arte!* Она – родная, она, матушка!

Лацци всего – одно-два. Но смысл в действенности, в подъеме темперамента, который подготавливает маску. Как в детстве кажется – бежишь, бежишь, разбегаешься – и вот летишь над землей. Так и здесь. Увлечешься собой и ситуацией – и вот уже впору маску надеть. И надевают! В конце. Когда заслужат. Я уже не говорю о мотивах спектакля. Об его ностальгии. Об его возвращении на землю и о прощании с землей, с первоосновами бытия.

Ко всему прочему итальянцы показали: для того, чтобы был площадной театр, нужна площадная, уличная жизнь. А на поллитра-на-троих площадного искусства не построить. Нет, что ни говори, итальянцы – милейшие люди, созданные для сцены. При такой театральной жиле, конечно, хромает печатное (письменное) слово. Не до того. <...>

14

20 августа [1977 г.]

<...> Я вырвал у жизни два захода на дачу по 12–13 дней и почти написал свой листаж. Остался – Пикассо. По каким-то причинам – понять не могу – я писал, нисколько не заботясь о стиле, – лишь бы донести мысль до бумаги, как воду в ладонях, – быстрее, быстрее, но и осторожно. Вдруг охватывает тупое равнодушие к тому, как сказать.

Нет, нет, не жалею о лете, оно было с незаметными приключениями, тревогами, нависавшими надо мною и другими опасностями – и вот идет к концу. Вползаю в осень. Я много ходил по дачным проселкам, думал свое, повернув кепку козырьком назад, размахивая палкой, найденной в куче сухостоя. Поселился я случайно среди экзотической публики: давно я такой не встречал. Работники торговых баз и военторгов. Гитара, алкоголь, толстые знакомые дамы, машины и гаражи. Глядя, как мы вкалываем за столом, они нас оценили низко, как людей, которые не умеют жить, не живут, а прозябают. Что же, они, вероятно, правы. Между тем, скоро похолодает, и я захочу на юг, замечусь, начну

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

мечтать, как бы вовсе из Москвы дернуть в тихий городок – Веймар или Вену – и ходить в гости к Фихте и Шиллеру. После смерти Н.Я. Берковского этот образ жизни для меня исчез. Оказывается, Ленинград и был для меня таким тихим уголком – для разговоров – среди зелени, воды и голландских домиков вдоль каналов.

Не знаю, смогу ли помочь Вам написать очередной шедевр – о Сушкевиче³⁴ на сей раз. Работу о 20-х годах попрошу для Вас у Рудницкого³⁵, но там мало что сгодится для Вашей темы. Мне кажется, Вам следует в Москве побыть [нрзб.] и допросить старух из МХАТ II-го³⁶ – спешите, пока они не отдали богу душу. Без корней, без аромата юношеских проб и одинокого творчества в молодости – после Вахтангова – мало что узнаешь. Ленинград – потом, когда уже исчезла органика. Когда-то Белинский, сравнивая Петербург и Москву, писал, что таланты рождаются в старой столице, а развивать их и вырабатывать следует в новой – на Неве. Теперь – наоборот. Созреть следует в тиши и книгах Ленинграда, а торговать талантом милости просим в наш суетный Вавилон. Вы так и поступайте! А Сушкевич поступил, как велел неистовый Виссарион, но время-то другое. В Ленинград хорошо переезжать из Одессы, Крыма, Киева или Тбилиси. Гога [Г.А. Товстоногов], например. А из Москвы – совсем в другие города, а не в Ленинград. <...>

Отдых – думать без помех – в ритме шага. Ничто другое меня сейчас не увлекает. Сборища вызывают во мне чувства страха. Их хватает в столице. <...> Я хочу расстаться с XX веком. Отпишу про его корифеев – и хватит, надоело. Наш век идет к концу мрачно, недовольный собой, своими достижениями в духовной сфере. Как-то хмуро он завершается. И синтетические вещи никто не хочет больше носить. Ну, хорошо, наденут ха-бе. А куда выбросить синтетику в искусстве? И на что сменить? Но и – назад, к Баху, модный лозунг, тоже скучно. Подумайте. <...>

15

27 ноября 1977 г.

<...>

Никаких премьер я не видел, тем более – Таганка в Париже³⁷. Я написал о корифеях – Хемингуэй и др. Теперь мечтаю написать об актерах. Может быть, к главке о Брехте присобачу кусочек-воспоминание об актерах «Берлинского ансамбля». Какие были люди! Гарью пепелищ и нищетою скитаний веяло от них. Мы думали, они – из недавнего прошлого – осколки Империи, оказалось – они предвещали будущее.

Теперь видно, какое это было горькое предвестье. Как я любил их угловатую, неприкаянную, вызывающе некрасивую красоту. Это были исторические персонажи, а не деятели искусств. <...>

16

15 января 1978 г. (?)

[по московскому штемпелю]

<...> Моя жизнь проходит в расслабленных ритмах, ничто не висит надо мной, книга передана в издательство³⁸, и постепенно, медленно подбираюсь к новой теме – с пустой головой. Отдых не приносит той радости, которую должен был бы принести, потому что 1) я в городе; 2) нет никаких впечатлений от искусства. Я дойду, кажется, до того, что перечитаю всю русскую классику. А это чтение в больших дозах вредное, невеселое. И – как Гоголь – перестану принимать пищу. И – что самое ужасное, стану думать – не поверить ли в Бога. Надеюсь, до этого уж не дойдет. А между тем вчера был у меня Ваш друг и поклонник Тима³⁹ и Ваш друг и поклонник Дима (Гаевский). Обсудили, в чем смысл жизни, последние известия и съели прекрасный торт «Российский». <...> Меня убивает отсутствие душе(духо)подъемных впечатлений. А обычные дружеские общения идут на убыль – уж очень знаешь, о чем думает собеседник. Да и не переговоришь всего. О главном давно уже думается, а не говорится. Мы приходим к манере говорить, как потерянное поколение у Хэма. Только без этой жесткости и без англосаксонской улыбки. Пьем чай. Говорим о пустяках и по пустяковому поводу. <...>

17

25 марта 1978 г.

Москва

<...> Нельзя слишком лично относиться к писателю, художнику и т.п. – как к соседу по квартире. Творчество – это, конечно, и самовыражение, но и отстранение от себя. В этом смысле Хэм столько же говорит о своих комплексах, сколько о судьбе и мечтах целого поколения. Мне кажется, в Вашем взгляде на вещи есть нечто ленинградское – отражение ленинградского не-бытия в сфере интеллигентной жизни – ниоткуда не продувается эта чуланная жизнь.

Когда Вам удается ухватить широкий пласт – как в случае с Радловым и Сушкевичем – все выходит прелестно. Но когда Вы начинаете

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

сводить с мужчинами и дамами (Дузе) личные счета, то перья летят и «кровь льется». <...>

Писать о Чехове трудно и скучно. После того, что написано. Если бы Вы знали, что создано в этой области – особенно в годы с 1905 по 1910! Это такая тема, такая интеллигентская дряблость и нытье, что хочется тут же устроить Октябрьскую революцию.

Как анемично было то поколение, как литературно тогда жили, какой был дешевый, удобный и серый быт. И какая – все-таки – затхлость. При кипении страстей. Вот-вот: эта затхлость и это кипение чернильных страстей. Эта серость и сытость быта при живости «умственных интересов», в сущности, представляет собой проклятие русской истории предреволюционных десятилетий. С концом усадебного и придворно-дворянского быта выяснилось, что ничего другого в России не существует, не считая крестьянского быта, а то, что существует, – чрезвычайно убого и лениво. Кто жил в русской провинции, тот застал еще эту застойность, а я в войну жил. Самобытной была дворянско-крестьянская жизнь, а то, что формировалось в городах, стало, в сущности говоря, убудочным укладом – в той мере, в какой он касался идей, это был уклад открытый, продуваемый, широкий. Но быт. Вот в чем дело – в России, не в пример Франции или Англии, не было традиции буржуазного уклада. Существовал уклад купеческий – но это не жизненный уклад, а скотский. Где-то в этом зазоре между жизненным укладом и идейными исканиями коренная русская тоска и серость, [пыль], покрывающая все, что тогда создавалось. Единственное, что спасало, – поездки на Запад. Мы плохо ценим, плохо понимаем эту возможность. И какую роль играло это существование зимне-летнее, зимой – дома, летом – Запад. Получается, идейные искания от несуществующего быта, не-бытия. Или – скотство провинции и купечества. Русские купцы становились быстро меценатами, – как только становились людьми. Что еще оставалось им делать? «Контора» была так убога. И – никаких других развлечений. Театры – и тяжелые (без дам!) рестораны. <...>

18

8 мая 1978 г.

<...> Я после перерыва занимаюсь опять русской литературой. Все чудесно. Но вокруг слишком много наворочено. Русскую литературу поднимало и портило то обстоятельство, что она была прислуга за все, выполняя роль и парламента, и политических партий, и совести на-



Г.Н. Бояджиев, А.А. Аникст и Б.И. Зингерман.
Начало 1960-х гг.

родной и т.п. Чехов пытался от всего этого освободиться. Но ему, как я понимаю, не дали. Есть что-то тоскливое в занятиях русской литературой. Опояз и пытался вырваться из этих тоскливых объятий. А какая тоска заниматься Достоевским! Или – Толстым. Хотя, кажется, что очень интересно. Все время окунаешься головой в то, что не искусство. А – или философия, или нравственная проповедь, или – религиозные искания, или – искупление вины перед народом. Читать это интересно – по большей части. Но писать об этом тягостно. Неслучайно так скучно пишут о русской великой литературе. Еще начало прошлого и этого века – туда-сюда.

Но теперь пора как раз на вторую половину. На передвижников. Идет на нас бум. Взрыв любви к реализму XIX в. Причем передвижники объясняемые (и наследуемые) как богоискатели. А не то, что – бытовки. Очень скучно. Особенно для тех, кто, как я, не любит превращения религиозной темы в профессиональный предмет, и в светский треп, и в литературный бизнес. Вот идет юбилей Толстого. И как беспомощно все, что о нем пишут! Нет смелости и возможности взглянуть не канонически на него. Совершенно ясно, например, что из Толстого для народного чтения уцелели, вероятно, «Война и мир», «Детство», «Севастопольские рассказы», «Хаджи-Мурат» да «Живой труп» на сцене. «Анна Каренина» стала материалом для мещанских, мелодраматических

инсценировок и экранизаций. Но читать ее никто не читает. Как и «Казков» и как «Воскресение». Но – есть живые толстовцы. Некоторых я знаю. Как раз непротивление злу *насилием* стало актуальным. И обнаружило свою силу. <...>

19

30 мая 1978 г.

<...> Вы написали *прекрасную!* статью⁴⁰. Острую, четкую, скупую и насыщенную. Ваша тонкость, Ваша культура, Ваш ум – налицо. Доделки носят технический процедурный характер. И то – они возникают из-за редактора-кровопийцы.

Статья – загляденье! А я – *ворчун* и придира.

Повторю на всякий случай, что надо дописать.

I. Дать (не развозя!) *Италию* 20-х гг., как агрессивный фон, вызывающий противодействие себе. Дать в *итальянских* реалиях, дабы не было аллюзий. Это то, что вызывает противодействие себе в виде 1) эскапизма; 2) брутальности (не следует так *сильно* напирать на слово «абсурд» – это перенос сегодняшнего дня во вчерашний), жовиально-циничного юмора (вроде нашего Хенкина, молодого Утесова – маска хулигана!! Была у него в одесские годы); 3) о-без-жизненности (Звево); 4) лирической оппозиции (Моранди). Падение жизненного тонуса характерно, быть может, для Звево и – отчасти! – Моранди. Но не для Петролини! Петролини – Утесов–Хенкин 20-х гг. Хенкин, читающий Зошенко. Утесов, поющий об урканах, бежавших с кичмана. Ясно я говорю?

II. Покажите, Христа ради, что у Моранди бутылки не бутылки, а люди, что у него не *пир* изображен, а люди (пира как раз нет).

Добавьте щемящей лирики в раздел о Моранди – пожалейте человека, живущего в отчужденном мире, – незащищенного, хрупкого, как стекло.

Вообще, сохраняя главную мысль, *укрепляя* ее через общественно-политический фон Италии 20-х годов, дайте оттенки, блики, валёры⁴¹. Покажите оттенки живого в неживом. Станиславский учил, играя злого, искать, где он добрый. Покажите, как мертвый, умирающий, еще бьется в сетях, которые его душат – душают. Все в целом, о чем Вы говорите, это хулиганско (Петролини) – лирическая (Моранди) оппозиция. И у Звево теплится огонек. Пожалейте и его, жестокосердная, жестоковыйная женщина. И у Петролини все же что-то да «трепыхалось» в груди. См. – молодой Хенкин!

Не надо белым писать белое. Не покрывайте все саваном. Искусство, запечатлевая, дает жизнь. Все в целом – несколько абзацев и строк. Все[го] лишь! Не бойтесь!

Заметили Вы, что мы с Вами ведем один и тот же бесконечный спор. Я умоляю Вас не терзать свои жертвы как коршун или вран голубку; прибавьте теплоты своим холодным глазам, смирите свою беспощадность. <...>

20

[После 17 августа 1978 г.]

<...> В Москве хорошая среда, но нет художественных впечатлений и приятного быта. Только суета и идейные интересы. Погоню за впечатлениями надо прекратить, их мало, и вообще не следует от них рабски зависеть. <...>

За лето я перечел всего Чехова, полон им, жалею его. Как поздно он стал человеком – после Сахалина и взрыва болезни. Если бы можно было написать все, что я думаю о нем, вышло бы очень драматическое повествование, и этот сын лавочника, пошляк 80-х годов, предстал бы совсем в ином свете. Он победил себя в такой упорной борьбе, о какой мы не подозреваем. И никто не знает, что было бы с русской литературой, проживи он еще хоть пять-шесть лет. <...>

21

17 января 1979 г.

<...> В ответ на сочувствие скажу, что давно чувствую в Вас близкого человека – при всех Ваших столь отчетливо выраженных индивидуальных чертах, особенностях придурств, маний, пунктов, концепций, жизнестроительных и жизнеразрушительных идеях, при всей Вашей колющей, режущей, рубящей остроте я всегда чувствую, что могу войти в Ваш странный духовный мир, как к себе домой, и вообще – располагаться в нем свободно и уютно. Очень непонятно, почему это происходит – кажется, совсем другой тип – как будто сблизиться с негритянской или лапландкой. <...>

А писать бы я хотел прозу (не красивую прозу, как мечтает мой дружок Димочка [В.М. Гаевский]), а сухую, с внутри горящим пламенем – сухой спирт. Я с радостью написал бы учебник какой-нибудь. Как из одного получалось другое. Но всякое научное описательство, изложение того, как кто кого играл и ставил, вызывает у меня то скуку,



С.К. Бушуева с отцом.
1980-е гг.

то бешенство. Если нельзя писать интеллектуально-мемуарную прозу, то уж тогда *хорошо бы чем-нибудь взволноваться*, как Вы взволновались спектаклем Стрелера. Но – не волнует ничего. И я к тому же очень хорошо знаю, когда что начинается и, как говорят критики, «открывается занавес», тогда я точно знаю, чем кончится. Это ужасно. Получается, что наезженная колея жизни тянет меня по знакомой дороге, к тому, что я уже умею делать (а я так не люблю делать то, что – заранее знаю – хорошо выйдет), а желания влекут меня далеко в сторону – писать, вообще, размышления с воспоминаниями вкуче. И я должен писать всегда на грани провала, тогда что-нибудь получится, а если пишешь уверенным пером – знай – провалишься, скучно будет. Всю жизнь борюсь с опасностью стать профессионалом. Это требует слишком больших издержек и усилий. Каждый раз начинаешь сизифов труд. Вообще говоря, сизифов труд – не одно проклятье. Ведь и вся наша деятельность в известном смысле сизифов труд, только мы этого не замечаем. Разве родиться для того, чтобы умереть – не сизифов труд? Но это мрачные, лишние мысли – прочь, прочь, прогоним их подальше. Будем трудиться и выполнять – заполнять свой листаж и свои дни. <...>

Власть долго в России ослепляла самых изысканных людей, отпадение от нее началось позже, но никогда не было полным. Почти никогда. А идиотские стихи Блока о скифах! Знаете ли Вы, что Бунин считал Блока дурнем? Хвалиться раскосыми жадными глазами, имея на затылке Азию, Китай – что может быть глупее. Учитель Блока,

В. Соловьев, благороднейшая, как говорится, личность, ученейший, как говорится, человек, тоже часто писал чушь, а все, по большей части, на государственной почве, желая примирить непримиримое: нравственные искания и русскую государственность. Пустое, дефективное занятие, зряшное дело. Я погружаюсь в русскую культуру, судя по всему. Для темы и для себя. Делаю это не без страха, где-то она обманет и наскучит, хотя и нельзя без нее. Но и Запад надоел. Буду, как Чаплин в одном из фильмов, бежать вдоль границы. Одна нога в Штатах, другая – в Мексике. Мы вообще так живем. То – Сандро [А. Моисси] и Стрелер, то щи, суп с головизной.

Поняли Вы, что юбилей Толстого (не считая, разумеется, Вашей статьи⁴², которую я прочту с удовольствием) провалился – ни новых идей на его счет, ни новых контактов? Я люблю у него «Войну и мир» – кроме нескольких мест – и «Хаджи-Мурата». Все остальное имеет изъяны – кроме рассказов для детей. «Анна Каренина» все больше обнаруживает себя как плохой роман, раздутый, разросшийся, тягучий. Зато Толстой победил как непротивленец – и хиппи, и жители Индии, и Мартин Лютер Кинг – непротивленцы. Правда, выяснилось, что где-то близко от непротивленцев пролегает черта, за которой начинаются головорезы. И в России – толстовцы рядом с эсерами. Две крестьянские [партии]. Получается, что как художник Толстой именно «устарел», если это слово имеет какой-либо смысл и, если иметь в виду творчество его в целом. А как бунтарь-непротивленец, как человек, отломившийся от государства и права – не устарел. Пройдет время и окажется – Тургенев (куда менее даровитый) и Достоевский (куда менее приятный) окажутся ближе читающей публике, чем звериный и морализаторский эпос Льва Николаевича. Все-таки «Месяц в деревне» более европейская вещь, чем «Власть тьмы» или даже «Живой труп» – глубокая, сильная, варварская вещь. <...>

И вообще из садов прекрасного, из-под эстетических кущей хочется мне давно податься куда-нибудь. Не могу обсасывать красоту – перестал быть эстетом. Могу ею любоваться, но писать? Скучно. Что-нибудь придумывать надо, да побыстрее. <...>

22

5 февраля 1979 г.

<...> Из того, что можно обсудить на бумаге, скажу вот о чем. Одна из причин моего постоянно неудовлетворенного, а иногда отчаянного

настроения очень простая – я прирожденный критик, человек театра, а театра у нас нет. Теперь, после того, как об этом прямо говорится в «Правде», пора признать всем – нет у нас театра, был, да весь вышел. Вот почему меня отчасти так взбесила книжка бедной Нади⁴³, создающая видимость того, что художественная жизнь бьет на сцене ключом. Ваше счастье, что Вы не театровед и не знали с детства настоящего театра (поздно, по сравнению с нами, стариками, родились). А ведь я видел Коонен, Михоэлса, классические спектакли МХАТа, молодого Рубена Симонова и т.п. Я видел взлет – попытку взлета театра 50-х годов. К тому, что здесь и сейчас на сцене, я не стою спиной. Ведь – знаете ли Вы – что я консультировал *всю* поросль молодой режиссуры, пропадал в театре Любимова месяцами, хотел переходить туда работать, числился в двух худсоветах – Таганки и театра К.С. Станиславского.

Что касается моего друга Толи [А.В. Эфрос], то я беседую с ним вот уже тридцать лет. И помогаю – чем могу. Но писать? Нет-нет. Я вижу, как все идет прахом и катится вниз. Я помню, как вел беседы-лекции в «Современнике», которого уже нет давно, как пил чай с Ефремовым и обедал с Товстоноговым, а театр все катился и катился вниз. И я остался без профессии, в сущности говоря. Делаю совсем не то, что должен делать, чему научен, к чему имею собачий нюх. Конечно, это лишь частичка моих горьких раздумий.

Остальное молчание. <...>

Мы подошли, следовательно, к традиционному русскому вопросу о смысле жизни. Нашей жизни. Я все время думаю – как помешанный, тут Вы правы – над одним главным вопросом нашей жизни, в свете которого меркнет все остальное. Про это главное я бы писал не хуже, чем про театр, если бы он был. Но это обсудим как-нибудь при встрече. Я этим отнюдь не прикрываюсь от ваших огненно-рыжих попреков. Вы правы во многом, хоть и не все знаете. <...>

Все мои размышления об историческом прошлом окрашиваются настоящим. Мы живем на некоем финише. Все, что было на дистанции, расценивать приходится как этапы, ведущие к финишу. К нашим рубежам.

С трудом вхожу в работу. Пишу уже – куда деваться. Можете радоваться. Но я хочу писать не про то и не так. Приходится, как лошади, идти по знакомой колее. Но я, балованный, мне скучно. Тем более кончил с книгой. И нужен совсем, совсем новый этап. А не печь продукцию. Это я могу, но скучно. <...>



Б.И. Зингерман и Ю.П. Любимов. Вторая половина 1980-х гг.

23

3 апреля [после 1978 г.]

<...> В театрах как будто играют эмигранты, настолько не знают окружающей жизни и почему в России хлеб-соль. Но буду еще ходить в театр – надеюсь, «блеснет любовь улыбкою прощальной», кажется, так. И я работаю, как немец, аккуратный педант, самому противно.

Единственное, что меня связывает, не могу излагать [нрзб.] формальный материал, сразу выходит бездарно и скучно. А из одних мыслей не составишь листажа. И тема требует материала.

Пишу, само собой, вяло, как обещал. Полюбите нас черненькими. Вообще, вялое письмо – это и есть русский стиль. Все остальное – привой. Если говорить об существующей прозе. Идет себе и идет. А за окном вьюга или же комары-комарики, дураки-сударики. Да и проза Толстого и Достоевского – вялая, [разросшаяся], как это теперь каждому видно. Это не в укор. Это такой стиль. Какая вялая вещь «Анна Каренина»! Достоевский компенсировал вялость страшными преувеличениями, детективом и эффектами психологических изгибов.

Вялость горячечной прозы. Бывает. Это и есть эпос XIX столетия. Не то что «Метель» или «Тамань», где все упруго и сжато – еще не русская классическая проза. Но пишу, не думая ни о чем, как ручка идет, как валяет, так пусть и будет. Летом, авось, разберусь. Если буду на даче. С рукописью в руках на вшивой терраске. И без друга Тимы, который,

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

разумеется, интереснее любых бумажек и перебивает, отбивает у меня аппетит к бумагомаранию и, как и Вы, зовет меня повышать тонус и идти играть с ним в футбол, а не писать бог знает что. Оба вы с ним правы. А я не прав. Как я рад, что на Вас сердится театральное общество за грубое неуважительное отношение к просмотренным спектаклям. И поделом! Не надо было лезть на эту галеру. Теперь Вы разнюхали запах кулис? Ваше перо настолько тоньше и золотее того, что [можно] писать об этих спектаклях (и тем более – говорить), что и без Вас обойдутся. Ах, как жаль, что нет театра. Кажется, появись, я уже не смогу откликнуться, защебетать, как раньше, прийти в раж. Ах, Стрелер, Стрелер, что он со мной сделал! Поманил, показал райские кущи и отбыл в страну Светы. Отбыл себе. <...>

24

13 июня 1979 г.

