2020 № 3–4

вопросы театра
PROSCAENIUM



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ



вопросы театра

PROSCAENIUM

2020 № 3–4

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор
В.А. Щербаков

Редакторы
Н.Г. Ефремова
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь
Л.А. Антонова

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
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
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 Российского фонда культуры

Вопросы театра. Proscaenium. 2020. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2020. – 448 с., ил.

ISSN 0507-3952
© Государственный институт искусствознания, 2020
© Вопросы театра. Proscaenium, 2020

Pro настоящее

зеркало сцены	10	Ольга Егошина **Загнанных лошадей пристреливают, загнанные старушки умирают сами**
	18	Виктория Пешкова **Шестнадцать человек на сундук мертвеца. Три версии одного хулиганства**
	26	Анастасия Арефьева **Человек как факел**
	34	Екатерина Белова, Дарья Хохлова **«Зимняя сказка» в постановке Кристофера Уилдона**
крупным планом	46	Наталья Скороход **Роман как способ «мыслить и страдать»: режиссура Евгении Сафоновой**
	58	Ксения Стольная **У зеркала, где муть**
	76	Надежда Новикова **В театре тоже все не так, все не так, ребята…**
первые сюжеты	84	Мария Хализева **Перепрошивка классики**
юбилейное	98	Екатерина Омецинская **Три возраста Молодежного театра**
	106	Георгий Праздников **Театр Владимира Малыщицкого**
	112	Наталья Старосельская **Мастер и его мастерская**
опыт и размышления	124	Анастасия Иванова **Взросление с *Comédie Française* на спектаклях *tout public***

искания новой сцены 138 Сергей Стахорский
Прототекст и метатекст в театральном нарративе

фестивальное 174 Алексей Пасуев
**Повседневность абсурда…
О XVI Московском международном фестивале студенческих спектаклей «Твой шанс»**

Pro книги

182 Инна Некрасова
**«Выходит навстречу ему с тимпанами…»:
«Дочь Иеффая» Якоба Бальде
в современном приближении**

206 Вадим Щербаков
Полутени Художественного театра

214 Виолетта Гудкова
Нечистая сила при свете разума

Pro memoria

феатрон 228 Татьяна Шовская
Джакомо Торелли в Венеции

252 Мария Берлова
**Утерянные сокровища.
Шведские придворные театры эпохи рококо**

наши публикации 272 **Письма в Художественный театр.
1917–1918**
Публ., вступит. статья и коммент.
И.Н. Соловьевой и О.В. Егошиной

302 **«Мы знаем, несомненно, основные линии
и первоэлементы его работы…»
Андрей Левинсон об Эдварде Гордоне Крэге**
Публ., вступит. статья и коммент. С.Г. Сбоевой

330 **Смута Луначарско-Свидерская. Письма З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда**
Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова и М.В. Хализевой

штудии

372 Елена Горфункель
История ремарки в тезисах

театральные истории

396 Владимир Колязин
Первое испытание классикой. Ибсен. Часть 1-я, замысел и разработка концепции

414 Анна Меловатская
Спектакль «Кармен-сюита» в постановке Г.Г. Малхасянца

424 Анна Старикова
Андреас Грифиус – забытый драматург немецкого барокко. К проблеме изучения

440 Екатерина Сальникова
Виталий Дмитриевский
Виктор Крутоус
О многосложности хронотопа

Аппендикс

460 Аннотации

472 Авторы

Pro настоящее

Ольга Егошина

Загнанных лошадей пристреливают, загнанные старушки умирают сами

Первыми премьерами Москвы после длинной ковидной паузы стали спектакли Владимира Панкова «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» на сцене Центра драматургии и режиссуры и «Старуха», поставленная Сергеем Женовачем на сцене Студии театрального искусства. Оба спектакля задумывались во времена, когда про коронавирус нового типа никто и слыхом не слыхивал. Оба мастера сделали ставку на своих учеников. Обе премьеры ответили на главный вопрос дня сегодняшнего: как существовать, когда жизнь невыносима?

Хорас Маккой описывал жизнь американцев в пору Великой депрессии. Даниил Хармс изображал жизнь советских людей в пору расцвета ГУЛАГа и энергичного строительства социализма. Сейчас, когда нас от времени создания произведений отделяет чуть менее века, понятно, что герои Хармса вполне могли стать участниками американского танцевального марафона. А американка Глория легко могла выбрать местом своего последнего упокоения комнатку в коммуналке, где жилец безуспешно пытается написать великий роман… Из нашей с вами абсурдной ковидной действительности американский абсурд и советский абсурд смотрятся близнецами-братьями. Наш безумный-безумный-безумный мир безумен давно. Если и остается, во что верить и за что держаться, – так это стихия игры между жизнью и смертью.

Кстати, обе постановки начинаются в театральном фойе с прологов. В ЦДР «пляжный оркестр» играет мелодии 1930-х гг. В СТИ два актера читают стихи Хармса. Зрители медленно, шаг за шагом погружаются в бытование океанского пляжного поселения и советского города, из которого когда-то выйдешь «с дубинкой и мешком».

Дерби

Невысокая, хрупкая Глория – Елизавета Костюкова поет неожиданно низким, сильным голосом, перекрывая переместившийся из фойе в зрительный зал оркестр. На экранах по бокам сцены транслируется крупным планом ее лицо с размазавшейся от слез тушью (видеоряд Кирилла Плешкевича – одна из важнейших составляющих постановки). Наголо бритый брутальный Роберт – Виктор Сапелкин очень медленно, раздумчиво достает револьвер. Долго-долго прицеливается. Щелчок… Из дула пистолета вырывается пламя зажигалки. Глория прикуривает сигарету. Пистолет разделяет два тела и парадоксальным образом соединяет их… «Если бы ты мог мне помочь умереть!!!»

Владимир Панков, объясняя выбор текста, где события разворачиваются в Америке 30-х гг. прошлого века, специально выделит предлагаемый им «шанс поиграть со стилизацией, которая открывает много возможностей». Спектакль ЦДР поставлен в жанре *SounDrama*, а значит все темы, сюжетные повороты и перипетии будут не только сыграны, но станцованы и спеты.

Постановка Панкова не просто спектакль о марафоне. Это спектакль-марафон.



«Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Центр драматургии и режиссуры. Сцена из спектакля. Фото К. Матушкиной

На пятачке сцены столпились исполнители, которые двигаются практически без остановки все два часа двадцать минут спектакля. Образ жизни на краю, на износ, жизни, которая буквально стаптывается и разваливается от заданного темпа, как туфли героини. Жизни, которая готова оборваться в любой момент. Вот копы увели Марио (Виктор Маминов). Вот сбежал от обвинений в сексуальной связи с малолеткой Фредди (Никита Петров).

Show must go on, – громогласно объявляет организатор и по совместительству конферансье Рокки Граво (Адам Джеймс Маскин). Два языка в этом спектакле легко сменяют и дополняют друг друга. Монологи-размышления героя на русском дополняются и опровергаются английскими зонгами... А партнер Рокки – Сокс (Григорий Данцигер) спешит перевести все английские шутки и реплики коллеги на язык родных осин. История Глории и Роберта в постановке Владимира Панкова одновременно рассказывается в разных знаковых системах (музыки, танца, драмы). Разворачивающийся на мониторах по двум сторонам сцены видеосюжет находится в сложном соотношении с сюжетом сценическим. На экране танцует кордебалет голливудских красоток в белых панталончиках. А на сцене падает в серую пыль очередная жертва дерби. Два ангелочка – медсестры (Ольга Позднякова и Мария Репина) склоняются для оказания первой помощи, а потом



Е. Костюкова – Глория. «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Центр драматургии и режиссуры. Фото К. Матушкиной

отходят к микрофонам и удивительно низкими для столь ангелоподобных существ голосами поют фри-джаз.

На этом спектакле понимаешь, что жанр гротеска в нашей пародийной действительности обрел какие-то новые контаминации. Вот трио Лиги матерей – Полина Миронова, Оксана Хайдакина, Алиса Эстрина. Идущие на цыпочках носительницы нравственности уморительно смешны, их почти эстрадный номер поставлен блестяще (поклон замечательному хореографу спектакля, Екатерине Кисловой, ставшей настоящим соавтором постановщика).

Или вот Дмитрий Костяев. Он играет в спектакле, как многие исполнители, сразу несколько ролей: старую миссис Лейден, которая болеет за Глорию и Роберта, а также Судью, который ведет дело об убийстве Глории. Играет прекрасно, когда-то про такое исполнение говорили: «с куражом работает!». И вот в самый невероятный момент, когда актер на наших глазах снимает парик миссис Лейден, ее накладные ресницы, натягивает на вечернее платье судейскую мантию и стучит по столу молотком, – ты вдруг в этом страшном помятом гермафродите узнаешь знакомые черты судьи Химичевой, которая ведет реальное дело Александра Березкина в одном из московских судов: те же слепые глаза, та же абсолютная глухота, то же ледяное равнодушие к будущему обвиняемого… Эти секунды



О. Позднякова и М. Репина - Медсёстры. «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Центр драматургии и режиссуры. Фото К. Матушкиной

«узнавания» своего лица в зеркале далеких американских тридцатых – дорогого стоят.

Изощренно выстроенный, азартно сыгранный, безукоризненно отточенный при всей барочной избыточности формы, – спектакль Владимира Панкова плывет на зал огромным кораблем (даром что сцена в ЦДР примерно в десять раз меньше, чем хотелось бы).

Нашествие старух

Войдя в зал после разыгранного Сергеем Пирняком и Нодаром Сирадзе пролога, бормоча знакомые строчки («и с той поры, и с той поры, и с той поры исчез»), зрители рассаживаются по местам, поправляя маски на лицах. Надо сказать, абсурдистский вид этого зала «фантомасок» настолько выразителен, что с ним трудно тягаться любому сценическому абсурду.

Из угла сцены вышла черная старуха, бодро направилась к единственному окну, выглянула куда-то в даль светлую и упала… За ней последовала еще старуха, потом еще. И еще. Щуплые и корпулентные, горбатые и колченогие, бодрые и совсем уж божьи одуванчики – старухи шли и шли (юные актрисы и актеры Студии театрального искусства демонстрировали акробатические способности и азарт игры). Десять исполнителей ухитрялись создать ощущение непрерывной толпы



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

черных старух, которые все падают и падают из окна, пока герою не надоест наблюдать это бесконечное выпадение старух и он не отправится прогуляться на рынок…

Декорации Александра Боровского работают как цирковые снаряды: подвижные конструкции на колесиках катаются, вращаются, оборачиваясь то комнатой героя, то вагоном электрички, то фасадом булочной, в зависимости от открытых/закрытых окон, дверей и разнообразных ящиков. Актеры сами крутят эти платформы с дверями, окнами, кошачьими лазами, лихо покрякивая на виражах.

Главного героя играют девять исполнителей, отражающие разнообразные грани его многосторонней личности. Все исполнители одеты в одинаковые парусиновые брюки и вязаные кофты. Каждую фразу, которую Он-Первый (Лев Коткин) произносит на разные лады и с разными интонациями – вопросительными, утвердительными, убеждающими, – повторяют многочисленные воплощения его «я». Текст Хармса звучит как отголоски эха разных регистров, все более отчуждаясь от конкретной ситуации (благо в ткань спектакля органично вплетены фрагменты разных произведений Хармса).

«Чудотворец был высокого роста», – Он-Первый произносит единственную придуманную строчку будущего гениального произведения и как будто становится еще выше и еще надменнее. Герой пытается



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

написать историю о Чудотворце, который никогда не творил чудес. А вот жизнь вокруг героя становится, чем дальше, тем чудесатей и чудесатей.

Чужая старуха невесть как оказывается в его комнате. И столь же неведомым образом помирает. Причем ее труп самопроизвольно и самодовольно перемещается в пространстве. И непонятно, как быть с этой аномалией. Наконец, герой решал выйти из дому, купить что-то к столу, поскольку работать с трупом наедине никак не получалось, гениальная проза отказывалась двигаться дальше первой строки. А там – у булочной – стояла в очереди чудесная Она (точнее, все ее десять ипостасей). Милая – Дамочка/ Женщина/Девушка в ситцевом легком платье с авоськой в руках сразу оказывалась такой родной, такой понимающей, такой готовой немедленно идти к нему на квартиру пить водку… И уже их души пели, танцевали – пары кружились на авансцене, и головы партнерш так уютно-привычно лежали на мужских плечах…

Но КАК привести женщину в комнату с трупом?!! Приходилось позорно бежать, оставляя ее такую одинокую, такую беззащитную, такую растерянную…

«А что, по-вашему, хуже: покойники или дети?» – будет вопрошать герой своего собутыльника-собеседника. И не согласится с тем, что дети беспокойнее. Покойники тоже еще какими беспокойниками бывают!



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

… Летучая интонация спектакля все больше напоминает ряску, скрывающую под собой болотную толщу боли и страха. У себя в комнате Герой (точнее одна из его ипостасей) пнет старуху сапогом по челюсти, а потом начнет запихивать негнущееся тело в чемодан. Практически цирковой номер «упаковки тела» будет смешным и страшным одновременно. Сдваивание страха и смеха – главный подарок этой постановки Сергея Женовача своим зрителям. В СТИ давно не было спектакля, с такой хулиганской легкостью относящегося к классическому тексту, так азартно вышучивающего все наши табу и фобии. Спектакля, где темы юности и смерти, отчаяния и надежды, веры и безверия так лихо переплелись между собой, что иголки не подсунуть.

Потеряв чемодан, заплутавши в дороге, герой остается на опушке того самого леса, где исчезают навсегда. И замирает, обратив молитву к небу. На кого еще надеяться, к кому обращаться, как не к Отцу небесному его запутавшимся детям?

Виктория Пешкова

Шестнадцать человек на сундук мертвеца

Три версии одного хулиганства

Студия театрального искусства открыла сезон «Старухой» Даниила Хармса. Сергей Женовач честно уведомляет будущих зрителей, что он со своими актерами просто решил похулиганить, и то, что увидит публика, – всего лишь «нелогичное течение мыслей». Полтора часа искрящегося фонтанирующего озорства ради самого озорства? Нет, СТИ – не то место, где спектакли возникают просто так.

Есть у архитекторов такая шутка – дом об одной стене. Если глядеть на него с определенного ракурса, кажется, что жизнь, плещущая за окнами, разворачивается в каком-то ином, недосягаемом для нас измерении. В спектакле таких «домов» сразу три: одна сторона стены – теплая желтизна свежеструганного дерева, другая – инфернальная непроглядность мрака. Каждый, распахиваясь в самых неожиданных местах окнами, окошками, форточками и даже кошачьими лазами, будто сказочная избушка на курьих ножках (их заменяют ролики), поворачивается к публике то передом, то задом. И не факт, что вы сумеете точно определить, когда какой стороной она на вас смотрит. Александр Боровский с Дамиром Исмагиловым – мастера на такие ребусы. Придуманное ими «черно-белое кино» озвучено Григорием Гоберником музыкой, словно возникающей из-под пальцев невидимого тапера.

Все происходящее в этом невзаправдашнем мире, снизанном из невообразимого количества хармсовских фраз, обрывков и отрывков (повесть, записные книжки, стихи), повинуется этим странным, ироничным мелодиям. Восемь согбенных старушек, с ног до головы закутанных в черное, в ритме погребальной процессии шествуют по сцене и одна за другой исчезают за распахнутым в пустоту окном – эффектный акробатический трюк. Восемь очаровательных барышень в наивных матросских парусиновых платьицах выстраиваются очередью в булочную с единственной целью – найти свой вариант ответа на вопрос, мучивший одного датского принца. А восемь молодых людей в мешковатых фланелевых брюках и зияющих абсолютной беззащитностью вязаных жилетах предпринимают отчаянные попытки избавиться от мертвого тела. Скрутив то, что еще недавно было никому не известной старушенцией, в некое подобие восьмерки, растерянные добры молодцы заталкивают это гуттаперчевое существо в чемодан оптимистично-желтого цвета. Если восьмерку положить на бок, она обернется знаком бесконечности. И абсурд с легкостью преодолеет границы личного.

В повести Хармса действующих лиц мало – переживающий творческий кризис писатель; его приятель с заковыристым именем Сакердон, прилепленном к прозаическому отчеству Михайлович; милая дамочка, вызывающая в душе писателя любовное томление; таинственная старуха, таскающая за собой часы без стрелок. В спектакле «персонифицирована» только Старуха в исполнении Александра Медведева,



«Старуха». Студия театрального искусства.
Сцена из спектакля. Фото А. Иванишина

невероятно пластичного, жутковатого в «посмертном существовании» своего персонажа. ОН и ОНА (так определены остальные действующие лица в программке) представляют собой два октета, которые, в зависимости от ситуации, либо сливаются в слаженный хор, либо составляют ансамбли солистов, каждый из которых ведет свою партию. «Развосьмерившаяся» милая дамочка вбирает в себя самые разнообразные женские характеры – наивную простушку (Елизавета Кондакова) и знающую себе цену красавицу (Дарья Муреева), возвышенную мечтательницу (Мария Корытова) и комсомолку-спортсменку (Анна Рудь), знойную женщину-мечту поэта (Ольга Петрушина), клушу-обывательницу (Екатерина Чечельницкая), стерву (Варвара Насонова), земного ангела (Мария Курденевич). Впрочем, эти типажи не закреплены жестко, время от времени актрисы перебрасываются ими, словно теннисными мячиками. С писателем все несколько сложнее. Разделение на амплуа наблюдается и здесь, но актеры меняются ими чаще и быстрее. Наиболее постоянны в выбранных характерах «непризнанный гений» (Лев Коткин), «пылкий влюбленный» (Андрей Шибаршин) и «неврастеник» (Игорь Лизенгевич). Выделяется в этом ансамбле Никита Исаченков, своего рода *alter ego* главного героя. Он, что называется, с холодным носом наблюдает за муками и метаниями своего размножившегося «я».



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля. Фото А. Иванишина

Итак, простая история про умершую, ни за что не желающую удаляться из мира живых, рассказана с бесконечным количеством вариаций, модуляций и интонаций.

Для чего? Зачем? Почему?

Версия первая. Историографическая

«Покойники, – делится с нами своими соображениями Он, – народ неважный. Их зря называют покойники, они скорее беспокойники. За ними надо следить и следить». Сказано, что войну можно считать законченной тогда, когда похоронен последний павший. Однако, наблюдая за тем, как с упорством, достойным лучшего применения, соотечественники продолжают делить себя на красных и белых, палачей и жертв, кажется, что десятки тысяч людей, давным-давно преданных земле, по-прежнему пребывают среди живущих.

Судя по всему, Женовач убежден: ключ к происходящему с нами сегодня спрятан в первой трети минувшего века. Он не теряет надежды его отыскать, предпочитая сухим историческим штудиям свободную игру с реальностью. Снова и снова режиссер обращается с мучающими его вопросами к тем, кому довелось стать частью истории.



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

«Белая гвардия» и «Бег» поставлены режиссером в МХТ им. А.П. Чехова. «Записки покойника», «Мастер и Маргарита», «Река Потудань» и «Самоубийца» – в Студии театрального искусства. Линию Булгаков–Платонов–Эрдман в СТИ продолжает Хармс, а в МХТ в конце года выйдет «Заговор чувств» по мотивам романа «Зависть» Юрия Олеши.

Версия вторая. Эзотерическая

Главный для режиссера текст из повести Хармса все персонажи повторяют по очереди: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ».

Кому задает его многоликий Он? Себе самому? Своим сотоварищам-Я, столпившимся вокруг него на сцене? Нам, притаившимся в темноте зрительного зала?

Герой Хармса собирается написать рассказ. Но дальше первой строки дело не идет. Согласитесь, неловко творить, когда у тебя в комнате лежит мертвая старуха. А замысел-то был великолепен – история чудотворца, за всю жизнь не сотворившего ни одного чуда. Потому, что не хотел, а не оттого, что не мог. «Синопсис» так и не написанного рассказа повторяется на разные лады снова и снова: «Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют… он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае… и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда».

Текст твердят до тех пор, пока на внимающих ему не снисходит озарение: почему этот тип не творил чудес для других? Получается, что он, призванный и избранный, «героически» умер в заброшенном сарае, так и не исполнив того, к чему был призван? Смешно же думать, что умение творить чудеса было ниспослано ему только для решения его собственных проблем.

Увы, не смешно. Задумываться о призвании, служении обществу нынче не модно. «Я – творец мира» – готовы повторить вслед за хармсовским героем многие, мнящие себя «властелинами свободных мыслей». В мозгах, которые сформированы системой образования, заточенной на выращивание «квалифицированного потребителя», этой уверенности куда как комфортно. Ведь этот самый властелин убежден, что достоин всего наилучшего, а значит, никогда не заболеет, никогда не состарится, никогда не умрет. О, как неистово жаждет чуда бессмертия наш помешавшийся на культе вечной молодости мир… Но тут раздается стук в дверь и на пороге появляется Старуха с часами без стрелок.



«Старуха». Студия театрального искусства. Сцена из спектакля. Фото А. Иванишина

Версия третья. Эпидемиологическая

«По-моему, – обращается Он к остальным Я, – нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить». Текст, написанный больше восьмидесяти лет тому назад, с поразительной точностью описывает ситуацию, в которой сегодня пребываем все мы: одни принимают угрожающую нам опасность всерьез и тщательно выполняют любые предписания, включая заведомо абсурдные, другие поступают с точностью до наоборот: выбирают из множества конспирологических версий – одна бредовее другой – ту, что всего милей их взбудораженному воображению. И верящие, и не верящие искренне оплакивают мир (еще недавно такой понятный, уютный и удобный), который «никогда не будет прежним». И те, и другие негодуют против реальности, внутри которой заперты неведомо откуда явившейся Старухой. И пока не нашелся тот чемодан, куда ее можно упаковать. Отыщется ли он вообще – никому неведомо.

Ну, и как жить, ежеминутно ожидая, что снова окажешься под замко́м: и себя никуда не выпустить и к себе никого не впустить? Постановка, которую Женовач задумал давно (премьера должна была состояться намного раньше), вышла как раз во время второй волны коронавируса, и слухи о новых карантинных ограничениях приняли

угрожающий характер. Совпавшие с премьерой по времени рейды Роспотребнадзора по столичным театрам в поисках граждан старше 65-ти могли напугать самых закаленных зрителей, если бы не стойкий иммунитет и мощная прививка против депрессии, полученные ими в театре.

Повесть Хармса и спектакль Женовача заканчиваются по-разному. На первый взгляд, различие несущественно – всего-то одна фраза о том, что рассказ про чудотворца все-таки был дописан. Однако для Хармса, в наследии которого незавершенных сюжетов едва ли не больше, чем законченных, она важна принципиально. И его герой, отыскав путь к спасению, произносит: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне присно и во веки веков. Аминь».

Женовачу требуется нечто, более отвечающее духу и миссии Театра, как он их понимает. Потому и молитва выбрана иная, сотворенная самим Хармсом:

Господи, пробуди в душе моей пламень Твой.
Освети меня, Господи, солнцем Твоим.
Золотистый песок разбросай у ног моих,
чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему.
Награди меня, Господи, словом твоим,
чтобы гремело оно, восхваляя чертог Твой.
Поверни, Господи, колесо живота моего,
чтобы двинулся паровоз могущества моего.
Отпусти, Господи, тормоза вдохновения моего.
Успокой меня, Господи,
и наполни сердце мое источником дивных слов
Твоих.

Анастасия Арефьева

Человек как факел

«Барокко» Кирилла Серебренникова в Гоголь-Центре

Премьера «Барокко» Кирилла Серебренникова в Гоголь-Центре состоялась в 2018 г. Годом раньше в пермском Театре-Театре вышел спектакль-шествие «Барокко» в постановке француза Сержа Нуаеля. В 2015 г. московский «Электротеатр Станиславского» выпустил спектакль по драме испанского барочного драматурга Педро Кальдерона «Стойкий принц» и сейчас репетирует его же пьесу «Жизнь есть сон». В последнее время заметно усилился интерес к музыке барокко, к ее исполнению на аутентичных инструментах. Любопытно, что повышенное внимание к этому стилю возникает не только в искусстве, но и в психологии. Известный нейролингвист Татьяна Черниговская читает лекцию на тему «Мозг как барокко».



«Барокко». Гоголь-Центр. Сцена из спектакля.
Фото И. Полярной

Почему барокко стало своеобразной точкой отсчета и питательной почвой для современного художественного высказывания? Какие его свойства оказываются созвучны второму десятилетию XXI века?

Сначала нужно определиться с тем, что понимать под термином «барокко». У него за несколько столетий накопилось множество определений. Долгое время барокко ассоциировалось с чем-то странным, причудливым, необычным: в португальском языке бытовало словосочетание *pérola barroca*, – так называли жемчужину неправильной формы. В разговорном итальянском это слово было синонимом грубого, фальшивого, неуклюжего. Во французских словарях оно появилось в 1718 г. и трактовалось как бранное. Также есть версия, что слово произошло от термина Аристотеля *baroco,* означающего способ запомнить силлогизм и отсылающего нас к витиеватости барочного способа мышления. Но так или иначе, все это стереотипы восприятия. Они мало что говорят о сути барокко как явления.

Кажется, трудность постижения барокко связана с тем, что любое его свойство стремится обернуться своей противоположностью. Более того, сам «барочный дух не знает, чего он хочет. Он жаждет быть за и одновременно против. Он хочет – взгляните на колонны, сама структура которых являет собой патетический парадокс – твердо стоять на земле и обратиться в бегство. Он хочет – мне вспоминается один ангелочек на

одной решетке в одной церкви в Саламанке – поднять кисть, опустив руку. Он удаляется и приближается по спирали. Он глумится над всеми требованиями, подчиняясь принципу противоречия»[1].

Барокко противоречиво само по себе, но оно также остро ощущает внутреннюю противоречивость человека, неопределенность его желаний, чуждость самому себе. А свое время барочные художники воспринимают как кризисное, переходное, полное неизвестности и разочарованности в окружающей действительности. Емкое слово *desengaño*, которым прозаик и философ XVII в. Бальтасар Грасиан характеризует свою эпоху, можно перевести с испанского не только как «разочарование», но и как «сознание ошибки», «горький опыт», «бремя возмездия». Вообще, эпоху барокко можно назвать основой трагического мирочувствия в культуре новейшего времени. Ей знакома утрата доверия к реальности, ощущение присутствия в жизни чего-то трагически страшного.

Спектакль Кирилла Серебренникова эти ощущения обнажает, визуализирует. Его «Барокко» – это завораживающее своей сложносочиненностью и музыкальностью, во многом ритуализированное действо. В нем нет единого сюжета, а есть десять историй, в которых живут Старухи, притворяющиеся матерями, Музыканты, Студент и Фурия, Невеста и Клоуны, Правитель в образе украшенного драгоценными камнями скелета, которым управляют кукловоды. У каждого из них будет свой выход-ария, выход-порыв.

Жанр оперы, который Серебренников выбирает для своего спектакля, расцвел как раз в эпоху барокко и научил человека быть органичным в неестественном для него тембральном диапазоне. Из музыкальных инструментов на сцене – рояль, электрогитара, бас-гитара, ударные, флюгельгорн, труба, блок-флейта, скрипка, альт, виолончель, контрабас, лютня, барочная гитара. Звучат Бах, Люлли, Монтеверди, Телеман, Вивальди, Гендель. Со своей сложной музыкально-драматической структурой «Барокко» Серебренникова вступает в заочный диалог с недавними постановками Ромео Кастеллуччи («Лебединая песня. D744») и Кэти Митчелл (*Zauberland*) – этими спектаклями-концертами, в которых едкому, остроактуальному содержанию противопоставлена исцеляющая музыка Шуберта и Шумана. У Серебренникова и Даниила Орлова (автора музыкальной композиции спектакля) контрапунктом к напряженному, часто экстатическому действу становится заложенный в барочную партитуру *Tempo ordinario*, синхро-

низированный (60–70 ударов в минуту) с сердцебиением здорового человека.

Режиссер в этом спектакле – собиратель коллажа из «осколков» истории, музыки, театра и кинематографа. Здесь правит закон монтажа сновидений, а жизнь, как известно, так похожа на сон.

Один из главных героев «Барокко» – Художник (Один Байрон), он же – человек без зонта. Незащищенный и, кажется, не нуждающийся в защите. Он чинит фонари, занимается сексом и пишет на картоне слово *FIRE*. Его *alter ego* – Студент (Никита Кукушкин). В нем кипит энергия Парижа 1960-х гг., энергия революции и анархии. На экране знаменитая фраза анонимного граффити 1968 года: «Будь реалистом — требуй невозможного!» и другие лозунги: «Пролетарии всех стран, развлекайтесь», «Радуйся без препятствий». «Будем красивыми! Будем веселыми! Будем жестокими! Мы зажигаем! Мы жжем!!!».

Один из главных образов спектакля – огонь, символ сопротивления, животворящий и смертоносный одновременно. Самосожжение буддистского монаха в знак протеста против притеснений буддистов, самосожжение Палаха в Праге 1969 г., герой «Ностальгии» Тарковского, сжигающий себя на площади… Все это жертвоприношения, которые зачем-то по-прежнему требуются миру. А ведь жертвенность – важная барочная категория. Вспомним, например, «Стойкого принца» Педро Кальдерона. Решение умереть в плену мавров – акт его собственной воли.

«Смерть – это хорошо». «Пусть всякий на свете готовится к смерти», – появляются надписи на экране. Студент Никиты Кукушкина существует на грани социально приемлемого поведения: режет себе руки ножом, предлагает зрителям отшлепать его как ребенка (некоторые соглашаются), пытается задушить звукорежиссера спектакля. Фантомом перемещается по проходам зрительских рядов, повторяя на множестве языков: «Мы должны умереть». Поэтике барокко близка эта устремленность к смерти. *Какая ошибка – / считать, будто зыбкий / наш век нескончаем / мы все умрем* – слова из «Пассакалии к жизни» («Нужно умереть»), приписываемой композитору Стефано Ланди.

Старухи в «Барокко» – матери тех, кто себя поджёг. Но не только. Связь матери и ее уже давно выросшего ребенка оказывается бесконечно мучительной. Вечная борьба и взаимозависимость. Опасность и даже невозможность близости: «Я не могу больше тебя выносить. Мне хочется читать в твоих глазах презрение – презрение и страх. А ты – слабак.



О. Байрон – Художник. «Барокко». Гоголь-Центр.
Фото И. Полярной

Я счастлива наконец. Ничто так не провоцирует жестокость, как счастье». Барочное восприятие противоречивости как человеческого удела.

Спектакль Серебренникова – это смена эмоциональных картин, коллекционирование ощущений, поток ассоциаций очень широкого диапазона. Барочная психофизика тоже настроена на познание мира через ощущения. Театр в эпоху барокко был пространством коллективных иллюзий, завораживающих и часто пугающих. Подъемные механизмы, система кулис, шумовые и световые эффекты, люки и поворотные площадки создавали магнетизирующий, колдовской мир. Потребность в измененности сознания неразрывна с барочной же идеей о том, что жизнь иллюзорна. А это в свою очередь рифмуется с нынешним тотальным погружением в виртуальную реальность и ролевые игры, что даже породило описывающий этот процесс термин – «кибербарокко».