[по московскому штемпелю]

<...> В институте у нас тихо, но, кажется, медленно, исподволь наступает время канунов. Писать надо пока что. И что-нибудь хорошее. Для души. Надобно взметнуть, как говаривал Вахтангов. Но не вижу – от чего оттолкнуться, чтобы прыгнуть, взметнуть. Перо как раз идет. И голова более или менее ясная. Но не чувствую еще пружины, не могу оторваться, разбежаться. Как говорит герой Жванецкого, если разбежусь, не оторвусь⁴⁴. И не могу – разбежаться. Может быть, ускорение создаст воздушный вихрь, который меня пронесет – хоть метр-полтора по воздуху. Как героев Шагала. <...>

25

27 октября 1979 г.

<...> Весь сектор во главе с красивым Недошивиным ждет от Вас «Висконти»⁴⁵. Статья должна быть у меня в 2-х экземплярах не позднее 10 ноября! Сдаем на Совет. Пришлось мне убрать Вашего соседа слева с его восторженным опусом⁴⁶ об этом макароннике. Надеюсь, что Ваша ненависть к несчастному вельможе и педиду смягчилась и Вы отдадите ему должное, а потом, когда посмотрите фильмы, может быть, еще смягчитесь и, глядишь, полюбите у него что-нибудь. Но вообще-то мне нравится, что у Вас в статье (как и в прежних) красивый ход мысли. Вот что отличает Набокова от Катаева. У Катаева, может быть, не менее красивые фразы, но красивого хода мысли нет.

Весь «мовизм»⁴⁷ возник из-за того, что не стало красивого хода мысли. Есть красивые фразы, осколки, а хода нет. Ход – не композиция и не движение. Ход – это поворот и комбинация мыслей. Вы на этот счет мастер. Вам легко, поскольку Вы на двух конях скачете вперед: социологизм плюс фрейдизм.

Хотя здесь есть и опасность, переходы от одного к другому должны быть незаметны, и между ними следует класть прокладку. В Вашу пользу скажу еще вот что: Вы можете работать схематично, грубовато, жестко, поспешно и т.д., но у Вас никогда не бывает пошлостей. Ни в устной речи, ни в письменной. Редчайшее достоинство! Сейчас особенно опасны пошляки остроумные, парадоксально и как бы блестяще мыслящие. Это для меня все равно, что ножом скребут по тарелке. В разговоре со своим кругом я предпочитаю иногда говорить сам, не давая прорваться пошлости. Я веду беседы, ожидая пошлых фраз, как удара ножом. У Вас этого не бывает. Поэтому в разговоре с Вами я испытываю особую форму, особое состояние защищенности, комфортное состояние – одним словом. Мне кажется, это самое большое Ваше достоинство – хоть режь ее, пошлость не скажет. Глупость – да, но не пошлость!

Я, кажется, разделяюсь с листажом и вползаю в мрачные осенне-предзимние месяцы. Писать надо, пока не размагнитился. Статья о классике (неэнергичная), которую Вы читали, перепугала редакцию⁴⁸, на меня смотрят со страхом и молчат. Дали, наверно, главному⁴⁹. Меня занимает Ваше замечание о неэнергичности. Постараюсь *чуть-чуть* обэнергичить. Но тут есть некоторый фокус, который я не могу объяснить Вам никак. Ведь я долго приучал себя к неэнергичности, потому что все годы писал императивно, формулированно, как распоряжения конвента. С другой стороны, вялость есть маскировка: ведь на двух с половиной листах я дал все режиссерские системы и все спектакли нашего театра. Не кажется ли Вам, что в данном случае вялость есть прикрытие – *как бы* вялость, прикрывающая неприличие: на короткой дистанции изложить приходится в сжатом виде несколько книг и сделать за других то, что они во многих книгах не сделали. Но, повторяю, по словечку сокращу – то тут, то там – для энергии. Но разве не элегантно, когда человек устало и бесстрашно, не боясь, не маскируясь, говорит «остается сказать»? Разве этого стеснялись русские писатели? На этом «остается сказать» держится вся русская литература с ее наивно-свободными беззащитными связками. <...>

26

4 декабря 1979 г.

[по московскому штемпелю]

<...> Надо браться всерьез за Чехова. Но теперь на нем каинова печать: Вы его заклеили отсутствием страсти. Что же мне теперь с этим малокровным сыном таганрогского лавочника – любителя кладбищ – делать? Получается, что и он, как известный Висконти, не овладел жизнью. Вот тут и вертись. А главное – такая кругом скука. Слепленная из отсутствия происшествий и сети мелких обязательств.

Как бы я хотел пописать о живом театре!

Смотрел выставку из собрания Помпиду⁵⁰. Прекрасный Шагал: «Акробатка». Это портрет его жены на трапеции. А на самом деле это портрет Зускина, которого он наблюдал в бытность свою художником ГОСЕТа. И – пусть не самый лучший – портрет Модильяни. Вот про кого я бы тоже написал⁵¹. Но видел мало. А репродукции не дают понятия о том, как он из грязных тонов делает жемчуг.

Пожалуй, все. Есть еще Хуан Грис. Если выставка будет в Ленинграде, обратите маленькое внимание. А Матисс совсем не смотрится. Какая-то химия. Он хотел ею радовать. А не получается, отталкивает меня его живопись (графика – другое дело).

Теперь не знаю, что читать, за что браться. Надо погрузиться в русский XIX век – с головой. И попробовать совсем освободиться от чужих мнений.

Как окупиться, чтобы вынырнуть – не знаю. <...>

27

16 января 1980 г.

<...> Сейчас вследствие моей популярности в театральной среде, вызванной книжкой⁵², завязались – после долго отсутствия – отношения с театрами (рабочие, консультативные). Но пока вижу вокруг некоторое одичание. И попытки прорваться к чему-то настоящему. Всем опротивела собственная гнилость, и самые разные люди хотят попробовать еще раз рвануть. <...>

*Публ., вступит. статья и коммент. Владислава Иванова
и Марии Хализевой*

- ¹ Остается надеяться, что переписка Н.Я. Берковского и Б.И. Зингермана (1958–1971), фантастическая по содержанию и огромная по объему, дождется публикации.
- ² Год – по штемпелю на конверте. Первое из сохранившихся писем Б.И. Зингермана к С.К. Бушуевой, в отличие от всех последующих напечатано на машинке.
- ³ Статья «О драматургии Пиранделло» была опубликована в журнале «Театр» (1976. № 7. С. 131–141).
- ⁴ В начале литературного пути Л. Пиранделло был близок веризму как итальянской ветви натурализма с его ориентацией на достоверность, на определяющее влияние среды. Такой средой стала для него родная Сицилия и ее социальные и психологические типажи. Отход от веризма был связан с пониманием жизни как столкновения трагических и комических случайностей, вниманием к подсознательным импульсам, в большей степени влияющим на психологию, чем сознание.
- ⁵ Имеется в виду спектакль «Шестеро персонажей в поисках автора», показанный итальянской «Труппой молодых», гастролировавшей на сцене Малого театра с 5 по 15 апреля 1963 г. Режиссер Джорджо Де Лулло.
- ⁶ *Альтишуллер Анатолий Яковлевич* (1922–1996) – театровед, доктор искусствоведения (1967), профессор (1977). В 1948 г. окончил ЛГИТМиК. С 1962 г. заведующий сектором источниковедения и библиографии Научно-исследовательского отдела ЛГИТМиКа (ныне РИИИ).
- ⁷ *Зингерман Б.* Случай «Трехгрошовой оперы» (У истоков эпического театра) // *Театр*. 1975. № 10. С. 114–124; № 11. С. 105–112.
- ⁸ В 1976 г. Арманд Хаммер организовал выставку картин из пяти крупнейших американских музеев («Западноевропейская и американская живопись из музеев США»), в которую были включены работы Дега, Сезанна, Пикассо. В Москве она была показана в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 апреля – 19 мая), до этого (11 февраля – 24 марта) – в Ленинграде в Эрмитаже. Наряду с демонстрацией тридцати картин из музея Метрополитен выставка давала представление о собирательской деятельности американских коллекционеров – Джорджа Гард де Сильвы, Роберта Таннахилла, Дункана Филлипса, Эндрю Меллона, Джорджа Уайденера. Тема подделок в американских музеях широко обсуждается в искусствоведческой среде на протяжении многих десятилетий.
- ⁹ «Компани Мадлен Рено – Жан-Луи Барро» гастролировала в Москве в помещении МХАТ на Тверском бульваре со спектаклями «Христофор Колумб» П. Клоделя и «Гарольд и Мод» К. Хиггинса в постановке

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

- Ж.-Л. Барро, а также с поэтическим вечером «Дарованная жизнь» – с 14 по 24 апреля 1976 г.
- ¹⁰ В конце 1975 г. А.В. Эфрос в союзе с Л.К. Дуровым показал премьеру спектакля «Снятый и назначенный» Я.И. Волчека; Ю.П. Любимов же в апреле 1976 г. выпустил два спектакля: «Обмен» по Ю.В. Трифонову и пантомиму «Работа есть работа» по песням Б.Ш. Окуджавы.
- ¹¹ *Гаевский Вадим Моисеевич* (1928–2021) – театральный и литературный критик, балетовед. Автор ряда книг о балете и драматическом театре, как правило, состоящих из отдельных очерков и портретов-эссе. Друг Б.И. Зингермана со студенческих лет в ГИТИСе, окончил театроведческий факультет на год позже – в 1951 г. В 1960–1970-е гг. подолгу не имел постоянного места работы, за исключением службы в профильном для него Институте искусствознания (1963–1966), где в силу присущей ему ювелирной отделки каждой фразы никогда не мог сдать в положенное время статью («листаж»), и в непрофильном Институте философии (1970–1972), где его держали по преимуществу за способность организовывать вечера известных актеров. См.: *Гаевский В.М. Два корифея // Экран и сцена*. 2013. № 10. Июнь. С. 8.
- В апреле 1976 г. в ленинградском Доме актера состоялся юбилейный вечер, посвященный 75-летию со дня рождения Н.П. Акимова. В.М. Гаевский выступал с докладом о московских гастролях Театра комедии.
- ¹² *Альциуллер А.Я.* Павел Свободин. Л.: Искусство, 1976.
- ¹³ Премьера «*Ричарда III*» в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась 25 сентября 1976 г. Постановка и оформление Р.Н. Каплянина. Судя по всему, речь идет об одной из генеральных репетиций.
- ¹⁴ Речь идет о статье: *Зингерман Б.* О театре Стриндберга // *Театр*. 1976. № 5. С. 97–111.
- ¹⁵ Речь идет о рукописи, опубликованной значительно позже: *Бушueva С.* Мюзикл // *Искусство и массы в современном буржуазном обществе: Сб. статей / Ред.-сост. Д.В. Житомирский, Г.А. Недошивин.* М.: Советский композитор, 1979. С. 185–214.
- ¹⁶ *Житомирский Даниэль Владимирович* (1906–1992) – музыковед, доктор искусствознания. В Институте искусствознания – старший научный сотрудник (1965–1980), затем консультант (1980–1986).
- ¹⁷ Речь идет о статье, опубликованной лишь много лет спустя: *Бушueva С.* Шекспир у Радлова // *В спорах о театре. Сб. научных трудов.* СПб.: РИИИ, 1992. С. 22–54.
- ¹⁸ *Зингерман Б.* Хемингуэй, Чаплин, Брехт, Пикассо // *Образ человека и*

- индивидуальность художника в западном искусстве XX века / Редкол.: Б.И. Зингерман (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1984. 102–162.
- ¹⁹ Премьера «Отелло» в Театре на Малой Бронной состоялась 22 октября 1976 г. Режиссер – А.В. Эфрос.
- ²⁰ Глушкова Т. Талант – имя собирательное (Заметки о критике поэзии) // *Вопросы литературы*. 1976. № 9. С. 53–99.
- ²¹ В открывающейся серии институтских сборников «Западное искусство. XX век» Зингерман был ответственным редактором. В первом выпуске, появившемся в 1978 г., статья Бушуевой отсутствует.
- ²² Имеется в виду статья С.С. Аверинцева «Славянское слово и традиция эллинизма» (*Вопросы литературы*. 1976. № 11. С. 152–162).
- ²³ В августе 1942 г. немцы заняли Пятигорск, где находился в эвакуации Театр им. Ленинградского совета с С.Э. Радловым во главе. В феврале 1943 г. немцы отправили театр в Запорожье, затем в Берлин. В 1945 г. Радлов вернулся в СССР. Был арестован, обвинен в измене Родине и сотрудничестве с оккупантами и отправлен на 10 лет в лагерь под Рыбинском. Его освободили в 1953 г., но без реабилитации и права проживания в Москве и Ленинграде.
- ²⁴ Имеется в виду раздел «Сценическое искусство» в главе «Итальянский театр» // *История западноевропейского театра*. Т. 8: 1917–1945 / Под общ. ред. А.Г. Образцовой и Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. С. 45–76. На ранней стадии подготовки издания активную роль играл *Юлий Иосифович Кагарлицкий* (1926–2000), театровед, филолог, педагог, профессор ГИТИСа (1963–1984).
- ²⁵ Миланский «Пикколо-театро» гастролировал в Москве в помещении МХАТ на Тверском бульваре со спектаклем «Кампьерелло» («Перекрытие») К. Гольдони с 4 по 11 апреля 1977 г. Режиссер Дж. Стрелер.
- ²⁶ Судя по всему, речь идет о надежде увидеть «Вишневый сад» Дж. Стрелера на гастролях в Москве, которая не оправдалась.
- ²⁷ Премьера «Месяца в деревне» в Театре на Малой Бронной состоялась 21 апреля 1977 г.
- ²⁸ *Недошивин Герман Александрович* (1910–1983) – искусствовед, теоретик искусства, специалист по западноевропейской живописи. Заведующий сектором современного искусства Запада (1966–1983).
- ²⁹ «Золотая лихорадка» – фильм Чарли Чаплина (1925).
- ³⁰ *Громов Павел Петрович* (1914–1982) – литературовед, театровед, поэт и переводчик. Работал в секторе театра Научно-исследовательского отдела ЛГИТМиКа (1966–1968).

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана...

- ³¹ В сборнике «У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века» (Л.: ЛГИТМиК, 1976) М.Н. Любимудров был представлен тремя статьями («Ф.Ф. Комиссаржевский – режиссер-теоретик сцены», «Театральная молодость Таирова» и «Роль К.А. Марджанова в исканиях русской сцены»), а П.П. Громов – одной («Ранняя режиссура Вс. Мейерхольда»).
- ³² *Варгафтик Елена Соломоновна* (1933–1989) – германист, жена поэта И.Н. Бурихина. Ее книга «Елена Вайгель» вышла в ленинградском отделении издательства «Искусство» (1976). Под давлением КГБ семья эмигрировала в Австрию (1978). С 1979 г. – в Германии.
- ³³ *Гительман Лев Иосифович* (1927–2008) – театровед. Доктор искусствоведения (1978). Заведующий кафедрой зарубежного театра ЛГИТМиКа, специалист по истории французского театра. Его книга «Русская классика на французской сцене» вышла в ленинградском отделении издательства «Искусство» в 1978 г.
- ³⁴ Вероятно, речь идет о статье «Еще одна студия. Б.М. Сушкевич в Новом театре» (Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. Сб. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 56–70).
- ³⁵ Имеется в виду сборник статей и материалов, ответственным редактором которого был К.Л. Рудницкий: В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20–30-х г. (М.: Наука, 1981).
- ³⁶ Зингерман имел в виду С.В. Гиацинтову (1895–1982) и Л.И. Дейкун (1889–1980).
- ³⁷ Гастроли Театра на Таганке во Франции проходили с 4 ноября по 11 декабря 1977 г. в Париже, Лионе и Марселе.
- ³⁸ *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979.
- ³⁹ *Тима* – Бадалбейли Тимур Ильхамович (р. 1973) – внук Б.И. Зингермана, актер. После окончания Театрального училища им. Б.В. Щукина (1990–1994; курс Ю.П. Любимова) вошел в труппу Театра на Таганке.
- ⁴⁰ *Бушуева С.К.* Проблема личности в итальянском искусстве 1920–1930-х годов (Петролини, Звево, Моранди) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века / Редкол.: Б.И. Зингерман (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1984. С. 191–213.
- ⁴¹ *Валёр* – от фр. valeur (цена), ценность, качество; восходит к лат. valere (иметь силу, стоять) – в живописи или декоративной росписи – tonальный нюанс.

- ⁴² Бушуева С. Толстой в Италии // Лев Толстой. Проблемы драматургии и сценической интерпретации. Сб. статей / Отв. ред. Ю.К. Герасимов. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 154–170.
- ⁴³ Речь идет о книге Н.А. Таршис «Музыка спектакля» (Л.: Искусство, 1978). *Таршис Надежда Александровна* (р. 1947) – театровед. После окончания театроведческого факультета ЛГИТМиКа (1971) поступила в аспирантуру в сектор театра (научный руководитель П.П. Громов). В эти годы подружилась с С.К. Бушуевой. После защиты диссертации (1975) работала в секторе источниковедения. После того как Бушуева возглавила сектор театра (1986), Таршис перешла под ее начало. РИИИ покинула в 2013 г. в ходе разгрома института, предпринятого Министерством культуры РФ.
- ⁴⁴ Неточная цитата из миниатюры М.М. Жванецкого «Портрет»: «Ну, даже если разбежусь. Это ничего не значит, потому что я не оторвусь... Дела... Заботы...»
- ⁴⁵ Статья С.К. Бушуевой о театре Л. Висконти не появилась в институтском сборнике. Возможно, не была написана. Театру Висконти посвящены разделы ее монографии «Итальянский современный театр» (М.: Искусство, 1983. С. 21–35, 51–55, 71–77).
- ⁴⁶ Вероятно, имеется в виду статья сотрудника сектора современного искусства Запада В.С. Кадышева, опубликованная позже: *Кадышев В.С.* Завещание художника-гуманиста. О фильме Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере» // *Борьба тенденций в современном западном искусстве*. Сб. статей / Под ред. А.А. Карягина. М.: Наука, 1986.
- ⁴⁷ Термин «мовизм» («плохописание», от французского *mauvais* – плохо) ввел В.П. Катаев в пику гладкописанию текущей советской литературы.
- ⁴⁸ *Зингерман Б.* Классика и советская режиссура 20-х годов // *Театр*. 1980. № 8. С. 76–83.
- ⁴⁹ Главным редактором журнала «Театр» в 1972–82 и 1987–92 гг. был драматург А.Д. Салынский.
- ⁵⁰ Выставка «Французская живопись. 1909–1939: из собрания Национального центра искусства и культуры им. Жоржа Помпиду», приуроченная к дням Франции в СССР, проходила в ГМИИ им. А.С. Пушкина с 5 ноября по 9 декабря 1979 г. Тридцать картин были призваны показать развитие французской живописи за тридцать лет.
- ⁵¹ О творчестве А. Модильяни Б.И. Зингерман напишет спустя несколько лет: *Зингерман Б.* Образ человека в творчестве Модильяни // *Театр*. 1988. № 9. С. 148–161.
- ⁵² См. *коммент.* 38.

Воспоминания М.А. Богуславской об А.И. Сумбатове-Южине

Марии Александровне Богуславской (1902–1983) довелось жить в переломный двадцатый век и стать одним из последних свидетелей эпохи, в которую творили титаны российской предреволюционной культуры. В ряду их имен неотъемлемой является личность князя А.И. Сумбатова (Южина).

Невозможно переоценить роль, которую сыграла в увековечении памяти Александра Ивановича его вдова Мария Николаевна. Для нее это стало делом жизни, и его продолжила Мария Александровна. Рано потеряв отца, она росла в доме дяди, где во многом благодаря гармоничным отношениям двух замечательных женщин, ее матери Екатерины Ивановны (родной сестры Александра Ивановича) и Марии Николаевны, была создана совершенно особая атмосфера. В ней, несомненно, и заключается источник поистине дочерней любви Марии Александровны к Александру Ивановичу, без которой были бы невозможны предлагаемые вашему вниманию воспоминания. М.А. Богуславская написала их не позднее 1938 г.; при ее жизни на основе их фрагментов было опубликовано лишь «Вместо послесловия» к монографии Д.И. Чхиквишвили «Александр Иванович Сумбатов-Южин: Жизнь и творчество» (Тбилиси: Тбилисский университет; Московский университет, 1982) – переработанный, отмеченный печатью цензуры текст. Настоящая публикация оригинального варианта воспоминаний подготовлена по экземпляру, хранящемуся в семье. Я глубоко благодарен главному научному сотруднику РГАЛИ Е.В. Бронниковой за помощь в сверке текста с экземпляром из архива.

А.Ю. Корф

С тех пор, как я помню себя, я помню и дядю Шуру. Поэтому особенно трудно упорядочить эти воспоминания, бывшие, в сущности, всей моей жизнью.

Самые первые воспоминания о нем у меня связаны с Покровским¹. Именно там я помню его в первый раз. Он только что приехал из-за границы, куда обычно ездил ежегодно. Мне тогда было года два с половиною. С утра одели меня в нарядное платьице, велели не пачкать его и повели здороваться с дядей Шурой в столовую. Он вошел широкоплечий, высокий, в мягкой рубашке с широким поясом. На плече у него сидела девочка, беленькая, хорошенькая, с завитыми кудряшками, ростом примерно с меня. Я подошла поздороваться и, надо сознаться, довольно враждебно покосилась на девочку, не понимая, кто она и откуда... Целую бритую щеку, пахнущую хорошими, «вкусными», как я говорила, духами, я выяснила, что девочка была огромной куклой, привезенной мне в подарок. Горячая, бескорыстная нежность к дяде Шуру, беспредельный восторг от игрушки и... слезы, так как поднять куклу мне было не под силу.



Муля с матерью Екатериной Ивановной

В то время в кабинете дяди Шуры в Покровском стояла мебель карельской березы, покрытая пестрой кустарной обивкой, большой письменный стол с низким креслом перед ним, по обе стороны балконной двери стояли два небольших книжных шкафа, против стола – низкая большая тахта с тугими пружинами и около нее – высокая лампа. На столе было много карандашей, всевозможных ручек, флаконов с разноцветными чернилами – дядя Шура питал постоянную слабость к хорошим письменным принадлежностям – и – предмет моего восторга – какая-то

машинация из бронзы для четырех или шести свечей с зеленым абажуром, который опускался и поднимался по желанию. На стене висела прекрасная гравюра Наполеона, которая впоследствии перешла в его кабинет и в новом доме.

Рядом с кабинетом была угловая комната, служившая ему уборной: там он брился и одевался. Меблирована она была двумя диванами, высоким и низким, небольшим столом перед висячим зеркалом, умывальником; около диванов стояли какие-то смешные высокие столики-шкафчики. Там же, у кабинетной стены красовался громадный шкаф – работы дяди Шуры и его лакея Михайлы. Шкаф, тяжелый и неудобный, покрашенный желтой краской «под орех», был объектом естественной гордости обоих создателей. (В новом доме этот шкаф был сослан в буфетную.)

Летом в Покровском обычно гостило много молодежи. Дядя Шура любил, чтобы кругом него было много жизни и веселья, но сам он большую часть дня проводил у себя в кабинете. Он выходил лишь к кофе по утрам, и днем – к обеду. После обеда отдыхал, пятичасовой чай пил в своей комнате и после чая ходил со всеми нами играть в теннис. В игре удар у него был прекрасный, невероятно сильный, но бегать по площадке он не любил, и его партнеру всегда приходилось туго. После тенниса, когда уже смеркалось, ходили гулять к лесу, то есть версты две туда и обратно. В девять-десять часов вечера ужинали и пили чай, после чего обычно играли в карты – редко в винт или преферанс, а чаще – в «подкидного дурака» или «зеваки». Для каждой, самой незначительной игры дядя Шура всегда придумывал свою систему, сообщавшую игре особенный интерес и оживление. Любил обыгрывать и дразнить проигрывавших партнеров, особенно – мою маму и бывшую у него одно время секретарем Л.А. Доброву².

Зимой я видела его значительно реже, так как он постоянно был очень занят.

В 1907 г. дядя Шура праздновал свой двадцатипятилетний юбилей. Я была слишком мала, и в театр меня не взяли, но утром, когда я встала и прошла по комнатам, я увидела, что наша квартира превратилась в сплошной цветочный магазин. На столах стояли огромные корзины цветов, чудесные букеты; лавровые венки были сложены один на другой. Обилию последних особенно радовалась наша старенькая Петровнушка, представлявшая в своем воображении, на сколько супов хватит этих венков.

К тому времени меня уже начали учить французскому языку, и я должна была произнести по-французски какое-то длинное, с трудными словами, витиеватое приветствие. Оно для меня было так сложно, что все мое внимание было сосредоточено на том, чтобы не спутать слова, но последние строчки были уже легче, я подняла глаза на слушавшего меня дядю Шуру и на всю жизнь запомнила взгляд гордости и восхищения, которым он на меня смотрел.

Каждое утро ему в постель приносили на подносе два налитых стакана кофе (он любил очень сладко, куска по четыре сахара в стакан) и калач с маслом. Я скреблась в его дверь и пищала тоненьким голосом: «*Puis-je entrer?*»³. Смотря по обстоятельствам, получала в ответ или: «*Entre, ma petite*»⁴, или «*Attends un peu*»⁵. И когда можно было войти, я подходила к кровати, целовала его, каждый раз с новым интересом рассматривала его поразительно розовые, словно покрашенные ладони, квадратно-продолговатые красивые ногти, гладила бронзовую собачку на пепельнице, стоявшей на тумбочке у кровати, и аккуратно снимала с ее хвостика потушенную папиросу. Мне полагалась ручка калача, обмакнутая в кофе (вкусна она была необычайно!), которую я съедала, пока дядя Шура пил кофе и просматривал газеты. Газет было множество: «Русское слово», «Утро России», «Раннее утро», от тети Маруси приносили «Русские ведомости», были и журналы – «Рампа и жизнь», «Новости сезона» и другие. Картинки в журналах были интересны, газеты – нет. Я уходила, с аппетитом расправившись со своим первым завтраком, и возвращалась уже вместе с парикмахером, приходившим каждое утро обрить дядю Шуру и завивать его мягонькие, словно шелковый пух волосы, без завивки они никак не лежали. Затем начинался процесс одевания, и я изгонялась без милосердия до того времени, когда дядя Шура, уже вполне одетый, душил платок. Душился он духами «Идеал» *Houbigant*, которые я очень любила. Одевался он всегда превосходно, часто менял костюмы, и мне всегда было интересно посмотреть, что именно он сегодня наденет. Выходя в переднюю, он закутывался в большую, широкую ильковую шубу и уезжал в театр.

Дядя Шура возвращался к обеду в неопределенное время. Обедал долго, особенно долго закусывал, много разговаривал, забыв про еду, и суп часто ел совсем холодный. После обеда он отдыхал столько, сколько мог, от двадцати минут до одного часу, и просыпался с трудом. Бывало, бедный Михайло, с заранее сокрушенным лицом, входил в спальню и осторожно будил его – я тихонько сидела в передней около двух чемо-



А.И. Южин. 1898

данов с костюмами и слышала каждый день одинаковый диалог: «Александр Иванович, вставайте, опоздаете!». «Еще пять минут», – отвечал сонный голос. Через пять минут снова: «Александр Иванович, вставайте!..». И так по несколько раз иногда...

Дядя Шура невыносимо боялся мышей. В московском кабинете под письменным столом лежала большая медвежья шкура – это было мое любимое место. Лежа на медведе, я мечтала, иногда читала, трепала медведя и скребла дяди Шурина сапог. Он знал, что это не мышь, а «мышка», как он часто меня называл. Названия он придумывал мне самые различные: поочередно я была «Страшным жуликом», «Мышкой», «Пики-Зильтоном», «Плюховым шариком» и так далее без конца. Как-то я принесла на письменный стол двух прелестных котят, которые только что открыли глаза и были страшно забавны. Мы с дядей Шурой играли с ними, пока один из них не сунул свою мордочку в чернильницу и не испортил тем своей репутации. Кошек дядя Шура не любил потому, что они, по его мнению, соприкасаясь с мышами, сами становились противными... Но котята были еще безгрешны, и к ним он был милостив.

Я помню, как однажды в Покровском, гуляя, мы зашли с ним на мельницу, и дядя Шура, проходя мимо ворот, вдруг побледнел и отпрянул в сторону. Я испугалась, спрашиваю, что случилось. Он отвечает: «Мышь!». И там же, в Покровском – когда мы играли в теннис, кроме него были одни только дамы – неожиданно из-за кустов выбежал очень злой бык Мишка, вырвавшийся со скотного двора. Женщины, немедленно захватив меня с собою, побежали за кусты, а дядя Шура остался перед быком с поднятою ракеткой и стоял так, пока не прибежали пастухи.

Когда дядя Шура приезжал в Покровское, весь дом как-то подтягивался. Все старались получше одеться, дорожки посыпались толченым кирпичом и песком, который, правда, неукоснительно смывался дождями, лошадей кормили усиленно. Если он приезжал днем, я выходила встречать его в поле, и было весело смотреть на тройку мчавшихся лошадей, словно летевших между высокими волнами ржи... Ну, и ездили же с ним кучера! В полтора раза быстрее, чем с обыкновенными смертными!

Кучера в Покровском менялись довольно часто. Первый, кого я запомнила, был Архип, но его деятельность была прервана в результате одной из поездок на станцию Тербуны, отстоящую на 35 верст от Покровского. Он выехал туда за гостями, но на станции жестоко напился и по пути домой свалился с козел в канаву. Лошади встали, и семья Софьи Валентиновны Лысцевой-Гольцевой – трое детей и няня Феня – оказалась в незавидном положении. Выручила всех Феня. Она взяли вожжи в руки, и лошади сами нашли дорогу к дому. На смену пришли кучера Изот и Денис, последний, бывший кавалерист, учил меня верховой езде по всем правилам, которые впоследствии заслужили одобрение персонала московского манежа Гвоздева. Но в первый раз, когда меня водрузили на спину старой и высокой рыжей кобылы Турчанки, ох, как же мне было страшно! Земля казалась так далеко внизу... В Первую мировую войну и Изота, и Дениса взяли в армию, и был взят молодой кучер Дмитрий, который с тройкой управлялся хуже меня. Левая пристяжная Змейка, обладавшая плохим характером, выпрыгивала из постромок и неожиданно валилась на бок, а Дмитрий, не умея призвать ее к порядку, хладнокровно помахивал кнутом и приговаривал: «Ляжь, ляжь, поваляйся». Вскоре призвали в армию и Дмитрия. Пришлось доверить тройку конюху Родиону, в свое время разжалованному из кучеров за пьянство и бесчинство. На деревне, не знаю почему, звали его Варивоном, а у нас он получил прозвище «Ла Фрез», то есть

клубника, за постоянно красный, в каких-то рытвинах и ямах крупный нос. Кучер он был отменный, лошадей любил страстно, и поскольку я много времени проводила в конюшне, мы с ним крепко сдружились и вместе сетовали на то, что тетя Маруся отдавала предпочтение лошадям рабочим, то есть нужным в нашем небольшом хозяйстве, а не ездовым. Как-то будучи сильно пьяным, Родион сказал: «Ну, погоди, вот Марья Миколаевна помрет, мы с тобой таких лошадей заведем». На эти слова я крепко на него рассердилась, но... ненадолго: без конюшни я жить не могла. И до сих пор я с нежностью вспоминаю запах свежего конского навоза и протертой дегтем сбруи...

В 1912 г. в Покровском праздновалась серебряная свадьба дяди Шуры с тетей Марусей. Задолго готовились к этому дню. С вечера и ранним утром вся гостившая у нас молодежь ходила в поле и в лес, и к восьми часам утра весь старый дом был убран гирляндами и вензелями из дубовых листьев и васильков. Срезаны были все самые красивые цветы, во избежание дождя записаны в списки «сорок лысых», на всех надеты нарядные платья. День удался чудесный – ясный и солнечный. Начался праздник с того, что дядя Шура всем роздал подарки, выбранные им у Лорие⁶, кажется, с помощью Марии Сафроновны Лазаревой⁷, торжественно пили кофе, потом на большую лужайку перед домом собрались крестьяне. Были вынесены четверти водки, бельевые корзины с пряниками, конфетами и другими сладостями, один крестьянин читал очень прочувственную речь, громко все кричали «ура», дядя Шура говорил ответное слово. Нечего говорить о его настроении в этот знаменательный день, достаточно взглянуть на карточки, снятые тогда, чтобы увидеть его взволнованное, радостное лицо.

Это лето старый дом стоял последний год. Осенью он сторел.

Почти сейчас же после пожара дядя Шура стал проектировать постройку нового дома. Проекты эти были самые реальные, каждую свободную минуту он аккуратно вычерчивал подробный план дома со всеми деталями по расположению мебели в комнатах. Работа эта отнимала у него много времени, но она его не утомляла, – он отдыхал, работая над планом создаваемого им гнезда, любовно обдумывал вместе с тетей Марусей каждую мелочь. Дело шло быстро, и ранней весной тетя Маруся уже уехала в Покровское, чтобы начать стройку. Позднее, кончив сезон, дядя Шура тоже поехал туда, но ненадолго, простудился и слег с долгие годы мучившей его ангиной. Это были первые числа мая, и сирень, которой были полны покровские сады, цвела с невероятной пышностью.

Сиреневая неделя в Покровском всегда была прекрасна, и впоследствии, когда дядя Шура писал «Ночной туман», он говорил, что первые мысли об этой пьесе зародились у него во время этой сиреневой недели.

Благодаря неутомимой энергии тети Маруси дом строился быстро, и в июне 1914 г. мы уже переехали в него. В течение всей зимы и весны дядя Шура, постоянно занятый работой в театре и перегруженный всякими общественными делами и обязанностями, находил все же время, чтобы ездить на окраинные заводы, заказывать двери, рамы, мебель, выбирать обивку и шторы. Иногда он брал с собой и меня, освобождая от одной из «мучительниц». На плане дома было вырисовано место каждого стула и стола, выбрана в цвет окраска стен, все было тщательно продумано, и когда все оказалось на месте, и последняя картина повешена на определенный гвоздь, – дом получился совсем таким, как он его себе мыслил. И действительно, трудно было устроить его удобнее и лучше.

Вместе с дядей Шурой я занималась уборкой его кабинета и уборной. В уборной, как и в старом доме, стояли два дивана, низких, больших, один плюшевый, другой вроде тахты, умывальник, гардероб с зеркалом и туалетный стол. Окно и балконная дверь выходили на террасу, ведущую на большую аллею. Обивка мебели была темно-зеленая, мебель темного дуба, стены выкрашены в фисташковый цвет. Кабинет был очень светлый. Это была угловая комната, выходившая сразу на два балкона. Помимо балконных дверей, были еще два окна, стены были окрашены в цвет терракот. Необычно приветлива и красива была в кабинете мебель из грушевого дерева, обитая голубой кожей. Возле стены стоял большой красный диван, на котором дядя Шура любил отдыхать после обеда. Над диваном висел портрет Наполеона, сохранившийся от старого дома. Большой письменный стол стоял почти посередине комнаты, сплошь заставленный новыми, с особой любовью выбранными письменными принадлежностями, ручками различных цветов и фасонов, множеством разных чернильниц с цветными чернилами, подставочками для карандашей. Против стола разместился большой книжный шкаф. С обеих сторон окна находились книжные полки.

Когда мы вместе убирали кабинет, дядя Шура сидел за столом и вписывал книги, которые я расставляла по его указанию, в маленький «*carpet*»⁸. Среди книг я нашла «Декамерона».

– Что это? Мне можно прочесть?.. – спросила я.

– Я тебе не советую, – сказал дядя Шура совершенно серьезно, хотя мне было всего лет двенадцать. – Сейчас ты ничего не поймешь,



Н.П. Феофилактov.
А.И. Южин гримируется.
Болингброк, «Стакан воды»
Э. Скриба. 1923

и тебе будет просто неинтересно. Книги надо читать вовремя, чтобы ничего из прочитанного не пропало для тебя даром, чтобы ты все сумела оценить.

И после, когда я спрашивала его, что мне можно читать, он никогда и ничего не запрещал мне, а только советовал и просил подождать, а иногда просто говорил, что не стоит. И я с гордостью могу сказать, что ни одной книги я не прочла от него потихоньку. Не знаю, хотел ли он этого, или это выходило у него бессознательно, так как он никогда не *наставлял* меня, а только *говорил* со мною, но этим самым он руководил мною безошибочно, верно угадывая и подмечая слабые стороны моего характера и, подчеркивая их, заставлял меня стараться избавляться от них.

Зимой мы никогда не обедали в определенное время, обычно поджидая дядю Шуру с репетиции или заседания. Но случалось и так, что он придет, а мамы и тети Маруси еще дома нет. И вот мы с ним вдвоем, а иногда с Элен⁹ и Колей¹⁰, и Сумбатовым ждем их и хохочем, острим. Для меня это было лучшее время дня.



М.Н. Ермолова – Королева Анна, А.И. Южин – Болингброк. «Стакан воды».
Малый театр. 1915

Однажды мы с дядей Шурой сидели вдвоем на жестком диванчике в передней, поджидая маму и тетю Марусю. Раздался звонок, и мы в полной уверенности, что это они, не скрылись. Но отворилась дверь, и вошел артист театра Корша А.И. Чарин, который в то время очень хотел перейти в Малый театр. Говорить, что дяди Шуры нет дома, было бесполезно, пришлось его принять. Дядя Шура позволил мне пройти с ними в кабинет, и мое присутствие оказало должное действие: Чарин не засиделся. На другой день входит дядя Шура ко мне в детскую, держа в руках большую коробку конфет с приколотой визитной карточкой.

— На тебе, скверный поросенок, твои отвратительные конфеты! Я только что отдал за них коробку своих лучших сигар...

Оказалось, что конфеты принес Чарин «для Вашей милой племянницы», и так как дядя Шура терпеть не мог никаких любезностей, прямых или косвенных, то поспешил отдарить его своими сигарами. Но мне несколько их не было жалко, а конфеты от чужого взрослого господина, да еще с визитною карточкой поразили меня в самое сердце.

Дядя Шура был очень дружен с покойным Михаилом Александровичем Стаховичем, который часто бывал проездом в Москве и всегда у нас останавливался. Дядя Шура любил его, уважал и всегда очень считался с его мнением. Их разговоры за столом, когда они спорили на всевозможные темы, были наслаждением даже для меня, еще совсем маленькой

девочки. Долго они сидели за остывающим супом, за разговорами – на обед уходили целые часы. И я все не в силах была выйти из-за стола, жадно вслушиваясь в их речи. Дядя Шура горячился, Михаил Александрович был спокойнее. И часто, когда дядя Шура, увлекаясь, повышал голос, Михаил Александрович тихо и укоризненно говорил ему: «Шаша, за что ты на меня кричишь?». Дядя Шура возмущался, но смеялся и все-таки голос понижал. Михаил Александрович постоянно цитировал Пушкина. Один раз я не хотела что-то съесть, но мама уговорила меня, и я должна была уступить. Михаил Александрович посмотрел на меня, улыбаясь и поглаживая свою холеную бороду, и слегка в нос сказал: «Подумала и стала кушать...». Дядя Шура любил устраивать мне экзамены и тут же спросил: «Мулька, откуда это?». Я вспыхнула и забыла. Дядя Шура был смущен моим невежеством и недоволен – он не любил, чтобы обманывали его ожидания.

Мне так жаль, что по вине моего возраста и плохой памяти мне не удалось запомнить темы их разговоров. Я только помню самый факт бесконечных и интереснейших споров.

В первую нашу заграничную поездку я плохо помню дядю Шуру, зато отлично помню его в 1913 г. Дядя Шура был за границей, мы – в Покровском. Встретиться условились в Праге и оттуда – уже вместе – ехать в Карлсбад. В четыре часа утра приехали мы на пустынный в тот ранний час пражский вокзал – его нет. Решили, что он проспал и опоздал к нашему поезду. Куда идти? Долго мы в Праге оставаться на собирались, и носильщики предложили нам отвезти наши вещи на ручной тележке в ближайшую гостиницу, куда мы могли пойти пешком. Мы пошли впереди, а за нами носильщики везли тележку с нашими вещами. С нами в поездке была тетя Вера¹¹, и у нее и у тети Маруси с мамочкой были взяты за границу патриархальнейшие русские «подушки», то есть мешки для подушек, в которые обычно в последнюю минуту впихивались все не влезавшие в чемоданы предметы. Подушки распирались до невероятных размеров. Эти-то подушки плюс изрядное количество чемоданов, портсаков, баулов и... зонтиков тети Веры везли на тележке носильщики. Мы взяли в гостинице смежные номера. Я встала у окна нашей комнаты и, разбирая свой чемоданчик, глядела на улицу. Было достаточно еще рано, и улица была пуста. Напротив гостиницы над каким-то магазином висела длинная вывеска «Голденер Фазан», и посреди нее был нарисован золотой петух. И вот по тротуару, под самой вывеской устало идет какой-то полный, элегантный господин



М.А. Богуславская в молодости

в сером костюме, в панаме, низко надвинутой на глаза, и с тросточкой в руке. Что-то странно знакомое показалось мне в его усталой походке... Я пригляделась внимательней и громко завопила: «Дядя Шура!.. Сюда!.. Мы здесь!..». Он быстро поднял голову, сделал мне знак не кричать, и через минуту мы были уже вместе.

Все скоро объяснилось. Дядя Шура действительно опоздал к поезду и, выходя из вокзала, после тщетных поисков увидел на тележке какие-то родные «подушки». Пошел за ними, но за поворотами улиц потерял их из виду и был в полном недоумении, из которого его вывел мой «поросячий визг», сразу определивший для него наше местопребывание.

В тот день мы обедали в ресторане возле этой гостиницы, заказали обед, дядя Шура взял какую-то рыбу, от которой мы все отказались. Но получилось так, что эту самую рыбу подали прежде других блюд. Мама сразу же приняла на себя хозяйственные обязанности и разложила принесенную рыбу всем по тарелкам. Когда остался маленький кусочек, мама спросила: «Шура, а ты не хочешь рыбки?». И дядя Шура, жалобно улынувшись, сказал: «Пожалуйста, тем более, что кроме меня ее никто и не заказывал». Ужасно было смешно, а мама была в отчаянии.

В Карлсбаде, куда мы выехали из Праги, было безумно скучно. Мама и тети пили карлсбадскую воду, много ходили, и я мучилась, так как, будучи толстой, терпеть не могла прогулки пешком и изнывала летом в перчатках и шляпке. Один дядя Шура умел сделать обстановку сразу веселой. Я твердо знала, что когда мы вечером шли гулять в обязательный Постхоф или Кайзерхоф, то, во-первых, мы зайдем в кафе пить меланж из высоких стаканов, а потом к кафе будет вызвано такси, и обратно не придется тащиться пешком. От нечего делать по вечерам мы часто ходили в кино. Помню одну картину, которой дядя Шура чрезвычайно восхищался. В картине какой-то доктор отравлялся стрихнином и умирал в страшных мучениях. Играл он превосходно, и дядя Шура говорил: «Такой талант примиряет меня с кино». Позднее, году в восемнадцатом, кажется, прислала дяде Шуру Гзовская билет на просмотр «Иолы». Дядя Шура, никогда в Москве не ходивший в кино, почему-то решил пойти и взял меня с собою. Мы пришли поздно, знакомых было много, и пока мы со всеми здоровались, начали тушить свет. Вдруг к своему ужасу я замечаю, что дядя Шура направляется к первому ряду. Его окликают: «Куда Вы?..». Советуют сесть подальше, но он непоколебим. «Я не могу смотреть, когда передо мною маячат чужие головы». Так мы и просмотрели всю картину из первого ряда...

В Карлсбаде мы делали чудные автомобильные прогулки в Гисхюбль и Каренбад, причем, когда мы возвращались, уже бывало темно, и наши фары освещали на скамейках парка обнявшиеся парочки. Дядя Шура усиленно пытался отвлекать мое внимание от них. Обедали мы в Штадтпарке, кормили там тяжело, и мы после обеда ходили с дядей Шурой делать покупки – больше для моциона, а заодно и для проверки моего немецкого языка. Все шло благополучно, пока однажды нам не завернули вместо цветных карандашей сургуч. Сколько насмешек посыпалось на мою бедную голову!.. Но дядя Шура сам немецкого языка не знал и сказал как-то горничной в Берлине: «*Bitte, schinken sie mir mein ueberrock*»¹², желая, чтобы она почистила ему пальто. Изводить и дразнить дядя Шура любил необыкновенно, но всегда это делал так, что не было обидно, а только весело и смешно. Приподнимет, бывало, правую бровь, хитро прищурит зеленый глаз, – ну, значит, начнется!.. Я в меру своих сил старалась отвечать ему, а тетя Маруся и мама смеялись и очень любили наши взаимные поддразнивания.

Когда мы ехали обратно из Карлсбада, то по дороге остановились в Дрездене и, конечно, пошли в знаменитую картинную галерею. Вошли

в отдельную комнату, где висела «Сикстинская Мадонна». Люди стояли тихо, смотрели на картину и переговаривались вполголоса. Я стояла рядом с дядей Шурой. «Тебе нравится?» – тихо спросил он. Я шепотом ответила: «По-моему, она хитрая, правда?». Он улыбнулся, но ничего не возразил.

В Берлине перед отъездом в Россию мы все целыми днями бегали по магазинам, скупая нужные и ненужные вещи. Покупки по вечерам приносились на дом, разворачивались и обсуждались совместно. Однажды дяде Шуре принесли большой сверток. Тетя Маруся спросила, что это. Дядя Шура с хитрой улыбкой ответил: «Это прекрасный, удобный маленький несессер». И прекрасный несессер был маленьким и удобным... Он предназначался тете Марусе в подарок, но она от него отказалась, и дядя Шура взял его себе. В дороге на границе произошло недоразумение с поездами, и нам не было бы места, если бы не энергия, голос и титул дяди Шуры, которые воздействовали на станционных служителей, и нас втиснули в какой-то скверный вагон всех врозь. Утром я из дверей нашего с мамой купе наблюдала, как дядя Шура, прикусив язык, яростно тащил «маленький удобный» несессер, застрявший в дверях купе и не желавший ни входить в них, ни выходить.

Все эти мелочи кажутся мне не стоящими внимания и заслоняющими его огромный образ, который мне и не под силу описать так, как я его чувствую, но всякая мелочь, касающаяся его, мне так дорога и близка, что я не могу пройти мимо них.

Летом 1916 г. в Покровском я особенно часто имела возможность разговаривать с дядей Шурой во время ежедневных утренних прогулок «для моциона». В тот год он гастролировал в Тифлисе и ему не пришлось полечиться и похудеть на курорте, поэтому он вставал в восемь часов, мы шли гулять на час-полтора и лишь по возвращении пили кофе. Большею частью мы гуляли по аллеям сада, спускались на луг, а иногда и уходили дальше в поле. Сейчас передо мной его карточка, снятая мною на лугу. Летний костюм его был чрезвычайно прост: мягкая рубашка, широкий пояс, светлый картуз, в руках палка с железным наконечником. Во время этих прогулок мы вели самые лучшие, самые душевные разговоры. Одной из тем было мое будущее: он обязательно хотел, чтобы по окончании гимназии я поехала учиться за границу. Знанию языков он придавал огромное значение. Боялся для меня сцены и всячески внушал мне к ней отвращение. И добился того, что тяготения к сцене у меня никогда не было.



А.И. Южин в последние годы.
С дарственной надписью
М.А. Вербова

В тот год С.В. Гольцева с детьми гостила у нас в Покровском. Верочке Гольцевой хотелось, чтобы дядя Шура посмотрел ее в какой-нибудь роли, так как она мечтала о сцене. Гольцевы с самого раннего моего детства были и остались моими лучшими друзьями, и жили мы с ними всегда очень дружно. Поэтому спектакль надо было ставить без разговоров. Мне досталась роль горничной буквально с двумя-тремя словами. Сомневаюсь, чтобы нужно было иметь какое-либо дарование, чтобы сказать: «Лошади поданы» или «Пожалуйста кушать», однако после спектакля дядя Шура с очевидным удовольствием сказал: «Ну, я очень рад, хотя ты и очень мила, но дарования у тебя нет никакого».