Вообще, теория аффектов (а именно с ней как со структурообразующей основой спектакля работает Даниил Орлов), родившись в позднем Ренессансе и получившая свое полное воплощение уже в эпоху барокко, сегодня снова актуальна. Тогда под аффектами ученые понимали некие «фиксированные» (поддающиеся категоризации) эмоциональные состояния человека. И музыка с помощью различных средств выразительности – гармонии, инструментовки, темпоритма – была



Н. Кукушкин – Студент. «Барокко». Гоголь-Центр.
Фото И. Полярной

призвана возбуждать в человеке различные состояния души, то есть по сути управлять эмоциями зрителей, точнее слушателей. Современная психология говорит другими словами, но об этом же: об эмоциональном интеллекте как об умении распознавать и проживать самые разные эмоции, включая такие взрывоопасные, как гнев и ненависть.

Для барокко важно не только то, что происходит внутри человека, но и то, каким он предстает перед другими людьми. А общество в свою очередь живет согласно убеждению, что важнее «не быть, а казаться». Самое главное – уметь произвести впечатление. Уже упомянутый Бальтасар Грасиан советовал всегда «поступать так, будто на тебя смотрят»[2]. В спектакле Серебренникова барочный эпатаж являет себя в китче. Здесь в глазах рябит от кислотных цветов, блесток, украшений и вычурного макияжа, скелетов в бриллиантах, диско-шаров. Но китч у Серебренникова настолько избыточен, что одновременно в этой своей гротескности самоироничен. А рядом с китчем – в других сценах – столь же принципиальный лаконизм. Например, по спинам и плечам людей идет – словно плывет – одинокая фигура в тяжелых доспехах. Это Жанна д'Арк. У нее в руках деревянный меч. Звучит скорбная песня с мольбой о памяти – плач Дидоны из оперы Пёрселла. Жанна снимает доспехи и оказывается в простом солдатском белье. Деревянный меч превращается в крест…

Несмотря на то, что у героини этой сцены есть конкретное имя, оно тоже, конечно, мифологизировано. Большинство же персонажей представляют собой «чистые» аллегории, что вполне объяснимо. Барокко справедливо называют искусством художественных обобщений. Когда-то барочный аллегоризм являлся воплощением полноты и сложности бытия. Но у Серебренникова это, скорее «аллегории-матрешки, в которые вставлены реальные исторические лица и сюжеты, успевшие стать знаковыми за последние полвека. “Барокко” предъявляет их как знаки (революции, жертвенности, власти и подчинения), но возвращает этим знакам аффект, страсть, актуальность»[3].

Предпоследняя сцена становится смысловым и эмоциональным центром «Барокко». Знаменитую чакону Баха, переложенную Брамсом для исполнения на рояле левой рукой, играет виртуознейший Даниил Орлов, правая рука которого в это время прикована наручниками к судебному приставу. Вдруг тело пианиста воспламеняется, и он превращается в человека-факел…

Игры с огнём в спектакле Гоголь-Центра заканчиваются словами из оперы «Кастор и Поллукс» Жана Филиппа Рамо:

Отец дня
Солнце
Ты видишь мое потерянное сердце
Я не желаю жить
Я отрекаюсь от света.

На сцене наступает стремительный закат, мир погружается во тьму.

Философ и ученый XVII века Блез Паскаль писал, что человек – это «ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, средина между ничем и всем»[4]. Барокко действительно было эпохой контрастов, оппозиций, территорией страстей, чрезмерностей, искажений, отклонений. Миром, нуждающимся в укрощении самого себя. Сегодняшний день тоже во многом ощущается как «промежуточное состояние», склонное к крайностям, соединению несоединимого, состояние, уже описанное термином «метамодернизм». Его идеологи утверждают, что «колебания – естественный миропорядок», что «современные технологии позволяют одновременно и переживать, и осмыслять события с различных позиций» и «что ошибка порождает смысл»[5].

Но для барокко как стиля все же важна не только смена эмоциональных состояний героев и зрителей в зале, но и осознание себя в

этих состояниях, рефлексия и интенция к преодолению этих «аффектов». Сегизмундо в пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон» скажет сначала: *Так сдержим же свирепость, / И честолюбье укротим, / И обуздаем наше буйство, / Ведь мы, быть может, только спим.* И придет к выводу, что самой главной победой для него стала победа над собой. Барокко живет утопической идеей преображения человеческой природы, пытается формой «обуздать» содержание. Этого в спектакле Серебренникова, художника XXI века, нет. От барокко он берет встревоженность, неустойчивость, броскость. Для Серебренникова, выпустившего этот спектакль, находясь под домашним арестом по делу Седьмой студии, барокко – это бесстрашный выход накопленной творческой и гражданской энергии, способ высвободить боль о нашем настоящем и совсем недавнем прошлом.

[1] *Д'Орс Э.* Барочное искусство. Цит. по: *Дасса Ф.* Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М.: АСТ Астрель, 2004. С. 146.

[2] *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон. М.: Наука, 1981. С. 174.

[3] *Зинцов О.* Кирилл Серебренников выпустил «Барокко» // *Ведомости*. 26 декабря 2018. Электронный ресурс URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/12/26/790462-kirill-serebrennikov-vipustil-barokko (дата обращения 24.08.2020)

[4] *Паскаль Б.* Мысли. М.: Refl-book. 1994. С. 64.

[5] *Luke Turner*. Metamodernism. Электронный ресурс URL: http://www.metamodernism.org/ (дата обращения 24.08.2020)

Екатерина Белова
Дарья Хохлова

«Зимняя сказка» в постановке Кристофера Уилдона

Хореографическая трактовка поздней пьесы У. Шекспира на современной балетной сцене

Мировая премьера балета «Зимняя сказка» состоялась в лондонском Королевском театре *Covent Garden* 10 апреля 2014 г., российская – на исторической сцене Большого театра 4 апреля 2019 г. Авторы спектакля – соотечественники У. Шекспира – композитор Джоби Тэлбот и балетмейстер Кристофер Уилдон[1].

История балетных воплощений Шекспира, начавшаяся в 1761 г. («Антоний и Клеопатра» Р. Крейцера в хореографии Ж.-Ж. Новерра[2]), сегодня, в XXI в. продолжает дополняться новыми главами. Спектакль «Зимняя сказка» в хореографии Кристофера Уилдона можно причислить к удачам современного хореографического театра. Поздняя драма Шекспира впервые нашла свое воплощение на балетной сцене, в то время как другие его пьесы («Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Макбет», «Отелло», «Гамлет») были представлены неоднократно. В частности, к «Гамлету» (казалось бы, весьма труднопереводимому на балетный язык) обращались такие именитые отечественные и зарубежные хореографы, как П. Лакотт («Гамлет» на музыку У. Уолтона, 1964), К.М. Сергеев («Гамлет» Н.П. Червинского, 1970), Ф. Аштон («Гамлет. Прелюдия», или «Гамлет и Офелия» на музыку Ф. Листа, 1977), К. Макмиллан («Море бед» на музыку Б. Мартину и А. Веберна, 1985), М. Бежар («Гамлет» на музыку Д. Эллингтона и Г. Перселла, 1989), Дж. Ноймайер («Гамлет–Коннотации» А. Коплена, 1976; «Амлет» М. Типпета, 1985; «Гамлет» М. Типпета, 1997)[3].

В драматическом театре постановки «Зимней сказки» появлялись не слишком часто[4]. Однако в последнее время пьеса стала вызывать все больший интерес. Например, в 1997 г. к ней обратился известный английский режиссер Деклан Доннеллан (на сцене петербургского Малого драматического театра), в 2015-м осуществлена видеозапись спектакля британской театральной компании Кеннета Браны (режиссеры – Кеннет Брана, Роб Эшфорд) для мировой трансляции в составе проекта *Theatre HD*. Привлекла эта пьеса Шекспира и внимание молодых отечественных режиссеров — назовем хотя бы постановки Д. Безносова на сцене Краснодарского Молодежного театра в 2015 г. и У. Баялиева для петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева в 2018 г. Возможно, замысел хореографической интерпретации «Зимней сказки» возник именно в контексте подобного интереса к сценическому освоению малорепертуарной пьесы Шекспира.

Существуют противоречивые суждения относительно возможностей сценического воплощения этого произведения в балете. Так, один из самых авторитетных балетных критиков Великобритании, обозреватель *Financial Times* Клемент Крисп считал выбор «поздней, загадочной пьесы Шекспира» в качестве сюжета для балетного спектакля «странным (хотя, возможно, и стимулирующим хореографа)»[5]. А рецензент лондонского издания *Guardian* Джудит Макрелл отмечала:



«Зимняя сказка». ГАБТ. Сцена из балета. Фото Д. Юсупова

«Есть веские причины, почему “Зимняя сказка” не была поставлена в балете. Это одна из наиболее иллюзорных пьес Шекспира, где свободно варьируются прошлое и настоящее, трагедия и комедия, реализм и фантазия»[6]. В то же время А.В. Бартошевич писал: «И насколько поздние пьесы Шекспира для современного драматического театра трудны, тем более естественны они для балета. Я совершенно убежден, что по само́й своей природе, по своей волшебности, по своей сказочности, по своей надмирности, с одной стороны, и по философской глубине с другой они словно созданы, чтобы на их основе ставить балетные произведения»[7].

Действительно, выразительным средствам, доступным исключительно балетному искусству, вполне по силам справиться с отличающими некоторые поздние творения Шекспира абсолютизацией театрального действия и необязательностью причинно-следственных связей в сюжете. Более того – в условном, поэтически-символическом сюжете «Зимней сказки» прослеживаются все коллизии, характерные для традиционного балетного либретто: интриги при королевском дворе, ревность с ее трагическими последствиями, любовь принца и принцессы, а также конфликт отцов и детей, буря, свадьба, «воскресение» и торжество всепрощения. А поэтическая символика «Зимней сказки», раскрывающая идею жертвенной любви, способна стать импульсом к созданию объемной хореографической партитуры для балетмейстера, мыслящего в жанре многоактного сюжетного спектакля.

Кристофер Уилдон незадолго до обращения к «Зимней сказке» поставил на сцене *Covent Garden* «Алису в стране чудес» на музыку Дж. Тэлбота (2011). Это был первый многоактный балетный спектакль за последние двадцать лет, созданный специально для именитой лондонской труппы. Британский журналист Люк Дженнингс писал в *Guardian*: «Более всего труппе [*Covent Garden*] нужны хореографы, которые могли бы продвинуть развитие сюжетного балета, куда бы это путешествие ни привело»[8]. Отвечая своей работой над «Зимней сказкой» призыву критика, Уилдон, по мнению рецензентов, сочинил не только «наиболее экспрессивную и изобретательную танцевальную лексику из всей, созданной им ранее»,[9] но и «балет, который должен быть сохранен»[10].

Возможно, в ответ на это пожелание состоялась мировая трансляция видеосъемки спектакля в исполнении балетной труппы *Covent Garden* при участии компании *Opus Arte*. Сегодня список мировых музыкальных театров, в репертуар которых входит «Зимняя сказка», продолжает пополняться.

Работая над собственной трактовкой «Зимней сказки», Кристофер Уилдон, помимо создания хореографии, взял на себя и задачу перевода пьесы в балетное либретто, и режиссуру спектакля. Его «Зимняя сказка» состоит из трех актов, предваряемых прологом, который содержит краткое танцевальное изложение первых событий сюжета Шекспира (включая приезд Поликсена на Сицилию и вторую беременность Гермионы). В прологе Уилдон создает хореографическую зарисовку семейной идиллии короля и королевы Сицилии, частью которой становится и Поликсен – герои формируют трио. Действие разворачивается в условном пространстве, дополненном видеопроекцией дерева, обновляющегося согласно смене времен года.

Между событиями первого и второго действия (в пьесе Шекспира) проходит шестнадцать лет. Оформление первого акта представляет собой выполненные из белого мрамора геометрично возвышающиеся своды условного дворца с условными статуями-призраками. Основной декорационный элемент второго действия – раскидистое майское дерево, яркими красками контрастирующее с каменным холодом первого акта. Танцовщики постепенно увешивают его мощные ветви (занимающие значительную часть сценического пространства) разноцветными лентами с амулетами, подчеркивая волшебное предназначение последних. Сказочное древо желаний – своеобразный символ



Д. Савин – Леонт. «Зимняя сказка». ГАБТ.
Фото Б. Аннадурдыева

продолжающейся жизни, рассеивающий воспоминания о мрачных событиях первого акта.

Одеяния персонажей также подчинены принципу контраста. Для женских образов сценограф и художник по костюмам Боб Краули использует струящиеся ткани: на смену длинным шелковым непрозрачным платьям первого действия приходят слегка прикрывающие колено летящие полупрозрачные туники второго акта. Мужские костюмы сперва состоят из удлиненных парчовых камзолов и кожаных сапог. Во втором действии простые одежды пастухов (брюки и рубашка) дополнены пестрыми жилетами и килтами (точнее – элементом костюма, напоминающим шотландский килт). Псевдоэтнические многодетальные костюмы призваны эффектно подчеркивать движения и придавать темпераментным танцам еще бóльшую динамику.

В спектакле разработана целая система своеобразных колористических знаков. Цвет помогает определить родственные связи между героями и структурировать визуально-ассоциативное восприятие зрителем переплетений шекспировских сюжетных линий. С самого начала пролога выделены три основных цвета: изумрудный (Леонт); фиолетовый (Гермиона); бордовый (Поликсен). Далее выстраивается такая цветовая структура: во втором акте цвет костюма Утраты совпадает с цветом Гермионы, а отделка камзола Флоризеля (до того, как он

переоденется в костюм пастуха, желая скрыть свое благородное происхождение) – Поликсена. Стоит указать и центральный предмет-символ балета: ожерелье, подаренное Гермионе Леонтом в честь рождения первенца. Изумруд в этом кулоне идентичен камню, который инкрустирован в брошь на камзоле Леонта. В третьем акте балета, когда сбежавшие из Богемии Утрата и Флоризель предстают перед Леонтом, умоляя благословить их, Паулина указывает на изумруд на шее Утраты и на его совпадение с брошью короля Сицилии. Так, с помощью колористических акцентов хореографу и художнику удается лаконично и скрупулезно выстроить логику сценического повествования, сохранив при этом практически все сюжетные линии многоуровневой шекспировской драмы (кроме истории бродяги Автолика, исключенного из персонажей балета).

Музыка первого акта отличается минимализмом и изобразительностью: ее мелодии сочетаются с имитациями ветра и метели, шорохом ветвей деревьев и хрустом ломающегося льда. Подобное соединение мелодического тематизма с тембровыми имитациями природы можно трактовать как выражение параллельного существования двух миров: реального и мистического, действительности и мечты. Во втором акте характер музыки меняется — звучание классических голосов оркестра постоянно дополняется звуками этнических инструментов (индийская флейта, бандонеон, венгерская цитра и различные перкуссионные инструменты), на которых играют солисты, присутствующие на сцене. Ярко выраженная стилизация музыки, не имеющая конкретной национальной принадлежности, призвана создать образ путешествия в воображаемый мир, где реальность иллюзорна. Несмотря на некоторую несуразность и эклектичность этого мира, Уилдон преподносит его как воплощение идиллии и гармонии, пусть и существующих исключительно в пределах его хореографического произведения.

А.В. Бартошевич писал: «В утопической драме Шекспира добру в союзе с красотой уготовано торжество, пусть несколько запоздавшее»[11]. В балетном повествовании это происходит в третьем акте (самом коротком по продолжительности), который синтезирует и преломляет в новом сюжетном контексте ранее детализированные составляющие сценической партитуры. Первая треть акта происходит во дворце Леонта, и сценическое оформление возвращает зрителя в сумрак событий первого действия. Дальше – свадебное торжество, звучанием этнических инструментов и костюмами напоминающее стилистику второго акта.

И наконец, семантическая кульминация третьего действия – развернутый дуэт Леонта с «ожившей» Гермионой, объединяющий пластические и музыкальные лейтмотивы всего спектакля.

Хореографическая лексика, с помощью которой постановщик доносит до публики основные символы и смыслы спектакля, строится Уилдоном на скульптурности движений и поз танцовщиков, а не на традиционных жестах балетной пантомимы. Ключевой пластический символ-лейтмотив появляется уже в прологе. Это «клятва» Леонта и Гермионы во взаимной любви, которую исполнители партий выполняют параллельно и зеркально друг другу: одна рука танцовщика (танцовщицы) вытянута, вторая согнута под прямым углом и кистью с собранными пальцами примыкает к локтю другой руки, затем они меняются местами, и рука, оказавшаяся согнутой, проводится перед лицом. Жест разительно отличается от устойчивого пластического знака «клятвы», входящего в язык балетной пантомимы[12] (рука танцовщика вытянута вперед на уровне глаз с соединенными указательным и средним пальцами, поднятыми вверх). Здесь — как и в других пластических решениях — хореограф изобретает свои собственные движенческие лексемы, работающие только в системе уилдоновской «Зимней сказки». Благодаря своей *не* универсальности эти новые формы действительно читаются и остаются в памяти.

В следующий раз «клятва» повторяется в один из самых драматичных моментов первого акта «Зимней сказки». Это последний аргумент, который Гермиона приводит в свою защиту перед снедаемым ревностью Леонтом. В последний раз «клятва» возникает в третьем акте во время финального дуэта Леонта с «ожившей» Гермионой как доказательство ее абсолютного всепрощения: танцовщица первая выполняет жест «клятвы», а затем наклоняется к стоящему на коленях Леонту и повторяет ту же последовательность, взяв его руки в свои. Этот пластический символ словно обрамляет отношения царственной четы, обозначая начало семейной жизни героев, повторяясь в момент ее крушения, а затем знаменуя собой торжество жертвенной и всепримиряющей любви.

Другой пластической задачей, крайне важной для выстраивания режиссерской концепции первого акта, становится необходимость обыграть беременность Гермионы. Уилдон не первый откровенно акцентирует это обстоятельство, несмотря на завуалированность темы в литературном оригинале. Ранее таким путем шел режиссер Питер Холл



О. Смирнова – Гермиона. «Зимняя сказка». ГАБТ. Фото Д. Юсупова

в своей постановке на сцене лондонского *National Theatre* (1988). «Питер Холл ничего не выдумал, по сюжету Гермиона в самом деле беременна, о чем автор [Шекспир] в этой сцене, кажется, забывает или, вернее, не хочет помнить, — пишет А.В. Бартошевич. — Актриса же данное обстоятельство подчеркивает самым очевидным образом»[13]. В своем балете Уилдон также настойчиво обыгрывает беременность Гермионы – не только с помощью костюма, но и пластически. Танец героини насыщен особо акцентируемыми профильными положениями корпуса; в нем практически отсутствуют прыжки. Подобный подчеркнуто аккуратный партерный танец призван усилить по контрасту грубость и жестокость обуреваемого ревностью Леонта. В дуэте с беременной Гермионой, после которого герой принимает окончательное решение предать жену суду, танцовщик сильно толкает балерину, нещадно дергает за руки, позволяет ей упасть на пол. Это одна из самых сильных сцен спектакля: нарочитая беспощадность Леонта заставляет зрителя сопереживать Гермионе.

В начале первого акта беременность Гермионы становится импульсом для проявления одержимости Леонта. Его ревность выражена при помощи еще одного пластического знака-символа – это паук, изображаемый рукой танцовщика, за секунду до этого касавшейся живота Гермионы. Подобный образ Уилдону подсказывает текст шекспировской пьесы:

Когда паук утонет в винной чаше,
Ее любой осушит, не поморщась,
Но лишь увидит гадину на дне —
Вмиг тошнота, и судорога в горле,
И вырвет все, что с наслажденьем пил, —
Вот так лежал паук в моем бокале[14].

Паучиные перебирания пальцами задают вектор хореографического развития четырех монологов терзаемого ревностью Леонта.

Второй акт «Зимней сказки» можно назвать квинтэссенцией поисков хореографа в сфере динамичной танцевальной выразительности. На фоне эффектного многообразия танцев пастухов и пастушек, отличающихся (как костюмы и музыка этого акта) эклектичной псевдофольклорностью, Уилдон выделяет дуэт Утраты и Флоризеля. Их танец насыщен модернизированными, технически трудновыполнимыми движениями. Видимо, так хореограф хочет подчеркнуть сословную разницу между пастухами и главными героями, а также выделить необычность Утраты.

Линеарность утонченных движений особенно заметна в первом «монологе» Утраты (появление героини по прошествии шестнадцати лет), сопровождаемом звучанием солирующей индийской флейты. Вариативность музыкального сопровождения (солист-музыкант играет со сцены и не ориентируется на дирижера) и орнаментально-томные движения рук танцовщицы создают ощущение хореографической импровизации.

Сольные фрагменты Флоризеля, размашистый танец которого охватывает все сценическое пространство, отличаются полетными прыжками, обилием вращений и трюковых элементов. Кроме того, Уилдон делает Флоризеля участником массовых танцев – ведь герой, будучи принцем Богемии, стремится не выделяться среди пастухов. В общей коде в конце акта именно он заводит общий танец (условно названный Уилдоном «огненные ноги»), состоящий из повторения постоянно увеличивающимся числом исполнителей динамичных переборов с продвижением по кругу.

Центральный дуэт Утраты и Флоризеля завершает танцевальный дивертисмент по случаю весеннего праздника. Он контрастирует с предыдущим дуэтом сына пастуха (названого брата Утраты) и молодой пастушки. Там бойкие, порой шуточные движения танцовщиков вызывают бурный восторг у пастухов, присутствующих на сцене во время



Д. Хохлова – Утрата, Н. Береславцева – соло флейта. «Зимняя сказка». ГАБТ. Фото Д. Юсупова

танца (в определенные моменты они, согласно желанию хореографа, в полный голос выражают свое одобрение).

С началом дуэта Утраты и Флоризеля атмосфера сценического действия меняется на элегичную и созерцательную. Звучащие переливы перкуссий и медитативная мелодия солирующей индийской флейты подчеркивают хореографические решения Уилдона. Неспешные движения героев основаны на устойчивости и красоте скульптурных поз, дуэт насыщен большим количеством полуакробатических поддержек. В середине адажио начинает звучать одна из основных музыкальных тем спектакля, и балерина, стоя на пуанте, выполняет *tour lent* в позе *arabesque,* а танцовщик, сидя на колене, придерживает ее лишь за опорную ногу. Под эту же мелодию Гермиона исполняет *tours* в позе *arabesque* в сцене суда (первый акт) и аналогичное движение в финальном адажио (третий акт). Трижды звучащая тема, сопровождаемая почти идентичными движениями, характеризует ключевые эмоциональные состояния Утраты и Гермионы: отчаяние, любовь и прощение.

В середину дуэта Утраты и Флоризеля Уилдон включает соло героини, в котором на смену созерцательной мечтательности приходит восторженность и упоение танцем. В движениях балерины появляются отсылки к ирландскому *Riverdance* (дорожка синкопированных шагов по авансцене; «переборы» во время финального круга), а также техничные

комбинации вращений. Дуэт заканчивается поцелуем героев в «опрокинутой» поддержке: танцовщик держит балерину головой вниз, а сам наклоняется к ней для поцелуя (эта поддержка – реприза из первой части дуэта).

Во втором акте «Зимней сказки» в хореографии Кристофера Уилдона проявляется особенность, достаточно редкая для современного балетного театра: согласно своим художественным задачам, он успешно модернизирует и раскрашивает лексику классического танца, не жертвуя при этом ее технической сложностью и структурной красотой.

Таким образом, в первом акте (самом длинном) хореограф разрабатывает преимущественно нарративную линию; во втором делается акцент на развитие пластической лексики. Художественная семантика этих двух актов базируется на контрасте основных составляющих их сценической партитуры (сценографии, костюмов, музыки, пластики). Третий же акт призван объединить и органично синтезировать выразительные элементы, специально разработанные автором спектакля, включая финальное использование лейтмотивных пластических символов.

Хореографическая история, рассказанная Кристофером Уилдоном, запоминается прежде всего своей красочностью и даже некоторой схожестью с анимационным фильмом. Привлекая внимание яркостью и образностью картинки, хореограф стремится донести самые простые истины. Добиваясь вовлеченности зрителя в извечные темы ревности, милосердия и прощения, Уилдон заставляет напряженно следить за происходящим на сцене, сопереживая сказочным принцам и принцессам. Посредством сложных форм он призывает нас снова и снова задуматься о простом. Именно поэтому его прочтение шекспировской сказки убеждает.

[1] Хореограф удостоен множества престижных наград, в том числе премии имени Лоуренса Оливье и дважды – в 2013 и 2015 гг. – приза Международной ассоциации деятелей хореографии *Benois de la Danse*.

[2] *Папне В.М.* Шекспир // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 587.

[3] См.: Hamlet // The Oxford Dictionary of Dance/ Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222; Hamlet // The Dance Encyclopedia / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simonand Schuster, 1967. P. 439–440; Гамлет. Балет. Основные постановки // Гамлет: буклет Государственного академического Большого театра России / под ред. В. Вязовкиной. М.: Театралис, 2015. С. 106–116.

[4] Можно выделить спектакли Х. Гренвилл-Баркера на сцене лондонского театра *Savoy* (1912); М.Н. Кедрова на сцене МХАТ (1958); П. Холла на сцене лондонского *National Theatre* (1988); Роберта Уилсона на сцене *Berliner Ensemble* (2005).

[5] *Crisp C.* The *Winter's Tale*, Royal Opera House, London, review // *Financial Times* (London), 15 April 2016 [Перевод Д. Хохловой].

[6] *Mackrell J.* Royal Ballet: The *Winter's Tale*, review. A Game-Changer for Wheeldon // *The Guardian* (London), 11 April 2014 [Перевод Д. Хохловой].

[7] *Бартошевич А.В.* Во вселенной надежды и веры. «Зимняя сказка» и вокруг нее // Зимняя сказка: буклет Государственного академического Большого театра России. М.: Театралис, 2019. С. 59.

[8] *Jennings L.* The *Winter's Tale*, review. A Ballet to Keep // *The Guardian* (London), 12 April 2014 [Перевод Д. Хохловой].

[9] *Mackrell J.* Op. cit.

[10] *Jennings L.* Op. cit.

[11] *Бартошевич А.В.* Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 159–160.

[12] Значение подобного жеста устоялось уже в романтических балетах (*pas de deux* Сильфиды и Джеймса в начале второго акта «Сильфиды» Х. Левенскольда; сцена встречи Жизели и Альберта в начале первого акта «Жизели» А. Адана) и использовалось в академических балетах М. Петипа (например, клятва Солора Никии над огнем в первом акте «Баядерки» Л. Минкуса).

[13] *Бартошевич А.В.* Шекспир. Прощание с магией // *Советская культура*. 1988. 9 июня (№ 69). С. 4.

[14] *Шекспир У.* «Зимняя сказка». Акт II. Сцена 1. Перевод В. Левика.

Наталья Скороход

Роман как способ «мыслить и страдать»: режиссура Евгении Сафоновой

Режиссерский талант Евгении Сафоновой я определила бы ненаучно: колючее дарование. Рецепция ее спектаклей дается мне с огромным трудом: засыпая на «Аустерлице», когда мозг в конце трудового дня отказывается вникать в чертежи и архитектурную концепцию здания железнодорожного вокзала в Антверпене; раздражаясь на «Пиковой даме», когда представляющая Лизу актриса нарочито, невыносимо долго и достаточно однообразно ломается и выгибается на лестнице; морщась на «Медее», где логика текстового микса из Еврипида, Сенеки и Мюллера не укладывается в голове, а ощущение текстового коллажа постоянно сбивается возникающим то здесь, то там пунктиром сюжета.

Я злилась одновременно и на режиссера, пренебрегающего элементом развлекательности, и на себя — за неспособность воспринимать театральное зрелище без оного. И все-таки с ее спектаклями долгое время находишься в диалоге, проблемы восприятия постепенно сглаживаются, ощущение целого укрепляется. Некоторые из них идешь смотреть снова или просто перебираешь в памяти: эпизод за эпизодом – словно страницы известного и любимого романа…

К слову, «романизация» театрального искусства – интересный феномен. Исторически он рассматривался всегда опосредованно, через влияние романа на драматургию: считалось, что становление модернистской драмы конца XIX – начала XX вв. (в нашем театроведении эти тексты традиционно именуются «новой драмой») спровоцировало – через произведения Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга, Чехова и др., – глобальные процессы трансформации театра, важнейший из которых – появление режиссуры. Однако уже в 1970-е гг. негромкие голоса обращали наше внимание на то, что и сам роман, воплощенный на сцене, оказал сильнейшее воздействие на театр. «Активное обращение к инсценировкам в этот [конец XIX-первые десятилетия XX вв. – *Н.С.*] период можно рассматривать как одну из сторон того же процесса, другой стороной которого является возникновение “новой драмы”»[1], – это предположение прозвучало в 1980-е гг. в научной работе М.Е. Бабичевой. То, что первые поколения режиссеров ставили не только пьесы Ибсена и Чехова, но и романы О. де Бальзака и Э. Золя (А. Антуан), «Илиаду» Гомера (П. Фор), «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского (Ж. Копо, Ж. Круэ; Вл. Немирович-Данченко) и др., подчеркивала в статье Е.Г. Хайченко «От драмы к эпосу…», напечатанной в прошлом номере журнала[2].

Сопротивляясь грубым переделкам в угоду узко понимаемым жанровым требованиям драмы, роман – еще в начале XX в. – провоцировал сцену подчинить «театральную технику требованиям поэзии и красоты», иными словами – изменить условия театра для того, чтобы получить «полную возможность инсценировать романы, в которых эпический тон рассказа, как слой сладкого теста, облегает ядро драматизма»[3].

В 1970-е гг. в советском театроведческом дискурсе появляются термины «романность», «режиссер-романист». Так, Д.И. Золотницкий сравнивает режиссерскую поэтику Вл.И. Немировича-Данченко и Г.А. Товстоногова: «Товстоногов – театральный романист, раздвигающий в спектакле рамки драматургической структуры, планы



С. Никифорова – Медея. «Медея».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

движения жизни. Режиссером-романистом был Немирович-Данченко, которому, собственно, и принадлежат слова о “романе жизни” на сцене»[4].

Сегодня, когда проза (и в частности, роман) занимают заметное место в репертуаре отечественных театров, в новом режиссерском поколении не так уж много персон, чью творческую систему можно определить при помощи понятия «романность». Как правило, спектакль представляет нам картины (или «номера») режиссерской интерпретации материала, причем, чаще всего с точки зрения сюжета и его переклички с сегодняшним днем. Я бы назвала этот метод – иллюстративно-интерпретационным.

Евгения Сафонова немного в стороне от этого тренда, она в принципе любит текст. Она почти не ставит пьес: материалом ее спектаклей становятся романы Достоевского и Зебальда, проза Пушкина, Мамлеева и Кортасара, контент экосайтов или же собственная версия мифа, сложенная из литературных обработок разных авторов. Ее режиссуру вообще трудно прописать по тому или иному ведомству: поэтическому ли, эпическому, психологическому, пост- или метадраматическому. Всякий раз премьеры Евгении озадачивают критику. Остроумное замечание Лилии Шитенбург о том, что «режиссерская судьба Евгении Сафоновой словно все никак не может начаться»[5]



С. Никифорова – Медея, Р. Кочержевский – Хор. «Медея».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

справедливо по сей день, хотя Сафонову уже (а мне-то кажется, что с первой ее постановки) никак нельзя назвать начинающим или молодым режиссером.