Во время наших утренних прогулок дядя Шура много рассказывал мне о своем детстве, о детских приключениях и проделках с мамой и дядей Володей. Вспоминал, как они с дядей Володей пешком и с борзыми затравливали зайцев, как они играли в охотников, причем они с дядей Володей уходили за добычей, а мама оставалась на хозяйстве и устраивала им уютное жилище. Дядя Шура особенно любил свою мать, которая много дала ему. Она была выдающейся образованной женщиной и сумела вселить в него страстную любовь к классикам,



Дом 5 по Южинскому переулку, в котором на втором этаже располагается квартира А.И. Южина. 1980-е гг. Ныне дом существенно перестроен, переулку возвращено историческое название: Большой Палашевский

в частности к драмам В. Гюго. Много читала с ним, рассказывала, играла, так как сама была прекрасной пианисткой и даже немного композировала. Дядя Шура не унаследовал от нее музыкального таланта: слух у него был неважный, к музыке, кроме итальянской, был вполне равнодушен. В Покровском мы часто, бывало, играли ему «Травиату», и он подпевал в любимых местах. Исполняли мы с ним вместе песенку Периколы и арию Фра-Диаволо. Выходило если не музыкально, то чувствительно и доставляло нам много удовольствия. О слушателях мы не заботились.

Меня долго не брали в Малый театр смотреть дядю Шуру, так как я была еще мала, и репертуар был неподходящий. Наконец, поставили «Фигаро». Это была первая роль, в которой я его видела. На сцене он был совсем другой, чем в жизни, и одновременно странно свой, знакомый. Более красивый, молодой и стройный, но с характерно приподнятой бровью и знакомой улыбкой. До последнего акта я все-таки чувствовала что-то чужое, монолога я не поняла, и мне стало только немного грустно от ставшего серьезным голоса. Но когда граф (Ленин) дал ему пощечину, я глубоко это переживала и возненавидела Ленина (персонально) на много лет. Долго потом пришлось растолковывать

мне, как дается на сцене пощечина, но и впоследствии, когда я смотрела «Фигаро», я всегда в это время закрывала глаза и уши¹⁵. «Фигаро» сделал на меня такое сильное впечатление, что мы, дети, решили поставить пьесу по памяти, причем я настояла, чтобы роль Фигаро досталась мне, и получила от дяди Шуры карточку его в этой роли с надписью: «Моему сопернику в роли Фигаро – Муле, в знак уважения к ее таланту от преданного А. Южина».

За несколько дней до объявления войны дядя Шура приехал в Покровское из-за границы. Война всех сделала мрачными, и он так был подавлен, но бодрости духа не терял. С осени начались всевозможные благотворительные концерты, в которых он неизменно принимал участие, без отказа, не жалея сил. И надо сказать, эксплуатировали его сильно. Тогда же осенью начался разговор, что в московских лазаретах не хватает места для раненых. Дядя Шура немедленно, хотя это было для него большим лишением, уступил свой кабинет, где поместили двух раненых офицеров. Кроме того, была выделена еще одна комната для двух выздоравливающих солдат. Это увеличило его расходы, и он отказал себе в громадном удобстве – отпустил нанимаемую им ежемесячно лошадь. Организация «Артисты Москвы – на табак армии» устроила поездки актеров по домам для сбора пожертвований, дядя Шура не ездил, но у него дома, как и у М.Н. Ермоловой, Е.К. Лешковской, О.О. Садовской и других, продавались карточки в разных ролях, и стояла кружка для сбора пожертвований. Паломничество поклонников и, в частности, поклонниц было большое, тогда же мы познакомились со старинной поклонницей дяди Шуры М.Ф. Трузе, впоследствии ставшей близким другом нашего дома. Каждый год с 1914-го, в Большом театре на первый день Рождества устраивалась в пользу раненых большая елка – утром для детей, вечером для взрослых. В 1916 г. меня решили повезти в Большой театр вечером, мне только что исполнилось четырнадцать лет, но я была уже в пятом классе гимназии и считала себя взрослой. Восторг мой от этого решения был беспределен. Дядя Шура взял для нас первый бенуар, и мы поехали большой компанией. Как раз в это время дядя Володя приехал из Самары, и вышло так, что он поехал с тетей Марусей, мама еще с кем-то, а я с дядей Шурой. Как я была горда! Место, занимаемое мною на извозчике, было чрезвычайно мало, на поворотах я напрягала все усилия, чтобы не выскочить, но мне казалось, что я лечу на крыльях, и мне было прекрасно.

В театре сперва показывали «живые картины», изображавшие союзные страны, причем дядя Шура изображал Англию: адмирала, смотрящего в бинокль в неизвестные дали, а рядом с ним стояла Балашова¹⁴ – матросик. Потом чередовались другие номера: чтение, балет, пение, по окончании которых в зале были устроены танцы, а в фойе были различные аттракционы: лотереи, кабачки, даже русские горы. По залам я ходила под руку с дядей Шурой и под общих восторг скатилась с ним с русских горок. Само по себе это катанье было неприятно нам обоим, так как оба плохо переносили высоту.

В феврале 1917 г. меня высадили из трамвая, когда я возвращалась из гимназии, солдаты с красными бантами на груди и винтовками в руках. Дома настроение было приподнятое. Как только образовалось Временное правительство, дядя Шура поехал в Петроград выяснить положение Малого театра и его дальнейшую судьбу.

Вернулся он через несколько дней, простояв в вагоне на сквозняке всю ночь, простуженный, абсолютно без голоса. Он был назначен комиссаром Большого и Малого театров, ставших государственными. Помощниками его были: по Малому театру О.А. Правдин, по Большому Л.В. Собинов. Дядя Шура устроил у себя на дому общее собрание артистов Малого театра. Обсуждали, какую пьесу поставить для открытия государственного Малого театра. Решено было поставить «Декабриста» Гнедича, уже бывшего в репертуаре того года, а в конце поставить апофеоз. Но были и возражающие: хорошо помню негодование одной артистки¹⁵, которая громко кричала: «Мы не смеем этого делать, вы знаете, что с нами сделают, если вернется старое правительство, а мы, артисты императорских театров, разыгрываем из себя революционеров». Все же «Декабрист» поставлен был. После апофеоза дядя Шура, а после него члены МСРКиКД¹⁶ говорили речи. Голос его звучал вполне хорошо, и я порадовалась, что простуда его так быстро прошла, но когда мы вернулись домой, то первая сказанная им фраза убедила меня, что простуда стала еще хуже, и без голоса он по-прежнему – это был только нервный подъем. Занят он тогда был сверх человеческих сил. Особенно тяготен ему был Большой театр, от управления которым он вскоре отказался.

Лето семнадцатого года было последним, которое мы провели в Покровском. Мы жили совершенно спокойно, если не считать нескольких случаев отказов крестьян от поденщины. Однажды дядя Шура внезапно захотел принять ванну, но было уже поздно, и некому было напилить дрова. Мама сказала с досадой: «Ну что, Шура, так поздно



Кабинет А.И. Южина в Мемориальной квартире-музее.
Большой Палашевский, 5. Наши дни

говоришь, теперь и дров готовых нету». Он промолчал, но на следующий день, перед вечером, сидим мы на балконе, вдруг видим: у флигеля показывается дядя Шура, возвращающийся с прогулки «к лесу», и тащит за собой огромную корягу. Подошел к самому балкону и с хитрым видом спрашивает: «Катя, а сегодня я заслужил ванну или нет?». В августе он уехал в Москву. Мы пробыли в Покровском еще недели три и присоединились к нему как раз тридцатого августа, день его именин и открытия Малого театра. На этот раз в этот день он праздновал свой тридцатипятилетний юбилей службы в Малом театре и впервые играл Фамусова. Волновался страшно, таким беспокойным я его никогда не видела. С утра был нервен, лежа в постели прочитывал роль и почти не обедая уехал в театр. Каждый спектакль «Горе от ума» был для него новым достижением, роль захватывала его все больше и больше, и облик Фамусова принимал все более законченные формы. И мимика, и интонации менялись, и неизменно, каждый раз, когда я в одном из антрактов заходила к нему в уборную, он спрашивал: «Ну как сегодня?». Однажды, уже много лет спустя, я приехала в театр вместе с ним и сидела у него, пока он гримировался. Для роли Фамусова он всегда подтягивал нос кусочком розового пластыря, и на этот раз он долго заставлял меня смотреть со всех сторон, как у него подтянут нос,

и не нужно ли подтянуть его еще больше. В четвертом акте со словами Чацкого «Ну вот и день прошел...» я действительно чувствовала, что день кончился, сейчас кончится спектакль, дядя Шура разгримуется, и поедет домой пить чай и разговаривать. Из разговоров дяди Шуры я училась тому, как надо жить, воспринимала его жизненную мудрость, старалась запомнить его мысли, взгляды, по возможности подражать ему. Это плохо мне удавалось, так как окружающая действительность слишком разнилась с его принципами, взглядами, и лавировать мне становилось все труднее и труднее.

Его часто заботила моя будущая жизнь. Как-то он с тревогой говорил со мной про это. «Я не обещаю тебе быть достойной, но я постараюсь быть приличной», – ответила я словами Ричарда Кромвеля.

В конце октября 1917 г. в Малом театре поставили «Саломею» Оскара Уайльда. Меня на этот спектакль не взяли, и я рано легла спать. Наутро мы проснулись от громовых ударов, оказавшихся выстрелами. Это был Октябрьский переворот. Когда наши возвращались со спектакля накануне, уже было беспокойно. Выходить на улицу в течение нескольких дней было нельзя, телефон не работал, мы томились от безделья. Решено было начать разборку огромного архива дяди Шуры. В столовую была внесена корзина, доверху наполненная письмами, и мы принялись за дело. Так интересно было читать разбираемое, и тетя Маруся попутно рассказывала так много, что дело шло медленно, и после четырех дней работы корзина имела все еще совершенно нетронутый вид. Единственным нашим гостем в те дни был Остужев, который отважно перебежал к нам улицу и информировал нас о внешних событиях. На седьмой день выстрелы стихли. Телефон еще не работал, но на улицах стало спокойнее. Пришли сведения, что в Малом театре расположился штаб рабочей дружины. Дядя Шура немедленно туда решил идти. Отговаривать его мы не решались, но страшно было думать, что пока сидим дома в безопасности, его может убить шальная пуля или он может быть арестован. Как сейчас помню, с каким волнением следили мы из окна его кабинета за широкоплечей фигурой, скоро скрывшейся за поворотом переулочка. Непривычно ему было ходить пешком, тяжело и трудно, хоть и шел он не в ильковой шубе, а в пальто, но пальто это было целиком на котике, с большим воротником и тоже тяжелое.

Помню, как он потом рассказывал, что по дороге в театр он зашел в «Метрополь» за О.А. Правдиным и пригласил его пойти с ним, думая, что лучше будет, если его помощник будет вместе с ним. Что представ-

лял собою в те дни Малый театр, можно видеть по сохранившимся фотографиям. Все было поставлено вверх дном, костюмерные разграблены, особенно пострадала обувь, так как в те годы в сапогах была большая нехватка. Все бумаги вынуты из столов и разодраны на мельчайшие куски, у бюста В. Гюго¹⁷, стоявшего в уборной дяди Шуры, снесена голова. Воздух был пропитан махорочным дымом, на бархатных диванах спали красногвардейцы. Грязь была невероятная. Дядя Шура отыскивал начальника части и просил освободить здание или предъявить ему мандат на занятие помещения. На это начальник красногвардейской части предложил ему немедленно оставить здание театра, и когда дядя Шура отказался, то вызвал красногвардейца и велел ему препроводить и дядю Шуру, и О.А. Правдина в Московский Совет, как арестованных. Правдин, жалуясь на старость и плохое здоровье, просил его освободить, и был отпущен, и дядя Шура последовал в Совет один с красногвардейцем. Правда, там его не задержали и, выяснив его личность, отпустили домой, но с того времени, как он ушел из дому, прошло довольно долго, и мы уже начали волноваться его отсутствием. Пришел он удрученный виденным и сильно обеспокоенным дальнейшей судьбой театра. Долго потом ночами сидел он за письменным столом, вырабатывая положение об автономии театров, долго добивался ее признания и, наконец, был относительно удовлетворен полученными результатами. Несмотря на то, что он был очень занят, мы все видели его довольно много, хотя и всегда озабоченного и занятого. Кроме того что он по целым суткам просиживал в театре, он еще постоянно ездил играть на окраинные фабрики и заводы и в красногвардейские части за пайки, так как получаемых денег не хватало, и все труднее и труднее становилось что-нибудь за них купить. Артисты уезжали в трамвае, подаваемом к Малому театру, и возвращались часа в два-три ночи, нагруженные пайками. Эти пайки состояли из пуда черного хлеба, небольшого количества постного масла, сахара, соли и селедок. Тащить ему одному все это было трудно, поэтому к нему навстречу, на Страстную площадь, всегда кто-нибудь выходил. Помню, как-то раз пошли мы на площадь, тетя Маруся, я и Ольга Клементьевна, кажется, площадь была уже совершенно пуста; долго сидели мы на лавочке у трамвайной станции, пока одинокий милиционер, давно уже к нам присматривавшийся, не стал нас убеждать идти домой. Когда, наконец, подошел трамвай, оказалось, что задержка произошла оттого, что вагон испортился в дороге, и вожатый долго не мог с ним справиться, пока ему не пришел на помощь Остужев.

Театр стал доступен рабочему зрителю. Билеты более не продавались, а распространялись. Новая публика в шубах и валенках (так как театры в те годы не отапливались) принимала хорошо, слушала внимательно, хотя реагировала и не на все. Часто слышала я от дяди Шуры, что ему приятнее играть для этой полуголодной, жадной до впечатлений публики, чем для прежних богатых москвичей, приезжавших всегда с опозданием и не стеснявшихся уходить и шуметь во время действия.

Сплошь и рядом он не имел возможности в один и тот же день, играя, репетируя, заседаая на многочисленных заседаниях в театре, Актео¹⁸, Наркомпросе и т.д., забежать домой пообедать. Тогда мы посылали ему обед в театр, в маленьком черном чемоданчике. Когда я бывала свободна, я всегда ходила туда к нему с Машей, мы разогревали обед на полухолодном отоплении или на электрической печке. Обед его был не сложен: суп из конины и каши или просто зажаренный кусок той же конины. Он быстро съедал его, торопясь заснуть на своей кушетке в уборной хоть на час перед спектаклем. А спектакли были тяжелые: «Ричард III», «Посадник», «Горе от ума», «Шейлок».

Помню, как репетировали «Посадника», которого тогда ставил Санин. Дядя Шура уставал, но был доволен работой, так как весь спектакль и особенно массовые сцены были поставлены прекрасно. Последняя сцена, которую мне иногда удавалось посмотреть из уголка ложи, всегда пугала меня, так как толпа то заступалась за посадника, то возмущаясь, будто двигалась по сцене, угрожала ежеминутно сбросить дядю Шуру со ступенек. Позднее я вошла в соглашение с моими друзьями, бывшими тогда в толпе, и они обещали мне тогда охранять дядю Шуру от толчков и ударов входившей в азарт молодежи.

Иногда мне удавалось во время обеда поговорить с ним один на один о волнующих меня вопросах, которые он умел поразительно легко и быстро разрешить. А иногда он увлекательно рассказывал о проведенной репетиции, с таким ему свойственным юмором, никогда его не оставлявшим, подмечал смешные стороны многих, что жаль было уходить от него, приготовив несложную постель на диване. Но чаще в этот короткий перерыв к нему заходили товарищи по управлению и актеры, с которыми он помногу и подолгу беседовал. Приемных часов у него не было, каждый шел к нему, когда хотел, и отнимал столько времени, сколько ему было нужно. Как выдерживал дядя Шура ту громадную умственную нагрузку в то тяжелое время, голодное и холодное,



М.А. Богуславская и Т.Г. Яков. Клязьма. 1935

и никогда не терял бодрости духа, – я не знаю. Самое примечательное в его характере было то, что он всегда и для каждого умел найти ласковое утешительное слово, не раздражался на отсутствие тепла и света (электричества у нас в те годы в квартире тоже не было), только мучился постоянным кашлем и насморком и, сжимая челюсти, покачивал головой: «Как можно довести страну до такого состояния?». Носил он в те годы валенки, черную венгерку, под ней связанную тетей Марусей белую фуфайку из грубой шерсти. На голову дома надевал черную шелковую шапочку, так как температура даже в его спальне не поднималась выше восьми градусов, а в остальных комнатах доходила до четырех. Кабинет и гостиная на зиму запирались.

Я старалась каждый спектакль с его участием непременно быть в театре, особенно когда я знала, что Остужев не занят в пьесе. (Алексенич¹⁹, живя с нами рядом, всегда провожал дядю Шуру, кроме тех спектаклей, когда была занята вместе с ними и Верочка Шухмина, покупавшая его проводы за горячие пирожки.) Если я знала, что дядя Шура возвращается один, мне представлялись разные ужасы: или он упал, поскользнувшись, и лежит где-нибудь в сугробах и не может подняться, или его забрал ночной патруль, или «прыгунчики» напали. Как же мы бежали, когда слышался его стук громкий в дверь.

Когда возвращались из театра вместе с Остужевым, дядя Шура не любил и не умел ходить под руку. Поэтому он шел отдельно, а мы с Алексеничем вместе. Бывало, что зимой он поскользнется и упадет, но быстро встанет, или осенью громко вступит в черную лужу, приняв за углубление в тротуаре и неизменно не желая сознаваться в этом, громко крикнет Остужеву: «Шурка, куда ты попал, обрызгал всех», и Алексенич неизменно отвечал: «Виноват, Александр Иванович, больше не буду».

Кроме той колоссальной работы, которую он нес по театру, он еще писал в 1919 г. свою статью о Грузии «В мощных объятиях», которую мы переписывали вместе с Журочкой Сумбатовой, частью от руки, частью на машинке. Писал он преимущественно ночью, усталый, замерзающими пальцами... Не знаю, как в такой, поистине тяжелой обстановке, родились у него блестящие отточенные мысли: вместо сжатой статьи, как он предлагал сначала, он написал книгу в 200 страниц.

Первое время он мужественно обедал с нами вместе в столовой, сменяя шелковую шапочку на котиковую и укрывая ноги пледом, но потом мы стали подавать ему обед в спальню. Как я говорила, питание в то время было ниже среднего. Дяде Шуре стремились давать хоть и немного мяса, единственным видом которого была конина, против употребления которой он почему-то страшно восставал. Когда ему приносили горячий кусок мяса, он насмешливо приподнимал правую бровь и спрашивал маму:

— Катя, скажи мне честно, это конина?

— Шура, клянусь тебе...

— Святая ложь, – говорил он, но обед все же съедал. Он был редкостно чуток и мягок, всегда безмерно занятый, как-то интуитивно чувствовал всякое чужое переживание и умел облегчить и украсить жизнь окружающим.

«Люби жизнь и умей пользоваться ее радостями», – говорил дядя Шура, и никто, как он, не умел претворять эти слова в действительность. Всегда бодрый и полный мужества, сильный и сдержанный, он никогда не давал чувствовать окружающим ни дурного настроения, ни неудовлетворения, присущих каждому человеку. Наши более чем скромные обеды в холодной столовой в первые годы революции, когда к столу садились в шубах и валенках, усталые и мрачные, мгновенно оживлялись в его присутствии. Он всегда умел рассказать что-нибудь интересное, вызвать на разговор других, придать повседневным про-

исшествиям юмористический характер, заинтересовать и отвлечь от грустных мыслей.

Я очень любила Покровское и первые два лета в Москве я скучала, вспоминая деревню. Именно с тех пор, пожалуй, я почувствовала себя особенно близкой дяде Шуре, который всегда готов был поддерживать меня и внушал мне готовность к борьбе с жизнью и ее неудачами. Сильная его постоянной поддержкой и вниманием, я стала спокойнее относиться к неудачам, перестала жить воспоминаниями о «хорошей» жизни и нашла интерес в настоящем.

Жизнь была ему неизмеримо тяжела, в борьбе, неудачах, оскорбленном самолюбии выковал он свою волю, свой характер, свое «я». И вышел закаленным, наружно несколько холодным, осторожным с людьми, но с неизмеримой жаждой к жизни, неослабным интересом ко всем ее проявлениям, любовью и интересом ко всем жизненным мелочам до последней минуты своего существования. Между нами была разница во много лет, но никому из своих сверстников я не могла бы так просто рассказать всех своих мыслей, уверенная, что ему, большому, сложному, будет нескучно разбираться в сомнениях, колебаниях, иногда даже «романтических» настроениях самой заурядной девчонки.

Вообще, молодежи было легко с ним, прежде всего потому, что я никогда не слышала от него столь обычной для людей пожилых фразы «в наше время». Всякое настоящее время, поскольку он жил в нем, было его временем, он умел его как-то отлить в свои формы, несколько не умаляя и не искажая его движения.

Я всегда удивлялась, как у него для всего хватает времени. Постоянно занятый самыми разнообразными театральными, литературными и общественными делами, он, всегда приветливый и бодрый, был чрезвычайно доступен. У него хватало времени и для разговоров с артистами в театре, которые часто заходили к нему в уборную, не считаясь ни с какими часами отдыха, со всеми домашними, даже для моих приятелей и приятельниц, которых у меня было очень много, у него всегда находилось живое участие и вопросы именно о том, что их интересовало. Правда, всякий вопрос, как бы маловажен он ни был, он умел облечь в необыкновенно интересную форму. Жизнь он любил по-настоящему, во всех ее проявлениях, любил страстно и болезненно до последнего дня своей жизни. Будучи уже совершенно больным, незадолго до последней своей поездки за границу, он говорил мне: «Ах, если бы мне еще десять лет жизни, сколько бы я успел сделать, сколько у меня мыслей для

большого, настоящего романа, который я мечтаю написать уже много лет». Дядя Шура любил меня и переоценивал мои качества, поэтому страшно волновался, предупреждая меня: *«Будь всегда самостоятельная, люби и живи полной жизнью, – говорил он, – но мне будет обидно, если такой хороший и интересный человек, как ты, станет игрушкой в каких бы то ни было, даже хороших руках».*

Первые годы революции были для него полны многих испытаний, тем не менее, всегда уверенный в себе, гордый и непоколебимый, он сумел поставить себя на должную высоту, и авторитет его, и прежде огромный, возрос еще больше. Соответственно возрос и объем работы, он бывал дома на короткие сроки, много писал и утомлялся, сильно похудел; непривычная ходьба, плохое питание, постоянные волнения потихоньку подтачивали его силы. Но настоящая болезнь была еще далеко.

В 1919 г. на заседании ТЕО Наркомпроса у него украли шубу, и несколько дней он, не имея возможности ходить пешком в большой шубе, носил драповое пальто, поверх которого надевал воротник тети Маруси из американской лисицы. Потом ему выдали по ордеру доху, прозванную им же «жеребьячьей шкурой», которая ползла по всем швам при каждом его движении. Сколько острот и смешных жалоб было по этому поводу! Наконец, доха расплзлась окончательно, и ему выдали другую шубу, в которой он проходил все остальные годы.

Дядя Шура не владел языками, кроме французского, и всячески внушал мне, какую огромную радость дает в жизни их знание. В то время я уже училась по-английски и много читала. Часто читала Шекспира, преимущественно в кабинете дяди Шуры, пока он работал, зная, что доставляю ему этим удовольствие. И часто он, подняв на меня глаза, спрашивал, что я читаю, и узнав, просил прочесть вслух по-английски знакомый ему по-русски отрывок. «Мне хочется знать, как это звучит в подлиннике, – говорил он и, послушав, качал головой: – Нет, по-русски звучит лучше». И начинал уже сам читать любимые монологи.