Да и как может начаться режиссерская судьба, если творческая фигура ни в чем не оправдывает наших ожиданий: не успеют ее занести в разряд «актерских» режиссеров (как было после спектакля 2012 г. по пьесе Дороты Масловской «Двое бедных румын, говорящих по-польски» в «Этюд-театре») или причислить к когорте творцов минималистского театра текста (после «Братьев» 2014/2015 в «Приюте комедианта»), или – после «Медеи» (2018, Театр им. Ленсовета) – увидеть в ней последовательницу речевых экспериментов Анатолия Васильева… Или воспеть ее как постановщика эко-спектакля «Лицо Земли» (2017, ТЮЗ им. А.А. Брянцева) – сугубо холодного, незрительского, зато серьезно и трепетно отрабатывающего близкую ее духу тему. Он рассчитан на большую сцену, но не собирает зала и играется крайне редко. После тихого и камерного «Аустерлица» (2019, камерная сцена АБДТ им. Г.А. Товстоногова), предназначенного рафинированному меньшинству любителей современной прозы, появляется яркая, скандальная, возмущающая почитателей Пушкина «Пиковая дама» (2019, Театр им. Ленсовета), и этот психоделический трип становится хитом сезона.



Г. Чабан – Германн, Л. Шевченко – Лиза. «Пиковая дама».
Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

Вопреки нашим усилиям, Евгения Сафонова – каждым новым спектаклем – ухитряется не развивать, но ломать свою, едва намеченную критическим пером, репутацию. (Не сравнивая, и разумеется, мелким шрифтом в скобках замечу, что и раннего Товстоногова иные критики упрекали в эклектизме, конечно, это было в 1950-х, когда режиссера еще можно было в чем-то упрекать…) Однако – хотя Сафонова отказывает нам в удовольствии выделить ее фирменный стиль и раз и навсегда «вписать» его в пейзаж современного театра – почерк все же проступает, пусть и неявно.

Многие обращали внимание, что голос, голосоведение, говорение, так называемая книжность (сосредоточенность на повествовательном тексте) – мощная, едва ли не главная краска в ее режиссерской палитре. Это справедливо. Однако ни одно ее театральное произведение нельзя назвать аудиоспектаклем. Голосовое воздействие невозможно отделить от актера, а последнего от пейзажа, мира – хотя и минималистичного, но тщательно собранного на сцене. Режиссер почти всегда предстает и в роли сценографа, сцена и ее геометрия – непременное условие театрального текста Сафоновой. В этом отношении ее театр – вполне традиционный.

В то же время нельзя утверждать, что под крышей этого театра *A* играет *B* на глазах у *C*; то есть – актеры разыгрывают людей, а зри-



Л. Шевченко – Лиза, Г. Чабан – Германн. «Пиковая дама». Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

тели сочувствуют или смеются над персонажами. Похоже, что доминантой режиссерского метода становится повествовательность в значении «опосредованность»[6], иными словами, оторванность зрителя от самой истории – будь это отцеубийство («Братья») или убийство планеты («Лицо Земли»), обретение человеком своей идентичности («Аустерлиц») или неудачная попытка «сорвать банк» у судьбы («Пиковая дама»), – и здесь есть, над чем поразмыслить.

Конечно же, соблазнительно рассмотреть опыты Сафоновой сквозь брехтовские очки. Однако эффект очуждения (*Verfremdungseffekt*) представляется сегодня лишь одним из вариантов «опосредованности»: режиссерские и актерские техники стали гораздо тоньше и изобретательней, чем это виделось Брехту. Вот и в спектаклях Сафоновой актеры не шныряют из роли и обратно, нет здесь и нарушения иллюзии, как впрочем и ее создания, кажется, что режиссер вообще не мыслит подобными категориями.

Постоянные оговорки, когда речь идет о Сафоновой, становятся правилом: один – преисполненный иронии – «выход из роли» все же есть. В «Пиковой даме» играющий графиню Александр Новиков в момент смерти героини выскальзывает из старухиного костюма и парика и – оставляя их лежать в кресле – во всей своей мужской стати и прекрасно сидящем мужском костюме – неторопливо следует за кулисы.

В иных спектаклях («Лицо земли», «Аустерлиц») режиссер для трансляции текста привлекает хор, в других – за актерами закреплены конкретные роли. Но вот голос, как правило, отъединен от образа, это рабочий инструмент исполнителя, и он пользуется им открыто – как музыкант скрипкой или флейтой. После премьеры «Братьев» писали: «Когда Параничева в микрофон колдовски произносит приторно-елейные, матрешечно-русские слова Грушеньки, сгущается сначала акустический образ героини. А уже потом, вопреки всем несходствам, образ соединяется с актрисой»[7]. Здесь можно добавить, что в третьем акте спектакля голоса и реплики временами «расходятся» с образами и возникает общий гул, голосовая сумятица, звуковая какофония, которой – словно общим коконом – окутаны исполнители. Внезапно выныривает уже умерший по сюжету Смердяков, и его – произнесенный в микрофон – монолог черта кажется материализовавшимся сгустком энергий всех участников действа, а вина за убийство Федора Павловича словно растекается по всем персонажам без исключения.

В «Медее», как и в «Братьях», за каждым из трех актеров закреплена роль/роли: София Никифорова – Медея, Григорий Чабан – Ясон, Роман Кочержевский – Вестник и Хор. Здесь режиссер развивает акустический прием. Оформление минималистично: белые ширмы резко и бесшумно открывают и закрывают актеров, и на них – как интертитр между эпизодами – проецируется однообразное черно-белое видеоизображение морской волны. Исполнители полностью неподвижны. Зато акустическая партитура спектакля выстроена симфонически: голоса и звуки овладевают пространством. Голос Никифоровой, подчас «вылаюващий» текст Еврипида, не оставляет места ни для сценографических изысков, ни для режиссерской метафоры, ни для актерской игры: где вы, предлагаемые обстоятельства, человеческие отношения? – кажется, что застывшее зрелище тут просто поддерживает «слушалище». У Никифоровой два тембра: варварки и эллинки. Сложнейшая ритмическая партитура: от клокотания ненависти, когда речь идет про здесь и сейчас, до холодности повествования о том, что было и прошло (например, о Прометее, которого никак не может оторвать от скалы Геракл). При пластической неподвижности на зрителя воздействует динамичная аудиокартина.

Нет ли здесь конфликта выразительных средств? Есть. И он работает на уровне восприятия. Черные, строгие, дорогие, практически подиумные одеяния исполнителей: совместно с художником по ко-



В. Реутов – Аустерлиц. «Аустерлиц». БДТ. Фото А. Блюр

стюмам (С. Илларионов), художником по свету (Г. Шугаев) и видеодизайнером (М. Иванов) режиссер создает декорационный дизайн, зрительно отчуждающий нас от мифа. Но душераздирающая текстовая партитура эмоционально нас к нему приближает.

В этом коренное отличие «Медеи» Сафоновой от спектакля Анатолия Васильева «Медея-материал» (с Валери Древиль по Хайнеру Мюллеру), с которым ее часто сравнивают. Действительно, работа режиссера с голосоведением идет по пути, начертанному Васильевым, однако это другое поколение режиссуры. У Васильева выразительные средства (образный ряд: распотрошенные куклы, горящее платье, видеопроекции) работали на единую тему, усиливая друг друга и воздействуя на зрительское восприятие; у Сафоновой – другой эффект: «слушалище» погружает нас в историю, создавая возможность соединиться с мифом, а зрелище – мешает эмоционально отдаться стихии звука, отстраняет от него. Однако далее в своих опытах Сафонова ищет другие формулы сочетания эпического и драматического.

Слово и текст, которые были вынесены в XX в. на темный чердак театрального здания как нечто вышедшее из моды, без чего мы вполне можем обойтись в драматическом представлении, становятся основным источником, генерирующим энергию спектаклей Сафоновой. «Аустерлиц» на камерной сцене АБДТ наиболее показателен в этом



В. Реутов – Аустерлиц. БДТ. Фото С. Левшина

отношении. Перед режиссером лежал один из виднейших текстов начала XXI столетия. Его сюжет едва ли мог быть драматизирован в принципе. Герой, чья фамилия – Аустерлиц – стала названием романа Вингфрида Георга Максимилиана Зебальда, предстает в нем не сам по себе, но в отражении нескольких зеркал: чужих глаз и голосов. Герой таким образом и меньше, и больше, чем человек: его образ множится и в то же время размыт. И более того, даже эти размытые видения – лишь фрагменты очень долгой истории, услышанной автором от немецкого интеллектуала, встречающего героя несколько раз в течение двадцати лет, получающего от него письма и передающего его рассказ, который подчас состоит из чужих рассказов. Фишка романа в том, что не только читатели, но и Аустерлиц – космополит, исследователь архитектуры, профессор, знающий многие вещи, – не имеет ни малейшего представления о том, кто он, и кем были его кровные родители. Его отправили в Англию в возрасте 4 лет – отчаянный жест матери, опереточной дивы, пражской еврейки, решившейся, падая в бездну Холокоста, оторвать от себя и тем самым спасти от гибели любимое дитя. Воспитали в семье священника-валлийца, дали новое имя – Давид Элиас. Никогда не спрашивающий себя, откуда и почему с самого детства он так хорошо знает французский язык, этот европеец несет в себе травму XX в.; и его забвение – это забвение континента.



В. Реутов – Аустерлиц. «Аустерлиц». БДТ. Фото А. Блюр

Разум героя выдерживал состояние беспамятства, подвело тело: «однажды мне почудилось, будто меня всего свело мучительной судорогой, которая долго не отпускала, так что в результате я рассыпался изнутри и части моего тела разлетелись в стороны, исчезнув в темноте неведомой далекой земли»[8]. Сюжет романа в том, как человек постепенно и мучительно – через архивные поиски, случайные предметы и пространства, наталкивающие на медленно открывающиеся в недрах сознания вехи-воспоминания, добирается до своего ядра, своей идентичности. Автор и рассказчик оставляют его на полпути: уже зная, кто он, зная судьбу матери и ее конец, Аустерлиц идет по следам отца. Заметим, что текст романа состоит из слов и фотографий, которые делает герой в течение своей одиссеи.

Композиция, которую предлагает зрителю режиссер, иная. Сафонова выбирает середину романа финалом и выстраивает внятный сюжет: путь Жака Аустерлица к своему дому на Шпорковой улице Праги, где по соседству с прежней квартирой его семьи все еще живет постаревшая Вера, учительница французского языка, когда-то подруга его матери Агаты, когда-то – няня маленького Жака. *Jacquot, c'est toi?* – вопрос на французском языке – таков финал спектакля.

Математическая четкость режиссерского решения смутила иных рецензентов, писавших о спектакле после премьеры. Дело в том, что

герой Василия Реутова на протяжении всего действия предстает перед нами осколочно: фото на перроне вокзала, смутное очертание фигуры за прозрачной стеной в глубине сцены, где с исключительной точностью воссоздана одна из фотографий романа – бесконечная череда одинаковых архивных ячеек… Отдельно мы слышим голос Аустерлица, его дыхание, вибрирующие интонации. На этот раз аудиокартина скромна, но изысканна: композитор Владимир Раннев играет с источниками звука – вписанный в музыкальный пейзаж голос актера мы ловим с разных сторон зала. Независимо от голоса иногда появляется его лицо или силуэт человека, занятого изучением карточек в архиве, а в это время кто-то из хоревтов (А. Кучкова, А. Магелатова, М. Сандлер, А. Фурманов) бесстрастно доносит до нас обстоятельства многотрудной одиссеи героя… И только в финале все осколки соединяются в целое: последний монолог о дороге к дому, об узнавании знакомых, с детства памятных мест актер произносит, сидя на авансцене – сдержанно и все же драматически – как это умеет Реутов.

Финал спектакля безусловно катарсический: он рассчитан на комок в горле, и этот расчет оправдывается вполне. Откровенное соединение актера с персонажем и проживание последнего монолога Реутовым мне кажется главным достоинством, а не ошибкой или слабостью режиссера, поскольку именно здесь формула спектакля, содержащая компоненты эпического и драматического, вырабатывает сценический эквивалент роману Зебальда. От эпических абстракций (восприятия мира на историческом, философском, аксиологическом уровнях) герой, а вместе с ним и зритель, приходит к человеческому измерению и утверждает его через проживание собственной участи, то есть эмоционально. Чем толще была стена между эмоциями героя и зрителем, тем сильнее эффект от ее слома, тем с большей драматической силой действует финал.

С каждым своим спектаклем Евгения Сафонова изобретает новые формулы сочетания эпического и драматического, как, собственно, это делает и роман, который, по мысли М.М. Бахтина, привносит «…специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»[9].

[1] *Бабичева М.Е.* Стилевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. канд. филол. наук: 10. 01. 08. М.: МГУ, 1985. С. 6.

[2] См.: *Хайченко Е.* От драмы к эпосу: Внесценические персонажи // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 376–403.

[3] *Кугель А.Р.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1910. № 23. С. 458–459.

[4] *Золотницкий Д.И.* Товстоногов. // Портреты режиссеров: Вып. 1. М.: Искусство, 1972. С. 126.

[5] *Шитенбург Л.* Персона Медея. Электронный ресурс COLTA.RU. URL: https://www.colta.ru/articles/theatre/17819-persona-medeya (дата обращения 05.09.2020)

[6] Несколько значений термина «повествовательность» приводится в монографии В. Шмида. См.: *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 11.

[7] *Волошина А.* Тело идеи. Электронный ресурс: Петербургский театральный журнал. Блог. URL: http://ptj.spb.ru/blog/telo-idej/ (дата обращения 05.09.2020)

[8] *Зебальд В.Г.* Аустерлиц. М.: Новое издательство, 219. С. 464–465.

[9] *Бахтин М.М.* Эпос и роман: К методологии изучения романа // *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Академия, 2012. С. 612–613.

Ксения Стольная

У зеркала, где муть

В Свердловском академическом театре Григорий Козлов поставил «Чайку» по А. П. Чехову. Петербургский режиссер сделал спектакль, в котором нет «маленькой удобопонятной морали» и гонки за «новыми формами», зато – «сколько любви» и сколько театра!



Григорий Козлов

В книге «Чехов & Набоков. Драматургия» М.Г. Литаврина замечает, что сегодня многие хотят «высказаться через Чехова»[1], но зачастую это обретает форму монолога режиссера «о своем, о наболевшем, демонстрирующем переплетение личного "месседжа" и выделенного чеховского драматического мотива, в котором постановщику видится особая актуальность»[2]. Ничего подобного в екатеринбургском спектакле нет, и оттого уставшая от интерпретаций пьеса предстала заново рожденной.

«Чайка» поставлена в традиции психологического театра. Действие течет беспрерывно. Внутренняя драматургия выстроена на крепкой сцепке причинно-следственных связей. Но есть и элементы театра поэтического: например, неопределимость времени – события происходят *где-то* и *когда-то*. Костюмы, в основном нейтральных оттенков, и современны, и как бы безвременны (художник по костюмам Елена Камиловская). Предметный мир предельно лаконичен, пространство сцены – почти пусто, в нем нет быта и вещественных примет повседневности (художник-постановщик Владимир Кравцев, художник по свету Тарас Михалевский).

Действие разворачивается в имении Петра Николаевича Сорина (Игорь Кравченко) – действительного статского советника в отставке. Озеро, которое врач Евгений Сергеевич Дорн (Вячеслав Хархота)

назовет «колдовским», на сцене присутствует физически. Сначала это почти незаметно: видна только узкая линия воды под выстроенным за авансценой длинным деревянным помостом. Но как только поднимется занавес домашнего театра и начнется спектакль по пьесе Константина Гавриловича Треплева (Александр Хворов) – тотчас откроется чернота озера, уходящая в глубину сцены.

Вода здесь – одно из проявлений таинственного «*чего-то еще*», что действует в спектакле помимо людей. Безличная внечеловеческая сила у Чехова выражена через природу (и озеро в том числе), через погоду («душно», «должно быть, ночью будет гроза», «становится сыро», «какая ужасная погода», «на озере волны громадные»), звуки («опять воет собака», «слышите, господа, поют? как хорошо!», «слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах», «занавес от ветра хлопает») и, наконец, через само устройство пьесы – ведь источник горестей героев неизвестен. С ними просто *случается* жизнь, непохожая на счастье, и никто из них в том не виноват. В спектакле рассеянное и неявное «*что-то*» (время? судьба? «мировая душа»?) воплощено в сценографии, свете, звуках и музыке (музыкальный руководитель Владимир Бычковский). В некотором смысле, это лишенный плоти антагонист героев. Присутствие «силы» ненавязчиво и не несет в себе ничего торжественно-демонического. Этот поэтический план, вероятно, служит тому, чтобы свести к единой точке частное, земное – и вечное, общечеловеческое.

Ключевое в спектакле, однако, не столкновение временно́го и бесконечного, а *люди*, их *здешняя* жизнь, рождение и смерть хрупких надежд, любовь и неуклюжие попытки исправить искривленность существования. Интенсивность и плотность сценической жизни таковы, что можно писать театральный портрет каждой роли. Даже Горничная (Анна Минцева), Повар (Евгений Кондратенко) и работник Яков (Никита Бурлаков) в спектакле обрели характер и судьбу. Оставшись верным своему режиссерскому стилю, Григорий Козлов растворился в актерах, а они – в своих ролях. О «Чайке» Станиславского К.Л. Рудницкий писал, что в ней «сцена переставала быть подмостками, где играют, и становилась миром, где живут»[3]. То же можно сказать об этой постановке, появившейся ровно 120 лет спустя.

Чехов определил жанр пьесы как комедию в четырех действиях. В версии Свердловского театра «Чайка» стала драмой в двух актах, хотя от этой перемены она не стала «тяжелее» и не растеряла юмора.



И. Кравченко – Сорин, А. Хворов – Треплев. «Чайка».
Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

Деление на действия сохранено, и после каждого из них (за исключением второго) следует затемнение и небольшая пауза. В этом отношении пьеса и спектакль композиционно совпадают. Но есть и отличие: «Чайка» Григория Козлова заканчивается массовой сценой, которой в пьесе нет. Парадоксально, но финал – это как бы и эпилог, и кульминация. Эверест спектакля.

Уже в начале создается атмосфера предчувствия беды. Еще до появления действующих лиц слышно чаек, их дикий полухохот-полуплач, и нарастающее дрожание тревожной музыки. Далее «Адажио для струнных» Сэмуэла Барбера, похожее на реквием, будет сменяться легкой праздничной виолончелью, потом – изломанной мелодией скрипки, звуками фортепиано – и обратно.

Первой на сцену выбегает Маша (Полина Саверченко). Как почти все, появляется она не из кулисы, а из зала. За ней следует учитель Медведенко (Ильдар Гарифуллин). Они сразу заявляют то, что пройдет через весь спектакль: нервность и надтреснутость героев, быстрая речь, «сегодняшняя» интонация, стремительный, если можно так сказать, молодой темпоритм.

«Отчего вы всегда ходите в черном?», – спрашивает Медведенко, робко любуясь Машей. В интонации – завороженность ею. В подтексте – «во всех ты, душенька, нарядах хороша». Девушка бросает



К. Шкаброва – Заречная, А. Хворов – Треплев. «Чайка». Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

на него равнодушно-веселые взгляды. «Это траур по моей жизни. Я несчастна», – произносит в одно слово, с улыбкой на губах. С радостным волнением бегает по сцене и восторженно осматривает театр. (По логике спектакля получается, что расположен он на месте зрительного зала, а занавес и пространство за ним – его отражение.)

Когда появляются Треплев и Сорин и просят разойтись, Медведенко уходит за Машей, как бы сдавшись ей – причем, не по безволию, а сознательно решившись. Он *уже* несет свой крест. В экспозиции спектакля сквозь каждый жест, паузу, слово проступает подробная внутренняя жизнь. Не демонстрируется, а именно проступает, угадывается в полутонах, интонациях и взглядах.

Характерная для чеховской драматургии тема несовпадения людей друг с другом решена через мизансцены, разницу в темпоритме ролей, тоне речи и экспрессивности игры. Почти в каждой сцене можно заметить условное деление на «представляющих» и воспринимающих, – как в театре.

В диалоге Сорина и Треплева зрителем выступает Сорин, примостившийся на одном из стульев, расставленных для публики. В нем ничто не выдает болезни, плохого самочувствия. Вплоть до последнего действия подтянутый красивый старик бодр и ходит уверенно. Несмотря на седые волосы и трость, иногда он забывает о возрасте.



А. Баргман – Тригорин, И. Ермолова – Аркадина. «Чайка». Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

Пластика приобретает подростковую угловатость, и Сорин кажется мальчишкой, озорным и любопытным. Он еще не отзвучал для жизни, но жизнь уже отзвучала для него. Ему остается только чувствовать и слышать, как бьется она в других.

Костя взволнованно – переходя от отчаянья к восторгу и обратно – то мечется по сцене, то останавливается позади дяди. Прижмется к нему или присядет рядом – и снова сорвется с места. Захлебываясь чувствами, он высказывает свои мысли и идеи. Сорина не слушает – погружен в себя. Зато Сорин внимает каждому слову племянника. Костя говорит: «Только один я – ничто», – и Сорин, задумавшись на секунду, не найдя, как племянника утешить, сочувственно накрывает его руки ладонью. Слова «Мне уже двадцать пять лет» слушает с едва скрываемой улыбкой (вернуть бы ему теперь эти заветные двадцать пять!). Когда мимо них весело бегут Яков, горничная и повар, он, прищурившись, с умилением смотрит на них сквозь круглые очки. Тихо любуется быстрой шумной молодостью. А когда на сцене появляется Нина (Кристина Шкаброва), сразу замечает, что Косте хочется остаться с ней наедине, и уходит, с ласковой хитрецой поглядывая на них.

В этот момент, согласно тексту Чехова, Сорин должен пропеть «Во Францию два гренадера…» и добавить: «Раз так же вот я запел,

а один товарищ прокурора и говорит мне: “А у вас, ваше превосходительство, голос сильный…”. Потом подумал и прибавил: “Но… противный”». Вместо этого договаривает только до «голос сильный», а Костя заканчивает за него: «Но противный, я знаю». Ведь говорят они друг с другом много, а историй у Сорина в жизни было мало – все выучены племянником наизусть.

Режиссер, с одной стороны, обходится с текстом бережно, во всем исходит из него. Но, с другой стороны, в спектакле привычные реплики часто звучат чуть иначе. Например, в одной из сцен Дорн скажет Полине Андреевне: «Нет, ничего». Но произнесет без запятой, показывая на сердце, так что изменится смысл слов: вместо формального «пустяки, не страшно» – признание, что душа – пустая. Ни одна реплика не берется механически.

Когда уходит Сорин, Нина и Треплев должны поцеловаться, но она в последнюю секунду отбегает. В этой сцене Заречная восторженна, возбуждена, говорит восклицательно и преувеличенно. Но кажется, что это волнение из-за премьеры, не из-за встречи с Костей. «Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала», – Нина сообщает с таким театральным напором, будто читает монолог. Рядом стоит Костя, но она смотрит не на него, а в зал. Даже слова «Мое сердце полно вами» звучат в общем потоке, к нему не обращены.

А вот искренность Треплева несомненна. Тут и восторг, и нежность, и умиление, и страсть. Он от нее просто дуреет. Разломан, растерзан любовью. Александр Хворов играет это с редким мастерством.

Появляется Тригорин. Он идет со сцены в зал, чего в спектакле другим не позволено. (Стоит отметить: у Треплева из-под светлой рубашки виднеется темная. У Тригорина – светлый пиджак поверх темной кофты.) В руках Тригорина блокнот и карандаш, на глазах очки. «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру…», – он монотонно зачитывает ремарку к первому действию. Еще не раз по ходу спектакля ему будет поручено озвучивать авторский текст. Может даже показаться, что Тригорин – тот писатель, кто создал всех этих персонажей, поселился среди них и изнутри режиссирует их судьбы.

Когда приходит Дорн, он видит карточки с именами на расставленных на авансцене стульях. Оглянувшись, врач быстро меняет их так, чтобы сидеть рядом с Аркадиной. Снова – подробность, за которой – драма жизни.



И. Ермолова – Аркадина. «Чайка». Свердловский академический театр драмы. Фото В.Балакина

Полина Андреевна (Светлана Орлова), появляется на сцене вслед за Дорном. Ее чувства к нему тоже обнаруживаются сразу – через подражание Аркадиной. Желая понравиться ему, она напряженно играет в актрису. «Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши», – эти простые слова произносит приподнято, нараспев, приняв торжественно-изломанную позу. Увидев, что эффекта нет, раздраженно сбрасывает с себя фальшивую театральность: сникают плечи, движения делаются резкими и нервными, интонация – обиженно-развязной, голос становится ниже и грубее.

Их разговор прерывается шумным появлением (или даже *явлением*) Ирины Николаевны Аркадиной (Ирина Ермолова) в сопровождении Тригорина и Шамраева (Андрей Кылосов). Они поднимаются на сцену через центральный проход зрительного зала. Вибрирующий низкий голос с легкой хрипотцой, статность, подчеркнутая платьем, особый способ говорить с какой-то естественной театральностью. Живость, изысканная и одновременно чуть грубая непосредственность и широкий бурный темперамент. Аркадина действует гипнотически. Взойдя на помост и резко развернувшись, начинает читать из «Гамлета»: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души…». Закончив, хулигански жмурится, высунув язык. Знает, что хороша! И по тому, как сыгран этот крошечный отрывок, видно, что ее артистическая слава не случайна.



А. Баргман – Тригорин, К. Шкаброва – Заречная. «Чайка».
Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

Зрители расселись во фронтальной мизансцене. Костя примостился на лесенке внизу. Полумрак. Под те же, что в начале, величественно-тревожные звуки быстро поднялся занавес. На деревянном острове-сцене Нина будто парит над водой. Вверху – мутный зеркальный горизонт, в котором отражается озеро. Похоже на дрожание луны в волнах. Сидя на своем «плоту», Нина неуверенно и неумело произносит: «Люди, львы, орлы и куропатки…», – и по-детски теребит краешек легкого белого платья. Сцена-плот плывет вперед. Нина поднимается, разводит руки в стороны. Ее голос становится громче и тверже. Монолог звучит как заклинание.

Треплев заворожен своей прекрасной музой. Но Аркадина намеренно срывает спектакль. С самого начала сидит, подбоченясь и попивая чай. Вздыхает, качает ногой, озирается. Демонстративно ухмыляется, поправляет макияж, обмахивается. «Это что-то декадентское», – бросает совсем не тихо, как указано в чеховской ремарке, а громко и с насмешливым отвращением. Даже зрительское кресло она превращает в сцену.

Спектакль обрывается, Тригорин немедленно утыкается в свою тетрадь. Он отрешен, спокоен. «Каждый пишет так, как хочет и как может», – первую реплику произносит с усталым равнодушием. Он ходит по помосту и, поглядывая на людей сверху вниз, все пишет,

пишет, пишет. Когда Медведенко невпопад выпаливает, что «никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов», Тригорин останавливается и переводит взгляд на него – потом в тетрадь – опять на него. Будто придуманный им персонаж высказал что-то от себя и тем очень удивил автора.

По мере того, как Аркадина осознает, что обидела сына, с нее постепенно спадает маска актрисы. «Слышите, господа, поют?», – в глазах тоска. Начинается одна из самых таинственных сцен спектакля. Наползает сумрак. Снова звучит «Адажио для струнных». У всех меняется мелодия речи: слова произносятся как бы отдельно, словно «объявляются», будто взлетают вверх по одному и оттого кажутся сокровенными. «Должно быть, в этом озере много рыбы», – говорит Тригорин. «Да!», – поспешно отвечает Нина и, кажется, в этот момент влюбляется в него. Это «да» – всему ему. Между ними – Аркадина, но ее не замечают. Она, замерев, смотрит на них, как на зловещее дежавю. Вероятно, в Нине увидела себя, какой была много лет назад, когда тоже мечтала о сцене, когда была «чайкой». Наверное, все эти слова уже звучали здесь когда-то. Нина убегает и, глядя ей вслед, Аркадина тихо, как бы про себя, говорит: «Несчастная девушка в сущности», – и произносит это со *знанием*.

В конце первого действия Маша выходит с ярко накрашенными губами. Вместо того, чтобы выхватить у нее из рук и выбросить табакерку (как предписывает ремарка), Дорн со злостью стирает помаду платком. Но раздражение исчезает, когда она говорит ему о любви к Константину. С отеческой нежностью Дорн кутает Машу в плед и гладит ее по голове. Они сидят на помосте, их фигуры кажутся крошечными на фоне бескрайней темноты. А высоко над ними дрожит холодное отражение «колдовского озера». «Что я могу сделать, дитя мое? Что? Что?», – шепчет Дорн со слезами на глазах. В сущности, это – главная интонация спектакля: сочувственная, ласковая.

Во втором действии Аркадина, Маша и Дорн читают Мопассана «На воде». Буквально *на воде* это действие начинается и завершается в спектакле Григория Козлова. Первая сцена чрезвычайно живописна: под виолончельный вальс кружатся, дурачатся, танцуют «в озере» Заречная и Треплев, бродят по воде Медведенко, Сорин и Дорн. Летят брызги, Нина визжит от восторга, – счастье! Из глубины сцены в зрительный зал проходит Тригорин с удочкой, на конце

которой тетрадь (потом признается: даже когда удит рыбу, мысли лишь о том, что «должен писать»). Аркадина в платье персикового цвета, в изящных кружевных перчатках, бусах, с белоснежным зонтиком. Ее наряды отличаются необычным цветом, кроем, яркими деталями. Пока другие резвятся, она сидит по центру на помосте и напряженно смотрит перед собой. Может быть, высматривает Тригорина, которого ревнует. Потом спросит, не видел ли его кто-нибудь, Нина ответит, что он в купальне рыбу удит (то есть *она* – знает, где он), и Аркадина одарит ее презрительным взглядом.

Мизансцены в спектакле тоже как вода – текучие. Главным принципом мизансценического рисунка можно назвать подвижность, переменчивость, и от этого спектакль дышит. Бóльшую часть пространства занимает озеро, игровая площадка очень мала, но движение беспрерывно. Каждый сантиметр пространства обжит.

Из логики отношений выбивается сцена, когда Треплев бросает к ногам Нины убитую им чайку. Только что, держась за руки, они весело кружились в воде, Костя казался счастливым, но вот – идет к ней *уже* разъяренным. Когда случилась перемена? Когда он успел заметить, что Нина увлечена другим? Их разговор прерывает появление Тригорина. «Не буду вам мешать!», – вскрикивает Треплев и делает руками, как крыльями, взмах, будто он сам – чайка.

«Быстро уходит», – Тригорин опять произносит чеховскую ремарку. «Здравствуйте, Борис Алексеевич!», – записывает в блокнот приветствие Нины, повторяя его голосом сосредоточенным и монотонным. Но по ходу диалога постепенно исчезает образ усталохолодного, безразличного ко всему человека, который занят не жизнью, а ее непрерывной фиксацией. Он волнуется, суетится. Вскакивает, кутается в плащ, то застегнет его, то расстегнет. Пугается и Нины, и самого себя. Пытается бежать, но через секунду возвращается. «Давайте говорить о моей прекрасной светлой жизни», – произносит иронично и впервые за все время отбрасывает свой блокнот. Устраивается рядом с Ниной на помосте и по-детски беззащитно свесив босые ноги, начинает рассказ о том, как мучительно быть писателем.

В нем вдруг оживает темпераментная личность исключительного, разящего наповал обаяния. «Вот я с вами, я волнуюсь», – говорит как романтический герой, с ироничной театральностью, картинно отставив ногу и подавшись к Нине. «А между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть», – продолжает



А. Баргман – Тригорин, К. Шкаброва – Заречная. «Чайка».
Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

сокрушенно. Еще секунда – и вскакивает с места. Мечется по сцене, жестикулирует, говорит все громче и быстрее. Звучит печальное фортепиано. «Я обираю пыль с лучших моих цветов», – делает жест у груди, будто копает и рыхлит обессилевшую душу. При этом, проходя мимо зеркала, поправляет волосы.

Он отталкивает помост со стоящей на нем Ниной в глубину. Поднимается и идет навстречу ей, она – к нему. С восторгом говорит, что за счастье быть артисткой перенесла бы все, и Тригорин смотрит на девушку зачарованно. «Я бы потребовала шумной славы!», – восклицает она – и срывается вниз, в его руки. На секунду замерев – он ее отпускает. Нина смущена. Отходя, касается руками живота, где только что были его ладони. «Красивая птица», – говорит Тригорин, глядя *на нее*, а не на лежащую перед ними чайку. Он пробует вернуться в «тело писателя». Надевает шляпу и берется за карандаш. «Что это вы пишете?», – подкрадываясь, игриво спрашивает девушка. Отвечая, Тригорин вдруг подбивает ногой воду – брызги летят Нине в лицо: «Ах, так?!», – и вот они уже мокрые оба, жмурятся, смеются, заходятся от счастья. В этой радости тонет ответ, который он читает как бы между делом (да она будто и не слышит слов!): «Сюжет записываю. Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка,



А. Хворов – Треплев, И. Ермолова – Аркадина. «Чайка».
Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

и счастлива, и свободна, как чайка. Вдруг пришел человек, увидел ее и погубил, как вот эту чайку». Пропущены слова «случайно» и, что самое главное, «от нечего делать». Очевидно, что это – сюжет их отношений. Он погубит ее, но не от скуки, а любя.

Эта радость «накануне жизни» в третьем действии начинает угасать. Из глубины сцены выплывает столовая дома Сорина, высокая стена закрывает собой озеро. Кажется, стало меньше воздуха. Ушла бескрайность, появился предел. «Тригорин завтракает», – так в ремарке. А в спектакле – вечер или ночь. «Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю», – так прежде говорил Треплев Нине. Теперь оно вправду утекло. Зато пространство разжилось вещами. Из поэтического оно становится земным, из обобщенного – конкретным. Здесь сундук и чемоданы (Тригорин и Аркадина готовятся к отъезду), столик с графином, связки книг на полу и фотографии на стенах.

Озеро отражается на потолке, в его мутной искривленной зеркальной поверхности. Герои – в оконных стеклах. Сорин смотрится в воображаемое зеркало, Аркадина – в зеркальце своего косметического сундучка. Таинственное *нечто* замкнуло персонажей внутри бликов и зыбких отражений. В этом находят выражение и тема театра с его

масками, обманами, иллюзиями, и тема судьбы – той самой силы, которая играет с человеком, искривляя его жизненный путь, отвечая обманом на его надежды, путая правду с неправдой, явное с кажущимся.

Аркадина на протяжении спектакля борется с маской, с угрожающей ей подменой личности ролью. Ее *по-настоящему* задевают слова сына, что Тригорин трус и, самое главное, что он сейчас с Ниной смеется над ними. Но даже *искреннюю* злость она *играет*, оценивая, хорошо ли удается роль и довольно ли эффекта. Страшная сцена, когда мать называет сына (только что пытавшегося покончить жизнь самоубийством) приживалом, оборвышем, ничтожеством, обретает здесь неожиданный комизм: так пышно и театрально она подает эти слова. Костя корчится, задыхается от слез, но и тогда Аркадина произносит: «Не плачь. Не нужно плакать» – с такой интонацией, будто декламирует со сцены. Однако в самый разгар ссоры закрывает рукой лицо, как если бы пыталась стянуть с себя маску. И со слезами на глазах, тихим тяжелым голосом просит простить. Кается в том, чего изменить не в силах.

В начале спектакля Сорин ласково, но твердо, сильно растягивая последнее слово, наставляет Костю: «Без театра нельзя». Он любит театр, но любовью нетребовательной. Совсем другой интенсивности чувство движет Аркадиной. Ее любовь к театру – плотоядная, ненасытная, так что даже повседневную жизнь она употребляет для игры. В страсти к Тригорину – то же властолюбие. Она хочет им обладать. Когда Тригорин, срываясь на крик, просит отпустить его к Нине, Аркадина все ниже склоняется к земле, будто ранена в живот: «Ты мой! Ты мой! И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои! Ты весь мой». И овладевает им, подчиняет. Возвращает себе свое, как вещь. Тригорин сидит на полу за большим сундуком, так что виден только его затылок и раскинутые в стороны руки. В это время Аркадина твердит слова любви, полные избыточной театральности. Она будто расправляется с ним, а закончив – тяжело валится на сундук, как сытый хищник.

«У меня нет воли… У меня никогда не было своей воли… Вялый, рыхлый, всегда покорный – неужели это может нравиться женщине?», – поверить словам Тригорина трудно. В силу актерской индивидуальности Александра Баргмана в его герое на протяжении всего спектакля пульсирует вольность. Остается загадкой, как мог человек с бешеным ретивым темпераментом согласиться быть вторым

голосом, согласиться быть *принадлежащим*. Через Тригорина реализуется характерный для Чехова мотив безвластия человека над судьбой и даже над поступками, часто идущими вразрез с желанием души.

Сцена опустела, Тригорин стоит у окна. Прибегает Нина, уже какая-то другая, взрослая, и сообщает ему, что едет в Москву и будет поступать в театр. «Дорогая моя!..», – говорит он сжатым от страсти горлом и целует ее, прижимая к стене. Оторвавшись, сползает вниз, сжимая в руке пальцы Нины. Так и случится: цепляясь за нее, он стащит ее вниз.

В четвертом действии на сцене все та же комната, только ближе к авансцене стоит массивный стол. Чехов отмечает: прошло два года. Но Треплев постарел сильнее. Или же пытается себя старить, «серьезнить», «степенить». Гладко причесанные волосы, черная одежда. Траур по былым надеждам. Он пишет, пишет сосредоточенно. И только резкие быстрые жесты напоминают прежнего Костю. У Александра Хворова – талантливые, умные, живые руки. Его жесты естественны, свободны и точны.

В доме мрачно. Виолончель звучит аккомпанементом разлада. Слышно, что идет дождь. Сверкает молния. Гром. Воздуха еще меньше.

По тому, с какой лаской Маша прибирает стол Треплева, с каким трепетом раскладывает его бумаги, ясно, что любовь к нему из сердца так и не вырвала «с корнем».

Все стали говорить медленней и глуше, слова отяжелели и падают вниз. Сорина выкатывают на сцену в кресле. Дорн появляется в маске чумного доктора – видимо, привез из Италии.

Тригорин теперь ходит с тростью, вальяжно. «Погода встретила меня неласково. Ветер жестокий», – говорит так, будто читает уже написанное. Человека победил писатель, и не осталось больше того, кто мог взволнованно перебирать пуговицы на плаще. Снова *фиксирует*, а не живет.

Атмосфера становится мрачнее. Играют в лото: лица едва освещены, и каждый удар фишки по столу похож на звук выстрела. Треплев узнает Нину по звуку шагов. Она вся мокрая от дождя, в черных брюках, черном свитере и в длинном темном пальто. Костя скажет потом: «Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет». Нина Кристины Шкабровой на



«Чайка». Свердловский академический театр драмы. Сцена из спектакля. Фото В. Балакина

девяносто лет «понесчастнела». «Я любила вас», – говорит скороговоркой, не глядя при этом на Костю. Любила ли?.. Треплев же будто мутнеет от любви, неотрывно смотрит на нее, шумно дышит. Пытается удержать ее ладонь в своей. Укутывает в плед. Они садятся на кровать, и он чуть подается к ней лицом, словно «вдыхает» ее. Пытается коснуться и обнять, но она убирает его руки, гладит пальцы – выскальзывает. «Зачем в Елец?», – вскрикивает Треплев и делает жест рукой, мол, вот же дом, *твой* дом, останься! С нарастающей надеждой и почти с восторгом признается ей в любви, бросается перед нею на колени: «Бога ради, Нина!». В ответ безразличное: «Дайте воды». Слышен гром. С коленей поднимается помертвевший Костя. Ждет ее ухода, чтобы сделать то, что решил. Садится за стол, за свои бумаги. Говорит тихо, даже чуть раздраженно.

Нина шумно хлопнула стаканом по столу – срывается в истерику, рассказывает о своей судьбе. Восклицательная восторженность, экзальтированность, присущие ей с самого начала, здесь переходят в надрыв, и в нем трудно разделить искренние чувства и игру. Например, «умей нести свой крест и веруй», – читает, стоя на столе, как со сцены, со знанием душевной боли, но все-таки *читает*, как актриса.

Убегая, Нина видит на вешалке пальто Тригорина. Замирает, нюхает его, зарывается лицом, гладит (в пьесе эта сцена устроена



К. Шкаброва – Заречная. «Чайка». Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

иначе). «Значит, она привезла его с собой?..», – подбегает к Косте, кладет ему на плечи руки и с какой-то хищной радостью кричит о том, как любит Тригорина. Будто стреляет словами в спину. Чайки тоже убивают.

Под звуки грома, дождя и «Адажио для струнных» в вихре актерского азарта Нина вскакивает на сцену: «Люди, львы, орлы и куропатки!..». И уплывает на этом помосте вместе с комнатой, со стеной – в глубину, за зеркала.

Костя сидит неподвижно. Молча прощается с жизнью. Надкусывает эклер, запивает чаем и уходит, захватив с собой маску чумного доктора. «Нехорошо, если кто-нибудь ее увидит и скажет маме. Это может огорчить маму», – говорит о маске, а не о Нине.

Под звуки баяна все влетают в комнату, поют «Барыню» и пляшут. Кричат чайки. Выстрел. Все переходит в какой-то инфернальный план, будто пляшут теперь в темном озере не люди, а их тени. Тригорин уводит Аркадину и пускается в бешеный русский пляс по залитой водой сцене. Сюжет для небольшого рассказа вышел из-под его контроля.

Григорий Козлов дал высказаться *жизни* – через себя, через актеров, через пьесу. Центральными фигурами спектакля оказались Тригорин и Аркадина в исполнении Александра Баргмана и Ирины

Ермоловой. Режиссерски спектакль не выстроен «под них», но сила актерских индивидуальностей определила их первостепенность.

Когда-то П.П. Гнедич связывал успех «Чайки» в МХТ 1898 г. с тем, что исполнители «полюбили пьесу»[4]. Спектакль Свердловского театра тоже проникнут изначальной нежностью режиссера и актеров друг к другу, к ролям, к автору и тексту. Пьеса ответила им взаимностью.

1 *Литаврина М.Г.* От Серебряного века – к русскому зарубежью. Чехов & Набоков: Драматургия. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2018. С. 55–56.

2 Там же.

3 *Рудницкий К.Л.* Русское режиссёрское искусство. 1898–1917. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. С. 80.

4 *Гнедич П.П.* «Чайка» г. Антона Чехова // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. М.: АРТ. Театр, 2005. С. 64.

Надежда Новикова

В театре тоже все не так, все не так, ребята…

Исполнилось 80 лет создателю и бессменному руководителю Московского театра «Около дома Станиславского» Юрию Погребничко. Жизнь его спектаклей измеряется десятилетиями. При всей кажущейся импровизационности они сделаны крепко. Постановка Погребничко по пьесе А.Н. Островского «Лес» играется тридцать первый год (с небольшими перерывами). Спектакль пережил три редакции и смену актерских поколений. Ход времени, новые его запросы отразились даже на названии: было – «Нужна трагическая актриса», стало – «Нужна драматическая актриса».



«Лес». Театр «Около дома Станиславского». Сцена из спектакля.
Фото В. Пушкина

Премьера первой редакции состоялась в 1989 г. Сценография, сочиненная Юрием Кононенко, и сегодня остается прежней: барак – деревянные полы и ржавые, с облупившейся краской стены. Над центральной стеной – сколоченная из досок смотровая вышка.

Неужели движение по России есть движение по периметру барака близ смотровой вышки? Не стоит преувеличивать социальный подтекст, хотя он есть во всех спектаклях Юрия Погребничко.

Декорации статичны и неизменны на протяжении всего спектакля: это и усадьба Пеньки помещицы Гурмыжской, и та самая дорога из Керчи в Вологду и обратно, по которой бредут два актера в поисках театра. Правда, движется у Погребничко только Несчастливцев. Черное пальто в пол, чемодан за спиной. Шагает по периметру барака под сюиту из кинофильма Григория Козинцева «Гамлет». Сквозная тема заявлена режиссером с первых секунд спектакля, и музыка Дмитрия Шостаковича отсылает нас к тому, что еще осталось от театра, который Несчастливцева Алексея Левинского помнит и мечтает воссоздать. Так, с первых секунд заявлена многоуровневая театральность. Левинский в роли Несчастливцева и Несчастливцев, перманентно существующий в образе Гамлета.



А. Левинский – Несчастливцев, А. Егоров – Счастливцев. «Лес». Театр «Около дома Станиславского». Фото В. Пушкина

Меряя шагами сцену, Несчастливцев–Левинский замечает спящего в углу Счастливцева–Анатолия Егорова и будит его цитатой из Шекспира:

...Когда я спал в саду
В свое послеобеденное время,
В мой уголок прокрался дядя твой
С проклятым соком белены во фляге...

И вот они уже шагают вдвоем, влево-вправо, вперед-назад. Два пожилых актера рассуждают об идеальном театре, о счастливом будущем, о талантливой актрисе, которой им не хватает. Разговор с первых минут приобретает окрас несбыточности.

Оказавшись в усадьбе «Пеньки» и даже не успев поздороваться с тетушкой, Несчастливцев начинает «кастинг». Текстом для проб, как и завязкой внутреннего режиссерского сюжета (сквозного действия) спектакля Погребничко, служит диалог Буланова (Илья Окс) и Аксюши (Екатерина Кудринская).

Буланов, подыгрывающий конкурсанткам, ведет себя как актер, уже утвержденный на роль (самого себя?). Но утверждал его явно не Левинский – Несчастливцев, а Гурмыжская, которую играет Анатолий Егоров, исполнитель роли Счастливцева. Того самого Аркашки, который



А. Егоров – Гурмыжская. «Лес». Театр «Около дома Станиславского». Фото В. Пушкина

не гнушается никакими ролями, побывал в суфлерах и готов перейти в кассиры. В проведении «кастинга» Левинскому-Несчастливцеву помогает Карп (Алексей Мишаков), выполняющий функции помощника режиссера. Он встречает актрис, принимает анкеты (ими забиты карманы его фрака), оценивает способности барышень, а также Буланова, из раза в раз пропускающего сильную музыкальную долю и опаздывающего на свой выход.

Эта сцена задает условия, по которым будет развиваться действие: искусство живет только в воображении Несчастливцева. В реальности имеются безответственный актер и плохая актриса. Из трех претенденток Левинским-Несчастливцевым выбрана наименее «деревянная». Из трех зол – меньшее.

Возложенные на нее надежды не оправдаются. Несчастливцев ей не интересен, Гамлет ей вовсе не нужен. У нее другого рода проблемы. Сцена заигрывания Аксюши и Петра решена пластически под романс «Только раз» в исполнении Изабеллы Юрьевой. Аксюша, стоя на авансцене спиной к залу, хитро оглядывается на зрителя, оголяет плечо и движется к стоящему в глубине сцены Петру. Приблизившись, обнимает его, но как только он прикасается к ней в ответ, возвращается на исходную позицию. Так повторяется несколько раз. Не остается сомнений в том, что перед нами не Офелия, то есть не героиня



А. Левинский – Несчастливцев. «Лес». Театр «Около дома Станиславского». Фото В. Пушкина

Несчастливцева. Ему нужна та, что сможет умереть от любви. Аксюше в спектакле Погребничко хочется жить.

Однако, драматическая актриса здесь есть. Та женщина в мужском черном пиджаке, которая извещает Несчастливцева, что в барак съезжаются новые действующие лица – бродячие комедианты (Несчастливцев наставляет их словами Гамлета). Внимая монологам Гамлета, она вскакивает, аплодирует, кричит: «Браво!». Она участвует в действии, но никто ее не замечает. В записи несколько раз звучит реплика Офелии: «Я не могу не плакать, когда подумаю, что его положили в холодную землю». Кто это? Офелия? Призрак? Актерская «мировая душа»? Идеальная Актриса – героиня Лилии Загорской – обитает в другом пространстве. Почти весь спектакль она проводит на театральном балконе – смотровой вышке. В этом бараке, на сцене усадьбы «Пеньки» ей нет места. Она нужна только Несчастливцеву – Гамлету, но ведь и сам он больше никому не нужен.

Гурмыжскую, как сказано выше, играет мужчина, ключницу Улиту тоже (Иван Сигорских). Улита с усами, бородой; когда он(а) приподнимает платье, чтобы сделать книксен, видны джинсы. Представим себе, как воспринимается задушевный разговор двух «дам»: «Послушай, Улита! Скажи мне, только говори откровенно... когда случается тебе видеть красивого молодого человека... не чувствуешь



Л. Загорская – Актриса. «Лес». Театр «Около дома Станиславского».
Фото В. Пушкина

ли ты чего, или не приходит ли тебе в голову, что вот приятно полюбить…».

В сцене дуэли Гамлета (именно так!) с Иваном Петровым сыном Восмибратовым (Александр Зотов) грудь обоих дуэлянтов увешана орденами. Рефреном звучит вопрос наблюдающего за дуэлью Буланова: «Это настоящие ордена?». Нисколько не обеспокоенный тем, настоящая ли Гурмыжская, на которой планирует жениться, он интересуется подлинностью орденов. Буланов у Погребничко – абсолютный антипод Несчастливцева. Как и другие персонажи спектакля, он представительствует от имени того типа театра, который Несчастливцев не принимает. «Чувство… оно мне дома нужно», – заявляет Аксюша.

Находясь в конфликтных отношениях с сегодняшним театром и людьми, его олицетворяющими, Несчастливцев продолжает бороться и гнуть свою линию. Искусство ему дороже жизни, но противостоять ее течению бессмысленно, поэтому он отпускает Аксюшу, отдает последние деньги. Владимир Высоцкий говорил о песне, которой начинался «Гамлет» Юрия Любимова в Театре на Таганке: «Это стихи Пастернака, которые являются как бы эпиграфом ко всему представлению. Двойная цель преследовалась. Меня Любимов посадил около стены, чтобы я сидел с гитарой… И чтобы публика поняла, что никакого не Принца Гамлета Датского мы будем играть, а просто какого-то челове-



«Лес». Театр «Около дома Станиславского». Сцена из спектакля.
Фото В. Пушкина

ка, которого зовут Гамлет, который мог жить тогда и сейчас, неважно. А эпиграф: “Но продуман распорядок действий...”. Это самое главное в этом спектакле. Потому что все заранее предрешено, все известно, чем это кончится. От этого этот Гамлет много знает. Он отличается всезнанием. Он знает, к чему он приходит, к какому концу, и что ему его не избежать. Поэтому есть другая окраска немного у этого Гамлета».

Это всезнание и предрешенность Гамлета–Высоцкого буквально пронизывают Левинского–Несчастливцева. В конце первого акта «Леса» звучит «Моя цыганская» Высоцкого на французском языке. Аранжировка сделана в мажоре. Настроение песни по сравнению с русским вариантом меняется. Но в финале спектакля звучит русский вариант. И то, что было заявлено намеком, раскроется со всей силой, во всей своей полноте, криком и хрипом: «ВСЁ НЕ ТАК, РЕБЯТА!».

За двумя свадьбами, за «водевильным хеппи-эндом» следуют сцены, которые, можно сказать, содержательно переворачивают все происходившее на протяжении спектакля. Ни с чем уходя из усадьбы своей тетушки, Левинский–Несчастливцев спускается в люк. «Все там будем», – шутил он при первой встрече с Аркашкой. Суфлерская будка – пространство под сценой – и есть могила для него. Створки

люка открывают два могильщика, одетые в телогрейки и ушанки. Несчастливцев обращается к одному из них: «Если приедет, братец, тройка, ты вороти ее в город, скажи, что господа пешком пошли». Как только фраза обрывается, вступает голос Высоцкого – теперь на русском. Теперь хрипящий, кричащий, острый. «В сон мне желтые огни…». Левинский исчезает. Рука об руку с Высоцким. Два Гамлета, теперь они вместе, но не здесь, не с нами.

Эмоциональность и громкость набирающей силу песни контрастирует с камерным, тихим звуком спектакля. И возникает подлинный прорыв в какое-то другое измерение. На балконе застыла Офелия, на нее направлен белый луч света. Под балконом останавливаются три конкурсантки, в том числе Аксюша. Офелия исчезает, и наступает практически полное затемнение. Появившиеся вновь могильщики поднимают большой деревянный квадрат пола. В полной темноте в этой «стене» открывается прямоугольное узкое окно, как «волчок» в тюремных камерах или вагонах для заключенных. Из него льется свет. За ним виднеются лица трех молодых девушек. Окно медленно, медленно закрывается. «А в конце дороги той…», – окно резко захлопывается, – «плаха с топорами».

В бараке с низкими потолками движется по кругу вагон с заключенными. Вырваться из этого горизонтального пространства, расширить его можно – только если выйти за его пределы. Три девушки – ни в коем случае не жертвы, которых заточили. Это их выбор – остаться здесь, равно как выбор Несчастливцева – покинуть барак. Если реально сыграть невозможность, то Левинский это делает: играет невозможность реализовать в этом горизонтальном пространстве идеальное и подлинное.

Разговор идет о бытийных, сущностных вещах, а вокруг – предлагаемые обстоятельства. Обстоятельства жизни, той самой, что ходит по кругу; и свет в узком оконце, как символ другой реальности, манящий свет, который дразнит своей подлинностью и идеальностью.

Мария Хализева

Перепрошивка классики

Режиссер Саймон Стоун родился в швейцарском Базеле и своим родным языком считает немецкий, хотя рос в Англии (Кембридж) и Австралии (закончил Викторианский колледж искусств Университета Мельбурна): «Я австралиец, но у меня европейское происхождение»[1]. В свои 30 лет он предстал перед театральной Европой и за пять лет, к нынешнему моменту, ее без преувеличения завоевал. Его спектакли идут в Лондоне, Базеле, Амстердаме, Париже, Вене («Я много переезжаю, но я так привык с детства. С самого рождения я нигде не жил дольше пяти лет»[2]), принимают участие в крупнейших международных драматических и оперных смотрах.



Саймон Стоун. Фото J. Versweyweld

Фестивальная Москва не осталась в стороне – 2019 г. стал датой знаменательной встречи с творчеством Саймона Стоуна: первой его работу – «Три сестры» (*Theater Basel*) – показала «Золотая маска», передав эстафету Чеховскому фестивалю («Йун Габриэль Боркман»; венский *Burgtheater* в сотрудничестве с *Wiener Festwochen* и *Theater Basel*) и «Территории» («Медея», *Toneelgroep Amsterdam*, и показ в партнерстве с проектами *TheatreHD* и *OperaHD* на большом экране спектаклей «Йерма» лондонского театра *Young Vic* и «Травиаты» парижской *Opéra national*).

Увиденного хватило для первых выводов и обобщений. Саймон Стоун тяготеет к классическим сюжетам и совершает над ними дерзкие хирургические операции – меняются имена, перипетии, поступки, реплики, эстетика, строй речи; сюжет пишется поверх общеизвестного, истории отдельных персонажей воплощаются в образах, которых нет у автора. Современность и актуальность, реальные события и высокие технологии буквально выпрыгивают из закутков конструкций его спектаклей, словно кадетик из большой шляпной коробки в мейерхольдовском «Ревизоре». Удивительно, однако, что оригинал, несмотря на весь радикализм переделок, в работах Стоуна проступает вполне отчетливо. Почтенные пьесы и оперы, кажется, совершенно не страдают от режиссерского куража («Если вы не можете быть полемистом, вы не можете быть настоящим художником»[3] – давние слова Саймона



Б. Пайпер – Йерма. «Йерма». *Young Vic*. Фото J. Persson

Стоуна). Напротив, перепрошитая классика с готовностью выходит из одеревенения, куда ее часто загоняют театральные воплощения. Глубинная и, как правило, трагическая суть пьес проступает под рукой Стоуна почти в первозданном облике и оказывается совсем не чуждой глумливому и безжалостному сегодня, будь то драматургия Еврипида или Чехова.

«Я не хочу создавать адаптации, которые просто делают текст более выразительным или релевантным времени, – утверждал Стоун еще в начале 2010-х гг. – Когда я сочиняю новую пьесу, я беру ту же тему и размышляю о ней в иных обстоятельствах. Я ищу новые способы рассказывать старые истории»[4].

Саймон Стоун обращается с прочно вошедшими в историю театра хрестоматийными сюжетами не то чтобы без пиетета, но бесстрашно и уверенно, с внутренним убеждением, что уж классическое произведение, если понадобится, за себя постоит, хотя именно режиссеру Стоуну сопротивляться не станет. Порой он решительно скрещивает жанры («я довольно рано начал профессионально писать, режиссировать и играть в спектаклях, писать киносценарии, снимать фильмы и играть в них, ставить оперы. Поэтому сейчас я не чувствую границ…»[5]) или осмысляет в пределах одной работы творчество драматурга во всем его объеме. Именно так происходит в «Доме Ибсена» (*Toneelgroep Amsterdam*),

«Отеле Стриндберг» (*Theater Basel*) или в «Трех сестрах», не названных «Домом Чехова», но претендующих на такой заголовок.

С Ибсеном у Саймона Стоуна отношения явно особенные. В 2009 г. основанная им за два года до этого мельбурнская театральная компания *Hayloft Project* представила версию «Маленького Эйольфа» под названием «Единственный ребенок». В поле зрения европейского театра Стоун впервые попал со спектаклем «Дикая утка», перенеся в 2014 г. на сцену лондонского *Barbican Center* постановку 2011 г. театральной компании *Belvoir* в Сиднее, а затем снял по этой пьесе фильм, имеющий второе название «Дочь» (2015). В случае с Ибсеном, как мы видим, режиссер берется не за самые знаменитые пьесы, вроде «Кукольного дома», «Гедды Габлер» или «Пер Гюнта», а извлекает из толстых томов, скажем, «Йуна Габриэля Боркмана», главную роль в котором у него исполняет Мартин Вуттке. Что в собирательном Ибсене, что в постановках его отдельных пьес Саймона Стоуна чрезвычайно занимает тема краха семьи, чьи истоки берут начало во внутрисемейных конфликтах или в одном-единственном поступке, положившем начало медленному распаду.

Благодаря двум показанным фестивалем «Территория» работам отчетливо прочертился еще один внятный стоуновский сюжет – о человеческой одержимости. И если в «Медее» по канве трагедии Еврипида он ожидаем, то в спектакле «Йерма» по мотивам трагической поэмы Федерико Гарсия Лорки тема дополнительно заострена. Актриса Билли Пайпер фантастически играет путь от пробуждения в сегодняшней успешной женщине (журналистке из мира гламура и глянца) идеи завести ребенка – до безграничной и разрушительной на ней сосредоточенности. Род помешательства Йермы, которое не дает продыха ни ей, ни близким, испепеляет все внутри и вокруг, последовательно превращая благополучное существование в семье и профессии в безжизненную пустошь. Действие спектакля движется неравномерными скачками с перебивками то в день-два, то в несколько месяцев, а то и лет, куда вмещаются все надежды, все разочарования, все неудачные попытки естественной беременности и провалы ЭКО, всё несбывшееся. Пятеро персонажей на сцене, окружение Йермы, до последнего стараются от нее не отвернуться. Тем не менее, фанатичная концентрация на невозможном и неспособность ценить то, что имеешь, приводят озлобляющуюся и выпадающую из социума молодую женщину к полному опустошению и итоговому самоубийству. Лаконичная сценография

Лиззи Клачан подчеркивает этот разор, превращая зеленый газон под ногами в выжженную землю в финале.

Героиня Билли Пайпер и Саймона Стоуна чрезвычайно далеко ушла от хмурого и обреченного отчаяния Йермы Лорки. В случае же с «Медеей» вообще возникла некая новая сущность, объединившая Медею Еврипида и реальную американку Дебору Грин, которая в 1995 г. отравила мужа и подожгла дом, где сгорели двое ее детей. «Я подумал, что нам нужно найти современного персонажа, столь же выдающегося и яркого, как Медея в античном мифе, – говорит Стоун, оставляющий в стороне сражение с фатумом. – А эта женщина, Дебора Грин, была выдающимся врачом с незаурядным умом. Действительно исключительная личность. Я подумал, что ее история – прекрасная параллель, и взялся писать пьесу о третьем человеке, Анне, которая в чем-то похожа на Грин, а в чем-то – на Медею»[6]. Отталкиваясь от идеи режиссера, короткую и вместе с тем многословную пьесу создал драматург Питер ван Край, а начальницу фармацевтической лаборатории Анну (к слову, в фармацевтической компании работал отец Саймона Стоуна), некогда влюбившуюся в помощника лаборанта, жестко исполнила Марике Хебинк (еще одна версия этой «Медеи» идет в венском *Burgtheater*, где Анну играет Каролине Петерс). В абсолютно стерильном пространстве за один час двадцать минут она проживает жизнь женщины, вышедшей из клиники душевных болезней с твердым намерением сделать так, чтобы в семье все стало, как было до появления у мужа любовницы, до ее собственной попытки покушения на его жизнь (травила Анна Лукаса научно-изощренно – подмешивала в еду семена клещевины). Она сходу придавливает мужа пустыми надеждами: «Давай начнем с сегодня: ты везешь меня из больницы домой, семья снова вместе, все налаживается», не замечая стараний ее урезонить, вернуть к реальности. Но психотропы и алкоголь только усиливают выпадение из действительности – отклонение от выпестованного ею плана карается казнью.

У Анны и Лукаса не сходятся не только версии прошлого и будущего, но разнится и понимание всей боли и перекрученности отношений в настоящем; любые поступки они видят в разном свете. Белый экран периодически приближает к зрителю гримасы страдания, ненависти и деградации хрупкой Анны, ступор Лукаса, недоумение Клары, дочери их босса и по совместительству любовницы Лукаса, а также гаденькие ухмылки двух подростков, снимающих на камеру обнаженных родителей в постели, а потом демонстрирующих видео Кларе. Из компоста



«Медея». *Toneelgroep Amsterdam*. Сцена из спектакля.
Фото Г. Кузнецова

отталкивающих повседневных подробностей, преподносимых по преимуществу в слове, прорастает поступок современной Медеи. Страшная расправа тоже частично уведена в слова (их апофеоз – фраза «Дети в руках матери, скрепленные огнем»). Осыпающийся струйкой серый пепел долго трудится над пространством, чтобы припорошить никому не нужным трауром навсегда замаранную белизну. (В «Йуне Габриэле Боркмане», напротив, постоянно шедший на протяжении действия белый полиэтиленовый снег погребал под собой серость, наметал белизну сугробов, создавая иллюзию достойной жизни. Сценография Катрин Брак к ибсеновскому спектаклю и сценография Боба Казенса к «Медее» – словно фотографические позитив и негатив.)