Меня огорчало, что дядя Шура не хотел понять и не любил любимых авторов моей юности – А. Белого и особенно Ал. Блока. Несколько раз я старалась подсунуть ему их произведения; преодолевая робость и стараясь лавировать между прежним и современным стилем чтения стихов, сама декламировала ему мои любимые стихотворения. Но напрасно. «Не могу понять, что он хочет сказать? Все это надуманно, непросто, не от сердца. Прочти для контраста Пушкина и сразу увидишь, как это

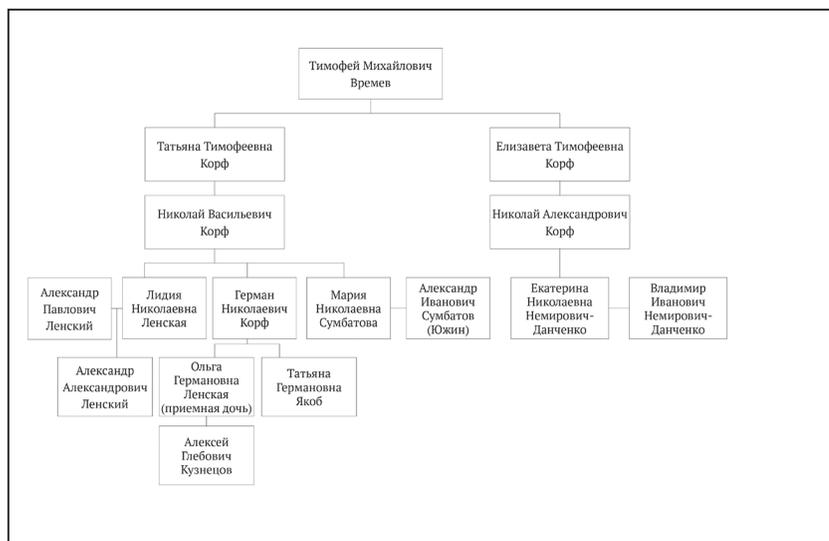


Ф.А. Лавдовский. Эскизы костюмов Ивана Грозного и Спальника к «Василисе Мелентьевой» А.Н. Островского и С.А. Гедеонова с автографом А.И. Южина. 1914

тяжело, по сравнению с подлинной легкостью талантливого простого стиха». Этим заканчивались наши диспуты о символистах.

Кто из нас не писал стихов в семнадцать лет? Писала и я. Как-то перед обедом, сидя у себя, я вымучила какую-то очередную бездарщину. Вошел дядя Шура: «Мулька, пойдем обедать. Что это ты пишешь?» – наклонился он над столом. Мне хотелось спрятать тетрадку (стихи были лирического порядка), но я от него ничего не скрывала. Он стал читать их вслух без интонаций, ровно, как будто немного удивленно. Потом положил обратно, не сказав ни слова. Я и спрашивать не стала, но лирические опыты с того дня были прекращены бесповоротно.

Мы много говорили о религии. Дядя Шура был по-настоящему верующим, без всякого ханжества, он боялся во мне неверия, и я рада была, что у меня его не было. Никак не могу постичь, отчего я, так много получая от наших бесед с ним, несомненно, вырастая и развиваясь после каждой из них, – так плохо текстуально запомнила его выражения, что не могу сейчас передать их. Но мысли его я воспринимала не только разумом, но всем сердцем, всей сущностью. Мне кажется, что каждый, говоря с ним, попадал как бы в фокус его напряженной мысли, находился все время в состоянии какой-то умственной гимнастики,



Фрагмент генеалогического древа семейства Корф

так как воспринимать его мысли можно было, только одновременно прорабатывая их, и таким образом его взгляды становились как бы частью собственного мышления.

Дядя Шура, несомненно, был несколько суверен, как, впрочем, все актеры. Помню, я как-то уронила при нем зеркало из записной книги и разбила его. Он быстро выхватил у меня из рук и выбросил книжку в окно. Я протестовала – там были адреса и телефоны. «Все равно – разбитого зеркала нельзя держать ни минуты», – серьезно ответил он. Накануне его смерти – я разбила большое зеркало.

Бывало так, что я просто задыхалась от счастья жить рядом с ним, постоянно иметь возможность разрешать все возникающие сомнения, преодолевающие всякого в возрасте от пятнадцати до двадцати двух лет. Он никогда не приукрашивал отрицательных сторон жизни, наоборот, выдвигал их на первый план, но рядом с ними рисовал такие увлекательные картины борьбы, достижений и радости победы, что дух захватывало, и сколько было сил, сколько воли, какая жажда жизни!

Насколько я помню, дядя Шура никогда не ставил деньги целью, но как средством оперировал ими идеально. Он крупно играл в карты и в рулетку. Сильно проигрывал, но никогда это не отражалось ни на его

настроении, ни на бюджете дома, ни на помощи окружающим, а таких было много.

Его необыкновенная жизнерадостность сообщалась всем окружающим. Бывало, некуда девать себя, дома никого нет, приставать не к кому. Войдешь к нему, он работает, поднимет глаза, спросит:

— Ты что?

— Ничего, можно с тобой посидеть?

— Конечно.

Возьмешь книгу, почитаешь, захлопнешь, завозишься.

— Что, тебе некуда себя девать?

— Скучно.

— Скучно? – переспросит он с удивлением и даже легким презрением, как будто не понимая этого слова. – Может быть грустно, тяжело, тоскливо даже, только не скучно, потому что, прежде всего, скучать некогда, так мало ты еще знаешь, так много нужно узнать и сделать в жизни, и так все интересно.

— Ну а мне все-таки скучно.

— Ну тогда призови своих воздыхателей²⁰, а мне не мешай, – скажет он уже с некоторым раздражением против моего упорного непонимания. И я обижусь, уйду, но скука все-таки пройдет.

Осенью 1922 г. исполнился сорокалетний юбилей его артистической деятельности. Тридцатого августа²¹, в день его именин и традиционного открытия сезона в Малом театре, все артисты, служащие и рабочие театра пришли к нему на дом поздравить его. Мы были предупреждены об этом и готовились к встрече, закупая всевозможную провизию (помню, когда нужны были фрукты, мы закупили у разносчиков просто несколько лотков). На кухне свирепствовал и крал всюю наемный повар. Настало 12 сентября н/ст. Мы приготовили столы в гостиной, кабинете, столовой и кабинете тети Маруси. С утра начали приходить поздравители. Догадавшись, что наша квартира не в состоянии вместить всех сразу, подходили постепенно, сперва рабочие, потом уже служащие и актеры. Дядя Шура без усталости пожимал руки и целовался. Лицо у него было взволнованное и растроганное. Понемногу все разошлись: надо было отдохнуть к вечеру, к спектаклю. Вечером шло «Горе от ума», и после спектакля был организован творческий ужин и чествование. Спектакль прошел радостно и с большим подъемом. После спектакля нас также пригласили остаться на ужин. В фойе были накрыты столы, и за ужином непрестанно произносили речи,

и торжественные, и шуточные, дядя Шура отвечал, был необыкновенно в духе все время. Общее настроение было радостным и непринужденным. После ужина тетя Маруся с мамой уехали, оставив меня на попечение П.М. Садовского, который обещал доставить меня домой. Большой компанией сидели мы у него в уборной, слушая, как он пел, вернее фразировал старинные цыганские романсы, вдруг открылась дверь и вошел дядя Шура, не помню с кем. «Мулька, ты что тут делаешь? Я думал, ты уж давно спишь». Но сел с нами, принял участие в разговоре и стал вспоминать с Провом Михайловичем шуточные экспромты его покойного отца. Так он был все время оживлен и весел, что выглядел совсем молодым.

А восемнадцатого сентября в Большом театре праздновался его юбилей официально – он ставил «Отелло». Утром было торжественное заседание в Малом театре, посвященное юбилею. От волнения и радостного счастья я ничего не помню, что говорилось, с трудом припоминаю даже, кто именно выступал с речами. Чествование в Большом театре, верно, помнят все, и я не буду на нем останавливаться. Как он устал в этот день (чествование кончилось только в третьем часу утра) и все-таки поехал на ужин в кружок²². А на другой день было еще интереснее, мы сидели, перебирая впечатления, разбирали и раскладывали на столах поднесенные адреса и подарки. Эта осень была самой светлой за все годы.

Но скоро, получив возможность благодаря юбилейным деньгам поехать хоть немного отдохнуть и полечиться, дядя Шура взял отпуск и поехал сначала в Кисловодск, потом в Тифлис, откуда собирался морем поехать за границу. Но судьба судила иначе, из Тифлиса его срочно вызвали в Москву в связи с назначением нового члена дирекции Малого театра Скороходова. 1 февраля 1923 г. он вернулся в Москву. Поезд его прибывал утром в одиннадцать часов, но запоздал, так что все встречавшие несколько раз приезжали на вокзал и уезжали обратно. В результате поезд пришел только в три часа ночи, и встречали дядю Шуру только тетя Маруся, С.А. Головин, И.С. Платон и я. Он приехал очень посвежевшим и бодрым. Совершенно спокойно, чуть юмористически рассказывал он о крушении их поезда, которое и вызвало опоздание. В дороге он вообще отлично спал, и тут он даже не почувствовал толчка, только когда проснулся, никак не мог понять, отчего дверь уже не перпендикулярна полу, а горизонтальна. Оказалось, что поезд всего-навсего перевернулся набок.

В эту же зиму дядя Шура был назначен единоличным директором Малого театра, нужно было переделывать статут, работы было очень много. Из Тифлиса привез он самые лучшие воспоминания и впечатления: принимали его там прекрасно и, по рассказам наших родных, у которых он останавливался, настолько радушно, что редко возвращался он после спектакля раньше пяти-шести, а иногда и семи-восьми часов утра. Случалось, что не возвращался совсем, а непосредственно ехал с затянувшегося ужина на репетицию. Возвращаясь домой утром, он ни разу не лег, не написав предварительно писем, хотя на сон ему оставалось очень небольшое количество часов. В Тифлисе он пристрастился к игре «нарды», которую привез с собою в Москву. Быстро выучил ей дядю Володю, Колю Корфа, жившего тогда с нами, и меня. Первое время он играл лучше нас всех и страшно издевался над побежденными. Но когда мы тоже выучились и, случалось, счастье было не на его стороне, он глубоко возмущался и уже не дразнил нас. Когда я безжалостно его обыгрывала, он говорил: «Мне нравится, что в тебе есть настоящий азарт игрока. Ты в игре никогда не жалеешь. Вот тебя бы я взял в Монте-Карло». Очень желательно в этой игре запереть друг друга, тогда это называется сделать «марс». И когда я его обыгрывала, я всегда дразнила его, спрашивая, не видал ли он тут марсиан, больших, толстых, с горбатыми носами и мягенькими волосами... Он негодовал и мстил, и когда я бывала «марсианкой», говорил: «Что, щучий нос, какие бывают марсиане? По-моему, они дерзкие, непочтительные, горбатые...» (Моя сутулость всегда его мучила.) Все лето 1923 г. вырабатывал он новый статут, просиживал над ним ночи напролет. Раз, кончая писать, он встал из-за стола, и у него хлынула горлом густая струя крови. Мы очень испугались, но на этот раз все сошло благополучно. Одновременно тем летом он играл в Зоологическом саду «Старый закал», «Измену», «Стакан воды».

Условия жизни стали немного легче; для поездок в театр Наркомпрос предоставил ему машину, которую, правда, не всегда можно было вызвать, но все-таки это было облегчение. Халтуры в районах заменили концерты в центре, также утомительные, но не отнимавшие столько времени. Непосредственной работы по театру, волнующей и нервной, не убавлялось.

В тот год мама и тетя Маруся жили на даче в Зюзине, и я осталась на хозяйстве. Хозяйничала я плохо, но дядя Шура был так нетребователен, что удовлетворялся моими попытками.

Помню один эпизод того лета: я была в гостях, засиделась и вернулась домой в три часа ночи. Маша, открывшая мне дверь, сказала: «Александр Иваныч тоже не спят, работают в кабинете». Я тихо вошла в неосвещенную гостиную, не снимая темного пальто, и остановилась в дверях кабинета. Кабинет был ярко освещен. (Дядя Шура не любил работать в темноте и зажигал все лампы.) Он сидел за письменным столом в белом летнем халате и, чуть прикусив кончик языка, сосредоточенно писал. Я зашуршала, кашлянула басом. Он приподнял голову, посмотрел в темноту поверх золотых очков, окликнул: «Кто там?». Я не ответила. Тогда он встал с кресла, взял что-то со стола в правую руку и, спрятав ее за спину, пошел к двери. Я рассмеялась и быстро вышла на свет. «Ну, счастье твое, жулик, что ты рассмеялась, ведь я-то думал, что тут жулик настоящий, и чуть не разбил тебе темечка». И показывает зажатого в руке тяжелого бронзового льва, которого он взял со стола. Долго мы смеялись, вспоминая это приключение.

Нам очень хотелось вытянуть его пожить в Зюжине, чтобы он отдохнул хоть немного, но он только раз съездил туда на автомобиле, и то на очень короткий срок.

Вообще, дядя Шура был смешлив и умел смешить окружающих. К его юбилею Малый театр заказал его портрет художнику Вербову, который и после окончания сеансов бывал у нас, когда собиралась молодежь. Однажды сидели мы в гостиной: дядя Шура, мама, дядя Володя и дядя Сережа²³ играли в винт. Мы с Колей Корфом были тут же, но я собиралась куда-то уходить. Вдруг зазвонил телефон. Я с ужасом вспомнила, что я обещала Вербову быть дома, и предполагала, что это звонит именно он. Так и было, но мама решила меня выручить, подошла к телефону и довольно долго и подробно рассказывала ему, почему я не могла остаться дома, куда я ушла и т.д. Дядя Шура терпеливо слушал, наконец, когда терпение его истощилось, он вполголоса сказал: «Катя, раз ты так подробно все ему рассказываешь, отчего ты не сообщишь ему, что я вчера ремень принял?». Это изречение вызвало общий восторг.

Весной 1923 г. дядя Шура был очень счастлив приездом А.Ф. Кони, которого очень уважал и ценил, и настоял на том, чтобы Анатолий Федорович остановился у него. Беседы их были чрезвычайно интересны, и часами можно было слушать их.

Летом 1927 г., когда я была в Ленинграде у Анатолия Федоровича, уже совсем больного, он так изумительно говорил о дяде Шуре, что я сожалела о невозможности записать его слова.

Зима 1923–1924 гг. прошла без особых перемен, дядя Шура уже начинал готовиться к проведению столетнего юбилея Малого театра, много работал по этому вопросу. Весной же его привезли из театра после первого приступа грудной жабы. Мы еще тогда не знали, что это за болезнь, и предполагали, что это просто сердечная слабость, явившаяся результатом переутомления. Он тогда очень чем-то разволновался и, как сам потом рассказывал, почувствовал, точно железный обруч стянулся у него в груди, и задохнулся. Он побледнел, его быстро уложили на диван. Дома врачи велели ему продолжать лежать, прописали принимать нитроглицерин, если подобные ощущения повторяются, обязали летом ехать в Кисловодск, отдохнуть и поприимать нарзанные ванны. В конце июня он собрался ехать, и я поехала вместе с ним, но жили мы, хотя в том же самом Гранд-Отеле, но в разных этажах. Чувствовал он себя в общем довольно бодро, но избегал много ходить. Днем принимал ванны, совершал обязательную прогулку, потом много работал у себя в комнате, писал пьесу «Рафаэль», отрывки из которой иногда читал мне. Ложился рано, хотя почти каждый день мы играли в «дурачка» с Хрущевыми и еще с кем-нибудь, кого мы залучали, как говорил дядя Шура, «для ощипки».

Однажды утром, когда я по обыкновению зашла к нему, он выглядел бледнее и сосредоточеннее обычного. «Знаешь, – сказал он мне, – меня опять сегодня ночью душило, и боль в груди была довольно сильная, но я встал, вышел на балкон и просидел на этом чудном воздухе часа два, мне стало легче. Вероятно, я съел что-нибудь тяжелое, и желудок давил на сердце». Я взволновалась и написала об этом домой. Очень скоро пришло от тети Маруси встревоженное письмо. Когда дядя Шура прочел его, он страшно на меня рассердился. «Я теперь ни слова не скажу тебе, доносчица, стоило ли волновать тетю Марусю из-за того, что я чего-то переел». Но это было не желудочное заболевание, а начало той самой страшной болезни, которой он впоследствии так мучился. Из Кисловодска по его настоянию я уехала в Тифлис. Он подробно со мной обсуждал эту поездку и составил мне собственноручно маршрут, чрезвычайно точный, который до сих пор у меня сохранился. После моего отъезда к нему скоро приехала тетя Маруся. Обратный путь из Тифлиса в Москву я в первый раз в жизни совершала одна. Чувствовала себя неуверенно и одиноко. Четвертого августа, в день именин тети Маруси и моих, я проезжала Минеральные Воды, грустно смотря на знакомые горы, и думала о том, как глупо, что я так близко от Кисловодска и должна ехать дальше, не повидав дядю Шуру и тетю Марусю.

В это время поезд подошел к станции, и я вижу: на перроне стоят они оба и смотрят в окна вагонов, ищут меня. Оказалось, что они специально приехали на Минеральные для того, чтобы в течение двадцатиминутной остановки моего поезда побыть со мной. (Это была инициатива тети Маруси.) Ужасно я была счастлива и только много позже узнала, что поездка очень его утомила, так как поезда не корреспондировали, и они попали домой совсем поздно вечером. После Минеральных ко мне резко изменилось отношение всего вагона: из безразличного стало чересчур внимательным. Началось паломничество ко мне в купе и расспросы: «Это был Южин? А кто с ним, его жена? А вы кто, южинская дочка? Вы на него похожи». Последним я была очень польщена, так как мне всегда хотелось походить на него.

Кисловодская поправка быстро испарилась от множества хлопот и заседаний по проведению столетия Малого театра. Не мне говорить о той колоссальной работе, которую он проделал за то время, но мы, его близкие, хорошо знаем о том, как он утомлялся, нервничал, страдал оттого, что не отпускали ссуды на ремонт, что не ладились некоторые детали. Все это время он был нервен, напряжен, иногда раздражителен, даже сумрачен. Наступили юбилейные дни, но и они проходили беспокойно и нервно. Наконец, все было уже позади, оставался только один последний торжественный вечер в Художественном театре. Во время ужина в фойе я сидела далеко от дяди Шуры, но издали заметила, что он что-то глотнул из пузырька, и подумала: верно, нитроглицерин, значит опять плохо себя чувствует. После ужина он подошел ко мне: «Вы оставайтесь, ты, верно, потанцуешь, а мне надо проехать хоть ненадолго к нашей молодежи в кружок, а то им будет обидно». Мы приехали домой почти одновременно и, сидя в столовой, обменивались впечатлениями о вечере, он как будто немного разошелся. Было четыре часа утра.

В половине седьмого я проснулась оттого, что тетя Маруся, проходя по моей комнате к маме, сказала: «Вставай, у дяди припадок». Я вскочила и побежала к нему в спальню. Он сидел в своем белом кресле, рубашка на груди у него была расстегнута. В первый раз я тогда увидела потом такое знакомое бледное страдающее лицо, с прилипшими ко лбу волосами, полуоткрытые синие губы. Он задыхался и громко стонал – так ему было легче дышать. Быстро пришли Л.Г. Левин с сыном²⁴ и немедленно стали делать ему впрыскивания камфары, кофеина, морфия. Припадок был силен и продолжителен. Только к часу дня мученья прекратились,



М.А. Богуславская

и он смог лечь в постель и забыться. На следующий день припадок повторился, но захваченный вовремя, не был уже таким сильным, хотя все же был мучителен. Третий припадок через день был уже совсем слабым. С первого дня было учреждено дежурство врачей. Мы были встревожены, но главным образом, ужасно было видеть его страдания – мысль о гибели еще не приходила в голову.

Врачи единогласно требовали немедленного отдыха и отъезда на юг, и немного поправившись, дядя Шура с тетей Марусей стали собираться за границу, на юг Франции к теплу и морю. Припадки не повторялись, но чувствовал он себя уже не так уверенно, как раньше. Перед отъездом ему стало лучше: был ли это нервный подъем, или, может быть, его редкий организм мужественно справлялся с болезнью? И позже Лев Григорьевич часто говорил, как удивляет его сила, с которой дядя Шура сжимал ему руку, благодаря за помощь после сердечного припадка.

В феврале они уехали, грустно было провожать их, но утешала мысль, что так лучше, что там он может совсем поправиться. Уже с дороги стали приходиться от тети Маруси радостные, утешительные весточки – ему определенно становилось лучше. Радостно писал он

из Ниццы бодрые письма, хвастаясь, что совсем поправился и много работает над «Рафаэлем». За все время пребывания за границей у него не было ни одного припадка, несмотря на тяжелые известия, получаемые из Москвы о гибели Верочки Шухминой, кончине Е.К. Лешковской и В.Н. Давыдова.

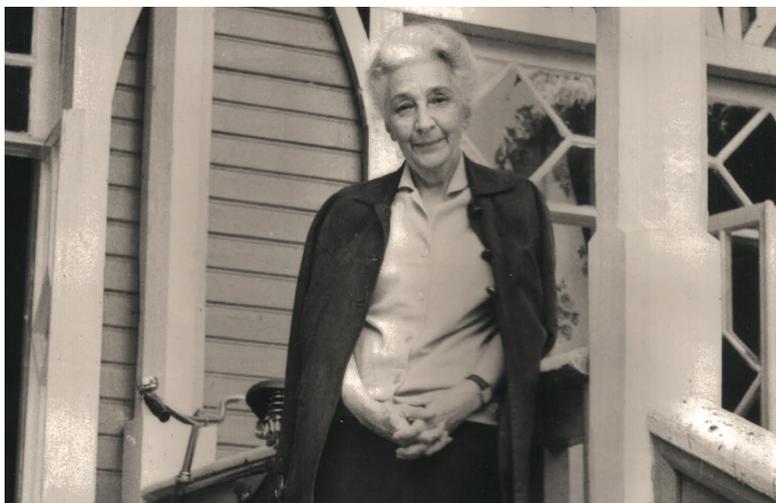
Пробыв весну и часть осени в Ницце, дядя Шура и тетя Маруся собирались приехать в октябре, но задержались в Париже и приехали только 20 декабря 1925 г. Зима стояла не очень суровая, тем не менее мы боялись, что они могут простудиться, и захватили с собою на вокзал шубы. Поезд приходил в семь часов утра. Многие артисты собирались встречать их, поэтому к Малому театру был заказан трамвай (обычное движение начиналось слишком поздно). Но не всем было удобно идти к театру, и проезжая по Мещанской, мы видели много одиноких фигур, идущих по направлению к вокзалу, некоторые из них нас окликали. В результате на вокзале собралось столько народу, что начальник станции не разрешил идти всем на перрон, так как поезд подходил на второй путь, где платформа была очень узка. На первом пути стоял пустой поезд. На его ступеньках и площадках разместился оркестр, и когда показался поезд, каким-то образом все-таки проникли все на перрон. Поезд подошел, зазвучали трубы оркестра, и сквозь туман увидела я дядю Шуру, стоящего на площадке вагона; он не ожидал, что эта встреча для него, оглянувшись удивленно и взволнованно, быстро снял шапку. «Наденьте, наденьте», – закричали ему. Он надел шляпу, спустился со ступенек и попал в объятия такие тесные и многочисленные, что я сумела добраться до него только уже у самого вокзала и, протискиваясь, успела слышать, как он спросил: «А где же Мулька, здорова она?». Долго он со всеми прощался, медленно усаживались мы в автомобиль, – наконец, поехали. Утро было ясное, морозное, было тихо от выпавшего за ночь снега. Народу на улице было мало. «Как я люблю утреннюю зимнюю Москву, – сказал он, – как я рад, что снова с вами, но я не жалею, что пробыл на юге, там было чудесно, и я прекрасно поправился». Хотя я сказала ему, что он выглядит отлично, вид его мне не понравился. Он сильно похудел, и благодаря этому выглядел старше, глаза были утомленные, все это меня беспокоило.