Миф о смертоносном отчаянии Медеи явно не отпускает Саймона Стоуна – несколько лет спустя после премьеры в Амстердаме он возвращается к нему, но уже на оперной сцене, поставив для Зальцбургского фестиваля «Медею» Луиджи Керубини (2019). Опера в стоуновском прочтении полнится замысловатыми обстоятельствами жизни молодой грузинки (в исполнении Елены Стихиной) в сегодняшней Австрии. Деталей кровавого сюжета здесь ничуть не меньше, чем бесконечных отрывистых реплик в драматической версии: «Степень кинематографичной подробности и зрелищности этой постановки неописуема <…>. …всё реалистичнее некуда, всё архитщательно выстроено, вплоть до



М. Вуттке – Боркман. «Йун Габриэль Боркман». *Burgtheater Wien*.
Фото А. Курова

последней дверной ручки или кухонного крана»[7]. В опере постановщик использует уже не синхронное видео с камеры, следящей за исполнителями, но внушительные кинофрагменты (документальные кадры семейной идиллии на шикарной вилле в предместье Зальцбурга в Альпах, свидание Ясона с молодой красоткой Диркой, пока жена везет детей на концерт в музыкальную школу и по чистой случайности возвращается за забытой скрипкой, съемки задержания Медеи в аэропорту[8]), поясняющие логику действий и связь сценических эпизодов. Не менее значимы всевозможные средства коммуникации – sms Дирки или же сообщения Медеи, звонящей из заплеванной будки телефона-автомата на автоответчик Ясона. Оперный жанр диктует режиссеру иные подробности помешательства героини на сверхидее и несколько иные линии взаимоотношений, но не отменяет их транспонирования в современность: «Стоун параллельно поднимает тему беженцев, которых “принимает” Европа в расплату за агрессивную внешнюю политику, за вмешательство в дела чужих государств»[9].

Одержимость Саймон Стоун исследует отнюдь не только в женском ее изводе. В фильме «Дикая утка» («Дочь»), где все акценты расставлены намного определеннее, чем в пьесе Ибсена, отношения, души и, возможно, жизни, растаптывает твердолобое отчаяние мужчины – отца, потрясенного известием, что дочь не от него. Женщины здесь,

напротив, готовы к компромиссам, лишь бы сберечь личный островок счастья там, где уничтожается всё. Слишком хорошо они знают об отсутствии в этом мире альтернативы уничтожению, которое предъявлено в фильме предельно наглядно. У людей есть работа, пока функционирует деревообрабатывающий завод и вырубленные пустоши теснят леса. Когда владелец (генетический отец Хедвиг) разоряется и завод останавливается, люди снимаются с места, и городок пустеет. Хедвиг и ее дед противопоставляют всеобщему опустошению скромный жест сопротивления – образуют мини-союз по спасению животных, среди которых есть и ибсеновская подстреленная дикая утка.

По большому счету странно, что мимо этой темы – всепоглощающей охваченности идеей – Стоун проскочил при постановке оперы «Лир» современного композитора Ариберта Раймана, выпущенной в Зальцбурге в 2017 г. Здесь на передний план выступил другой важный для режиссера мотив – мотив краха и разрушения. Спектакль вслед за партитурой превратился «в буквальное отражение ужасов XX века»: «…Саймон Стоун поставил сильный, страшный и эстетский в мрачной красоте спектакль о том, как стремительно человечество движется к апокалипсису, разрушая мир до основания»[10].

Для воплощения своих замыслов режиссеру неизменно приходится быть очень изобретательным в мотивировках и нюансах. Скажем, что может не устраивать Жоржа Жермона из оперы «Травиата» в социальном положении избранницы сына, – темнокожей Виолетты (Претти Йенде), блогерши, инфлюенсерши, владелицы собственного парфюмерного бренда? Уж точно не рецидив рака, заменившего здесь исчезнувшую с повестки дня чахотку (то же решение в отношении Сарры в спектакле «Иванов» Театра Наций принял не так давно режиссер Тимофей Кулябин, в чьих постановочных приемах вообще много перекличек с его европейским коллегой и ровесником – некое поколенческое единодушие). Дело явно в оттенке скандальности нравов окружения Виолетты, представленном во всей карикатурной красочности на балу паяцев. Жермон-отец рвет и мечет, поскольку от брака с его дочерью готов отказаться саудовский принц, наслышанный об отношениях Альфреда с раскованной красоткой. И вот уже на экранах наплывают друг на друга заголовки всевозможных СМИ: «Скандал в клане Жермонов», «Саудовская королевская семья пытается пойти на попятный», «Похождения мадам Валери: катастрофические последствия». На экранах этой «Травиаты» вообще постоянно что-то мелькает: твиты Виолетты («Куда

подевалась моя энергия? Я чувствую себя такой уставшей»; «Надеюсь, визит к врачу вселит в меня надежду. Буду держать вас в курсе»), вереницы лайков поддержки, переписка с матерью («Я получила сообщение из клиники, просят прийти на консультацию. Мне так страшно!»), с врачом («Пожалуйста, свяжитесь со мной поскорее, ваш рак дал рецидив, нам надо разработать план лечения») и с Альфредом («Думаю о тебе», «Да ты что!», «Черт-те что!»); коробочки духов марки «Виолетта Валери», фрагменты фотосессий, бесстрастная информация от банков о финансовой катастрофе. Все это вспыхивает и уплывает в за-бытие социальных сетей и всевозможных мессенджеров, предварительно введя публику в курс дела. Туда же отправятся сотни жизнерадостных селфи, вереницы губ и взоров, опущенных глаз и распахивающихся ресниц – Виолетта, пошатываясь после капельницы, блуждая мыслями по прошлому, пролистывает в телефоне бесчисленные фото. Количество огневых лайков и число подписчиков стремительно теряют значение.

В случае с операми особенно ощутимо, что Саймон Стоун тяготеет не столько к слову (слова, из которых складывается текст его работ в драме, как правило, довольно легковесные, а реплики рваные и отрывистые), сколько к разветвленному сюжету («Я могу жадно впитывать миллион тем»[11]) и его максимально зрелищной подаче.

По причудливой случайности последние пару десятилетий знакомство Москвы с рядом знаковых для современного театра зарубежных режиссеров начиналось с «Трех сестер», неизменно являвшихся из немецкоговорящего театра. («Немецкоязычная зона не просто задает самые важные тренды современной театральной жизни, но давно уже стала зоной притяжения для крупных режиссеров из других стран»[12], – невозможно не согласиться с Мариной Давыдовой.) И каждый раз они казались российской публике едва ли не инопланетянами. В 1998 г. безмерно далекими от классического представления обо всем чеховском выглядели престарелые сестры Кристофа Марталера из берлинского *Volksbühne*, в 2008 г. их затмили непропорционально головастые и глазастые обреченные люди-куклы Андреаса Кригенбурга из мюнхенского театра *Kammerspiele*, в 2019 г. список пополнила отвязная ультрасовременная троица Саймона Стоуна. (На самом-то деле подлинными инопланетянами оказались три сестры Сюзанны Кеннеди, их ждали на осенний фестиваль «Новый европейский театр» 2020 г., но из-за пандемии увидели раньше в видеоверсиии, показанной мюнхенским *Kammerspiele* в самом начале весеннего карантина.) И каждый раз встреча



«Три сестры». *Theater Basel*. Сцена из спектакля.
Фото S. Then

с «Тремя сестрами» неведомого до того режиссера дает очень внятное представление о методе и эстетике постановщика.

С чеховскими Ольгой–Машей–Ириной рубежа XIX–XX вв. стоуновских раскованных барышень роднят имена и потери. Мыслят же они, существующие в реалиях XXI в. (в разговорах не раз всплывает имя Дональда Трампа или тема беженцев), совсем иными категориями. Живут в Швейцарии, рвутся в Берлин, Сан-Франциско, Нью-Йорк, перебрасываются короткими грубыми фразами («Да ладно тебе, иди в жопу, ты гонишь, что ли»), дышат воздухом нашего времени и собираются в день рождения Ирины на своей даче, чтобы развеять, наконец, прах давно умершего отца, которого никто не любил. В финале, освобождая дом и наткнувшись на урну, Ольга произнесет целый монолог об отце, сводящийся к тому, что «Он. Был. Мудак. Он постоянно изменял матери. Он сделал ее несчастной. Он сделал несчастными нас. А мы за четыре года даже не сподобились развеять прах этого говнюка».

Для работы по укоренению Чехова в современности Саймон Стоун взял в союзники драматурга Констанце Каргл и художника Лиззи Клачан, которая возвела на сцене небольшой дачный домик в натуральную величину, уже неоднократно опробованный в их совместных театральных работах (например, в «Доме Ибсена»). Как и там, действие чаще всего происходит внутри, за панорамными освещенными

окнами, порой одновременно в нескольких пространствах (подробно обставленные терраса, кухня-гостиная, спальня, туалет-душевая, лестница на второй этаж), а звук из недр этих дачных владений идет через микрофоны («Это вуайеризм. …ощущение, что зрители наблюдают за реальной жизнью»[13], – высказался как-то режиссер о схожем принципе сценографии). Особенно красив освещенный дом в той части спектакля «Три сестры», в которой внутри, вопреки сопротивлению захватчицы Наташи с голоском мультяшного персонажа, украшают елку и царит приподнятое настроение, а снаружи падает снег. Красота картинки только оттеняет штампованную безвкусицу реплик: «Зацените елку!», «Крутая елка», «В общем, всем, мать вашу, счастливого Рождества!».

Начало спектакля погружено почти в полную темноту с редкими всполохами, реплика натыкается на реплику, и разобрать, кто их произносит и сколько человек толкутся у темного дома в поисках ключа, невозможно. Этот мир сложен из обрывков разговоров, обрывков надежд и обрывков чувств: режиссерская техника – своеобразный театральный пуантилизм, но довольно суровый – даже в крошечных фрагментах гармонии этим людям, покуривающим травку и потягивающим алкоголь, отказано.

Улавливать, кому принадлежит то или иное изречение, регулярно не удается, но тут важен скорее общий поток и наплывы диалогов, нежели каждая фраза в отдельности.

За историей о том, как айтишник и наркоман Андрей проиграл в интернет-тотализатор родительскую дачу, а любовник его бывшей жены эту дачу купил, чтобы снести подчистую и выстроить на ее месте четырехэтажное здание, в полный рост встает другая чеховская пьеса – «Вишневый сад». Столь же умело драматург и режиссер вводят переклички с прочими пьесами Чехова, то с «Чайкой», то с «Дядей Ваней».

«Три сестры» Стоуна можно воспринимать и как органичную для режиссера игру с классикой, и как самостоятельную – жесткую, но притом человечную – пьесу о клочковатой современной жизни, поскольку сюжет Чехова здесь только каркас, канва, по которой выписывают свое, сохраняя лишь ритм. От Чехова отступают вроде бы очень далеко, раздирают кружева в клочья, оперируют грубостью, воздействуя даже запахами (выкуренный косяк, жарящаяся яичница); но, уходя, не уходят – странным образом ощущается близость.

Тут никто не надеется на счастье, но и к его тотальному отсутствию оказывается не готов. Ни Маша, отхватившая в мужья красав-

чика Тео (он же Федор Кулыгин), а в любовники красавчика Алекса (он же Александр Вершинин); ни Ирина, разбежавшаяся с Николаем (он же Николай Тузенбах) и спустя полгода вернувшая его назад, отбив у новой подружки. Ни Андрей, сделавший предложение Наташе в наркотическом дурмане и в нем же проведший годы семейной жизни; ни летчик Алекс, чья жена Каролина в припадке ревности спалила их дом, истерически подбрасывая мебель в огонь. Ни Николай, стреляющийся из-за бесповоротного осознания не-любви Ирины; ни друг Николая Виктор (за ним угадывается Соленый, и не помышляющий об убийстве). Лишь одна Ольга ведет вроде бы устраивающую ее жизнь с внесценической партнершей Катей («…я счастлива и сексуально активна, я семь лет нахожусь в отношениях с прекрасной женщиной, которая дарит мне ощущение самости и цельности»), но в их идиллию не особо верится.

Вращается вокруг своей оси дом из стекла и равнодушия, мелочей и раздоров, опустошаемый в финале. На окне туалета-душевой густеет пятно крови застрелившегося Николая. И последняя реплика «Все будет. Все будет хорошо» звучит, кажется, с той же отрешенностью, что и чеховское «Надо жить».

Слов по-чеховски (и уж тем более по-стоуновски) много, и суть их не слишком зависит от тысячелетья на дворе. Просто теперь разговоры напрочь лишены сентиментальности и осторожности формулировок, поступки смелее, а наличествующая рефлексия – иного, прагматичного, порядка. На поверхности – задеть за живое, попасть в уязвимое, ранить побольнее, а в подтексте – «груба жизнь». В сущности, «Три сестры» Саймона Стоуна только подтверждают мысль Вершинина: «После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же…», возведенную режиссером в постановочный принцип всех его работ.

Герои Саймона Стоуна необычайно далеки от своих драматургических прототипов и вместе с тем загадочно близки – они их наследники через несколько поколений. Они фонтанируют сленговыми выражениями и существуют в окружении суперсовременных реалий, неизменно представляя нашу эпоху с ее выразительным абрисом и циничным пустословием, за которым нередко скрываются бессилие, ранимость и подлинная драма, как и век или больше тому назад. Саймон Стоун – театральный смерч изощренности и актуальности, могучий

конвертер классики в современность – похоже, в ближайшее время собирается отчасти сменить угол зрения и в кои-то веки масштабно разобраться с современностью в современности. Во всяком случае, на несостоявшемся из-за пандемии фестивале в Экс-ан-Провансе 2020 г. была заявлена его постановка оперы современного финского композитора Кайи Саариахо «Невинность» – «настоящая современная трагедия для 80 музыкантов, смешанного хора и 13 солистов».

В качестве протагонистов своих спектаклей Стоун, как правило, занимает исполнителей высокого класса (в том числе оперных), но и ансамбль у него не слабее: «Мне интересно создавать сильные, жесткие спектакли – спектакли, которые оставят след в вашей душе. Здорово работать с актерами, готовыми уйти в отрыв»[14]. Тем временем актеры, которых Стоун выбирает, уверяют, что процесс репетиций с ним одновременно «ужасает» и «странно волнует»[15], сравнивают его с торнадо, а бывший художественный руководитель компании *Belvoir* Нейл Армфилд рассказывает: «Ты чувствуешь, как от него исходит энергия»[16] (иными словами, «это все равно, что быть привязанным к ракете»[17]). Стоун, конечно, упрямец и перфекционист, и это идет из детства, когда, решив, что хочет стать актером, он в 15 лет нанял агента, смотрел по 15 фильмов в неделю и прочитал полное собрание сочинений Шекспира в хронологическом порядке. На следующий год проштудировал все жизнеописания Плутарха, прежде чем сыграть Антония в школьном фильме «Антоний и Клеопатра»[18].

Саймон Стоун – среди тех режиссеров, кто последние годы последовательно меняет своими работами статус классики. Десятилетиями классику в театре интерпретировали; сегодня же постановщики настаивают: классика для современного театрального искусства – это миф, источник типов, ситуаций, положений, сюжетов. Как мы видим, именно такой дорогой Стоун и двигается, и классика не особо противится, как не получали когда-то отпора Шекспир или Еврипид, Ануй или Гофмансталь, пускавшие в дело чужие сюжеты или даже мифы. Впрочем, Саймону Стоуну, несмотря на весь размах его фантазии и энергии дарования, пока ощутимо не хватает в драме по-настоящему крупного литературного соавтора, как в опере – музыкального. Того, кто хотя бы частично удержит от назойливых снижений и упрощений, свойственных нашему времени, и превратит динамичный сценарий в полноценную пьесу. А в случае с оперой – сумеет предотвратить низведение музыки до саундтрека.

Иногда кажется, что Саймон Стоун чересчур хорошо слышит и чувствует современность со всем прозаизмом ее сознания, хотя природа убедительности его спектаклей именно в тонко уловленном нерве сегодняшнего дня.

[1] *Alison Crogg*on. When Simon Stone speaks, Australian theatre listen // *The Guardian*. 2013. 9 August.

[2] *Fergus Morgan*. Yerma director Simon Stone on bringing his radical Medea to London: «I don't make directors' theatre. That's a misjudged analysis» // *The Stage*. 2019. 5 Mar. Цит. по: Golod. 2019. 22 мая. Перевод Антона Маликова.

[3] *Elissa Blake*. A theatre man in a hurry // *The Sydney Morning Herald*. 2011. 15 February.

[4] Ibid.

[5] *Fergus Morgan*. Yerma director Simon Stone on bringing his radical Medea to London…

[6] Ibid.

[7] *Сергей Ходнев*. Простота хуже колдовства // *Коммерсант*. 2019. 28 августа. № 154. С. 11.

[8] См.: *Екатерина Беляева*. Пластиковый мир и хрустальные чувства // *Экран и сцена*. 2019. № 17. Сентябрь. С. 9.

[9] Там же.

[10] *Наталия Сурнина*. Человечество утопили в кровавой луже // *Музыкальное обозрение*. 2017. 30 августа.

[11] *Elissa Blake*. A theatre man in a hurry.

[12] *Марина Давыдова*. Театральные встречи. Глава первая // *Театр*. Блог. 2017. 19 июля.

[13] *Elissa Blake*. A theatre man in a hurry.

[14] *Fergus Morgan*. Yerma director Simon Stone on bringing his radical Medea to London…

[15] См.: *Elissa Blake*. A theatre man in a hurry.

[16] Ibid.

[17] *Benjamin Law*. Hurtling Stown // *The Monthly*. Australia. 2012. May.

[18] См.: Ibid.

Екатерина Омецинская

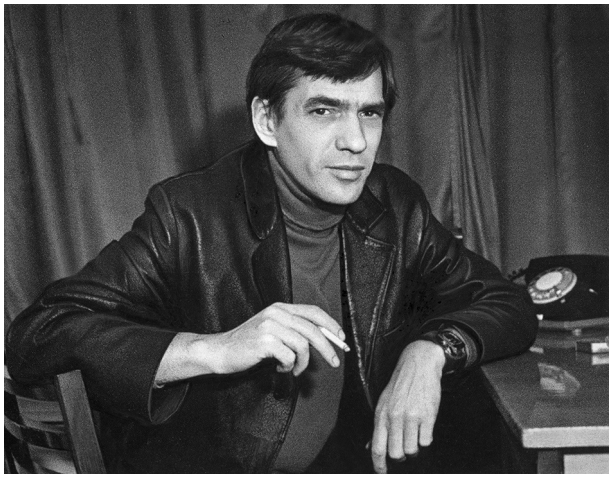
Три возраста Молодежного театра

Для Санкт-Петербургского государственного Молодежного театра на Фонтанке минувший сезон 2019/2020 гг. был юбилейным «в третьей степени». Сразу три «круглые» даты – 40-й день рождения самогó театра, 70 лет художественному руководителю Семену Спиваку и 30 лет его работы в Молодежном. А начало нового сезона ознаменовано 80-летием со дня рождения основателя театра – Владимира Малыщицкого.

С чего начинается театр? Он рождается, когда четкая, жизнеспособная творческая концепция получает возможность для воплощения и обретает зрителя, сознающего, зачем и почему он покупает билеты в определенный театр.

Возникновение Ленинградского Молодежного театра произошло при абсолютном временно́м совпадении необходимых условий. Случилось это 18 января 1980 г., хотя скрупулезные театроведы любят напомнить, что в реальности он был образован 17 декабря 1974 в стенах Театра им. Ленсовета, чтобы официально оставить группу бывших студентов И.П. Владимирова при возглавляемом им коллективе. Молодые актеры (Лариса Луппиан, Владимир Матвеев, Лидия Мельникова, Сергей Мигицко, Елена Ложкина, Елена Шанина, Николай Варухин и другие) какое-то время играли на отданной им малой сцене, но постепенно, входя в репертуарные спектакли или обретая себя в других труппах, переходили на «большой формат». К 1979 идея существования на Владимирском проспекте двух театров одного режиссера под одной крышей стала не актуальной, хотя в бюрократических анналах название «Молодежный театр» сохранилось вместе с рабочими ставками, некогда отпущенными Владимирову Управлением культуры Леноблисполкома.

Тут надо немного отступить во времени и рассказать, что с конца 1968 г. в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ, ныне ПГУПС) вызревал, кристаллизовался на базе студенческого любительского театра *Studio* немыслимый для своего времени театр одного режиссера – Владимира Афанасьевича Малыщицкого. Выпускник Ленинградского института культуры, впоследствии ученик Ю.П. Любимова и Г.А. Товстоногова, Малыщицкий обладал чутьем на хорошую современную литературу и стремлением к гиперреализму. Это привело к возникновению публицистического театра, слух о котором распространился на обе столицы. «Ленинградская Таганка» – так называли быстро переросший любительский формат театр Малыщицкого, основанный на стихах Андрея Вознесенского и Булата Окуджавы, прозе Бориса Васильева, Александра Житинского. К 1979 г. при ЛИИЖТе возник настоящий профессиональный театр. К. Рудницкий и В. Сахновский-Панкеев, С. Юрский, В. Быков и А. Володин обратились в Министерство культуры РСФСР с просьбой об организации в Ленинграде еще одного государственного театра. Министр Ю. Мелентьев на нее отозвался. Тут-то вспомнилось о «ленсоветовском» Молодежном театре с приписанными к нему ставками, которые вместе с названием



Владимир Малыщицкий. Фото Ю. Богатырева

и передали Малыщицкому. Вот только с помещением вышла загвоздка: за время советской власти в северной столице не было возведено ни одного театрального здания даже для именитых трупп – что уж говорить о начинающих. Однако и эту проблему удалось решить: напротив ЛИИЖТа, на другом берегу Фонтанки в Измайловском саду стояло здание бывшего ресторана, переделанного в маленький крытый каток, которое и отдали в распоряжение нового государственного коллектива и старого творческого братства. Так родился авторский, уникальный Молодежный театр Малыщицкого. Трансформирующееся пространство замыкало зрителей то в круг, то в каре, и перепутать его ни с одним ленинградским театром было невозможно. Как и рождавшуюся в этом пространстве атмосферу подлинности. Театр опережал время, а зрителю была близка горячечная искренность и правда Молодежного.

Открывались спектаклем из репертуара *Studio* – «Сто братьев Бестужевых» по пьесе Б. Голлера. Спектакль, в котором звучали стихи Ахматовой, Бестужева, Глинки, Кюхельбекера, Пушкина, Рылеева, положенные на музыку Александра Мирочника, звучали песни Булата Окуджавы и Юрия Буцко, быстро стал легендой. Критика писала: «Театр конкретизирует, уточняет, доводит почти до осязаемости нечто далекое, скрытое под туманной оболочкой мифа <…>. Вглядываясь в молодые, то серьезные, то смешливые, то освещенные романтическим порывом

лица актеров, нельзя не увидеть, что в каждый данный момент они не только играют роли, но находятся в сиюминутном процессе постижения законов человеческой жизни, возможностей человека, физических и нравственных, его прав и обязанностей, дерзаний и просчетов»[1].

Не меньшее впечатление производила постановка Малыщицкого «Отпуск по ранению», созданная по одноименной повести Вячеслава Кондратьева. «Когда в освещенном тусклой керосиновой лампой фойе тебя встречают люди в солдатских шинелях, когда, пройдя в зал, ты видишь перекрещивающиеся в глухой темноте лучи прожекторов, тебя пронизывает чувство острой, вонзающейся глубоко в сердце тревоги. Несколько рядов колючей проволоки на кольях, ограждающей некий круг, грубо отесанный стол посередине, сколоченная из деревянных жердей вышка… Суровая сценография В. Янсонса сливается с жесткой режиссурой В. Малыщицкого. Действие словно стянуто железным каркасом. Увлекшись происходящим, зритель не замечает, что постановщик предложил ему совершенно новую театральную форму. Представление идет среди зрителей, около них, сценическое пространство расширяется и сужается как бы концентрическими кругами», – отзывался С. Краюхин в журнале «Театральная жизнь»[2].

О спектакле «Ах, Невский, всемогущий Невский», основанном на пьесе А. Поламишева по произведениям Гоголя, Е. и С. Михайловы писали: «“Ах, Невский…” весь построен на перекличке тем, их взаимном отражении, притом что каждая звучит в одиночестве и пустоте. “Ах, Невский…” – спектакль иступленных монологов: коллективное действие здесь всегда символизирует пошлость и суетность, реплика, произнесенная хором, – это всегда разноголосая банальность; сокровенное же прорывается только в монологе. С этим монологом карабкаются по крутым чугунным ступеням, задыхаясь и спотыкаясь, чтобы выкрикнуть его наверху. Кричат о разном, но всегда – о самом главном в себе, о сути своей»[3].

К. Клюевская обобщала: «В. Малыщицкий – режиссер активной, ярко выраженной мысли. Он умело использует пластику, ритмы, свет, музыку, метафорический язык мизансцены. Острая, самодовлеющая режиссура очень помогла, когда приходилось работать со вчерашними участниками самодеятельности <…>. [Спектакль Малыщицкого] отличает яркая метафоричность режиссуры, смелый монтаж эпизодов. Активная экспрессия»[4].

Авторами и друзьями театра оставались Василь Быков («Сотников») и Александр Володин («Диалоги» и «Четыре песни в непогоду»), Борис Голлер («Сто братьев Бестужевых») и Израиль Меттер («Беда»),



Ефим Падве

Юрий Давыдов и Яков Гордин («Если иначе нельзя»), Фазиль Искандер («Джамхух – сын Оленя») и Чингиз Айтматов («И дольше века длится день…»)… Это был театр, в котором играли Олег Попков, Валерий Кухарешин, Нина Усатова, Ольга Мелихова, Александра Яковлева, Евгений Клубов, Юрий Овсянко, Галина Субботина, Наталия Дмитриева, Елена Соловьева, Сергей Кошонин, Сергей Гавлич, Татьяна Каулио, Валерия Киселева, Татьяна Малыщицкая…

Спектакли сильнейшего гражданского накала и – одновременно – невероятного лиризма словно впечатывались в память. Запоминали их и партийные чиновники, не одобрявшие деятельности режиссера. Последней каплей, переполнившей чашу их терпения, стал спектакль «И дольше века длится день», в котором было слишком много свободы мысли и космических обобщений. А впервые в истории ленинградского (быть может, и отечественного театра) водруженные над сценой телевизионные экраны, на которых в небо взлетали ракеты, и вовсе были «не ко времени».

Малыщицкого сняли, но театр не закрыли.

В начале сезона 1983–1984 гг. в Молодежный пришел новый главный режиссер, сложившийся художник, приверженец психологического театра Ефим Михайлович Падве. В Ленинграде он был известен по работе в Малом драматическом театре, который возглавлял в течение десяти лет (1973–1983). Его первые спектакли на сцене в Измайловском



«Вечер (Звучала музыка в саду…)». Молодежный театр. Сцена из спектакля

саду – «Вечер» по пьесе А. Дударева «Звучала музыка в саду…» (музыкальная постановка была посвящена былой, развлекательной истории Измайловского сада), «Пять углов» С. Коковкина не имели ничего общего с прежним курсом Молодежного, но давали четкое понимание – режиссер верно оценивает возможности камерной сцены Молодежного театра, проверяет силы имеющейся труппы и пытается говорить со зрителями о наболевшем.

«Проблематика и поэтика “Вечера” требует особой эстетики театрального воплощения: здесь не годится большая сцена, здесь не может быть “тысячного зала”. Поэтому “Вечер” Е. Падве можно рассматривать как спектакль-поиск, как спектакль-полемику и по отношению к тому, что делал Молодежный театр раньше, и по отношению к собственному творческому пути режиссера»[5], – писала И. Давыдова.

В статье о спектакле «Звучала музыка в саду…» А. Ваксберг отмечал: «Нет, это не “ретро”. Не ностальгия по отзвучавшим и исчезнувшим песням. А оптимистичная и тем созвучная современности убежденность в том, что настоящее искусство даже в самых скромных своих проявлениях не умирает»[6].

Рецензируя «Пять углов», Т. Отюгова констатировала: «Ефим Падве прочел пьесу Коковкина честно и не романтизируя. Это получился спектакль о крыльях, о том, как они тяжелы не только для того, кто



Семен Спивак. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

награжден ими, но и для тех, кто вокруг. О трудных связях искусства и жизни, о тех углах, о которые больно разбиваются и искусство, и жизнь. О том, как прекрасен миг освобождения, полета, вдохновения и как он краток, этот миг…»[7].

Затем последовала постановка эксцентрической оперы по мотивам пьесы Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак»: критика и зрители восприняли ее неоднозначно. Режиссера много укоряли за преобладание вокальных номеров над драматической игрой, поверхностное отношение к классике, несоответствие избранной формы малому театральному пространству. Актеров поругивали за качество микрофонного пения, но были и хвалебные отзывы, отмечавшие слаженную работу труппы. Потом были еще спектакли «Концерт–фронту», «Из записок молодого человека» (по повести Ф. Достоевского «Игрок»), «Дорога на Литтл-Дот» Дж. Стейнбека, «Крыша» А. Галина, «Утиная охота» А. Вампилова, «Преступление и наказание»… Увы, восторженные рецензии чаще появлялись «на местах», спровоцированные гастрольными поездками театра.

В 1989 г., рекомендовав в качестве нового главного режиссера Молодежного С. Спивака, Падве отказался от руководства театром в Измайловском саду, скоро стало известно о его гибели…

В многострадальный Молодежный Семен Яковлевич Спивак, имевший за плечами опыт работы в Ленинградском Театре им. Ленинского

комсомола (ныне «Балтийский дом»), пришел с несколькими актерами, общий язык и общее миропонимание с которыми сложились у него в драматическом ансамбле «Молодой театр», существовавшем при Ленконцерте. Анатолий Артемов, Наталья Суркова, Татьяна Григорьева, Ольга Феофанова, Екатерина Дронова и еще несколько актеров, с которыми Спивак работал до прихода в Измайловский сад, не сразу влились в труппу, поначалу настороженно воспринявшую нового руководителя. Но вот уже минуло 25, 30, 35, 40 лет со дня рождения Молодежного театра, расширившего за эти годы официальное название – до Молодежного театра на Фонтанке, сценическое и зрительское пространства – до появления нового здания театра, ныне владеющего двумя рабочими площадками (Измайловский сад вполне может почитаться за третью), труппу – до регулярного появления в ней актеров-стажеров из числа выпускников двадцать шесть лет существующей в РГИСИ актерско-режиссерской мастерской Спивака, репертуар – до почти пяти десятков названий спектаклей, а гастрольную географию – до Аргентины, Франции, Германии, Македонии, Черногории, Испании, Китая и Великобритании. Критический возраст, в котором 40-летние человеки мучаются сомнениями в значимости своих жизненных достижений, Молодежный театр на Фонтанке переживает в состоянии осмысленно «невыносимой легкости бытия», порожденной философским взглядом своего художественного руководителя, работающего в окружении учеников. Жаль только, что отметить все круглые даты, пришедшиеся на 2020 г., помешали всем известные обстоятельства.

[1] *Сосновская С.* Жить, постигая устройство души // *Смена*. 1980, 14 мая. С. 3.

[2] *Краюхин С.* На расстоянии протянутой руки // *Театральная жизнь*. 1980. № 3. С. 24–25.