Первые дни прошли в каком-то веселом чаду. Двадцать четвертого декабря, в день моего рождения, дядя Шура, невероятно стройный и элегантный, в новом парижском костюме, даже что-то протанцевал со мной, чего прежде никогда не случалось, все время оживленно шутил,

был в прекрасном расположении духа. Но в последних числах декабря у него был длительный разговор в Наркомпросе с Яковлевой, который утомил и взволновал его²⁵. Следствием этого явился тридцатого декабря вечером припадок, не очень сильный, правда, но все же такой, что встать к встрече Нового года ему не было разрешено. Припадок повторился и на второй день Нового года. Опять начались дежурства врачей, по всей квартире распространился знакомый страшный нам запах эфира. Однако организм все еще боролся энергично, и дядя Шура сумел начать играть. Для своего первого выхода он выбрал «Горе от ума». Театр был заполнен знающей и любящей его публикой, встречали его поразительно тепло и торжественно. По инициативе В.В. Федорова сверху разбрасывались разноцветные листовочки. Было радостно, и хотелось верить, что болезнь и мучения отошли, и все пойдет по-старому.

Но в феврале месяце в «Вулкане» организовали концерт, на котором дядя Шура обязательно хотел выступать. Поехал он с трудом, даже просил К.М. Напалкова сопровождать его, так как чувствовал себя простуженным и слабым. По-видимому, там он простудился еще больше, но вернулся домой довольный тем, что переборол свое недомогание и не отказался от участия в концерте, не нарушив таким образом своего обещания.

Кажется, через день после этого он был занят в «Железной стене». В последнем антракте я зашла к нему в уборную. Он был один и ходил по комнате, потирая руки, взад-вперед, подошел к отоплению, потрогал его. «Ужасно холодно сегодня, ты не находишь?» – спросил он меня. Я удивилась и испугалась, в уборной было почти жарко, и последний акт смотрела уже со страхом, боясь, не захворал ли он. Но домой он приехал веселый, мы стали даже играть в карты. «А ну, Константин Михайлович²⁶, сказал он, посмотрите-ка у меня пульс». Константин Михайлович пощупал пульс, предложил: «Давайте-ка мы, Александр Иванович, температуру смерим». «То-то я чувствую, меня что-то познабливает, но думал, это насморочное состояние». Константин Михайлович настоял, чтобы дядя Шура немедленно лег в постель. Мы встревожились, но ночь прошла спокойно, и утром температура спала. К вечеру жар усилился тоже, обычные хрипы стали слышаться яснее. Ночью начался припадок, длившийся довольно долго. Наутро температура была уже очень высока, и припадок снова повторился. Врачи определили крупозное воспаление легких. Начались невероятные муки, как только ликвидировался один очаг, сейчас же открывался новый, и так могло длиться еще очень долго.



М.А. Богуславская. Щелыково. 1970-е

Лечь он не мог совершенно, так как лежа задыхался, а от сидения отекали ноги, так что это становилось опасно, уже не переставая, он выплевывал кровь, временами немного бредил. Кислородных подушек не хватало, привозили кислород от Феррейна прямо баллонами, и баллона не хватало ему на сутки. Дежурство врачей было бесценно, несколько раз собирался консилиум.

Первые дни мы еще пробовали вывозить его в кресле в кабинет, так как думали, что там будет легче дышать, но скоро и это стало невозможным. На одиннадцатый день положение его было объявлено безнадежным. В нашей квартире было много народа, не помню кто, кажется, это был вечер, потому что, мне помнится, горели лампы. Из его спальни слышались непрекращающиеся стоны, прерываемые сухим кашлем. Вспрыскивания делались уже ежечасно, и жевать камфару, как вначале, он уже не мог.

После двенадцати часов ночи он позвал меня к себе: «Не плачь и не волнуйся, проговорил он (это было после вспыскивания камфары, и ему было немного легче), если мне не суждено дольше жить с вами, старайся быть всегда такой, какой я всегда хотел тебя видеть: твердой, мужественной, умной. Помни, что с тобой остаются мама и тетя Маруся, которым ты должна быть опорой... Перед тобой вся жизнь, пользуйся

ею, умей быть бодрой, светлой. Бог не судил нам две жизни, я прожил свое и смерти не боюсь».

Он говорил отдельно со всеми нами. Вскоре опять начался бред. «Да здравствует великий русский театр», – вдруг громко сказал он среди неясного бормотания. Почти ежеминутно уже мучали его уколами; грудь, руки, спина – все было исколото, и колоть было уже некуда. Он просил не мучить его и оставить умереть спокойно. Положение было настолько безнадежно, что я просила Константина Михайловича прекратить уколы и только давать ему морфия, чтобы утишить мучения. «Не могу, не имею права», – сказал Константин Михайлович и был прав. Пробовали все средства – давали шампанское, но он не мог его пить; экономя участки, куда еще можно было сделать впрыскивание, через одну иглу пропускали по два шприца. К трем часам утра дядя Шура потребовал священника, и мы все вышли из комнаты. После его ухода дядя Шура как бы немного забылся и вдруг уже на рассвете он как-то приподнял опущенную голову и сказал: «Константин Михайлович, а ведь я, кажется, выкарабкался на этот раз». Это была правда. Померили температуру – она была почти нормальна, одышки не было, и если надеяться, что это был последний очаг, можно было рассчитывать на выздоровление.

Меня уговорили пойти прилечь, пока можно. Я прошла к себе и повалилась на постель одетая (уже много ночей мы все не раздевались), как-то сразу заснула. Проснулась со страшным чувством, не веря вчерашнему улучшению, но мама вошла и с радостным лицом сказала: «Лучше ему, несомненно лучше». Я не поверила и побежала в спальню: дядя Шура впервые за много дней лежал в кровати высоко на подушках, не стонал, лицо его было бледно, дыхание, которое мы привыкли считать, стало не таким частым. Кризис действительно миновал.

Однако опасность не прошла окончательно. Через день начался какой-то новый, странный процесс: страшно возбужденное состояние и непрерывный бред. Опять он не мог лечь в постель и постоянно пыривался встать с кресла и идти куда-то. Помню, сидел он в спальне, лампа была завешена темным, чтобы его не беспокоил и не возбуждал свет, я сидела рядом с ним и на вытянутых руках держала подушку, на которую он время от времени склонял голову; то он забывался, то опять начинал говорить бессвязные слова, и было страшно, что это начинается какая-то новая, неизвестная болезнь. Но врачи определили только отравление лекарствами и уверяли, что это скоро должно пройти, и действительно, такое состояние продолжалось менее суток. Наступало

медленное выздоровление. Это был один из самых счастливых периодов моей жизни. Дядя Шура возвращался к жизни, после того как мы уже потеряли всякую надежду на благополучный исход. В его спальне сосредотачивалась жизнь всего нашего дома, с восторгом смотрели мы, как он с аппетитом кушал борщок или легкие сэндвичи со свежей икрой. И тут он завел систему: вписывал в книгу, в котором часу ему надо принимать лекарство, когда есть, когда вспрыскивать камфару с морфием. Он верил, что с теплом и солнцем к нему вернутся силы, и мы радостно сообщали ему о каждом весеннем луче.

Когда выздоровление стало несомненным, ему сказали, что он перенес ползучее гриппозное воспаление легких, так как раньше, боясь, что такое сообщение может разволновать его, говорили, что это простой грипп. И он очень гордился тем, каким молодцом перенес он эту тяжелую болезнь: «Значит, у меня не такое изношенное сердце, что оно так энергично сопротивлялось болезни».

Вспоминал, как в самые трудные дни он делал руками какие-то странные движения, точно снимал с себя что-то, и говорил, что понимает теперь, отчего в простонародье есть выражение, что умирающий «обирает себя».

Слабость была еще очень велика, при малейшем движении усиливалась мучившая его одышка. Ужасно тяжело было смотреть, как он, непременно желая быть на юбилее А.В. Луначарского²⁷, надел фрак, хотел выйти в переднюю, чтобы ехать в театр, и не смог – задохнулся и опустил в кресло.

Надо было ехать лечиться, и дядя Шура с тетей Марусей решили на этот раз ехать в Кисловодск. С ними поехал и Константин Михайлович, без которого дядя Шура еще не решался предпринимать этот путь. Впрочем, дорога прошла вполне благополучно, да и в Кисловодске все шло хорошо, и силы понемногу восстанавливались. Я приехала к ним в августе и поселилась в одной с ними комнате, за ширмой. Почти каждое утро слышала я, как он просыпался от одышки, надевал пижаму и выходил на балкон, я тревожно следила за ним, боясь, что обычная одышка может перейти в припадок, как это случалось. «Что ты не спишь, мышонок, – говорил он шепотом, чтобы не разбудить тетю Марусю, если она еще спала, – рано еще». – «А тебе ничего?». – «Нет, ничего, обычное только». ...В кресле на балконе ему становилось легче, перед едой ему делали вспрыскивания, и кофе мы пили уже спокойно. Он терпеть не мог вокруг себя «кислых лиц», как он говорил, и поэтому я всегда, вставая,

старалась его чем-нибудь рассмешить или развеселить, чтобы отвлечь его от мыслей о своем здоровье. Не всегда мне это удавалось. Даже когда ему было действительно нехорошо, мы старались делать бодрые лица, чтобы отвлечь его мысли от возможного припадка, но он говорил: «Не успокаивайте меня, пожалуйста, не люблю я этого». Как я ни старалась уверить себя в противном, разница между его самочувствием в двадцать четвертом году и в двадцать шестом чувствовалась очень сильно. После воспаления легких он настолько похудел, что даже гордился своей стройностью, но взбираться на Царскую площадку, как два года назад, он был не в силах и прогуливался только до библиотеки и обратно.

В то лето у него резко понизился аппетит, с трудом ему удавалось проглотить утром стакан кофе с пирожком и вместо обеда съесть немного кебаба с барбарисом (это он ел еще без особенного отвращения). Когда я уезжала в конце августа, дядя Шура чувствовал себя хорошо, но семнадцатого сентября, в день его рождения, его опять измучил припадок сильный. В Кисловодске стало холодно и снежно, и раньше предложенного срока дядя Шура с тетей Марусей вернулись в Москву. После припадка семнадцатого сентября дядя Шура все еще чувствовал себя неуверенно, и Константин Михайлович опять стал ночевать у нас почти ежедневно. Играл дядя Шура мало, выходил из дома редко. Каждый вечер мы играли в гостиной, куда был перенесен его письменный стол из кабинета, так как было тут теплее, в нарды, иногда в карты. В ноябре месяце ему пришлось проехать в Кремль к Рыкову для переговоров по вопросу об авторском праве. Как нарочно, лифт в Совнарком был испорчен, и ему пришлось подняться пешком. Войдя в приемную, он сильно задохся, и одышка не сразу его отпустила, и вернувшись домой, он почувствовал себя совсем больным. Все же седьмого декабря, в Екатеринин день, он в последний раз играл Фамусова. Это были мамыны именины, и я не могла пойти в театр, так как должна была дома помогать ей. Он вернулся со спектакля усталый и сосредоточенный и рассказывал, что играть ему было трудно, и спектакль он довел до конца только усилием воли. При выходе в первом акте он в первый раз обрадовался аплодисментам, которыми его встретили, так как это дало ему возможность не сразу начать говорить и перевести дух.

С этого дня врачи запретили ему выходить из дому до весны, и он созывал заседания Художественного совета и Общества драматических писателей у себя на дому, писал «Рафаэля», но из квартиры никуда не выезжал. Выходя из спальни в кабинет, начинал задыхаться

и неизвестно где и как легко простуживался, схватывал насморк, и появлялись хрипы в легких. После Рождества, как-то ночью, с ним сделался опять сильный припадок, после которого наступило резкое ухудшение болезни. День ото дня дышать ему становилось труднее, постоянно возле него лежала подушка с кислородом, к которой он часто прикладывался. Однажды, когда я пришла домой со службы, уже в передней я услышала его ужасные стоны. Доктор тогда дежурил постоянно и днем, но ничем не мог облегчить его страданий.

Мучился он ужасно, дыхания не было совсем, он жадно высасывал подушку за подушкой, и все не помогало. И еще раз его положение было объявлено безнадежным. Но к вечеру организм как-то переборол болезнь, справился – стало легче.

Он стал мечтать о заграничной поездке туда же, на юг Франции, где в тот раз он так хорошо себя чувствовал, и решено было, что это желание его надо выполнить во что бы то ни стало. Начались хлопоты о визах и паспортах, особенно задерживался паспорт К.М. Напалкова, который должен был сопровождать дядю Шуру до самого места назначения и сдать врачу с рук на руки для постоянного наблюдения. Как только мысль о поездке стала реальной, дядя Шура определенно начал поправляться. Но все же хорошее состояние здоровья было относительным. В пасхальную ночь он не мог выйти в столовую, а в кабинет к нему, где он последнее время жил, был принесен накрытый столик, поставлены крашеные яйца, куличи, пасха и ветчина. Он оделся в свой светлый костюм, побрился и причесался попараднее. Я подошла к нему, похристосовалась, и мне страшно стало при взгляде на его лицо: оно было каким-то особенным, просветленным, но чужим, не интересующимся ничем внешним. Я хотела побыть с ним, но он сказал мне: «Иди, детка, веселись, будь со всеми, я лучше побуду один». Все это время мы попеременно дежурили около него, чтобы ни на секунду ни днем ни ночью не оставлять его одного. Его мучило, что мы устаем, но и оставаться одному было неприятно.

За несколько дней до их отъезда за границу я вышла замуж. Вечером собрались к нам родные и кое-кто из моих друзей. Дядя Шура был в прекрасном настроении, выходил в столовую, смеялся и шутил и нескоро ушел к себе.

Через несколько дней был назначен отъезд, и нас очень страшило то, как дядя Шура доберется до вокзала, не ослабит ли его воздух – ведь с ноября²⁸ месяца по июнь он не выходил из дому совершенно.

Но так же, как обычно, перед отъездом дядя Шура аккуратно переписывал в книжечку все, что брал с собой, от книг, бумаги до сапог и булавок, и сам непосредственно руководил нами при укладке, подъем ощущался во всем. Наступил час отъезда, он простился с остающимися, спокойно надел пальто, фуражку, взял в руки палку и так легко и сравнительно быстро спустился к ожидающему внизу автомобилю, что мы только удивлялись; и приехав на вокзал, он прошел со всеми на перрон, где сел на скамейку, ожидая, пока будут пропускать в вагон. Было грустно, как всегда при отъезде, но так верилось вместе с ним, что южный климат, море помогут ему, облегчат его болезнь, что не приходили в голову никакие «дурные предчувствия». Радостно было, что исполнилось его желание, и он уезжает, твердо веря в полное восстановление своих сил. Еще раз простились, и они уехали. Из Берлина от тети Маруси пришло письмо, сообщавшее, что дядя Шура сам ходил в банк за кредитом – и невероятным казалось, что это мог сделать тот же самый дядя Шура, который не мог без одышки перейти двух комнат. Из дальнейших писем тети Маруси мы узнавали, что они благополучно доехали до Парижа и добрались, наконец, до цели своего путешествия – прекрасно устроились в пансионе доктора Винтерфельда в Жуан-ле-Пене. Мы понемногу успокаивались, и верилось в чудодейственную силу прекрасного климата и спокойной жизни, и хотя временами невыносимо тяжела была вынужденная разобщенность с ним, – сознание, что ему хорошо, заглушало все остальное.

Но долго все не могло идти спокойно. В «Рабочей газете» появилась гнусная заметка «Вопрос Южину» о том, как он решил присоединить свой голос к поздравлениям эмигрантской актрисе Рожиной-Инсаровой в день ее юбилея. А через два дня и не менее, если не более еще гнусный перечень заявлений некоторых московских театров, «отмежевывавшихся» от поступка Южина. Мы взволновались этой гадостью и не знали, как быть, сообщать об этом дяде Шуре или нет. Но дирекция Малого театра настаивала на непрременной информации, и я послала эту статью в Жуан-ле-Пен. Но когда мы получили блестящий «ответ» на «вопрос», то несмотря на все наши усилия заставить редакцию «Рабочей газеты» поместить ответ на страницах газеты, мы это добиться не сумели. По счастью, из последнего письма дяди Шуры ко мне я узнала, что он не придавал всей этой скверной истории никакого значения, и по-видимому, она не отразилась на его здоровье. Волновались мы также и тем, что на него может сильно повлиять землетрясение в Крыму, так

как дядя Володя был в то время там, но скоро пришли письма, которые нас вполне успокоили.

Как будто бы, судя по этим фактам, можно было надеяться, что здоровье его восстанавливается, и сердце не реагирует на неприятные и волнующие известия.

И семнадцатого сентября, в день его рождения, мы с мамой весело поздравили друг друга и ожидали получить в этот день такие же радостные и спокойные письма, какие мы получали все время.

Но вечером, когда мне позвонил Василий Васильевич²⁹, секретарь Александра Ивановича, и спросил, можно ли сейчас приехать к нам, какой-то страх толкнулся в сердце, а когда я увидела его через десять минут в нашей столовой, – я поняла, что спрашивать уже больше не о чем.

Публикация и комментарии А.Ю. Корфа

- ¹ Правильно – Малопокровское (Тиньково, Лачиново), ныне с. Малая Покровка Воронежской обл.
- ² Позднее – Л.А. Файко (примечание М.А. Богуславской).
- ³ «Можно войти?» (франц.).
- ⁴ «Входи, моя малышка» (франц.).
- ⁵ «Подожди немного» (франц.).
- ⁶ Лорие Федор Антонович (1858–1920), владелец фабрики и магазина ювелирных украшений и изделий из золота и серебра.
- ⁷ Урожденная Доброва.
- ⁸ Записная книжка (франц.).
- ⁹ Елена Генриховна Беретро, француженка-гувернантка, впоследствии – жена Александра Александровича Ленского; овдовев, вернулась во Францию.
- ¹⁰ Барон Николай Юрьевич Корф (1906–1946), племянник княгини М.Н. Сумбатовой.
- ¹¹ Гаевская Вера Николаевна (1861–1938), сестра княгини М.Н. Сумбатовой.
- ¹² «Пожалуйста, ветчина вы мне мое пальто»; вероятно, вместо schinken подразумевалось schenken (оказывать, нем.).

- ¹³ Мама же до последнего времени говорила: «Терпеть не могу пьес, где Шура играет мерзавцев», а когда в последней сцене «Макбета» выносили на сцену голову дяди Шуры, прекрасно слеplенную Сасиком (*Александром Александровичем*) Ленским, мама роняла платок и нагибалась, чтобы не смотреть на сцену (примечание М.А. Богуславской).
- ¹⁴ Балашова Александра Михайловна (1887–1979), балерина.
- ¹⁵ Пашенная (примечание М.А. Богуславской).
- ¹⁶ Московский Совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, название после октября 1917 г.
- ¹⁷ Работа Огюста Родена.
- ¹⁸ Центральная театральная секция Главного художественного комитета Академического центра Наркомпроса, создана на основе ТЕО (театрального отдела) Наркомпроса.
- ¹⁹ Остужев (примечание М.А. Богуславской).
- ²⁰ Воздыхателей.
- ²¹ По юлианскому календарю.
- ²² Литературно-художественный кружок.
- ²³ Видимо, С.А. Головин, один из ближайших сподвижников Александра Ивановича.
- ²⁴ Врачи Левин Лев Григорьевич (1870–1938) и Георгий Львович (род. 1900). В 1932 г. Л.Г. Левин отказался подписать фальшивое заключение о смерти жены Сталина Надежды Аллилуевой от аппендицита – в марте 1938 г. на бухаринском процессе был приговорен к расстрелу; Г.Л. Левин был арестован в конце 1940-х по Делу врачей, в 1954 г. вернулся из заключения в Норильлаге.
- ²⁵ Яковлева Варвара Николаевна (1884/85–1941), заместитель наркома по просвещению; различие между ее и А.В. Луначарского отношением к Александру Ивановичу явно следует из ее биографии: член коллегии ВЧК, председатель Петроградской ЧК и т.п.
- ²⁶ Напалков.
- ²⁷ Отмечался в начале 1926 г.
- ²⁸ Видимо, имеется в виду Катеринин день по юлианскому календарю.
- ²⁹ Федоров.

АППЕНДИКС

аннотации

Евгения Кузнецова

Пророчество

Статья посвящена премьере «Войны и мира», представленной осенью 2021 г. Театром им. Евг. Вахтангова. Спектакль этот признан всеми профессионалами главным событием последних лет, мощным театральным и личным высказыванием Римаса Туминаса. Намеренный аскетизм Туминаса в использовании режиссерских приемов и высочайший уровень достигнутого им результата позволяют поверить в истину, старательно опровергаемую художественной практикой последних десятилетий: основное выразительное средство театра – это актер.

Ключевые слова: Римас Туминас, «Война и мир», Лев Толстой, театр им. Евг. Вахтангова.

Марина Тимашева

Между землей и небом войны

Спектакль Римаса Туминаса «Война и мир», поставленный им по роману Л.Н. Толстого в театре им. Евгения Вахтангова, стал главным событием прошедшего театрального сезона. Зрелище дивной красоты и поэтической образности в то же самое время – мощное и исключительно своевременное высказывание. Зрителя поражает в этом спектакле то, что естественно для Толстого, но совершенно не принято в модных театральных домах – подлинность переживания, прямое ясное личное христианское послание.

Ключевые слова: «Война и мир», театр им. Евгения Вахтангова, Римас Туминас, Адомас Яцовскис, Анжелика Холина, Гиедрюс Пускунигис, Ольга Лерман, Виктор Добронравов, Павел Попов, Людмила Максакова, Сергей Маковецкий, Евгений Князев.

Ольга Егошина

Куда же несешься ты, птица-тройка?

Рецензия на спектакль Юрия Бутусова

«Р» на сцене театра «Сатирикон», где автор пытается понять: чем обусловлена злободневность гоголевского «Ревизора», в последние годы ставшего самой популярной пьесой на столичных подмостках. А также – разобраться в особенностях прочтения классического текста Михаилом Дурненковым.

Ключевые слова: «Ревизор», «Сатирикон», Гоголь, Юрий Бутусов, Константин Райкин, Михаил Дурненков.

Александр Колесников

«Лоэнгрин».

Познавшие печаль

Статья посвящена премьере оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» в Большом театре России. Последний раз эту оперу ставили в Большом театре около 100 лет назад. За это время сочинение обрело многочисленные интерпретации в современном европейском театре. Новая постановка канадского режиссера Франсуа Жирара и дирижера Эвана Роджистера рассматривается в этом сложном контексте.

Ключевые слова: опера, Рихард Вагнер, Большой театр России, режиссура, драматургия, сценография, музыка.

Наталья Скороход

Черное и белое

Спектакль «Тварь» (пьеса В. Семеновского, режиссер Н. Кобелев, Новая сцена Александринского театра, 2022) по роману Ф. Сологуба «Мелкий бес» анализируется и как интерпретация романа драматургом, и как игра с текстом по сделанной уже более 20 лет назад инсценировке. Рассматриваются также сценическое решение и актерский ансамбль, внесшие особые краски в современное звучание написанного на рубеже XIX и XX вв. романа.

Ключевые слова: «Мелкий бес», «Тварь», Федор Сологуб, Валерий Семеновский, Никита Кобелев, «передоновщина».

Анастасия Иванова

Невольный Мольер, или Фарсы без принуждения

Фарсы Мольера – не частые гости на современных театральных подмостках. Но к четырехсотлетию юбилею Жана-Батиста на московских сценах их набралось четыре (по трем пьесам: «Летающий доктор», «Брак поневоле» и «Лекарь поневоле»). А значит можно попробовать проанализировать пути, которыми пошли режиссеры и театры, чтобы вернуть зрителю XXI в. комические «безделушки», написанные великим комедиографом XVII столетия.

Ключевые слова: Мольер, французский театр, фарсы, театр Наций, театр «Сатирикон», МТЮЗ.

Ксения Стольная

Это все, что останется

Рецензия на спектакль «Последняя лента Крэппа» в Московском театре юного зрителя. Режиссер Кама Гинкас впервые обратился к абсурдистской драматургии и поставил пьесу Сэмюэла Беккета с Игорем Ясуловичем в главной роли.

Ключевые слова: Московский театр юного зрителя, Сэмюэл Беккет, Кама Гинкас, Игорь Ясулович, «Последняя лента Крэппа».

Мария Хализева

Человек человеку аватар

Статья о мировоззрении, режиссуре и способе репетиций Сюзанны Кеннеди. Ее постановки в Германии последнего десятилетия: постчеловек и постцивилизация на театральных подмостках.

Ключевые слова: Сюзанна Кеннеди, эстетика постгуманизма, цифровые технологии, философия, феминизм, «Три сестры», роботизация, силиконовые маски, искусственные голоса, люди-марионетки, люди-зомби, люди-аватары.

Юлия Осеева

Драма плейлиста.

Три спектакля петербургской сцены
Повсеместная цифровизация как быденной жизни, так и способов комму-

никации в мире искусства, отражается в возникновении новых форм современной драматургии – в последнее десятилетие в русскоязычном пространстве появились пьесы-скриншоты, пьесы-чаты, пьесы-плейлисты. Какие возможности открывают театру эти тексты, где в них может быть сокрыт конфликт или драматические отношения, какие они задействуют механизмы зрительского восприятия – в статье предпринята попытка рассмотреть как собственно драматургическую конструкцию, так и разные стратегии сценического воплощения пьес, состоящих из монтажа музыкальных треков.

Ключевые слова: плейлист-пьеса, театр *post*, Павел Пряжко, Дмитрий Волкострелов, Никита Славич, музыкальный код времени.

Александр Ушкарев

Онлайн-театрал как символ новой культурной реальности

Освоение цифровых технологий и способов онлайн-существования открывает перед театром новые возможности, обеспечивает рост его доступности и расширение зрительской аудитории. Но что находит театр в сети, какие последствия несет выход на авансцену театральной жизни новых зрителей – «онлайн-театралов», и какие риски ждут исполнительское искусство на чужом поле? Попытаемся осмыслить проблему на эмпирическом материале и вписать ее в контекст общемировых культурных тенденций.

Ключевые слова: театр, зрительская аудитория, культурные практики, онлайн-театралы, дистанционное потребление искусства, социологические исследования.

Людмила и Александр Бакиши

Петли нашего времени.

Сочинение на два голоса

в трех частях. Фрагменты из книги
Тема диалога – рождение спектаклей 90-х годов: «Превращение» по Францу

Аннотации

Кафке в театре «Сатирикон» и римская премьера «Игры в инсталляциях» по стихам Маяковского для певички и ансамбля ударных. Обе работы вне жанровых дефиниций. В них нет повествования и почти нет слов, а драматургия складывается из действия и интонаций.

Ключевые слова: «Превращение», Ф. Кафка, «Игры в инсталляциях», Вл. Маяковский, Константин Райкин, Валерий Фокин, Марк Пекарский, действенная интонация, звуковая драматургия.

Елена Горфункель
«Три сестры». 1967

В 1967 г. Анатолий Эфрос выпустил «Три сестры» в Театре на Малой Бронной. Этому спектаклю и произведенному им впечатлению посвящена статья. Автор сравнивает две сценические версии этой пьесы А.П. Чехова – А.В. Эфроса и Г.А. Товстоногова – и прослеживает художественные связи театра и кино того времени (на примере фильма М.М. Хуциева «Июльский дождь»). Ни грамма публицистики нет в этой картине, как и в спектаклях Эфроса. Никаких прямых сопряжений с современностью. Но именно «Июльский дождь» и два театральных спектакля по Чехову вызывали смутную тревогу.

Ключевые слова: А.В. Эфрос, Н.М. Скегина, Г.А. Товстоногов, М.М. Хуциев, БДТ, Театр на Малой Бронной, «Магазин на площади», Ян Кадар, Элмар Клос.

Юлия Анохина
**«Гамлет» Андрея Тарковского:
«Разлажен жизни ход...»**

Тарковского считали далёким от театра: он нечасто ходил на спектакли, ему не была близка театральная эстетика, он не любил актёров с театральным образованием, стремящихся и на съёмочной площадке работать «по Станиславскому». Но после успеха в Венеции в 1962 г. Тарковский стал выезжать в Европу, где

открыл для себя авангардный режиссёрский театр, которым всерьёз увлёкся. Настолько, что в период вынужденного простоя после съёмок «Зеркала» задумался о создании собственного театра, костяк которого должны были составить его любимые актёры – Анатолий Солоницын, Николай Гринько, Маргарита Терехова... Именно в это время ему представилась возможность поставить свой первый спектакль. Им стал «Гамлет» (1977). В статье прослеживается история рождения и недолгой жизни этого спектакля, рассматривается связь первой театральной постановки Тарковского с эстетикой и проблематикой его кино.

Ключевые слова: А. Тарковский, «Гамлет», Шекспир, М. Терехова, А. Солоницын, И. Чурикова, Э. Артемьев, А. Орлов, М. Захаров, «Сталкер», «Андрей Рублёв», «Иваново детство», «Зеркало», Театр имени Ленинского комсомола, «Борис Годунов», «Ковент-гарден».

Андрей Юрьев
**Каратыгинский Гамлет
как герой постдекабристской эпохи.
К 190-летию основания
Александринской сцены и
220-летию со дня рождения ее
крупнейшего трагика
Василия Каратыгина**

В истории русской театральной шекспирианы немало явлений, до сих пор остающихся мало изученными. Среди них – образ Гамлета, созданный В.А. Каратыгиным. На протяжении многих десятилетий в отечественном театроведении господствовало представление, согласно которому каратыгинский Гамлет представлял собою предельно упрощенный, даже примитивизированный вариант шекспировского героя – в отличие от романтического образа, созданного П.С. Мочаловым. Актёр, чье творчество часто характеризовалось как театральное воплощение имперского величия николаевской

России, якобы видел в Гамлете в первую очередь законного наследника престола, который активно борется за отнятую у него власть. Однако такой взгляд на каратыгинского героя не получает подтверждения в большинстве отзывов современников. Созданный выдающимся трагиком образ был намного более многомерен, чем принято считать, и являл собой другой, отличный от мочаловского вариант романтического героя.

Ключевые слова: Каратыгин, Шекспир, Гамлет, русский романтический театр.

Елена Хайченко

Образ постороннего в ирландской драме XX–XXI вв.

Опираясь на роман А. Камю «Посторонний», автор статьи рассматривает образ «постороннего» в контексте новой европейской драмы и творчества ирландских драматургов XX–XXI вв. История человека, отпавшего от общества и сначала бессознательно, а затем и сознательно противопоставившего ему себя, рассматривается на материале пьес Б. Шоу, Д.М. Синга, Б. Фрила и М. МакДонаха.

Ключевые слова: посторонний, абсурд, экзистенциализм, жертва, судилище, казнь.

Елена Беспалова

«Шутницы» – балет антрепризы Дягилева

Балет «Шутницы» – первая большая европейская премьера хореографа Леонида Мясина, состоявшаяся в Риме в 1917 г. В статье рассказывается, как готовился этот спектакль в Италии силами экспериментальной труппы, в каком виде он был показан во Франции, Испании и на гастролях в Латинской Америке, как была переработана сценография спектакля по настоянию Дягилева для лондонской премьеры в 1918 г. На основе неопубликованных архивных источ-

ников и не известных ранее рецензий в зарубежной печати дается анализ сценического воплощения балета по либретто Винченцо Томмазини в хореографии Л.Ф. Мясина и сценографии Л.С. Бакста.

Ключевые слова: Винченцо Томмазини, Л.С. Бакст, С.П. Дягилев, Л.Ф. Мясин, балетный модернизм, ретроспективизм, Карло Гольдони, Доменико Скарлатти.

Максим Гудков

Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф»

В центре исследования находится экспорт в сценическую практику США театральной методологии Е.Б. Вахтангова в режиссерской деятельности его ученика Б. Шнайдера, поставившего в нью-йоркском театре «Артеф» две поздние – советские – пьесы М. Горького: «Егор Бульчов и другие» и «Достигаев и другие». На основе неизвестных ранее материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (*New York Public Library for the Performing Arts*, США), а также документов из музея Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова (Москва) и Израильского центра документации сценических искусств при Тель-Авивском университете (Тель-Авив, Израиль) дается анализ освоения театральных идей Вахтангова за океаном. Настоящее исследование позволяет расширить представления как о жизни вахтанговских идей в театре США, так и о сценической судьбе пьес Горького за океаном.

Ключевые слова: Е.Б. Вахтангов, советский театр, театр-студия «Габима», М. Горький, пьесы «Егор Бульчов и другие» и «Достигаев и другие», американский театр, театр «Артеф», Б. Шнайдер, Театр имени Евг. Вахтангова, Б.Е. Захава, Б.В. Щукин.

Аннотации

Сергей Черкасский **«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе**

Статья предваряет первую русскоязычную публикацию последних двух из шести статей Ричарда Болеславского (1889–1937), одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX в. Его книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (1933), составленная из этих шести статей 1920-х–1930-х, стала первым в мире изложением основ системы Станиславского. Анализ литературных достоинств «Уроков» выявляет, как Болеславский пользуется приемами театральной режиссуры для организации читательского/зрительского восприятия «задачника» по мастерству актера. И соотносит работу Болеславского с особенностями его личности и жизненного пути.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, литература о театре, Ричард Болеславский, К.С. Станиславский, Система Станиславского.

Ричард Болеславский **Пятый урок мастерства актера: Наблюдения**

Ричард Болеславский **Шестой урок мастерства актера: Ритм**

«Пятый урок мастерства актера», посвященный наблюдениям, не только обсуждает эту тему. Его текст – блестящий пример наблюдения за конкретным человеком, полный юмора и точности, столь необходимыми актеру.

«Шестой урок мастерства актера» вовлекает ученицу и читателей в поиски определения ритма, универсального для разных видов искусств. Предложенное рабочее определение соотносится с примерами из изобразительного искусства (Леонардо да Винчи, Гейнсборо), музыки (Скрябин), драматургии (Шекспир), пластического искусства.

Уточняются различия между темпом и ритмом в творчестве актера.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Ричард Болеславский, работа актера в кино, Шекспир, «Укрошение строптивой», актерское наблюдение, ритм.

Сергей Черкасский **Пойдем дальше, или Седьмой урок Болеславского**

Заключительная статья к публикации всех шести уроков Болеславского из цикла «Мастерство актера», напечатанных в трех номерах журнала «Вопросы театра. *Proscenium*».

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Ричард Болеславский, Система Станиславского, Американский Лабораторный театр (1923–1930), Театр «Груп» (1931–1940), кинематограф, Голливуд 1930-х, Внимание, эмоциональная память, действие, создание характера, наблюдения, ритм, «Мастерство актера: Шесть первых уроков».

Автопортрет на фоне портрета. Из писем Бориса Зингермана Светлане Бушуевой (1975–1980)

*Публ., вступит. статья и коммент.
Владислава Иванова и Марии Хализевой*

Публикуемые письма Бориса Зингермана Светлане Бушуевой относятся к периоду становления их переписки, продолжавшейся на протяжении двадцати лет. Впечатленный талантом младшей коллеги-ленинградки, москвич Зингерман берет на себя роль требовательного опекуна, придирчиво комментирует в письмах ее тексты, пускается в научные и ненаучные размышления. Содержание писем постепенно выходит за рамки сугубо профессионального театроведческого общения: Зингерман находит в Бушуевой собеседника, с которым можно «говорить на глубине». Начав с создания в письмах научного,

а затем и человеческого портрета Бушуевой, Зингерман от послания к посланию раскрывается и сам, делая наброски для автопортрета.

Ключевые слова: Б.И. Зингерман, С.К. Бушуева, профессионализм, культурные впечатления, итальянский театр, неэнергичность, А.Я. Альтшуллер, В.М. Гаевский, А.В. Эфрос, А. Стриндберг, Л. Пиранделло, Л. Висконти, Дж. Стрелер.

**Воспоминания М.А. Богуславской
об А.И. Сумбатове-Южине**

Публикация и комментарии А.Ю. Корфа

Публикация полного, не цензурированного текста воспоминаний об А.И. Сумбатове-Южине его племянницы М.А. Богуславской. Рано потеряв отца, автор воспоминаний воспитывалась в семье дяди, где прожила практически до последних дней его жизни. Читатель убедится в абсолютной душевной близости Марии Александровны и Александра Ивановича, благодаря чему воспоминания написаны живым, совершенно искренним языком. Он познакомится не с педантичной летописью биографа, а с преломленным через судьбу Южина, его отношения с родными и близкими и деятельность в Малом театре ярким рядом картин: дореволюционной России, Первой мировой войны, Февральской революции и Октябрьского переворота, возникновения и развития новой культурной и общественно-политической реальности в первое послереволюционное десятилетие.

Ключевые слова: Малый театр, А.И. Сумбатов-Южин, М.А. Богуславская, М.А. Стахович, М.А. Вербов, А.Ф. Кони, К.М. Напалков, А.В. Луначарский, символисты, Наркомпрос.

annotations

Yevgeniya Kuznetsova

Prophecy?

The article is devoted to the premiere of *War and Peace*, presented in the fall of 2021 by the Vakhtangov Theatre. This production is recognized by all professionals as the momentous event of the recent years and Rimas Tuminas' powerful theatrical and personal statement. The intentional asceticism of Tuminas in the use of directorial techniques and the highest level of the result he achieved allow us to believe in the truth, carefully refuted by the artistic practice of the recent decades: the main expressive means of the theatre art is the actor.

Keywords: Rimas Tuminas, *War and Peace*, Leo Tolstoy, Vakhtangov Theatre.

Marina Timasheva

Between Earth and Sky There is a War

Rimas Tuminas' production of Leo Tolstoy's *The War and Peace* at the Vakhtangov Theatre became the most significant event of the past theatre season. A spectacle of wondrous beauty and poetic imagery at the same time is a powerful and exceptionally timely statement. The spectator is struck by what is natural for Tolstoy, but is not at all common in so many modern theater houses – the authenticity of the experience and a direct, clear personal Christian message.

Keywords: *War and Peace*, Vakhtangov Theatre, Rimas Tuminas, Adomas Jacovskis, Anzhelika Kholina, Giedrius Puskunigis, Olga Lerman, Victor Dobronravov, Pavel Popov, Lyudmila Maksakova, Sergey Makovetsky, Evgeny Knyazev.

Olga Yegoshina

Where are You Racing to, Bird-Troika?

A review on *R* staged by Jury Butusov at the Satiricon Theatre. The author tries to comprehend the reason of the topicality of Gogol's *The Government Inspector*, which in recent years has become

the most popular play on Moscow stage. And also – to understand the peculiarities of Mikhail Durnenkov's interpretation of the classical text.

Keywords: *The Government Inspector*, Satiricon Theatre, Nikolai Gogol, Yuri Butusov, Konstantin Raikin, Mikhail Durnenkov.

Alexander Kolesnikov

Lohengrin.

Those Who Have Known Sorrow

The article is devoted to the premiere of the opera *Lohengrin* by Richard Wagner at the Bolshoi Theatre of Russia. Last time this opera was staged at the Bolshoi Theatre about 100 years ago. During this time, the work has received numerous interpretations in the modern European theatre. The new production by Canadian director François Girard and American conductor Evan Rogister is viewed in this complex context.

Keywords: opera, Richard Wagner, Bolshoi theatre of Russia, drama, directing, scenography, music.

Natalia Skorokhod

Black and White

This article focuses on the analysis of *Tvar (Creature)* – a production of a play on the basis of the respectable Russian writer Fjodor Sologub's novel *Melkij Bes (An Insignificant Demon)* presented on the New Stage of Alexandrinsky Theatre (SPb). The production is scrutinized in several aspects. The first one focuses on drama construction: how did V. Semenovskiy adapt this prose 20 years ago. The second aspect considers the director's (N. Kobelev) work: how this drama was adapted for the stage with ensemble of actors and stage design. The third aspect concerns the contemporary meaning of the book, which is over 100 years old.

Keywords. *An Insignificant Demon, Creature*, Fedor Sologub, Valery Semenovskiy, Nikita Kobelev, “peredonovshchina”.

Anastasia Ivanova

The Forced Molière or Uncoerced Farces

Molière's farces do not often visit the modern stage. But by the time of the playwright's 400-years anniversary Moscow playbills listed four of them (produced were three plays: *The Flying Doctor*, *The Forced Marriage*, *The Doctor in Spite of Himself*). This means that one can try to analyze the ways the stage directors and theatres invented to return the "trinkets" of the great comedian of the XVII century to the XXI century audience.

Keywords: Molière, French theatre, farces, State Theatre of Nations, Satiricon theatre, Moscow Youth Theatre (MTYuZ).

Ksenia Stolnaya

All That's Left

A review of the production *Krapp's Last Tape* at the Moscow Youth Theatre. It is first time that the Director Kama Ginkas turned to absurdist drama and staged a play by Samuel Beckett with Igor Yasulovich in the title role.

Keywords: Moscow Youth Theatre, Samuel Beckett, Kama Ginkas, Igor Yasulovich, *Krapp's Last Tape*.

Maria Khalizeva

Man is Man's Avatar

An article about Suzanne Kennedy's mindset, direction, and way of rehearsing. Her productions in Germany of the last decade: posthuman and postcivilization on the stage.

Keywords: Suzanne Kennedy, posthumanist aesthetics, digital technologies, philosophy, feminism, *The Three Sisters*, robotization, silicone masks, artificial voices, puppet people, zombie people, avatar people.

Julia Oseeva

Playlist Drama.

Three Productions of the St. Petersburg Stage

The all-round digitalization of both everyday life and ways of communication in the

world of art is reflected in the emergence of new forms of modern drama – screenshot plays, chat plays, and playlist plays have appeared in the Russian-speaking space in the last decade. What opportunities these texts open up for the theatre, where can conflict or dramatic relationships be hidden in them, what mechanisms of spectator perception they involve? The article attempts to consider both the dramatic construction itself and different strategies to stage the plays which consist of compilation of musical tracks.

Keywords: playlist play, *post* theatre, Pavel Pryazhko, Dmitry Volkostrelov, Nikita Slavich, musical time code.

Alexander Ushkarev

Online theatre-goer as a Symbol of a New Cultural Reality

The development of digital technologies and ways of online existence opens up new opportunities for the theater, ensures the growth of its accessibility and the expansion of the audience. But what does the theater find online, what are the consequences of new viewers entering the forefront of theatrical life – "online theater-goers", and what risks await the performing arts in an extraneous field? Let's try to comprehend the problem on the basis of empirical material and fit it into the context of global cultural trends.

Keywords: theater, audience, cultural practices, online theater-goers, remote consumption of art, sociological research.

Lyudmila and Alexander Bakshi

Loops of Our Time.

A Composition for Two Voices in Three Parts.

Fragments from the book

The theme of the dialogue is the birth of the two theatre productions in the 1990s: Kafka's *The Metamorphose* in the Satyricon theatre and *Playing in Installations*, a production for a singer and a percussion ensemble based on Vladimir Mayakovski's verses and

Annotations

staged in Rome. Both productions are beyond any genre definitions. They contain no narrative, they have almost no words, so the dramatic composition is a combination of action and intonation.

Keywords: *The Metamorphose* by F. Kafka, *Playing in Installations*, V. Mayakovski, Konstantin Raikin, Mark Pekarsky, active intonation, sound dramaturgy.

Yelena Gorfunkel

The Three Sisters. 1967

Anatoly Efros staged Chekhov's *The Three Sisters* at the Theatre on Malaya Bronnaya in 1967. The article is devoted to this production and the impression it made. The author compares two stage versions of the play – Anatoly Efros' and Georgiy Tovstonogov's – and traces the artistic ties between theatre and cinema of that time on the example of Khutsiev's film *July Rain*. The film is totally devoid of journalistic style, as well as Efros' productions. It doesn't have direct allusions to modernity either. But it was *July Rain* and Efros' productions that caused vague anxiety.

Keywords: Anatoly Efros, N.M. Skegina, G.A. Tovstonogov, M.M. Khutsiev, The Bolshoi Drama Theatre (St. Petersburg), Theatre on Malaya Bronnaya, *The Shop on Main Street*, Jan Kadar, Elmar Klos.

Yulia Anokhina

Andrey Tarkovsky's Hamlet:

«The Time is out of Joint...»

Before his big success in Venice in 1962, Tarkovsky stayed away from the predominantly psychological Soviet theatre productions and preferred film actors to those with theatrical background. But once exposed to European avant-garde theatre, he got seriously taken by it. Tarkovsky even thought of creating his own theatre, with his favourite actors in it, such as Anatoly Solonitsyn, Nikolai Grinko, Margarita Terekhova and some others. It was then that he was given the opportunity to stage his first theatre production: *Hamlet* at the Theatre of Lenin's Komsomol (1977).

The article examines Tarkovsky's first theatrical production in connection with the aesthetics and problematics of his cinema. It explores how the director's artistic search continued in the theatre. The readers will learn how Tarkovsky came up with the idea of the play, how his theatrical production was created and when it was taken off the bill.

Keywords: Tarkovsky, *Hamlet*, Shakespeare, Terekhova, Solonitsyn, Churikova, Eduard Artemyev, Alexandre Orlov, Mark Zakharov, *The Stalker*, *Andrey Rublev*, *Ivan's Childhood*, *The Mirror*, Theatre of Lenin's Komsomol, *Boris Godunov*, *The Royal Opera House*.

Andrey Yuriev

Karatygin's Hamlet as a Hero of the Post-Decembrists' Epoch.

To the 190th anniversary of the Alexandrinsky Stage's foundation and the 220th anniversary of its greatest tragedian Vasily Karatygin's birth

The history of Shakespearean stage performances in Russia is full of phenomena still insufficiently explored. Such is Hamlet played by the outstanding tragic actor of the first half of the 19th century, Vasily A. Karatygin. According to a notion, which have been prevailing in theatre studies up to now, Karatygin's interpretation oversimplified the Shakespearean hero and presented him simply as a legitimate crown prince struggling for power. Most of the theatre historians contended that Karatygin's Hamlet was strongly inferior to the Romantic hero created by another great Russian actor of that time, Pavel S. Mochalov. However, such an approach must be revised since it is no more than a biased simplification. Karatygin's interpretation is much more complicated than it is usually thought. It represented another, quite different version of the Romantic hero in comparison with Mochalov's Hamlet.

Keywords: Karatygin, Shakespeare, Hamlet, Russian Romantic theatre.

Yelena Khaichenko

The Image of a Stranger in the Irish Drama of the XX–XXI Centuries

Based on the novel by A. Camus *The Stranger*, the author of the article examines the image of the “stranger” in the context of the new European drama and the work of Irish playwrights of the 20th–21st centuries. The story of a man who fell away from society and at first unconsciously, and then consciously opposed himself to it, is considered on the material of the plays by B. Shaw, D. M. Sing, B. Friel and M. McDonagh.

Keywords: outsider, absurdity, existentialism, victim, judgment seat, execution.

Yelena Bespalova

The Good-Humored Ladies – Ballet of the Diaghilev Company

The ballet *The Good-Humored Ladies* is the first big European production of the choreographer Leonid Miassin, which premiered in Rome in 1917. The article tells how it was staged in Italy by the experimental part of the company, gives the characteristics of the production shown in France, Spain and on tour in Latin America; specifies the changes in the stage design introduced by Bakst on insistence of Sergey Diaghilev for the London premiere in 1918. Based on the unpublished archive sources and on unearthed before reviews in the French press, the author analyses the 1917 production of the *Ballet Russes* company of Vincenzo Tommasini’s libretto based on Goldoni’s comedy choreographed by Leonid Miassin with sets and costumes by Leon Bakst to the music of Domenico Scarlatti arranged by Tommasini.