[3] *Михайловы Е. и С.* В начале творческой судьбы. На спектаклях ленинградского Молодежного театра // *Театр*. 1982. № 11. С. 10–18.

[4] *Клюевская К.* Разговор после спектакля // *Ленинградская правда*. 1982. 24 сентября. С. 3.

[5] *Давыдова И.* Когда наступит утро // *Театральная жизнь*. 1984. № 10. С. 6–7.

[6] *Ваксберг А.* Тот самый старый парк… // *Литературная газета*. 1984. 5 сентября. С. 8.

[7] *Отюгова Т.* Новоселье в старом доме // *Смена*. 1984. 7 июля. С. 3.

Георгий Праздников

Театр Владимира Малыщицкого

«Театр Малыщицкого» – не только (не столько!) эстетика, сколько жизненная позиция режиссера, его нравственное поведение. Театр – это судьба Владимира Афанасьевича. В постмодернистской ситуации, когда все играют, все понарошку, прикольно и стебно, Малыщицкий был бы старомоден. Его театр располагался в жизни, болел ее проблемами. Режиссеру, прекрасно владевшему формой, остро чувствовавшему театральность, не грозило дидактическое занудство. Но вопрос «зачем?» (по Блоку – «самый русский вопрос художника») был для его театра определяющим.

В давнем манифесте самодеятельного коллектива *Studio*, которым почти десять лет руководил Малыщицкий, сформулированы нравственные, эстетические, социальные принципы его театра: «спектакль может быть таким же общественным, действенным событием, как митинг, форум граждан…»; «ставить проблемы к разрешению их обществом»; «изменять людей, начиная с самих его создателей…». Возможно, в этих постулатах была доля самонадеянности, но Малыщицкий всегда оставался верен им.

Обращаясь к созданному на основе ЛИИЖТовской студии Молодежному театру на Фонтанке, К.Л. Рудницкий писал: «…ваша сцена, ваша Сенатская площадь, каждый вечер, как и сто пятьдесят пять лет назад, ждет от вас готовности к риску <…>. Вам было трудно сто пятьдесят пять лет назад, а сегодня будет не легче. И все-таки игра стоит свеч. И все-таки никакой другой игры вы не захотите».

Каков масштаб сравнения! Насколько мне известно, в жизни Рудницкий не был велеречив. Слова его, связанные, конечно, с постановкой спектакля «Сто братьев Бестужевых» по пьесе Б. Голлера, оказались пророческими. Не каждому дано счастье прожить свою жизнь, сыграть свою игру. Да и вряд ли это вообще «дается». Нет, требует ежедневных, порой непомерных усилий.

Замечательные, удивительные люди дарили Владимира Афанасьевича близостью, дружбой, любовью. Прекрасная школа – аспирантура у Г.А. Товстоногова. Малыщицкий ставил в БДТ «Театр времен Нерона и Сенеки» – спектакль, об участии в котором Андрей Толубеев, сыгравший после Нерона десятки ролей, в 2005-м говорил как о счастье: «Я благодарен за роль. Такой роли у меня не было, нет, и, кажется, не будет. Нерона я люблю больше Арбенина».

Стажировка у Ю.П. Любимова и совместная с ним работа в Театре на Таганке. Дружеское участие Юрия Петровича в судьбе Малыщицкого продолжалось и в пору становления Камерного театра Малыщицкого (1989 г.): Любимов писал письма в поддержку, звонил начальству, слал телеграммы… Педагогическая работа на курсе Р.С. Агамирзяна в Институте театра, музыки и кинематографии (ныне РГИСИ) дала возможность постановки в Учебном театре и в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской драмы «Дети Ванюшина»…

А какой круг друзей сложился у *Studio* и Молодежного театра! Ю. Давыдов, А. Битов, Б. Окуджава, И. Авербах, А. Герман, Я. Гордин, К. Лавров, А. Володин, Ф. Искандер, В. Сахновский-Панкеев, Н. Коржавин,

Ю. Карякин, Ю. Лотман, А. Сокуров… Малыщицкий оставался верен кругу людей, с которыми сводила его судьба. Есть ли еще хоть один театр, поставивший на своей сцене 15 спектаклей по пьесам Володина?! Я читал адресованные Владимиру Афанасьевичу письма К.Л. Рудницкого, который, кстати, не пропускал ни одного нового спектакля (специально приезжал из Москвы), откликался на них в центральных газетах, дружил с актерами.

Владимир Афанасьевич человечески, профессионально заслужил этих друзей, он был интересен им. У них было общее понимание и переживание жизни. «Это больше, чем искусство, – писал Рудницкий о театре Малыщицкого. – Это духовность». В аналитической статье о Малыщицком прекрасный режиссер и педагог Мар Владимирович Сулимов отмечал необычную тишину зала после спектакля – прежде аплодисментов требовалось время, чтобы прийти в себя. Одна из зрительниц в отзыве о студийных спектаклях писала, что на них стоит побывать – хотя бы ради того, чтобы посмотреть на лица зрителей… А на прогоне перед открытием Молодежного театра режиссер, известный кинодокументалист Людмила Станукинас говорила: «Какие лица в зале! А вечером тоже будут такие лица?».

Мне близко и дорого романтическое отношение Владимира Афанасьевича к искусству. Пастернаковское «игра и мука» – это и о театре Малыщицкого. Будь только «мука», – не было бы искусства. Не раз в размышлениях о театре Малыщицкого я вспоминал формулу Питера Брука – «живой театр», имея в виду и это его драгоценное качество – театр как личная жизнь, как судьба, как поступок.

Эстетике Малыщицкого был чужд натурализм, это декларативно антинатуралистический театр. Как правило, спектакли очень четко были выстроены по форме. Образы ориентированы на предельное жизнеподобие, но возможна и полная условность актерского существования. Есть спектакли, от начала до конца пронизанные музыкой (кажется, что слово и жест были вписаны в партитуру композитора Юрия Симакина, писавшего музыку почти ко всем спектаклям Малыщицкого), а где-то (как в «Сотникове» и «Отпуске по ранению») только персонажи несли на себе всю полноту театрального действия.

Мне кажется, что режиссер Малыщицкий владел какой-то тайной пратеатра, воссоздавая на сцене в принципе не театральное содержание. Едва ли не половина лучших спектаклей Малыщицкого – воплощенная на сцене проза и поэзия, как правило, впервые. «Не стреляйте

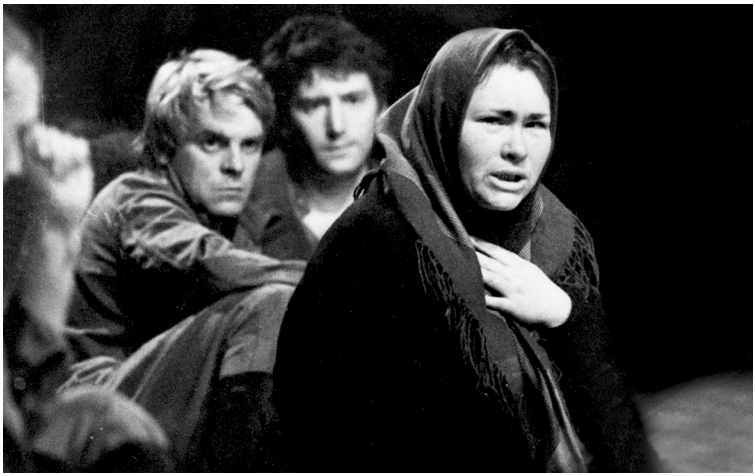


«Сто братьев Бестужевых». Молодежный театр. Сцена из спектакля

в белых лебедей» Б. Васильева, «Сотников» В. Быкова, «Отпуск по ранению» В. Кондратьева, «И дольше века длится день…» Ч. Айтматова, «Джамхух – сын Оленя» Ф. Искандера – в Молодежном театре. «Шествие» И. Бродского, «Сны Евгении» А. Казанцева, «Заповедник» С. Довлатова – в Камерном театре Малыщицкого. Всегда в этих спектаклях поражала эстетическая непререкаемость и цельность образа.

Этому театру была присуща захватывающая театральная выразительность. Каранар – грандиозная художественная находка Айтматова. У каждого читателя романа «И дольше века длится день…» в воображении – свой Каранар. В спектакле Малыщицкого в Молодежном театре перед глазами зрителей, на первый взгляд, было что-то в высшей степени несуразное: на носилках по сцене таскали верхнюю половину верблюжьего чучела… Но эта сцена была так сочинена режиссером, что даже от воспоминания о ней подступает комок к горлу и увлажняются глаза. И спектакль был признан лучшим спектаклем ленинградского театрального сезона 1982/1983 гг. наряду с постановками Товстоногова и Додина.

А как можно забыть эпизодическую роль вдовы Степановны в «Отпуске по ранению»? Игравшая ее (тогда начинающая актриса) Нина Усатова на протяжении всего спектакля не исчезала со сцены, все время стирала белье. До конца жизни мы будем помнить ее согбенную



Н. Усатова – Старостиха. «Сотников». Молодежный театр

фигуру, помнить не только зрительно, но благодарным сердцем переживать подлинное искусство театра.

После принудительного расставания с Молодежным театром многолетняя работа Малыщицкого в помещении бывшего жэковского «красного уголка» (размером с обычную квартиру) на Конюшенной улице кажется невероятной. Потолок можно было достать рукой, а переход актеров с одной стороны сцены на другую в любое время года возможен был только через двор (обычный питерский двор с машинами, лающими собаками, пьяными прохожими). И разве не чудо поставить в таких условиях «Пиковую даму» или булгаковского «Мольера»? Да как поставить! «Пиковая» удивляла не только изяществом и выразительностью театрального решения, но и философской глубиной замысла. Я не раз видел и очень любил известный одноименный спектакль БДТ, но «Мольер» Малыщицкого был лучшим из всех виденных мной на сцене.

Внешняя сторона спектаклей Малыщицкого аскетически проста. Это эстетический принцип, который режиссер исповедовал всю жизнь. Формула Ежи Гротовского – «бедный театр». Но у Малыщицкого работали законы зрелища, а не ритуала.

В последние годы Малыщицкий, как никогда прежде, много ставил отечественную классику – Чехова, Пушкина, Гоголя. Ставил



«И дольше века длится день…». Молодежный театр. Сцена из спектакля

интересно, с той естественной для него мерой искренности, которая начисто исключает как музейное решение, так и модное ныне приращение смыслов. За воплощение классики в сезонах 1995/2000 гг. Малыщицкий был удостоен первой премии «Петрополь» (2000), в том же году Владимиру Афанасьевичу присуждена премия «Европа-2000» (Мадрид) «За профессиональные заслуги и достоинство», а в 2001-м ему присвоено звание «Человек года» в номинации «Режиссеры Санкт-Петербурга».

…В одном из последних писем театру Малыщицкого Рудницкий писал: «…Время уходит. Надо сделать то, что я обязан сделать». Среди этих обязательств:

– сказать Малышицкому: «Я хотел бы, чтобы вы твердо знали: людей с режиссерским дарованием вроде вашего – мало на свете»;

– сказать его театру и всем нам: «Верьте Малышицкому, он способен создавать театр. Таких людей на свете очень мало. Берегите и защищайте его».

Наталья Старосельская

Мастер и его мастерская

Прошло четверть века с той поры, когда Семен Яковлевич Спивак выпустил первых учеников в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии имени Н.К. Черкасова (ныне РГИСИ). Студенты всех его курсов постепенно вводились на роли в текущем репертуаре, а по окончании вуза почти полным составом пополняли труппу Молодежного театра на Фонтанке.



Семен Спивак. Фото Ю. Цоя

Спивак понимает свою профессию как призванную и воспитывать, и приобщать, и просвещать, и дарить тепло, и указывать дорогу. Движение по вертикали. Являясь по праву одним из лучших режиссеров сегодняшней театральной России, Семен Спивак – прирожденный педагог, воспитатель, верный не прихотям моды, а традициям русского психологического театра, одним из главных условий которого становится глубокое проникновение в характер персонажа и взаимосвязи каждого со всеми. А это возможно лишь тогда, когда театр по самому серьезному счету – Дом, Семья единомышленников. Дом и Семья, где возможны, вероятно, мелкие ссоры, недопонимания, но где нет и не может быть недоверия, предательства, отказа от своего «я»…

Результаты, к которым пришли ученики Спивака, преданные своему режиссеру и своему театру, воспринимаются сегодня как истинный путь – верности традициям, умения сохранить их не в музейной, а в живой и подлинной Школе.

Дипломом первого выпуска Спивака стали «Крики из Одессы» (по «Закату» И. Бабеля). Этот спектакль занял столь прочное место в репертуарной афише Молодежного театра, что более 20 лет на него сложно попасть. А первые исполнители (надо заметить, что многие играют до сих пор, почти «догнав» своих героев по возрасту) известны уже ролями в других постановках, фильмах и на телевидении – Роман Агеев, Регина



«Крики из Одессы». Молодежный театр на Фонтанке.
Сцена из спектакля. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

Щукина, Светлана Строгова, Анна Геллер, Людмила Бояринова (много игравшая в российских театрах, а несколько лет назад вернувшаяся в родные пенаты); Сергей Морозов, возглавлявший театры в Костроме, Великом Новгороде, Ульяновске, художественный руководитель Театра «На Литейном»; Денис Хуснияров, возглавляющий театр «Мастеровые» в Набережных Челнах и режиссер петербургского Театра на Васильевском; Алексей Одинг, Александр Куликов, Александр Андреев.

Второй выпуск показал «Метро», где Денис Хуснияров сыграл одну из главных ролей, и «Жестокие игры» в его режиссуре. Имена Юрия Сташина, Константина Дунаевского, Натальи Третьяковой, Артура Литвинова, Егора Кутенкова, Ивана Мартынова, Сергея Яценюка, сегодня занятых во многих постановках, привлекают поклонников Молодежного театра.

«Курс хороший, работать с ними было тяжело, причесывать их было сложно, заманивать в мировой культурный слой тоже сложно, потому что время такое… разбросанное. Но они постепенно организуются в целое, в коллектив. Я думаю, что среди них много людей талантливых, понимающих, зачем они выходят на сцену, – и это главное»[1], – говорил С. Спивак.

Спектакли этого курса, к счастью, сохранились в репертуаре, и вспоминаются с той временно́й дистанции, которой мы невольно



«Метро». Молодежный театр на Фонтанке. Сцена из спектакля.
Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

измеряем промежутки собственной жизни и жизни общества. В 2008 г. сценарий Николаса Баера «Инцидент, или Случай в метро» (известный по американскому фильму 1967 г.) был основательно подзабыт. Спивак не случайно принял его к постановке – после пережитых не только «бандитским Петербургом», но всей страной «лихих 90-х», «их нравы» обернулись нашей повседневностью. Молодые люди, твердо знающие, что никто не остановит их ни в темном проходном дворе, ни в вагоне метро, ни даже на освещенной улице, одержимы немотивированной агрессией, не ведающей границ, опьянены сознанием безнаказанности. Режиссера взволновало, как представляется, трагическое ощущение нашей беспомощности. Нежелание вмешиваться, равнодушие к чужой беде и страх – «если долго смотреться в бездну, бездна начинает смотреться в тебя».

Художник спектакля Николай Слободяник рассказывал: «Мы попытались подойти к материалу философски и воссоздать на сцене не метрополитен, а некое условное пространство мегаполиса. Люди проходят мимо друг друга на фоне длинной светящейся стены. Потом эта стена начинает ломаться углом, забирая людей в возникающий тоннель, угловое пространство без выхода. По мере развития конфликта возникнет другое пространство, почти цирковое, замкнутое в круг, в котором ситуация будет развиваться до самого финала.



С. Яценюк – Кай, А. Литвинов – Никита, Е. Кутенков – Терентий. «Жестокие игры». Молодежный театр на Фонтанке. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

Единственная деталь, которая будет напоминать пространство метрополитена, это металлический поручень в центре сцены с красным стоп-краном»[2].

Семен Спивак, конечно, не был бы самим собой, если бы не сосредоточил наше внимание на главном – на том, как проявляется доброта. Прошло много лет, и Марина Дмитревская написала о спектакле «Последнее китайское предупреждение»: «С. Спивак всегда за три версты обходил тень, сторонился какого бы то ни было драматизма (разве что мелодраматизм впускался в его спектакли). Он хотел заниматься светом и исследовать мир в диапазоне между прекрасным и идеальным. Имел на это, между прочим, полное право, и на спектаклях Молодежки мы приятно проводили часы заслуженного отдыха, он позволял нам не работать головой и душой».

Это несправедливое суждение вынесено критиком, не принимающим эстетику Спивака, считающим, что у режиссера отсутствует творческая программа. Правда в том, что его спектакли рассчитаны на включение зрительской эмоции, горячего сочувствия. А уж оно влекло за собой беспокойную мысль: как повел бы себя я сам в подобной ситуации?

Семен Спивак говорил: «Жизнь сложна, опасна, нужно постоянно рассуждать, думать, а от ума происходит горе (горе от ума) – исчезает



Ю. Николаенко – Рогожин, А. Друзенко – Мышкин. «Идиот».
Молодежный театр на Фонтанке. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

чувство. Так что задача театра, задача искусства – и в этом я опираюсь на книги великих мудрецов – обновлять чувства. Этим мы и будем заниматься, и тут нового ничего не будет. Обновлением чувств искусство занимается несколько тысяч лет»[3].

Спивак соединял свойственные молодости энергию, скорость, тягу к пластическому выражению с глубинами постижения характеров и взаимоотношений. Те же особенности присущи второму спектаклю начинающих актеров – «Жестоким играм». Спивак и его ученик Денис Хуснияров вернули нам почти забытую к тому времени прекрасную пьесу Алексея Арбузова. И она прозвучала по-новому, не столько о вечном конфликте отцов и детей, сколько о необходимости самопознания. Как говорит в пьесе Кай: «Самопознание – это, вероятно, бегство от себя. Чтобы себя увидеть, познать, надо отойти в сторону, не замечать себя, уйти. А затем обернуться вдруг и увидеть… Не раздумывая».

Третий выпуск Спивака запомнился сильным и глубоким спектаклем «Идиот. 2012». Он подарил зрителям знакомство с Алисой Варовой, Ксенией Ирхиной, Людмилой Пастернак, Натальей Мызниковой, Алисой Ивановой, Андреем Некрасовым, Ярославом Соколовым, Ильей Демидовым, Андреем Зарубиным… «Один день из жизни князя Мышкина» – так определяет Семен Спивак жанр этого спектакля.

Режиссер ограничивает действие первой частью, завершающейся отъездом Настасьи Филипповны с Рогожиным.

Перед огромным экраном спиной к залу стоит человек. Вместе с ним мы следим за «стрелялками» и «бродилками». Так сразу, мгновенно, возникает образ человека, попавшего в другой мир – жестокий, продажный, не подчиненный никаким нравственным законам. Время от времени экран немного раздвигается, в проеме видны люди в белых одеждах – хор, поющий: «Спит душа моя крепким сном давно…», «Пробудись от сна, посмотри кругом…». Экран всякий раз вновь сдвигается, словно иная реальность не приемлет этих слов, и в какой-то момент люди в белых одеждах начнут силой удерживать его, словно отгоняя от нас компьютерный кошмар…

Все события, начиная от встречи в вагоне поезда с Рогожиным и Лебедевым и кончая вечеринкой в доме Настасьи Филипповны, станут для Мышкина теми самыми бесконечными «стрелялками» и «бродилками» – чем-то неживым, неестественным, вымученным. Работа Анатолия Друзенко построена в основном на мимике, жестах, скупых и несколько заторможенных, потому что конкретных действий Мышкину здесь почти не дано, но именно таким образом молодой актер создает характер Мышкина, объемный и выразительный. Иное дело – Рогожин. Юрий Николаенко играет его темпераментно, сильно, с первых же минут перед нами предстает человек, снедаемый страстью.

«Князь Мышкин, – пишет Анна Неверова, – позиционируется как некий преемник благородного Дон Кихота, персонаж чистый, в чем-то наивный, столкнувшийся с испорченным, “грязным” миром, с людьми, которые не готовы довериться и открыть свое сердце, не то что перед другими, но даже перед самими собой»[4].

По верному наблюдению Марии Кросс, сам выбор романа Ф.М. Достоевского связан с интересом режиссера к человеку необычному, нестандартному, к «мечтателю, идеалисту, романтику. Подтверждения тому – его Катерина в “Грозе” (премьера 1993 г.) и Дон Кихот из спектакля по пьесе Булгакова (премьера 2008 г.) – люди “не от мира сего”, не согласные жить в состоянии разлада со своей душой. Закономерно появление в этом ряду и князя Мышкина»[5].

Начинающие исполнители были заметны еще в пору студенчества, когда играли небольшие роли в спектаклях театра, но после «Идиота. 2012» невероятно выросли, что со всей очевидностью проявилось в других репертуарных спектаклях, в которых они заняли место рядом



«Обыкновенные чудики». Молодежный театр на Фонтанке.
Сцена из спектакля. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

со старшими актерами. И особенно в одном из ярчайших спектаклей Спивака – «Обыкновенные чудики» (выпуск 2019 г.). «Мне кажется, что наше время суховато и прагматично, – говорит Спивак. – Оно вынуждает нас жить “как все” или “как в телевизоре”»[6].

Сохранить свою индивидуальность, свой взгляд на жизнь очень сложно. У Шукшина же каждый герой индивидуален и ярок. Он верен себе. И хотя порой боли в шукшинских рассказах не меньше, чем смешного, привлекает взгляд героев «в небо» и умение писателя открывать разные пласты в людях. Студентам было интересно попробовать себя в характерах, которых в современной драматургии не встретишь. Как не встретишь и тот мир людей, что живет в произведениях Шукшина. Не модные они нынче, те чудики, что живут далеко-далеко, сохраняя себя. Но следовало бы у них поучиться любви, смирению, совестливости, прощению, терпению, свободе взглядов и проявлений, умению «“беречь чужое таинство”, иронично-мудрому отношению к жизни»[7].

«Обыкновенные чудики» меньше всего направлены на то, чтобы пробудить ностальгию по прошлому. Спивак соединил времена, может быть, чуть идеалистически, но с искренней верой в то, что пропасть между поколениями не так уж велика. Странным каким-то образом эта работа режиссера, в которой мощно проявился педагогический дар



С. Горелов – Гамлет, Е. Лыкова – Офелия «Игра в Шекспира. Гамлет». Молодежный театр на Фонтанке. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

Семена Спивака, заставляет вспомнить дневниковую запись Александра Васильевича Сухово-Кобылина «Я стою на мосту…». Мост этот пролегает между прошлым и будущим, а драматург и философ ощущает себя на середине, когда виден один берег, а очертания другого лишь угадываются. Спивак соединяет эти берега в прологе спектакля, на фоне бегущих по экрану кадров большого города, сталкивая сегодняшних юных людей с их ритмами, мелодиями, пластикой с персонажами Василия Шукшина – деревенскими обитателями, иногда выходящими в город, словно в космос.

Жанр спектакля, составленного из восьми рассказов Василия Шукшина («Чередниченко и цирк», «Светлые души», «Степка», «Думы», «Кукушкины слезки», «Ваня, ты как здесь?», «Хозяин бани и огорода», «Сапожки»), определен как «этюды о светлых людях». И это очень точно, потому что даже в самых печальных по интонации повествованиях обязательно находится «чудик» – человек с иным представлением о мире, о его целостности и величии. При подобном ощущении все рассказы сплетаются в единую историю о человеке, о жизни его души и существовании в мире других людей, о предопределенности судеб.

Спивак-педагог умеет так точно разобрать материал, что он «присваивается» молодым поколением и прорастает в них. Об этом свидетельствуют глубокие, очень серьезные работы Владислава Бургарда,



С. Горелов – Гамлет, М. Орехов – Клавдий. «Игра в Шекспира. Гамлет». Молодежный театр на Фонтанке. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

Василины Кирилловой, Ефима Чайки, Евгении Чураевой, Гария Князева, Дарьи и Марии Вершининых, Александра Тихановского, Марии Величко, Дарьи Дуниной, Ольги Андилевки, Павла Вересаева, Дмитрия Баумана, Егора Матвы, Руслана Бальбуциева, Светланы Стуликовой, Александра Веселова…

На вопрос, чем отличаются студенты четвертого поколения от прежних выпусков, режиссер ответил: «Ничем. Студент – во все времена самый трепетный, трогательный и волнующийся представитель театрального сообщества. Он еще не наигрался на сцене, не привык к аплодисментам, он сходит с ума от бурных зрительских реакций. Студент – это просто живой человек, которого еще не “причесала” жизнь. Он еще не знает провальных спектаклей и неудачных ролей, а потому у него еще нет тех “защит взрослости”, которые есть у его учителей и наставников… Он пребывает в иллюзии, что так будет всегда… По возможности я берегу своих студентов, но честно предупреждаю, что работа в театре – это бег на длинную, а не на короткую дистанцию… В театре всегда существует соревновательность. В театре всегда надо быть в форме. В театре ни в чем нельзя быть уверенным: один может раскрыться сразу, а другой – нет, но что-то происходит в его жизни, и он обгоняет того, первого… В театре всегда надо умудряться сохранять вкус к жизни, потому что для меня настоящий спектакль – он всегда



С. Горелов – Гамлет, Е. Лыкова – Офелия. «Игра в Шекспира. Гамлет». Молодежный театр на Фонтанке. Фото Ю. Кудряшовой-Белокрыс

“про жизнь”, он всегда должен быть большим обобщением, позволяющим зрителю увидеть на сцене что-то про свои проблемы. Русская литература отличается от всемирной, достоинства которой мы отнюдь не преуменьшаем, тем, что она говорит об униженных и оскорбленных. И все ее победы именно в том, что русские писатели беспокоились не о сильных мира сего, а бережно относились к слабым и рассказывали о простых вещах. Нам кажется, что корни прозы Шукшина лежат и в творчестве Достоевского, и в прозе Булгакова, и в произведениях Толстого… Шукшин, как и вся русская литература, смотрит на человека через перемены, через цикличность. Условно говоря, “утро, день, вечер, ночь” – это и сутки, но и спектр, это развитие и природа, имеющая много красок»[8].

Выпуск 2019 г. отмечен спектаклем «Игра в Шекспира. Гамлет». Спивак снова упорно пытается «наладить связь» между разными временами. Это стремление соединить разорванную связь времен он обнаруживает в абсолютном большинстве своих спектаклей. Сплетает эпохи самым естественным и простым, на первый взгляд, способом: через «прививку» вечных понятий любви, милосердия, добра, тепла, умения слышать и понимать друг друга: «Мне кажется, что студентам особенно трудно понять и играть Шекспира, у которого даже самое юное существо является по уровню осмысления жизни равным автору. В “Гамлете”

присутствует простота и определенность ориентиров, проверяющая человека на стойкость, способность к самосохранению и смелость выбора. И это означает, что каждая роль многому сможет научить ребят»[9].

Сегодня Семен Яковлевич Спивак репетирует в родном Санкт-Петербургском Молодежном театре на Фонтанке булгаковскую «Кабалу святош (Мольер)». Это уже третье обращение режиссера к Булгакову после блистательных «Дней Турбиных» и «Дон Кихота», и мне видится в нем сегодняшнее спиваковское ощущение бытия – театральное и жизненное, игровое и реальное, в их сходстве и несходстве, в их взаимопроникновении и взаимоотталкивании. Его сегодняшнее настроение, которое всегда точно совпадает с ощущениями большинства его зрителей, чувствующих в спектаклях Семена Спивака протяженность Времени и согласных с его мыслью о стремлении наших душ к вечной Вертикали.

1 *Спивак Семен*. «Пьеса приходит как любовь» // *Невское время*. 16.10.2012.

2 См.: http://nvspb.ru/2008/10/16/semenspivakpiesaprihoditkaklub-39188 (дата обращения 23.07.2020)

3 *Дмитревская М.* Комментарий к статье В. Аминовой «Мир без добрых людей» // Блог *ПТЖ*. 29. 09. 2013. http://ptj.spb.ru/blog/mir-bez-dobryx-lyudej/ (дата обращения 23.07.2020)

4 *Спивак Семен*. «Пьеса приходит как любовь» // *Невское время*, 16. 10. 2012. http://nvspb.ru/2008/10/16/semenspivakpiesaprihoditkaklub-39188 (дата обращения 23.07.2020)

5 *Неверова А*. Идиот. 2012: Дон Кихот Достоевского // http://musecube.org/otchet/otchet-theatre/idiot-2012-don-kihot-dostoevskogo/ (дата обращения 23.07.2020)

6 *Кросс Мария*. После «Грозы» // *ПТЖ*. 2012. № 11. http://ptj.spb.ru/pressa/posle-grozy/ (дата обращения 23.07.2020)

7 Премьера спектакля «Обыкновенные чудики» // *Таймаут*. 15 января 2018. https://www.timeout.ru/spb/feature/474756 (дата обращения 23.07.2020)

8 *Спивак Семен*. «Жизнь начинается не с нас» // *Агентство Национальных новостей*. 15.03. 2018. http://www.mtfontanka.spb.ru/press-klub/dajdzhest-smi/item/466-semjon-spivak-zhizn-i-teatr-nachinayutsya-ne-s-nas (дата обращения 23.07.2020)

9 Передача «Ветер в окно» на «Радио России» от 24.05. 2019.

Анастасия Иванова

Взросление с *Comédie Française* на спектаклях *tout public*

***Comédie Française* на время пандемии выходила к своей публике в формате своеобразного телеканала *La Comédie continue!*, вещание которого начиналось ежедневно в четыре часа пополудни и продолжалось часов до одиннадцати ночи (в зависимости от продолжительности вечернего представления).**
Два обязательных спектакля каждый день, сопровождаемых увлекательнейшей образовательно-развлекательной программой – встречами с людьми театра всех профессий, литературными чтениями, комментариями к показанным постановкам.

Наверное, грешно так думать, но когда от Дома Мольера тебя отделяет почти три тысячи километров, сложно не благословить карантин, переместивший этот дом в твою квартиру.

Всего было показано – страшно сказать – сто двенадцать спектаклей, основанных на текстах почти (или более чем) пятидесяти авторов. Остановимся, однако, на одном театральном поджанре – спектаклях для детей. Честно говоря, раньше даже не приходило в голову задуматься, как в старейшем театре Европы обстоят дела с детскими спектаклями. Если бы такой вопрос и возник, скорее всего, никто не сомневался бы, что ими там не занимаются. Разве что есть программы для школьников, основанные на постановках классического репертуара (с сайта можно скачать *dossier pédagogique*, по сути представляющее собой урок после спектакля).

Но вот 1 апреля в эфир вышли «Три поросенка», а вслед за ними показали семь спектаклей из, кажется, двенадцати, поставленных для детей за все время существования *Comédie Française*: «Волк» и «Олень и Пес» (Марсель Эме), «Принцесса на горошине» и «Русалочка» (Ганс Христиан Андерсен), «Маленький принц» (Антуан де Сент-Экзюпери), «20 000 лье под водой» (Жюль Верн). Получилась выборка, позволяющая составить представление, что делает для детей театр Французской комедии. Заметим, что понятия «детский спектакль» здесь не существует. Постановки, о которых пойдет речь, называют *tout public* – «для всех». Первой из них был «Волк» из цикла Марселя Эме «Сказки кота Мурлыки» (режиссер Вероник Велла). Второе существенное отличие от нашей традиции – спектакли всегда дают на подмостках *Studio-Théâtre*, то есть на малой сцене, рассчитанной на 136 мест. Исключением стали «20 000 лье под водой» – в 2015 г. его играли в филиале *Théâtre du Vieux-Colombier*. Зал Ришелье пока не распахнул свои двери «для всех», и причин тому две. Основная – сюда нелегко попасть и новым текстам для взрослых. Вторая же причина кроется в том что маленьких зрителей не стремятся поразить масштабностью. Все увиденные спектакли (опять же за исключением невероятно иллюзионистских «20 000 лье под водой») максимально просты. Текст, актер, визуальный намек от художника, а дальше все отдается на откуп зрительской фантазии.