Keywords: Vincenzo Tommasini, Leon Bakst, Sergey Diaghilev, Leonid Miassin, ballet modernism, retrospectivism, Carlo Goldoni, Domenico Scarlatti.

Maxim Gudkov

Eugene Vakhtangov’s Ideas Across the Ocean: Maxim Gorky’s Late Plays at the Artek Theatre (NYC)

The study focuses on the export of Eugene Vakhtangov’s theatrical methodology to American stage practices through the directing activities of Vakhtangov’s student Benno Schneider, who staged two late – Soviet – plays by Maxim Gorky at the *Artek Theatre* in New York: *Yegor Bulychov and Others* and *Dostigaev and Others*. The author provides an analysis of the implementation of Vakhtangov’s ideas in the *Artek* productions of Gorky’s two dramas on the basis of previously unknown materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts as well as documents from the Museum of the Eugene Vakhtangov State Academic Theatre (Moscow) and the Israeli Center for the Documentation of the Performing Arts at the Tel-Aviv University (Tel Aviv, Israel). The work is aimed at expanding the familiarization of Eugene Vakhtangov’s theatrical ideas in the United States as well as understanding the stage fate of Maxim Gorky’s plays abroad.

Keywords: Eugene Vakhtangov, Soviet theatre, Habima Studio, Maxim Gorky, plays *Yegor Bulychov and Others* and *Dostigaev and Others*, American theatre, *Artek Theatre*, Benno Schneider, Vakhtangov Moscow Theatre, Boris Zakhava, Boris Shchukin.

Sergei Tcherkasski

Boleslavsky’s Lessons, as a theatre production performed on a book page

This article precedes the first publication in Russian of the last two out of six articles by Richard Boleslavsky (1889–1937), one of the leading acting teachers in Russia and America of the twentieth century. His book, *Acting: The First Six Lessons* (1933), compiled from these articles from the 1920s – 1930s, became the world’s first

Annotations

book on the fundamentals of the Stanislavsky System.

Analysis of the literary merits of Boleslavsky's texts reveals how he uses theatre directing techniques to organize the reader's/spectator's perception of the acting manual. And correlates the work of Boleslavsky with his personality and biography.

Keywords: acting, actor training, theater literature, Richard Boleslavsky, Konstantin Stanislavsky, the Stanislavsky System.

Richard Boleslavsky

The Fifth Lesson in Acting: Observation

Richard Boleslavsky

The Sixth Lesson in Acting: Rhythm

Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski

The Fifth Lesson in Acting, which is about observation, does more than just discuss this topic. This text is a brilliant example of the observation of a concrete person, full of humor and preciseness so necessary for an actor.

The Sixth Lesson engages the student and readers in a search for a definition of rhythm that is universal across the arts. The proposed working definition correlates with examples from fine arts (Leonardo da Vinci, Gainsborough), music (Scriabin), dramaturgy (Shakespeare), and movement. The differences between tempo and rhythm in the actor's work are clarified.

Keywords: acting, actor training, the Stanislavsky System, Richard Boleslavsky, an actor's work in film, Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, observation, rhythm.

Sergei Tcherkasski

Let's go further, or the Seventh Lesson of Boleslavsky

The final article for the publication of all six Boleslavsky's *Lessons in Acting*, published in three issues of our journal.

Keywords: acting, actor training, Richard Boleslavsky, the Stanislavsky System, *American Laboratory Theater* (1923–1930), *Group Theater* (1931–1940), Lee Strasberg, cinematograph, 1930s Hollywood, attention, emotional memory, action, characterization, observation, rhythm, *Acting: The First Six Lessons*.

A Self-Portrait Against the Background of a Portrait. From the Letters of Boris Zingerman to Svetlana Bushueva. 1975–1980

*Publication, Introductory Article,
Comments by V.V. Ivanov, M. Khalizeva*

The published in the article letters refer to the period when the correspondence between Boris Zingerman and Svetlana Bushueva (which lasted for twenty years) just started.

Impressed by the talent of his younger colleague from Leningrad, Muscovite Zingerman takes on the role of a demanding curator. In his letters he meticulously comments on her texts and infuses into scientific and non-scientific speculations. Gradually something more than professional theatrical communication appears in the content of the letters. Zingerman finds in Bushueva an interlocutor, with whom one can "talk in depth". Having started with creation of a scientific and then a human portrait of Bushueva, Zingerman reveals himself from message to message, making sketches for a self-portrait.

Keywords: B.I. Zingerman, S.K. Bushueva, professionalism, cultural impressions, Italian theatre, lack of energy, A.Ya. Altshuller, V.M. Gayevsky, A.V. Efros, A. Strindberg, L. Pirandello, L. Viskonti, J. Srehler.

Memoirs of M.A. Boguslavskaya about A.I. Sumbatov-Yuzhin

Publication, Comments by A. Korf

A publication of the full, uncensored text of memoirs about A.I. Sumbatov-Yuzhin left by his niece M.A. Boguslavskaya.

Having lost her father early, the author of the memoirs was brought up in her uncle's family, where she lived almost until the last days of his life. The reader will discover exceptional spiritual closeness of Maria Alexandrovna and Alexander Ivanovich, which makes the language of the memoirs so vivid and sincere. It is not a pedantic chronicle of a biographer, but a series of pictures refracted through the fate of Yuzhin, his relations with family and friends, activity in the Maly Theatre: pre-revolutionary Russia, World War I, the February Revolution and the October Take-over, the emergence and development of a new cultural and social-political reality in the first post-revolutionary decade.

Keywords: Maly Theatre, A.I. Sumbatov-Yuzhin, M.A. Boguslavskaya, M.A. Stakhovich, M.A. Verbov, A.F. Koni, K.M. Napalkov, A.V. Lunacharsky, Symbolists, Narkompros.

об авторах

АНОХИНА ЮЛИЯ ОЛЕГОВНА

Кандидат филологических наук, лингвист, киновед, исследователь творчества А. Тарковского, биограф актрисы М. Тереховой, автор ряда аналитических статей в журналах «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Сцена», газете Союза кинематографистов «СК-Новости», кинематографическом альманахе *Kinoruss* (Бразилия) и др., в сборниках по итогам научных конференций в области кино и театра. Куратор выставки «Театр Тарковского “Гамлет”» в Государственном театральном музее им. А.А. Бахрушина (2017).

Контакты: julanok@yandex.ru

БАКШИ ЛЮДМИЛА СЕМЕНОВНА

Кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени А.Г. Шнитке. Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».

Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

БАКШИ АЛЕКСАНДР МОИСЕВИЧ

Композитор, лауреат Гос. премии России. В своем творчестве последовательно развивает идеи синтеза театра и музыки вне литературного сюжета. Автор первых в России спектаклей «Театра звука». Среди них «Сидур – мистерия» (1992), «Игры в инсталляциях» (1993), музыкальная мистерия «Полифония мира» (2001), «Из Красной книги» (2003). Совмещение принципов театра Звукa и драматического театра развиты в целом ряде спектаклей, в том числе «Нумер в гостинице города NN», «Преображение», «Еще Ван Гог», «Шинель» в соавторстве с В. Фокиным; «Родословная», «Тарарабумбия» в соавторстве с Д. Крымовым.

Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

БЕСПАЛОВА ЕЛЕНА РОМАНОВНА

Искусствовед, историк искусства, автор книги «Бакст в Париже» (2016, Буксмарк, Москва) и более 40 научных публикаций по истории художественной культуры Серебряного века, искусству русской эмиграции 1920-х гг., а также по проблемам дизайна в области моды первой половины XX в. Почетный член Российской академии художеств. Переводчик с английского языка. В разные годы была куратором английских версий отечественных художественных журналов «Арххроника», «Искусство», «Русское искусство». Последние 10 лет посвятила углубленному изучению творчества Л.С. Бакста. Научный консультант каталога выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 июня – 4 сентября 2016), входит в авторский коллектив издания.

Контакты: bespalova_er@mail.ru

ГОРФУНКЕЛЬ ЕЛЕНА ИОСИФОВНА

Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств. Лауреат премии имени А. Кутеля (2003).

Контакты: egorfunkel@mail.ru

ГУДКОВ МАКСИМ МИХАЙЛОВИЧ

Актер театра и кино, театральный педагог, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Контакты: m.gudkov@spbu.ru

ЕГОШИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ. Работает в Школе-студии МХАТ. Читает курс истории русского драматического театра XX в.

Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др.

Контакты: ovegoshina@rambler.ru

ИВАНОВ ВЛАДИСЛАВ ВАСИЛЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, заведующий Сектором театра Государственного института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемосина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства». Лауреат международной премии Станиславского в номинации «Театроведение» (2010). Премия Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ за монографию «Русские сезоны театра “Габима”» (1999) в номинации «Искусствоведение» (2005). Лауреат премии «Театральный роман».

Контакты: vladislavivanov09@yandex.ru

ИВАНОВА АНАСТАСИЯ ПАВЛОВНА

Театровед, театральный критик. Окончила РАТИ-ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б.Н. Любимова), аспирантка Государственного института искусствознания. Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».

Контакты: nikastasy@gmail.com

КОЛЕСНИКОВ АЛЕКСАНДР

ГЕННАДЬЕВИЧ

Член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.

Контакты: edvin8@list.ru

КОРФ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Кандидат философских наук, правнучатый племянник М.Н. Сумбатовой. Окончил биологический факультет МГУ (1994), аспирантуру Института философии РАН (1998), впоследствии преподавал и вел научную работу. С 2006 г. – переводчик (английский и французский языки) в бизнесе, в настоящее время – заместитель начальника отдела компании «Металлоинвест». В 2017 г. докладывал отрывки из настоящих воспоминаний на проводившейся Малым театром юбилейной конференции «А.П. Ленский, А.И. Сумбатов-Южин и театр их времени».

Контакты: alexander_korf@yahoo.com

КУЗНЕЦОВА ЕВГЕНИЯ БОРИСОВНА

Театровед, окончила ЛГИТМиК в 1985 г. и аспирантуру ВНИИ искусствознания в 1990 г. С 1996 по 2020 г. – завлит, помощник художественного руководителя московского театра «Современник». Автор-составитель и редактор нескольких изданий, посвященных истории «Современника», куратор выставки «Современники “Современника”» (2021), создатель нескольких программ, направленных на взаимодействие театра с молодой режиссурой. С 2021 года доцент кафедры продюсирования и менеджмента РАТИ (ГИТИС). Заслуженный работник культуры.

Контакты: totska@mail.ru

ОСЕЕВА ЮЛИЯ АНДРЕЕВНА

Соискатель кафедры русского театра, Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: julsing@mail.ru

СКОРОХОД НАТАЛЬЯ СТЕПАНОВНА

Профессор Санкт-Петербургского института сценических искусств, доктор искусствоведения, руководитель драматургической программы РГИСИ, читает лекции и ведет семинары по истории, теории и практике драматургии.

Об авторах

Автор книг «Как инсценировать прозу» (2010), «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ (2013), «Анализ постдрамы» (2015), а также множества статей, опубликованных в искусствоведческих изданиях. Участник международных конференций, эксперт лабораторий, фестивалей, конкурсов в сфере драматургии и театра.

Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Стольная Ксения Евгеньевна

Выпускница театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИСа. Театральный критик.

Контакты: 5758583@mail.ru

Тимашева Марина Александровна

Театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Руководитель театроведческого курса ГИТИСа. Редактор журнала «Вопросы театра. *Proscenium*»

Контакты: marinatimasheva@gmail.com

Ушкарёв Александр Анатольевич

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела культурной политики и экономики искусства Государственного института искусствознания

Контакты: al_ush@mail.ru

Хайченко Елена Григорьевна

Профессор кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запаदा Государственного института искусствознания.

Контакты: ekhaychenko@gmail.com

Хализева Мария Валентиновна

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра

ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».

Контакты: mariakha@mail.ru

Черкасский Сергей Дмитриевич

Театральный режиссер, педагог, исследователь. Руководитель актерской мастерской, профессор Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства). Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения. Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, Румынии, Австралии, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в сорока театральных школах мира. Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», «Вопросах театра» и др., автор книг «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика» (2016), «Станиславский и йога». (2018, 2-е изд., переведена на четыре языка), редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру» (2004), автор-соавитель «Режиссерская школа Сулимова» (2013). Лауреат международной премии Станиславского (2018) и премии «Театральный роман».

Контакты: Tcherkasski@yandex.ru

Юрьев Андрей Алексеевич

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерс-

хольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (*Norges forskningsråd*: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (*Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo*). Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (*International Ibsen Committee* 1997–2000).

Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

ANOKHINA YULIA

(PhD in Philology) Linguist, film critic, Andrei Tarkovsky scholar, biographer of the actress Margarita Terekhova, and curator of the exhibition *Tarkovsky's Theatre. Hamlet* at the State Central Theatre Museum named after A.A. Bakhrushin (Moscow, 2017). Author of articles published in journals dedicated to cinema and theatre, such as *Iskusstvo Kino*, *Kinovedcheskiye Zapiski*, *Scena*, *Kinoruss* (Brazil) and others.

Contacts: julanok@yandex.ru

BAKSHI LYUDMILA

PhD in Art History, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music. Russian Composers' Union member, member of the Theatre Union of Russia. Author of more than 100 articles on the problems of contemporary art published in specialized scientific publications, magazines, newspapers, including *Muzykalnaya Academia*, *Theater*, *Znamya*, *Oktyabr*.

Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

BAKSHI ALEXANDER

Composer, laureate of the State Russian Award. In his work, he consistently develops the idea of synthesis of theatre and music outside the literary story. The author of the first Russian productions of the “sound Theatre”: *Siddur-Mystery* (1992), *Playing in Installations* (1993), musical mystery *The Polyphony of the World* (2001), *From the Red Book* (2003). A number of productions elaborate the combination of “sound Theatre” and drama theatre principles, such as *Room in an NN Town Hotel*, *The Metamorphose*, *More Van Gogh*, *The Overcoat* (in collaboration with V. Fokin), *Genealogy*, *Tararabumbiya* (in collaboration with D. Krymov).

Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

About authors

BESPALOVA YELENA

Art critic, art historian; author of the book *Bakst in Paris* (2016 Buksmart, Moscow) and over 40 publications on the history of the Silver Age art culture, the art of Russian emigration of the 1920s, as well as on problems in the field of fashion design of the first half of the XX century. Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Translator from English. Over the years she has been the curator of the English versions of Russian art magazines *Art Chronika*, *The Art*, *Russian Art*. The last 10 years devoted to an in-depth study of creativity of L.S. Bakst. Academic consultant of the catalogue of L.S. Bakst exhibition in GMII A.S. Pushkin Museum. (8 June – 4 September 2016), part of the author's publication team.

Contacts: bespalova_er@mail.ru

GORFUNKEL YELENA

Theatre critic, theatre historian, PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), A. Kugel Prize winner (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

GUDKOV MAXIM

Theatre and movie actor, acting teacher, senior lecturer of the Department of Interdisciplinary Art Studies and Practices of Liberal Arts and Sciences Faculty at the Saint Petersburg State University (7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation).

Contacts: m.gudkov@spbu.ru

IVANOV VLADISLAV

Dr. habil. in Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Editor-compiler of the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century*, Eugene Vakhtangov. *Documents and evidence: In 2 volumes*. Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category «Theater Studies» (2010). Prize of the Government of

Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation for the monograph *Russian Seasons of the "Habima" Theater* (1999) in the category «Art History» (2005).

Contacts: vladislavivanov09@yandex.ru

IVANOVA ANASTASIA

Theatre historian and critic. Graduated from the Russian University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov, now PhD student at the State Institute for Art Studies. Author of theatre articles for different magazines (*Stanislavsky*, *Teatralnaya zhizn*, *Planeta Krasota*) and newspapers (*Dom Aktera*, *Vechernyaya Moskva*, *Nezavisimaya*).

Contacts: nikastasy@gmail.com

KHAICHENKO YELENA

Dr. habil. in Arts, Professor of the World Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Leading Researcher of Western Contemporary Art Sector at the State Institute for Art Studies.

Contacts: ekhaychenko@gmail.com

KHALIZEVA MARIA

PhD in Art History; Senior Associate at the Theatre Sector at State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsena*.

Contacts: mariakha@mail.ru

KOLESNIKOV ALEXANDER

Member of the Russian Writers' Association and of the Theatre Union of Russia, theatre and music critic, Dr. habil. in Arts, diploma-winner of the Academy of Arts of Russia (1999), international activities coordinator of the *Benois de la Danse* Prize. Author of books and articles on literature and theatre.

Contacts: edvin8@list.ru

KORF ALEXANDER

PhD in Philology, great-grandnephew of M.N. Sumbatova. Graduated from the

Biology Faculty of Moscow State University (1994) and postgraduate studies at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Science (1998). Lecturer, scientist. Since 2006 worked as a translator (English, French) in business, at present Deputy Head of Department at *Metalloinvest*. In 2017 presented excerpts from real memoirs at the anniversary conference *A.P. Lensky, A.I. Sumbatov-Yuzhin and the Theatre of Their Time* held by the Maly Theatre.

Contacts: alexander_korf@yahoo.com

KUZNETSOVA YEVGENIA

Theatre studies specialist, graduated from the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema (LGITMiK, now the Russian State Institute of Performing Arts) in 1985 and postgraduate studies at the All-Russian Research Institute of Art Studies in 1990. From 1996 to 2020 was the Literary Director and assistant of the Artistic Director at the Moscow Sovremennik Theatre. Author-compiler and editor of several publications devoted to the history of the *Sovremennik*, curator of the exhibition *Sovremennik's Contemporaries* (2021), creator of several programs aimed at the interaction of the theater with young directors. Since 2021, Associate Professor of the Department of Production and Management of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Honored Worker of Culture.

Contacts: totska@mail.ru

OSEEVA JULIA

External PhD student of the Russian Theatre Chair at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg).

Contacts: julsing@mail.ru

SKOROKHOD NATALIA

Professor of Drama and Theatre at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). She received her PhD (2008) and her Doctor Degree (2021) in art studies. She is a chief of The Master

Program in Playwriting in the Institute where she teaches. In 2011–2017 she had been teaching Scriptwriting in Stage Institute of Movie&TV (SPb) as well. Since 2015 she has presented her public lectures and master classes in writing all over Russia. And also Natalia is author of more than 100 articles connected with theatre, play and script history, theory and practices published in respectable Russian Art Magazines such as *Voprosji Teatra*, *PTZh* and so on. She has published *How to adapt prose* (2010) and *Leonid Andreev: biography* in the series of *Lives of Remarkable People* (2013). In 2015 the Lambert Academic Publishing released the *Postdrama Analysis* by her. She also works as an expert in several Contemporary Drama and Theatre Competitions.

Contacts: naskorokhod@yandex.ru

STOLNAYA KSENIA

Graduate of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Theatre reviewer.

Contacts: 5758583@mail.ru

TCHERKASSKI SERGEI

DSc (Theatre Arts), PhD (Theatre Arts), stage director, acting teacher and scholar. Head of the Acting Studio at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg Theatre Arts Academy, est. in 1779). Has directed more than three dozen productions, two of them – *Dangerous Liaisons* and *Great Catherine* – ran in Saint Petersburg for twelve and sixteen years respectively. Had been the Artistic Director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk for three years.

Prof. Tcherkasski is an internationally known acting teacher and expert on actor training and the Stanislavsky System. He has led workshops for actors and directors in 40 major theatre schools in 17 countries. His international directing credits include *Great Catherine* by G.B.Shaw and *Duck Hunting* by A. Vampilov

About authors

at RADA (London), *Flight* by M. Bulgakov at NIDA (Sydney), *Inspector General* by N. Gogol in Teatrul Național *Ion Luca Caragiale* (București). Most recent international projects include two-week workshop in Kyoto and Tokyo (2019) and ten-day workshop at The Actors Studio, NYC (2020).

His books include *Stanislavsky and Yoga* (Routledge, 2016, also in four other languages); *Sulimov's School of Directing* (2013) and award-winning *Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg. History, Theory and Practice* (2016; Best Theatre Book'2016, International Stanislavsky Award'2017).

Contacts: Tcherkasski@yandex.ru

TIMASHEVA MARINA

PhD in Art History, theatre critic. Graduated from the the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Worked as an observer on the Svoboda radio. Senior Researcher at the State Institute for Art Studies since 2012. Editor of the *Problems of Theatre. Proscenium* magazine

Contacts: marinatimasheva@gmail.com

USHKAREV ALEXANDER

Dr. habil. in Culture Studies, PhD in Art History, Chief researcher of the Department of Cultural Policy and Economics of Art of the State Institute for Art Studies.

Contacts: al_ush@mail.ru

YEGOSHINA OLGA

Professor, Dr. habil. in Arts. Leading research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Lectures on the history of the Russian Drama Theatre of the 20th century at Moscow Art Theatre School. Author of books: *Innocent Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium*, *Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.

Contacts: ovegoshina@rambler.ru

YURIEV ANDREY

PhD in Art History, Professor at the Russian the State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments

(St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Sender for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997–2000.

Contacts: andr_ibsen@mail.ru

PRO PRESENT

<i>stage opening</i>	10	Yevgeniya Kuznetsova Prophecy?
	20	Marina Timasheva Between Earth and Sky There is a War
	32	Olga Yegoshina Where are You Racing to, Bird-Troika?
	38	Alexander Kolesnikov Lohengrin. Those Who Have Known Sorrow
	50	Natalia Skorokhod Black and White
	62	Anastasia Ivanova The Forced Molière or Uncoerced Farces
<i>close up</i>	76	Ksenia Stolnaya All That's Left
<i>main persons</i>	86	Maria Khalizeva Man is Man's Avatar
<i>glance at something</i>	104	Julia Oseeva Playlist Drama. Three Productions of the St. Petersburg Stage
	116	Alexander Ushkarev Online theatre-goer as a Symbol of a New Cultural Reality

<i>experience and thoughts</i>	132	Lyudmila and Alexander Baksh Loops of Our Time. A Composition for Two Voices in Three Parts Fragments from the book
	142	Yelena Gorfunkel <i>The Three Sisters</i>. 1967
	152	Yulia Anokhina Andrey Tarkovsky's <i>Hamlet</i>: «The Time is out of Joint...»

PRO MEMORIA

<i>théâtre</i>	172	Andrey Yuriev Karatygin's Hamlet as a Hero of the Post-Decembrists' Epoch To the 190th anniversary of the Alexandrinsky Stage's foundation and the 220th anniversary of its greatest tragedian Vasily Karatygin's birth
<i>studies</i>	192	Yelena Khaichenko The Image of a Stranger in the Irish Drama of the XX-XXI Centuries
<i>theatre stories</i>	218	Yelena Bespalova <i>The Good-Humored Ladies</i> – Ballet of the Diaghilev Company
	246	Maxim Gudkov Eugene Vakhtangov's Ideas Across the Ocean: Maxim Gorky's Late Plays at the <i>Artef Theatre</i> (NYC)

<i>our publications</i>	286	Sergei Tcherkasski Boleslavsky's Lessons, as a theatre production performed on a book page
	294	Richard Boleslavsky The Fifth Lesson in Acting: Observation
	303	Richard Boleslavsky The Sixth Lesson in Acting: Rhythm <i>Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski</i>
	338	A Self-Portrait Against the Background of a Portrait. From the Letters of Boris Zingerman to Svetlana Bushueva. 1975–1980 <i>Publication, Introductory Article, Comments by V.V. Ivanov, M. Khalizeva</i>
	376	Memoirs of M.A. Boguslavskaya about A.I. Sumbatov-Yuzhin <i>Publication, Comments by A. Korf</i>

APPENDIX

424	Annotations About
-----	--------------------------

к сведению авторов

Редационный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: groscaenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редационный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

вопросы театра PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7 (910) 456-31-94
e-mail: proscenium@yandex.ru

Editorial Office Address:

The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.
Contact phone: +7 (910) 456-31-94
e-mail: proscenium@yandex.ru