Бóльшая часть спектаклей *tout public* музыкальна. Но это не музыкальные постановки, саундтрек к которым из определенного набора песен можно издавать отдельными дисками. Нет, музыкальность здесь внутренняя, «встроенная», неотделимая ни от действия, ни (часто) от

текста. Герои обмениваются репликами, и постепенно, слово за словом реплики эти приобретают ритмизованный характер, затем ритм становится все более мелодичным и рождается музыкальный речитатив *a cappella* или с ненавязчивым инструментальным сопровождением.

Эта мелодия дает прозвучать внутреннему голосу, как в случае Русалочки. Ее в спектакле Жеральдин Мартино играет Аделин д'Эрми – актриса, хорошо поющая. Но ее внутренний голос – тот, который отличает ее от всех, – дарит Русалочке бывшая актриса театра Юдит Шемла. Звучание этого голоса надмирно, оно внеземное и подлинное. В нем – ее свобода, все то, что неспособны отнять ни злая колдунья, ни любящая бабушка. Ее выбор остаться собой – не русалочкой, не человеком, но, той, что никогда не предаст, что всегда придет помочь. Любому. Каждому. Стоит только посмотреть на звезды.

Конечно, голос для Дельфины и Маринетты, постигающих окружающий мир через сказки, не несет столь сильной символической нагрузки, но делает этих персонажей более восприимчивыми к чужим. Например, к Волку. Истории, которыми дикий зверь потчует в сказке маленьких девочек, в спектакле превращаются в звуковое полотно. Причем поначалу оно довольно грубой вязки – из волчьего воя, но постепенно (по мере обретения рассказчиком мастерства) все более утончающееся: в звериный вой начинают вплетаться неуверенные человеческие слова и приручающие интонации. Наконец, поверх волчьей партии начинают плести узоры девичьи голоса, а затем вступают голоса родителей. Приручение состоялось – пришло время игр и веселья, тоже немыслимых без песенок (оригинальная музыка спектакля принадлежит Венсану Летерму).

Музыка становится средством общения между персонажами и столь же универсальным средством повествования. Благодаря ей в этих вполне логоцентристских спектаклях есть целые сцены, понятные говорящему на любом языке зрителю (действительно, спектакли «для всех»!).

Вот одна из таких сцен. Любимая.

В «Олене и Псе», поставленном Вероник Велла спустя семь лет после «Волка», скрывающийся от преследования Олень (Эллиот Женико) приходит наниматься на ферму, и его отряжают на помощь Быку (Стефан Варюпен). Последний – зверь крайне смешливый (с хохотом встречает нового товарища, чья голова украшена столь причудливыми рогами), но добрый. Его задача дать лесному неумехе навык работы в упряжке на



Э. Женико – Олень, С. Варюпен – Бык.
«Олень и Пес». *Comédie Française*

пашне. Бык, помимо прочего, еще фанат старого доброго рок-н-ролла: в его стойле хранится множество культовых альбомов, да и сам он не прочь побренчать на гитаре. Гитару выдадут и Оленю, таким образом, обучение сведется к попытке держать ритм простенькой «пахотной» песенки, держать мелодию и движенческий рисунок. Естественно, получается не сразу, зато когда получится… дикий ученик превзойдет своего прилежного учителя. Добрый и затюканный Бык Стефана Варюпена будет способен только на милые домашние концерты, не выходящие ни за какие рамки, тогда как резкий и неприрученный Олень Эллиота Женико (даже внешним обликом своим будто списанный со старого рокера) первой же своей ночной песней в стойле так раздражит хозяев, что моментально лишится гитары. Его побег и неспособность к побегу Быка будут предопределены музыкально. Ведь рок – музыка свободных.

Вся эта сцена сопровождается непрекращающимся смехом зрительного зала. И на каком же контрасте спустя минут десять пройдет следующая сцена. Та же пахотная песня, исполняемая на этот раз хозяевами (родителями Дельфины и Маринетты), перейдет совсем в другую тональность: из песни-радости, превращающей работу в игру, она станет песней-ударом, песней погонщика, избивающего непокорное животное. В руках Оленя больше не будет гитары: вместо нее – палка на плечах и повисшие на ней руки. Падение, подъем и снова падение –

изнуряющий шаг на одном месте. Визуально – путь на Голгофу. И оглушающая тишина зрительного зала…

Олень, Бык, Пес, Волк, звери вообще – частые гости в постановках *tout public*. Словно театр отыгрывается за те столетия, когда выводить животных на подмостки было не комильфо. Режиссеры с актерами ищут способы сценического воплощения и, как ни странно, находки весьма схожи между собой. Что в «Сказках кота Мурлыки», что в «Трех поросятах», что в «Маленьком принце» играют не животных, а людей. В полностью человеческом одеянии, с одним-двумя «звериными» элементами: пальто из шкур и одна когтистая покрытая шерстью лапа в «Волке»; поросячьи хвостики на скаутской форме в «Трех поросятах»; хвост у Быка, ушки у Кота, мохнатая лапа у Пса в «Олене и Псе»; подвижная змейка в руках у человека в пальто из тонких пятнистых шкур в «Маленьком принце». Звукоподражание практически отсутствует, пробиваясь лишь в музыкальных моментах. Остается пластика людей, ощущающих себя тем или иным зверем. «Этюды по наблюдению за животными». В них актеры очень точны. Перед нами – человек, наделенный звериной индивидуальностью. И столь же звериной притягательностью. Как притягательны для Дельфины и Маринетты Олень и Волк (Мишель Вюйермоз). Причем притягательность эта совсем не детского порядка. Вернее, не только детского. Для младших в отношениях Волка и девочек, Оленя и Дельфины будет лишь радость дружбы с человекоподобными животными – кто из нас в детстве не мечтал, чтобы заговорила любимая собака или кошка. Чем взрослее зритель, тем глубже ощущается связь между персонажами. Почти физическая тяга Волка к Дельфине и Маринетте в какой-то момент покажется проявлением не всегда невинного интереса взрослого к подростку. А увлеченность Маринетты красавцем Оленем – поначалу романтический порыв юной девушки спасти гонимого, внезапная влюбленность, приобретет характер восторженной привязанности к своему кумиру постоянной поклонницы, не пропускающей ни одного концерта. Все эти смыслы воплощены чрезвычайно деликатно, это не тот распространенный случай, когда по детскому спектаклю рассыпаны двусмысленные шутки, дабы не заскучали родители, приведшие своих чад в театр.

Тема взросления проходит через все (кроме «20 000 лье под водой») показанные онлайн, детские спектакли *Comédie Française*. В каждом случае взросление это сопровождается неизбежными, порой весьма жестокими, потерями. Все сказки очень грустные, даже когда им сопут-



«Три поросенка». *Comédie Française*. Сцена из спектакля

ствует условный счастливый финал. Даже «Три поросенка» (режиссер Тома Киярде) – веселое музыкальное действо про брата и двух сестер, выставленных доброй и любящей мамой из дома, чтобы в странствиях (скауты в походе) они обрели себя – становятся разговором о неизбежности смерти. Во время маминой сказки перед сном вдруг останавливается время и появляется Волк (Серж Багдассарян) в костюме мясника. Волк читает необыкновенно остроумную лекцию о поросятах, свиньях, свинине и мясе вообще, попутно ощупывая свиное семейство, чтобы оценить качество их мяса, кожи и сала. Это великолепно театральный монолог, заключенный меж двух тезисов: «когда интересуешься поросенком – интересуешься миром» и «так я вам скажу – все прекрасно в поросятах». Черный юмор помогает высмеять смерть. А дальше она уже приходит сама – в виде все того же Волка, но оснащенного огромной воздуходувкой, способной смести с лица земли любое поросячье укрытие (каждое из которых строилось под жизнеутверждающее роллинговское *Satisfaction*), кроме подземного бункера. Волку только остается схватить оставшегося без домика поросенка за ногу и с диким рыком «Ха!», обращенным к зрительному залу, уволочь беднягу за кулисы. Выживет только персонаж Жюли Сикар, только он повзрослеет и увидит, что безусловный для сказок счастливый финал в жизни не безусловен. Щемящая мелодия (из *The Velvet Underground*), которую разучивал со своими сестричками



«Волк». *Comédie Française*. Сцена из спектакля

поросенок (Стефан Варюпен) и которую они из-за вмешательств Волка так и не смогли доиграть до конца, звучит снова и снова.

Взросление в «Олене и Псе» – тоже потери. Смерть Оленя, задранного собаками, и нежелание Пса оставаться в своей кровавой профессии: рассказав девочкам об убийстве их друга и передав от него последнее «прости», он оставляет охоту, сменяет кожанку и револьвер на костюм деревенского жителя и становится домашним Псом-другом. Радость девочек от приобретения нового друга заставляет утихнуть печаль от ухода друга прежнего.

В «Волке» речь – не о смерти близкого, но о собственной смерти: ты поверил в человеческое в звере – вот расплата. Первая, поверхностная мораль: дети, никогда не разговаривайте с неизвестными и слушайте родителей, которые много раз вам рассказывали про волка-обманщика. С другой стороны, Волк Мишеля Вюйермоза – не заведомый обманщик. Все сложнее. Да, его изначальное намерение – обман, но девочки общаются с ним, как с человеком, и правдой становится то, во что они верят. Видоизменяется и сам Волк: обноски под пальто из шкур уступают место атласному жилету и элегантному шейному платку. Но пальто остается, и остается неизменная мохнатая лапа, которой Волк теперь стыдится, которую он прячет – то в карман, то за спину. Прячет от себя и от девочек, поскольку с ужасом обнаружил на ней длинные острые



Ж. Лопез – Принц, Ж. Скалье – Непринцесса. «Принцесса на горошине». *Comédie Française*

когти. Это почти экзистенциальный ужас внезапного осознания своей природы, принять которую невозможно. Всю вторую (и последнюю) встречу с девочками Волк будет прятать эту природу, эту когтистую лапу от себя и от них. Прятать и вздрагивать каждый раз, когда взгляд падает на нее. Вздрагивать, но прятать… все более неохотно. Героя раздирает болезненная внутренняя борьба. Развязка приходит, когда девочки нечаянно дают добро на превращение человека в зверя: «Давай поиграем в Волка! Ты будешь Волком!». Это разрешение запускает необратимый процесс: тот, кто благодаря человеческому отношению, почти справился со своей звериной сущностью, снова назван зверем. В первую встречу песня рождалась из волчьего воя и рыка, теперь запущен обратный процесс. Песня, как и поющий, расчеловечивается, распадается на слова, затем на звуки. О возвращении родителей, вспарывании волчьего брюха, избавлении девочек, зашивании волчьего брюха рассказывают отстраненно, спокойно, без визуализации (привет классической трагедии). И девочки вновь верят обещаниям Волка.

Печально и взросление Принца из «Принцессы на горошине» (режиссер Эдуард Синьоле). Поиски, которые в оригинальной сказке требуют пары предложений, составляют весь спектакль: череда эпизодов – череда разбитых надежд. Поначалу встреченные «ненастоящие» принцессы решаются довольно традиционно – тот самый случай,

«чтобы мамы с папами не заскучали»; но чем дальше, тем становится страшнее. Глупенькая пустышка, диковатые людоедки – это вполне сказочно, а вот настоящая принцесса-госпожа, держащая на привязи своего мужчину-раба, вызывает оторопь. Еще кошмарнее (в плане крушения иллюзий) последняя встреча. Они оба молоды и покорены обаянием друг друга. Казалось бы, прекрасный финал с банальной сказочной моралью: неважно, кто ты по социальному статусу, важно, что ты за человек. Но в *Comédie Française* предпочитают детям не рассказывать о чудесах. Между влюбленными после первых неловких поцелуев происходит эмоциональный диалог, в котором принц отказывается признавать, что его избранница не настоящая принцесса, а та гонит прочь милого ей юношу, ибо не желает врать миру и себе о своем происхождении.

Жереми Лопез и Жоржиа Скалье играют эту сцену с той искренностью чувств, с таким трагедийным накалом (тем более сильным, что трагедия рождается из солнечной пасторали), что впору переосмыслить знак равенства между нашим понятием «детский спектакль» и французским *tout public*. Спектакль в целом подобных эмоций не вызывает, выглядит весьма эклектичным, несобранным в своих разножанровых эпизодах и не слишком крепко пришитом финале.

Столь же смешанные впечатления оставляет по себе «Маленький принц» (режиссер Орельен Рекуан). Хотя здесь проблема не только режиссерская, но и (единственный раз за семь спектаклей) актерская. Надо сказать, что по составу исполнителей спектакли *tout publi*c мало отличаются от других представлений *Comédie Française*. Здесь нет актеров, «сосланных» работать для детей. Бóльшая часть людей, занятых в этих спектаклях, не дебютанты, а вполне уважаемые сосьетеры, которые, судя по их игре, не делают разницы между спектаклями детскими и взрослыми. Они не заигрывают с детьми и не играют в детей. В четырех спектаклях («Волк», «Олень и Пес», «Три поросенка», «Маленький принц») главными героями являются дети, но практически ни в одном из них режиссеры не озабочены возрастом тех, кто этих детей будет играть. Эльза Лепуавр и Флоранс Виала, играющие маленьких Маринетту и Дельфину, или Жюли Сикар в роли поросенка, совсем не молоды и не стараются выглядеть юными. Здесь нет возраста – только характеры, а потому о возрасте не задумывается и зритель. Есть только два исключения: Вероник Велла в роли Дельфины («Олень и Пес») и Бенджамин Джангерс – Маленький принц. Вероник Велла довольно точно работает



К. Гонон – Рассказчик, Б. Джангерс – Принц. «Маленький принц». *Comédie Française*

в амплуа инженю, возможно, все дело просто в неудачном парике с двумя косичками, а вот Бенджамин Джангерс откровенно плох. Один из самых чистых и искренних персонажей мировой литературы в его исполнении воспринимается неестественной иллюстрацией, картонным шаржем. Все, что в нем есть от Маленького принца – скопированные с рисунков Экзюпери костюм и прическа.

Главным героем истории остается рассказчик Кристиана Гонона. Именно в его игре Маленький принц возникает как воспоминание о собственном детстве и юности. Воспоминание неясное, шаблонное, приукрашенное: нам сложнее помнить себя, чем собственные эмоции. Рассказчик их помнит, да еще как! Вот в памяти неожиданно появляется Роза, кокетливо улыбаясь, она направляется к спящему Маленькому принцу. И рассказчик – словно повернули переключатель и время пошло вспять – растворен в ее очаровании. Он бежит от нее, скрывается в кабине самолета и уже оттуда, глухим от волнения, от нахлынувших эмоций голосом говорит, бормочет в рацию о ее лепестках, о блеске ее красоты… В голосе Гонона неприкрытая страсть, смягченная нежностью воспоминаний. Всего несколько реплик – и рождена одна из самых чувственных театральных сцен.

Тому же актеру принадлежит Лис. Все роли, кроме Рассказчика, Маленького принца и Розы, в этом спектакле отданы Кристиану Блану.

Роли эти по большому счету многого от актера не требуют. Другое дело Лис. Повторю, что в разных спектаклях животные персонажи обычно придумываются режиссером и актерами по одному принципу. Есть только два исключения. Вернее, полтора. Половина – это финальные сцены Оленя Эллиота Женико, а целое – Лис Кристиана Гонона. Роли выполнены так, словно попали сюда прямиком из «Басен Лафонтена» Роберта Уилсона (Гонон в них как раз играл Лиса). Благодаря острой лепке самих фигур они словно приобретают иное измерение – над человеком и над животным. Образы, уже не принадлежащие этому миру. Олень становится таким в кратком появлении уже после гибели. А вот Лис таков с самого начала. На нем узкое пальто в пол и натуралистичная (во всю голову) маска. Пугающая, неподвижная, агрессивная. За ней прячется уже не добрый рассказчик, развлекавший публику карточными фокусами, а некто старый, как сам мир, приготовившийся к смерти и вдруг встретивший Маленького принца. Голос у Кристиана Гонона неузнаваемо меняется. Грубый, хриплый, без полутонов – остро режущий слух. Лис как боль, которую надо пережить, чтобы повзрослеть. Из встречи Лиса с Маленьким принцем рождается сегодняшний Рассказчик Кристиана Гонона. Честно говоря, кажется, что моноспектакль «Маленький принц» в исполнении этого актера прозвучал бы куда точнее. Но в спектакле занято четверо актеров.

Четыре-пять актеров – обычное число для спектаклей *tout public* в *Comédie Française*. Многие берут на себя несколько ролей, что тоже обычно для рассказа от третьего лица с постоянно (почти везде) меняющимися рассказчиками (такова предлагаемая режиссерами форма). Проза превращена в полноценную пьесу только в «Трех поросятах» и «Русалочке» (режиссер Жеральдин Мартино). Пьеса эта написана пусть не рифмованным, но александрийским стихом, так что печальная сказка Андерсена уже по одному своему звучанию превращается в классицистическую трагедию. Дети вслушиваются в ритмизованные строки, впитывая в себя одну из старейших в Европе театральных систем. Это завораживает.

Грешно объединять спектакли по таким внешним признакам как место действия, но все же морская тематика бесспорно роднит «Русалочку» со спектаклем «20 000 лье под водой». В этой постановке на сцене *Vieux-Colombier* понятие спектакля «для всех» раскрывается в полном объеме. Довольно бессмысленно говорить о текстовых смыслах – логоцентризм в этом черном-черном кабинете рассеивается, как дым.



«Русалочка». *Comédie Française*. Сцена из спектакля

Насколько невозможно утомительно (понимаю, что это мнение субъективно) читать роман Жюля Верна с его нескончаемыми «списками кораблей», настолько невозможно увлекательно даже в записи смотреть спектакль Кристиана Хэка и Валери Лезорт. Минимум сюжета – оказались на «Наутилусе», пережили несколько приключений, сбежали с «Наутилуса», – и максимум театра, как визуального, так и актерского.

Визуальное здесь преобладает. Ведь что такое спектакли *tout public* на сцене *Studio-Théâtre* с точки зрения зрения? Четыре кубика в «Принцессе на горошине»; единая сценографическая конструкция для обеих сказок кота Мурлыки (в первом случае развернутая к нам внутренностями дома, а во втором – распахнутая вовне); плоские и объемные декорационные элементы, копирующие иллюстрации Экзюпери в «Маленьком принце»; компактные и функциональные обозначения мест действия в «Трех поросятах»; изящное решение подводного мира как леса из свисающих и светящихся канатов в «Русалочке». Все было очень просто, пока на сцену не пожелал выйти капитан Немо.

Нет, никаких открытий никто здесь не делает – в предметном театре все это существует очень давно. Но как же по-новому «выстреливают» приемы театра визуального в театре драматическом. Тот случай, когда на спектакле действительно попадаешь в сказку. Причем сказку, разоблаченную в финале. Ведь, по сути, что перед нами? Черный кабинет –



«20 000 лье под водой». *Comédie Française.* Сцена из спектакля

театральный «Наутилус», буквально переполненный магическими диковинами и чудесами, правильно установленный свет и точная работа актеров с куклами. Все просто. И все очень сложно, если знать, что эти актеры с куклами никогда прежде не работали. В отличие от режиссера (он же исполнитель роли Немо) Кристиана Хека, которому довелось несколько лет поработать с Филиппом Жанти.

Так что основной восторг от спектакля связан с красотой подводного мира и его весьма характерными обитателями, способными посоревноваться с живыми актерами за звание лучшего артиста. Впрочем, тогда исполнителям пришлось бы соревноваться с самими собой, ведь кукловодами тоже были они. И существовали в невероятном ритме постоянных переодеваний и переходов от живого плана (в ролях Неда, профессора Аронакса, Консея, Немо, его слуги и Дикаря) к управлению куклами строптивых морских существ. Театр драматический (как скуп и хорош финальный монолог Немо Кристиана Хека), театр пластический (совершенное владение телом Дикаря Эллиота Женико – что под водой, что на поверхности), эстрадные репризы (в странном, бесполом, жутковатого вида нелепом создании, выполняющем роль первого помощника капитана Немо, невозможно узнать блистательную Роксану – Франсуазу Жиллар), музыкальные интермедии (меланхоличное пение, переходящее в яростно-отчаянный вопль китобоя Неда



Н. Лормо – Профессор, К. Хек – Немо. «20 000 лье под водой». *Comédie Française*

Кристиана Гонона), почти цирковые номера (например, божественно воссозданная пластика и взаимодействие с предметами людей, облаченных в тяжелые старинные скафандры и погруженных на морское дно) – здесь можно увидеть весь спектр невероятных умений актеров *Comédie Française*. А затем стать свидетелем разоблачения приема. И восхититься еще больше.

Вот такой театр для детей. Вот такой театр *tout public*, говорящий со своим зрителем без поддавков на самые серьезные темы. Позволяющий взрослеть вместе с ним. Театр для детей, умудряющийся оставаться в стороне от современных текстов (интересная тема для возможного разговора), но продолжать быть интересным и современным.

Через какое-то время зрители всех возрастов наконец смогут прийти сюда на очередную премьеру. И грустно, что надо будет преодолеть три тысячи километров, чтобы присоединиться к ним.

Сергей Стахорский

Прототекст и метатекст в театральном нарративе

(на материале постановок оперной классики)

Всякий спектакль являет собой художественный текст, основанный на драматургии. Оперный опирается на музыкальную драматургию, записанную в партитуре нотами и литерами. Партитура оперы служит музыкально-словесным прототекстом, претворяемым в спектакле в театральный нарратив.

В ходе создания оперного представления реплики персонажей, сочиненные композитором-драматургом и либреттистом, звучат голосами актеров-певцов; зримыми делаются ремарки – в мизансценах и жестах, в костюмах, декорациях и проч. Сегодня в оперных постановках довольно часто размыкается связка *прототекста* и сценического текста, образующего спектакль. Инсценируемый *прототекст* прирастает дополнительным *метатекстом*, как правило, сочиненным режиссером.

Метатекст – термин лингвистики, филологии и искусствознания, применяемый к разным сферам культурной деятельности. В речи метатекстуальные вкрапления поясняют или уточняют высказывание и сопровождаются оборотами «итак», «таким образом», «короче говоря», «иными словами»[1]. Форму текста в тексте исследовал Ю.М. Лотман на материале литературы, живописи и кино: в романе или повести это вставная новелла; в пьесе – сцена, построенная как театр в театре; в игровом фильме – врезки документальных кадров. Метатексты демонстрируют полотна, в которых имеется зеркало с отраженными в нем фигурами и вещами[2].

Зеркальное отражение, заключенное в раму, вырезанное из окружающего пространства, действительно, смотрится как картина в картине. Метатекстом служит распространенный образ византийских и русских икон: раскрытая книга с начертанными на ее страницах письменами. Сюда же относится изображение картины внутри живописного или экранного произведения[3].

В живописи метатекстуальный слой образуют также анаморфоз и комментирующие надписи; в немом кино – титры, особенно те, которые, как в фильмах Гриффита, содержат пространные сообщения[4].

Во всех своих формах метатекст остается вставным, обособленным, сепаративным компонентом, встроенным в основной текст и его осмысливающим[5]. Это свойство можно наглядно показать на примере анаморфоза, запрятанного в картине Гольбейна «Послы». Странный и непонятный диск, расположенный в нижнем поле холста, на первый взгляд, никак не вяжется с изображением. Если, однако, приблизиться к холсту вплотную и посмотреть на диск под острым углом, обнаружится ключ к семантике картины[6].

Метатекст комментирует и поясняет предмет отображения. В картине Хусепе Риберы *La mujer barbuda* (1631) рядом с фигурами супругов Вентура расположена плита с надписью, повествующей о произошедшем



Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1533. Фрагмент картины и развертка диска из ее центра.

с ними несчастье. На полотне Рене Магритта «Вероломство образов» (*La trahison des images*, 1929) мы видим курительную трубку и под ней фразу: *Ceci n'est pas une pipe* («Это не трубка»). Нарисованная трубка, в самом деле, лишь образ, *image*, который нельзя взять в руки и использовать по назначению.

Метатекстуальность цитатна. Узнаваемыми метацитатами переполнены артефакты художественного модернизма: от Марселя Дюшана, пририсовавшего Джоконде усики и бородку, до Энди Уорхола с его трафаретами и коллажами.

Главный принцип сценического метатекста – коллаж, что в переводе с французского означает «наклейка». Метатекст именно наклеивается на прототекст произведения. Эти наклейки привносят в фабулу новые сюжетные обстоятельства, изменяют пространственные и временны́е координаты, корректируют поступки персонажей и их переоценивают.

В истории музыкального театра известны случаи, когда оперная партитура подвергалась переделке на основе другого либретто. В 1935 г. Мейерхольд предпринял «пушкинизацию» «Пиковой дамы» Чайковского: для постановки он использовал новое либретто, соответствующее фабуле повести Пушкина. В 1977 радикальную переделку «Пиковой дамы» осуществили А.Г. Шнитке и Ю.П. Любимов[7].

Но нас интересуют не переделки, а прежде всего, постановки, в которых прототекст оперы (музыкальный и словесный) сохранен без существенных изменений. Случаются купюры, но они имеют место и в традиционных спектаклях.

Рассматриваемые постановки противостоят театральной традиции, представители которой следуют правилу, сформулированному Б.А. Покровским: «Нельзя навязывать опере образы извне»[8]. Режиссеры альтернативного направления как раз используют в своих спектаклях образы, почерпнутые извне, взятые, так сказать, со стороны, и конструируют из них сценический метатекст.

Он ставит персонажей в новые ситуационные условия. Второй акт оперы Вагнера «Летучий голландец» начинается хором девушек за прялками: «Колесо живей работай, веселей гуди, кружись». В спектакле Петера Конвичного (2004, Большой театр) сцена происходит в фитнес-клубе, и крутят девушки колеса велосипедов. А героиня спасает Голландца, взорвав пороховую бочку, – согласно либретто, она бросается в море.

Нынешние режиссеры не любят арии, построенные как внутренний монолог героя: обычно их исполняют у рампы, и выглядят они концертным номером. Сегодня такие арии довольно часто ставятся как разговор с молчащими собеседниками, что создает иную ситуацию: речь, обращенная к самому себе, переадресована другим лицам.

Метатекст производит деконструкцию исходного сюжета, изменяет место и время действия. Джонатан Миллер перенес действие оперы Верди «Риголетто» в современный Нью-Йорк, превратив Герцога Мантуанского в крестного отца итальянской мафии, владеющего на Манхэттене рестораном, в котором Риголетто служит барменом (1982, *Covent Garden*, Лондон). Персонажей оперы Доницетти «Любовный напиток» Миллер переселил из живописной Страны басков в унылые прерии Дикого Запада, а местом событий сделал бензоколонку, стоящую на перекрестке проселочных дорог (2006, *New York City Opera*).

Изменение хронотопа первоисточника влечет за собой травестию – переодевание сцены (костюмов и декораций) в стиле избранных режиссером исторического времени и культурного пространства. Прием сам по себе не новый, широко используемый в театре XX в. и предыдущих столетий. Новым является его сочетание с привнесенными в произведение сюжетными обстоятельствами.

Л.А. Додин в спектакле «Пиковая дама» (1998, *Nationale Opera*, Амстердам; 2012, *Grand Opéra*, Париж; 2015, Большой театр), как и

Мейерхольд в постановке 1935 г., переместил фабулу из екатерининской эпохи в пушкинскую (сюжетное время повести), но в отличие от Мейерхольда, не ломал партитуру: лишь несколько реплик переданы от одного персонажа другому. У Додина место действия – палата сумасшедшего дома, в которой содержится потерявший рассудок Герман. На протяжении всего спектакля он почти не отходит от больничной койки, где его навещают остальные персонажи. Они – его воспоминания, кошмары и галлюцинации, его мучительный флешбэк.

Метатекст дополняет сценическое действие персонажами, отсутствующими в партитуре, иногда возлагая на них весьма ответственную роль. В спектакле Стефана Герхайма «Пиковая дама» (2016, *Nationale Opera*; 2019, *Covent Garden*) главный герой – сам Чайковский[9]. Режиссер вплетает в спектакль факты биографии композитора, не упуская интимные обстоятельства его жизни. Местом сценических событий сделан кабинет Чайковского, где он сочиняет «Пиковую даму», и где собираются все персонажи оперы. Кабинет с книжными стеллажами и роялем, стоящим посередине, будет Летним садом и Зимней канавкой. Тут состоится маскарад. У рояля сыграют пастораль, а дальше рояль станет гробом, в который положат тело Графини, и трибуной, с которой Герман произнесет речь: «Что наша жизнь? Игра».

Хозяин кабинета, Чайковский, не покидает его на протяжении всего спектакля. Он постоянно в движении: дирижирует, раздает артистам листы партитуры и им аккомпанирует, а то вдруг, схватив гусиное перо, начинает судорожно записывать музыку, звучащую в его голове. В происходящее Чайковский включается и как его прямой участник, выступая в партии Елецкого.

Традиционный герой постановок «Пиковой дамы» – Герман, его соперник в любви к Лизе Елецкий – антигерой. В спектакле Герхайма, скорее, наоборот. Герман, человек страстей, неспособный их скрывать, доведенный страстями до безумия, – антипод Чайковского, по натуре чеховского интеллигента, привыкшего чувства держать в узде.

Герман мучает Чайковского и глумится над ним. Чайковский же его любит и ненавидит: пытается уберечь Лизу и Графиню, а в финале протягивает ему пистолет. Тот стреляет себе в грудь, но убитым оказывается Чайковский.

Один из первых режиссеров, применивший в оперной постановке сценический метатекст, – Патрис Шеро. В спектакле «Кольцо Нибелунга» (1976, *Bayreuther Festspiele*) он одел персонажей мифа по моде сере-

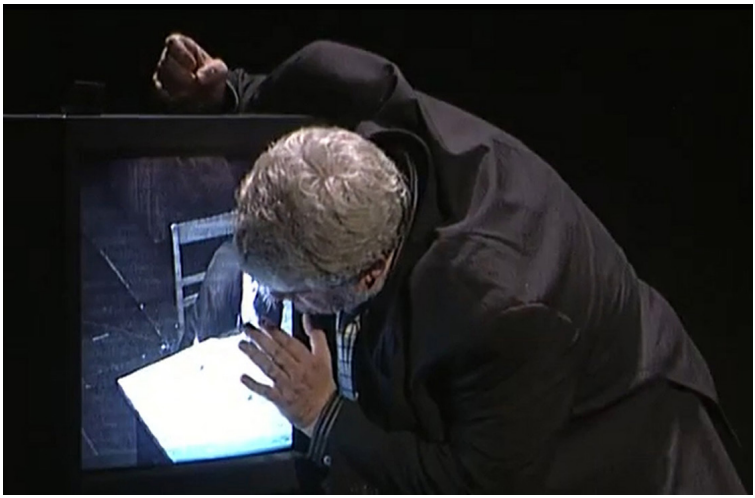


«Пиковая дама». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер Л. Додин. 2015

дины XIX в.: в смокинги, сюртуки, кожаные куртки и драповые пальто с меховыми воротниками. Режиссер использовал культурные символы той эпохи. В его спектакле боги ведут спор об участи Вельзунгов около раскачивающегося маятника Фуко, утес валькирий напоминает «Остров мертвых» Бёклина, а Валгалла – фасад Байрёйтского театра, к 100-летию которого постановка была приурочена.

Шеро интерпретировал «Кольцо Нибелунга» как притчу об эпохе промышленной революции и первоначального накопления капитала. К такому прочтению режиссера побуждали некоторые высказывания самого Вагнера: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим страшный образ призрачного владыки мира»[10].

Вокруг постановки Шеро разразилась целая баталия – «Байрёйтская битва» (как был озаглавлен репортаж немецкого журнала *Spiegel* [11]). Сегодня, пересматривая запись спектакля, трудно оценить вызов, брошенный режиссером. Возможно, зрителям казалось, что Шеро поставил Вагнера чересчур прозаично. В спектакле валькирии, слетевшиеся на поле брани, чтобы сопроводить в Валгаллу павших героев, таскают по сцене трупы и складывают их штабелями, точно дрова. Русалки прячут клад между турбинами гидростанции и одеты, как труженицы квартала



«Валькирия». *Staatsoper*. Штутгарт. Сцена из спектакля.
Режиссер К. Нелл. 2007

«красных фонарей», что некоторым образом объясняет домогательства Нибелунга и его месть, вылившуюся в похищение золота Рейна.

Томас Манн усматривал великое открытие Вагнера в том, что он соединил две несовместимые, казавшиеся враждебными друг другу силы: психологию и миф[12]. Формула многих современных прочтений Вагнера (и не только), – психология и быт. Чтобы раскрыть психологию, создатели спектаклей жертвуют мифом: его заменяет быт.

Режиссеры погружают действие в повседневную среду и наполняют его узнаваемыми деталями, само использование которых балансирует на грани фарса. Так, в постановке «Валькирии», осуществленной Кристофером Неллом (2007, *Staatsoper*, Штутгарт), преследуемый Зигмунд появляется в шортах и майке, будто заглянул в дом Хундинга после утренней пробежки. Хундинг, придя со службы, вручает Зиглинде пакет с антрекотами: та жарит их на электроплитке. Вотан (старичок в тренниках с лампасами, вместо копья у него прутик, каким отгоняют комаров) передвигает шахматные фигуры, изображающие героев Валгаллы. Заключительная сцена («Утес валькирий») происходит в помещении с облупленными стенами, разделенном на две комнаты: в одной под прицелом видеокамеры сидит подследственная Брунгильда, в другой у монитора – следователь-отец. Исповедь непокорной валькирии Вотан

выслушивает равнодушно, листая свежую газету и потягивая виски. Когда же осознает, что ничего уже не исправить, что прощается он с дочерью навсегда, дрожащей рукой гладит экран монитора и целует его. Психологическая достоверность этого и других подобных эпизодов оправдывает чересчур современный антураж, даже сковородку с антрекотами, более всего возмутившую критиков.

Нередко метатексты вызваны ассоциациями и превращают спектакль в подобие популярной настольной игры *Dixit* (отечественный вариант известен под названием «Имаджинариум»).

Игру в ассоциации затевает Роберт Карсен с оперой «Риголетто» (2014, Большой театр). Мантуанское герцогство режиссер сжал до размеров передвижного цирка, в котором заправляет Герцог (это, надо полагать, его фамилия), а Риголетто работает клоуном. Там же, в цирке, Риголетто живет, занимая маленький фургончик, и в нем прячет свою дочь Джильду от сластолюбивого хозяина. На арене и под куполом цирка разворачиваются все события.

Свое решение Карсен объяснял тем, что опера и цирк сопряжены с физическими рисками. Чтобы зритель в полной мере их оценил, режиссер заставил Джильду исполнять рискованную арию *Nome di lui sì amato*, раскачиваясь на трапеции, поднятой высоко над сценой.

Ассоциация – важный момент в формировании художественного замысла. В этой связи можно напомнить хрестоматийный рассказ Станиславского о работе над образом Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В поисках образа Станиславский пересмотрел множество рисунков и фотографий, запечатлевших разных персон, схожих с персонажем Островского, но *своего* Крутицкого нашел, увидев однажды покосившийся и обросший мхом флигель. Увиденное подсказало внутреннюю пластику роли. Станиславскому, однако, не пришло в голову заказать костюм в виде замшелого флигеля. Ныне ассоциация делается предметом буквального изображения.

Алвис Херманис усмотрел в опере «Трубадур» ассоциативную связь с шедеврами ренессансной живописи и поместил героев Верди в современный музей, залы которого заполнены картинами эпохи Возрождения (2014, *Salzburger Festspiele*). Ночью, когда музей покидают посетители, полотна оживают. По темным залам опустевшего музея идет ночной сторож. Свет фонаря, который он держит в руках, падает на портрет рыцаря в доспехах, и сторож, мгновенно сменив платье, превращается в графа ди Луна, влюбленного в Леонору и ею отвергнутого.

Леонора же появляется в строгом костюмчике музейной смотрительницы и в арии *Tacea la notte placida* рассказывает подруге, тоже работнице музея, о любви к трубадуру, чей портрет висит на стене. В конце арии она предстает уже в старинном платье испанской сеньоры: на свидание к ней из картины выходит трубадур.

В современном музее разворачивается «Путешествие в Реймс» Россини (2015, *Nationale Opera*; 2017, *Teatro dell'Opera di Roma*; 2018, Большой театр). Основной прием режиссера Дамиано Микьелетто – цитата, почерпнутая из произведений изобразительного искусства и рассчитанная на узнавание публикой. По сцене блуждают фигуры, сошедшие с великих полотен: инфанта Маргарита с картины Веласкеса, Юдифь с отрубленной головой Олоферна – творение Джорджоне, герцогиня Альба с собачкой – кисти Франсиско Гойи, Танцовщица Эдгара Дега, Ван Гог с отрезанным ухом, экстравагантная Дора Маар работы Пабло Пикассо. Между этими фигурами снует смешной человечек, соскочивший с рисунка Кита Харинга, художника американского поп-арта.

Действующие лица оперы Россини – служители отеля «Золотая лилия» и постояльцы, направляющиеся в Реймс на коронацию Карла X (опера написана для коронационных торжеств 1825 г.). В спектакле они сделались сотрудниками пинакотеки и героями доставленных туда полотен. Последние вступают в действие, выбравшись из контейнеров для перевозки художественных раритетов. Оглядев себя, они обнаруживают, что не совсем одеты (на них лишь исподнее) и пытаются раздобыть одежду. По ходу дела они смешиваются с посетителями музея и заводят с ними знакомства. Кавалер при помощи шпаги добывает себе штаны и ухаживает за молоденькой художницей, делающей зарисовки полотен. Мадам Икс с картины Джона Сарджента обмазывает черной краской реставратора, который подновлял ее портрет. Оживают мраморные статуи Антонио Кановы. Сойдя с пьедестала, они кружатся в хороводе. Все эти сценки складываются в сквозной метасюжет, лежащий поверх прототекста оперы.

Герои Россини не смогли попасть в Реймс по причине транспортного коллапса. А вот в спектакле им определенно повезло. От служителей музея они получают, наконец, одежду – роскошные платья и шляпы с перьями, и, надев их, занимают места внутри живой картины, воспроизводящей полотно Франсуа Жерара «Коронация короля Карла X» (1827). Оказавшись внутри картины, герои достигли цели своего путешествия, а опера получила эффектную сценическую развязку.



Франсуа Жерар. Коронация короля Карла X. 1827

Постановка «Путешествия в Реймс» на фестивале в Пезаро намного лаконичнее. Метасюжет данного спектакля разворачивается там же в Пезаро, городке курортном и музыкальном, где каждое лето проходит *Rossini Opera Festival* и работает *Accademia Rossiniana* – школа молодых оперных певцов. Исполнители – выпускники этой школы, которым режиссер Эмилио Саджи предложил сыграть самих себя и показать приобретенное в академии вокальное и актерское мастерство. Они демонстрируют его на пляже, расположившись под зонтиками-грибами. Главным испытанием становится сложнейший ансамбль для 14 солистов *Gran pezzo concertato*, во время исполнения которого артисты переодеваются, меняя пляжную экипировку на вечерние платья, необходимые для финала, где звучит королевский гимн.

Сюжет собственного сочинения положили поверх оперы Верди «Сицилийская вечерня» режиссеры Стефан Герхайм и Арно Бернар: первый – в *Covent Garden* (2013), второй – в Мариинском театре (2017). Обоих режиссеров явно не увлекала историческая фабула оперы: восстание сицилийцев в 1282 г. против французов, завладевших островом. Сюжетное время первого спектакля – девятнадцатый век, второго – двадцатый.

Используя прием театра в театре, Герхайм местом событий сделал парижскую *Grand Opéra*, где «Сицилийская вечерня» впервые была



«Путешествие в Реймс». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Микьелетто. 2018

поставлена (1855 г.). В спектакле основная коллизия разворачивается между артистами и публикой, состоящей в основном из офицеров, которые всячески притесняют и унижают артистов, чем провоцируют их на вооруженный мятеж.

Спектакль Герхайма начинается прологом-пантомимой, исполняемым под музыку увертюры. В балетный класс, где ведет репетицию хореограф, вваливается ватага пьяных офицеров. Они насилуют балерин и избивают хореографа. Среди насильников – Ги де Монфоро: по сюжету Верди и либреттиста Скриба – французский наместник и главный враг сицилийцев. Хореограф же оказывается Прочидой, предводителем повстанцев. Присочиненный режиссером пролог должен, по-видимому, подвести к завязке оперы (Монфоро узнает, что у него есть сын, рожденный сицилийкой) и прояснить взаимоотношения героев: почему сицилийка скрыла от Монфоро рождение сына и воспитала его в ненависти к французам; где был Прочида перед тем, как появиться в начале второго акта с проникновенной арией *O patria, o cara patria*.

Режиссеры довольно часто иллюстрируют увертюру сценическими пантомимами или кинокадрами, обозначающими новый хронотоп, внесенный в оперу. Постановка Арно Бернара (Мариинский театр, 2017) тоже имеет пролог. Во время увертюры на экране мелькают кадры хро-

ники, указывающие, что на сей раз сицилийская вечерня случится в США времен «сухого закона». Сицилийцы в спектакле становятся членами мафиозного клана, промышляющего бутлегерством, а французы превращаются в нью-йоркских копов, крышующих теневой рынок.

Ветхозаветный сюжет оперы Верди «Набукко» режиссеры часто относят к XX в. и связывают его с трагедией Холокоста: постановки Гюнтера Крамера (2001, *Wiener Staatsoper*), Даниэле Аббадо (2013, *Teatro alla Scala*) и др. Арно Бернар перенес «Набукко» в эпоху Рисорджименто (2017, *Arena di Verona*). Местом действия здесь становится *Teatro alla Scala*: его сцена и зрительный зал, а также расположенная перед ним площадь. В этом театре в 1842 г. состоялась премьера оперы, имевшая сильный общественный резонанс. У современников Верди судьба древних иудеев, лишенных родины, оказавшихся в вавилонском плену, ассоциировалась с борьбой итальянцев за освобождение от австрийского владычества. Гимном Рисорджименто стал хор иудейских пленников *Va, pensiero*.

Театральные метатексты обычно наполнены разного рода отсылками и ссылками – историческими и культурологическими. Выбор места действия в спектакле Бернара связан не только с первой постановкой «Набукко»: здесь содержится отсылка к событиям 18–22 марта 1848 г., вошедшим в историю под названием *Cinque giornate di Milano* («Пять дней Милана»). В ходе пятидневного восстания город был освобожден от австрийцев: их 15-тысячная армия бежала и окопалась в Вероне. Оттуда, собрав силы, двинулась на восставший Милан и его захватила. Наслоение событий Рисорджименто на сюжет «Набукко» изменило роли главных персонажей. В спектакле они – артисты, исполняющие оперу на премьере 1842 г., и одновременно участники «пяти дней» 1848-го: вавилонский царь – австрийский император, первосвященник Иерусалима – предводитель миланских повстанцев и т.п. Прием театра в театре, положенный в основу постановки, содержит цитату из фильма Лукино Висконти «Чувство» (*Senso*, 1954), сюжет которого также относится к эпохе Рисорджименто. В спектакле, как и в фильме, по ходу исполнения оперы Верди (у Висконти это «Трубадур») карбонарии разбрасывают с галерки зеленые, белые и красные листовки (цвета итальянского триколора): они разлетаются по залу и падают на головы австрийских офицеров, сидящих в партере.

Как театр в театре ставит Дмитрий Черняков оперу Чайковского «Иоланта» (2016, *Grand Opéra*). История слепой принцессы, прозревшей,

когда в ней пробудилось желание видеть свет, показана в виде домашнего спектакля, разыгранного накануне Рождества в доме доктора Штальбаума для его маленькой дочери – героини балета «Щелкунчик». Оперу и балет Черняков слил в единый спектакль, в котором оперные персонажи имеют балетных двойников (те и другие носят одинаковые костюмы). Мавританский врач Эбн-Хакия, исцеливший Иоланту, становится в «Щелкунчике» Дроссельмейером. Оба выступают аниматорами событий и получают дополнительные полномочия, отсутствующие в либретто. Эбн-Хакия приводит в замок короля Рене двух парней, а потом устраивает так, что один из них говорит Иоланте о скрываемой от нее слепоте. В либретто это рыцари, которые попадают в замок совершенно случайно, заблудившись в окрестных горах.

Прием театра в театре Дэвид Маквикар применил к опере Гуно «Фауст» (2004, *Covent Garden*). Игровое пространство заключено в портал с ложами, украшенными позолотой и лепниной. Здесь Мефистофель – хозяин театральной труппы и сам лицедей, постоянно меняющий костюмы: на нем то фрак, то монашеская сутана, то дорожный плащ и шляпа с пером; на шабаше Вальпургиевой ночи он появляется в дамском платье с широким декольте. Время действия Маквикар отнес к середине XIX в., периоду сочинения оперы и ее премьеры, которая пришлась на канун франко-прусской войны. Режиссер рассудил, видимо, что, хотя сюжет немецкий, опера-то французская, и отправил персонажей на войну под знаменами Наполеона III. Спектакль пародирует старинные постановки «Фауста» с их зрелищными сюрпризами. Мефистофель появляется из люка в клубах дыма; при нем волшебный сундук. В этот сундук Фауст опускает голову, и, подняв ее, обнаруживает исчезновение седых волос и морщин. Омолодившийся Фауст от радости проходится по авансцене колесом. Из сундука Мефистофель достает необходимые по сюжету вещи: ларчик с драгоценностями, ключ от темницы Маргариты и проч. В финале Фауст, нырнув в тот же сундук, снова делается стариком. Его обратное старение позволяет истолковать произошедшее как игру и театральную грезу.

Обратное старение Фауста происходит и в постановке Дэса Макануффа (2011, *Metropolitan Opera*). Его спектакль наполнен балаганными трюками и забавными анахронизмами. Мефистофель превращает воду из кулера в вино; Маргарита подшивает платье на швейной машинке «Зингер»; по сцене разгуливает скелет на ходулях, явно зашедший ненароком с хэллоуинского маскарада. Все эти трюки отсылают к началу



«Набукко». *Arena di Verona*. Режиссер А. Бернар. 2017

театральной биографии средневекового чернокнижника, бывшего в XVI в. частым героем фарсов и кукольных представлений.

Сюжет «Фауста» Макануфф поместил в XX в. и увязал его с двумя мировыми войнами. Под музыку увертюры возникает панорама горящей Хиросимы; на авансцену выходят Фауст, пожилой ученый, и его коллеги по лаборатории ядерной физики. При виде разрушенного города Фауст проклинает науку и обращается к дьяволу. Сделка с ним получает в спектакле неожиданный оборот. Вопреки фабуле оперы Мефистофель не производит омоложение Фауста: он телепортирует его во времена молодости, которые пришлись на Первую мировую войну.

В прошлом Фауста участвуют его коллеги из настоящего. В своих белых халатах они образуют хор, пирующий в кабачке Ауэрбаха, терзающий Маргариту, когда она обращается к Богу с покаянной молитвой. В сцене Вальпургиевой ночи Фауст видит плоды своих научных открытий – обгоревших и обезображенных от ядерного взрыва людей. Став свидетелем спасения Маргариты (ей открылась лестница, ведущая в небо), Фауст возвращается в старость и принимает яд.

В боевых условиях Первой мировой войны разворачивается «Волшебная флейта» Моцарта в фильме Кеннета Браны (2006), снятом в полемике с экранизацией Ингмара Бергмана (1975). Бергман стилизовал приемы старинной сцены и провел съемки «Волшебной флейты» в театре города Дроттнингхольма – уникальном здании середины



«Набукко». *Arena di Verona*. Сцена из спектакля. Режиссер А. Бернар. 2017

XVIII в., в котором от времени постройки сохранились не только интерьеры, но также машины и механизмы, производящие зрелищные эффекты. В фильме Браны нет и следа эпохи Моцарта. Персонажей «Волшебной флейты» мы видим то на передовой под пулеметным огнем, то в окопе или разрушенном блиндаже, то в лазарете, заполненном ранеными.

Принц Тамино – рядовой одной из воюющих сторон; напавший на него в первой сцене оперы дракон – отравляющий газ; пришедшие ему на помощь *drei Damen* – сестры милосердия. Чтобы предупредить о начале газовой атаки, птицелов Папагено выпускает из клетки канареек. Царица ночи появляется на танке и отправляет Тамино в ставку противника, где Зорастро служит врачом полевого госпиталя. В эпизоде на передовой солдаты враждующих армий при звуках волшебной флейты бросают ружья и начинают брататься. Хор жрецов «О, Изида и Осирис» звучит на солдатском кладбище, перед могильными плитами с именами павших, высеченными на разных языках – латиницей, кириллицей, арабской вязью. Заканчивается фильм аллегорией мира: в последних кадрах выжженные поля сражений покрываются густой зеленой растительностью, и в ней исчезают следы минувшей войны.

Жанр своего фильма Брана определил как квест, в котором юноша, вовлеченный в опасные приключения, познает себя и окружающий мир. Режиссера мало занимала масонская символика «Волшебной флейты»: ее сказочный сюжет воспроизводит обряд инициации и заканчивается тем, что жрецы объявляют героя посвященным. В интервью газете *Figaro* Кеннет Брана говорил, что, работая над переводом либретто на английский язык, он и драматург Стивен Фрай удаляли масонские контексты: «Я стремился выразить чувство братства, мечту о мире. Но я не хотел, чтобы эта любовь к миру и братству казалась связанной с кланом, сектой, эзотерическим культом. В моем понимании фундаментальный человеческий опыт должен быть доступен всем, а не только избранным»[13].

Размышления о фундаментальном опыте человечества, о жизни людей, переживших глобальную катастрофу, Александр Титель привносит в оперу Римского-Корсакова «Снегурочка» (2015, Большой театр). Забытая Ярилой-Солнцем угрюмая страна берендеев, где «лето, короткое, год от году короче становится, а вёсны холодней», где «в людях нет горячности любовной и видятся совсем иные страсти», предстает в спектакле пережившей ядерную зиму. На сцене из-под слоя вечной мерзлоты торчат остатки погибшей цивилизации: искореженные мачты ЛЭП, бетонные остовы разрушенных зданий, конструкции рухнувшего колеса обозрения. Берендеи живут в землянках и, кутаясь в лохмотья, согреваются у огня, разведенного в мятых жестяных бочках. Только царь имеет отдельный дом – обшарпанный пульмановский вагон, при виде которого Снегурочка восклицает: «Как тут богато!». Обнищалые и обездоленные берендеи, тем не менее , весело справляют Масленицу, катаясь на санках и кидаясь снежками, и радуются подарку Мизгиря – банкам с консервами, уцелевшими от прежней жизни.

Яркие примеры метатекстуальных проникновений в оперу-сказку дают постановки «Русалки» Дворжака, в настоящее время одного из самых востребованных произведений музыкального театра. *Lyrická pohádka* (лирическая сказка), по определению автора, на сюжет, восходящий к Андерсену и Фуке[14], «Русалка» и ставилась как сказка. Самый удачный опыт в этом ряду – спектакль Отто Шенка, длительное время живший в репертуаре нескольких театров Западной Европы и США. Сказочной версии «Русалки» придерживаются создатели последней постановки *Metropolitan Opera* (2017, режиссер Мэри Циммерман). С этой традицией решительно порвал Роберт Карсен (2002, *Grand Opéra*).

В лирической сказке он усмотрел психологическую драму, рассказывающую о том, как девочка-подросток становится женщиной и узнает цену взрослой жизни. Свой спектакль Карсен поместил в современный интерьер и наполнил символами, почерпнутыми из трудов Фрейда и Юнга. Метафорой душевной трансформации героини, охваченной смутными неосознанными желаниями, постепенно перерастающими в эротическое чувство, служит пространство-трансформер. Всё действие протекает в одной комнате, похожей на апартаменты пятизвездочного отеля, предназначенные для новобрачных: широкая двуспальная кровать, кресла и тумбочки с лампами-ночниками.

В первом акте комната перевернута, так что пол с мебелью находятся наверху, а потолок внизу. На потолке шалят лесные нимфы – девицы с распущенными волосам и в ночных сорочках: они кидаются подушками[15]. Здесь же бродит Водяной и ворчит на Русалку, видя, как она тоскует и не может оторвать взор от висящего над головой ложа любви. Когда колдунья Ежибаба превращает Русалку в девушку, комната принимает нормальный вид (пол с мебелью внизу, а потолок, как ему полагается, наверху), и тогда происходит встреча Русалки и Принца. Время от времени странную комнату заливают потоки воды, изображенные при помощи кинопроекции. Вода, текучая и подвижная материя, символизирует состояние Русалки, находящейся в переходном возрасте. Это состояние выражают разломы пространства. Во втором акте та же комната разделена на две половины, зеркально отражающие друг друга. Зеркальных двойников имеют и персонажи. Между ними мечется Русалка, не находя себе места ни в реальности, ни в зазеркалье. В третьем акте с комнатой вообще творится невообразимое: мебель летает по сцене, зависая в разных положениях, и пикирует на паркет.

Согласно либретто, Русалка, отвергнутая женихом, обречена стать болотным демоном, чье прикосновение смертельно. Принц, осознав, что потерял единственную свою любовь, ради одного поцелуя Русалки жертвует жизнью. Столь мрачная и слишком определенная развязка Карсена не устроила. В последних тактах партитуры, в завершающих оперу просветленных аккордах режиссер расслышал открытый финал. В спектакле Русалка и Принц уединяются на ложе любви. Что произойдет с ними дальше, погибнут ли они или заклятье не сбудется и, как в пьесе Шварца, случится обыкновенное чудо, – неизвестно.

В постановке Стефана Герхайма (2008, *La Monnaie*, Брюссель[16]) тоже единое место действия. На сей раз это городская улица со старинными



«Снегурочка». Большой театр. Сцена из спектакля. Режиссер А. Титель. 2002

домами, нижний этаж которых занимают кафешки и бутики. Днем по улице фланирует приличная публика, а в темное время суток сюда слетаются ночные бабочки. Сценический метатекст Герхайма можно изложить следующим образом. Пожилой джентльмен (Водяной) пытается снять проститутку (Русалку), но застигнут женой (роль в первом акте бессловесная, дальше за ней – партия Иноземной княжны). Скандалы между супругами не утихают весь спектакль и кончаются поножовщиной. Русалка хочет выбраться из омута жизни и бросить постыдное ремесло, в чем ей помогает бомжиха Ежибаба. Наутро Русалка встречает заезжего моряка (Принца) и в него влюбляется. Но моряка соблазняет и укладывает к себе в постель жена Водяного. Из ревности Водяной убивает супругу, моряк сбегает, а Русалка возвращается на дно. Так ведь и написано в либретто, только дно в спектакле не речное или озерное, а социальное, из пьесы Максима Горького.

Чтобы реализовать привнесенные сюжетные обстоятельства, Герхайм растягивает роли главных персонажей. Они почти не покидают сцену и там, где нет реплик, ведут немую игру. В этой игре артисты периодически выходят из образов: заняв место в зрительном зале, они сверяют реплики партнеров по буклету спектакля. Режиссер остроумно пародирует приемы сказочных постановок «Русалки». В них всегда обыгрывалась вода. Герхайм устраивает на сцене самый настоящий



«Русалка». *Grand Opéra*. Сцена из спектакля.
Режиссер Р. Карсен. Париж. 2015

дождь, льющийся с колосников. В спектакле Шенка выход Ежибабы сопровождался пиротехническими эффектами. У Герхайма в этот момент Водяной бросает с балкона телевизор, и тот, упав на мостовую, взрывается, выбрасывая столб пламени.

Предмет пародии – сказочные превращения. С наступлением дня ночные бабочки переодеваются в монашенок; в витрине *Sextoy* вместо надувных ню появляются подвенечные платья. Ежибаба, ночью нищая в рванине, днем предстает респектабельной дамой.

Герхайм подхватывает тему двойничества, намеченную Карсеном. В парижском спектакле двойник Русалки – Иноземная княжна, соблазнившая Принца; в брюссельской постановке двойников больше. В определенный момент ими оказываются Принц и Водяной: обоим нужен секс с Русалкой и нет дела до ее желания подняться со дна.

Две театральные версии «Русалки» при явных различиях (у Карсена отвлеченный символизм, у Герхайма брутальный гиперреализм) объединяет стремление актуализировать старую сказку, приблизив ее к реалиям XXI в.

Нередко метатексты придают произведению публицистическое звучание. Как политический памфлет, наполненный хорошо узнавае-

мыми реалиями советского и постсоветского времени, поставил оперу Римского-Корсакова «Золотой петушок» Кирилл Серебренников (2011, Большой театр). Первый акт происходит в беломраморном зале (очень похожем на Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца), где царь Додон совещается с силовиками, как обеспечить государству стабильность и править, лежа на боку. В зале, украшенном гербом в виде двуглавого петуха, толпятся генералы в орденах-петушках, спичрайтеры, номенклатурные дамы, протокольные фотографы. Чеканит шаг почетный караул, маршируя туда-сюда; выделывает коленца армейский ансамбль песни и пляски.

Во втором акте Додон рыдает над «цинковыми мальчиками» – сыновьями, перебившими друг друга из-за Шемаханской царицы. В их гробы, как в зеркало, глядится царица, исполняя свою коронную арию. В третьем действии Додон с трибуны принимает парад ликующих масс. Перед ним проходят знаменосцы, духовые оркестры, колонны автоматчиков, отряды юных пионеров с золотыми петушками на палочках, и наконец, проезжает межконтинентальная баллистическая ракета «Тополь» – символ государственной мощи, рухнувшей в одночасье, когда Звездочет свел счеты с царем при помощи петушка, которого сам же ему подсунул. Римский-Корсаков сочинял «Золотого петушка», руководствуясь заповедью, что сказка ложь, да в ней намек. Серебренников поставил спектакль без завуалированных намеков, используя прямые и недвусмысленные аллюзии.

Политические аллюзии наполняют театральные прочтения оперы Мусоргского «Борис Годунов». Это произведение ставят в исторических декорациях, соответствующих сюжетному хронотопу, и в современном оформлении, благодаря которому события происходят как бы в XX в. В обоих случаях «Борис Годунов» интерпретируется как сугубо русская история, произошедшая в государстве Московском.

Иной взгляд на оперу Мусоргского предложил Каликсто Биейто (2013, *Bayerische Staatsoper*, Мюнхен). Режиссер решительно отказался от этнических локаций и позволил себе одну лишь русскую деталь, рассчитанную на узнавание западной публикой: Борис во время беседы с Шуйским разливает в стаканы водку из бутылки с этикеткой *Moskovskaya*.

Биейто привносит новые ситуации: побег Гришки Отрепьева из Чудова монастыря устраивает князь Шуйский; дети, поглумившись над Юродивым, убивают его из пистолета, подброшенного тем же Шуйским; Отрепьев, войдя в Кремль, самолично расправляется с сыном и дочерью

Бориса Годунова. В первой картине народ, подгоняемый дубинками спецназовцев, выносит портреты спасителя страны. Лица на портретах разные: Путин, Буш-младший, Си Цзиньпин, Тони Блэр, Саркози, Берлускони и еще с десяток политических лидеров. Мизансцена определенно заявляет, что история, рассказанная Пушкиным и Мусоргским, может случиться в любой стране современного мира.

Подход испанского режиссера перенял бельгиец Иво ван Хове. Комментируя своего «Бориса Годунова» (2018, *Grand Opéra*), он говорил: «Я ставил не про Россию, а про власть. Русским Борис, возможно, покажется Путиным, французы разглядят Макрона, американцы – Трампа»[17]. Спектакль создавался в то время, когда в Париже начались протестные акции «желтых жилетов», и этот факт затронул сценический метатекст. Люд московский тут больше похож на парижан, приставы одеты в форму французских полицейских, а в Юродивом узнается скандальный акционист Павленский, посаженный в тюрьму за поджог банка Франции.

К современности апеллирует и Дмитрий Черняков. В его спектаклях, как он сам часто говорит, «все происходит сейчас». Ставя оперы-сказки, режиссер дезавуирует сказочность, а волшебные оперы лишает всякого волшебства. Так поставлены им оперы Глинки и Римского-Корсакова: «Руслан и Людмила» (2011, Большой театр), «Сказание о невидимом граде Китеже» (2012, *Nationale Opera*), «Снегурочка» (2017, *Grand Opéra*), «Сказка о царе Салтане» (2019, *La Monnaie*, Брюссель).

В прочтении Чернякова сказка о царе Салтане, царевиче Гвидоне и Царевне-Лебеди сделалась игрой в сказку, устроенной матерью-одиночкой своему больному сыну, страдающему аутизмом. Они разыгрывают сказку в рисунках. Проецируемые на экран-занавес рисунки воспроизводят чудеса сюжета. Но главного чуда – исцеления ребенка, на которое втайне надеялась мать, так и не случится.

Черняков последовательно удаляет чудесное из легенды о граде Китеже, начиная с первого эпизода, в котором Феврония кормит из рук зверей и птиц, чем пугает княжича, заблудившегося в лесу. «Вот уж право невидаль, чудеса воочию!», – восклицает он. В спектакле медведь, тур и журавль – ее домочадцы: соответственно мужик в тулупе и ушанке, старушка в чепце и мальчик лет десяти в буденовке. Они будут спутниками Февронии в ее мытарствах, совершат над ней погребальный обряд и с ней отправятся в невидимый град.

В опере-мистерии, наполненной эсхатологией в духе богоискательства и богостроительства начала XX в., Черняков вычленяет бы-



«Золотой петушок». Большой театр. Сцена из спектакля.
Режиссер К. Серебренников. 2011

товое и психологическое содержание. Нападают на китежан не мифические татары, явившиеся из преисподней («расступилась мать сыра земля, выпускала силу вражию, бесы, люди ли, неведомо»), а банда ряженых отморозков в латексе и колпаках Санта-Клаусов. Они захватывают привокзальное кафе, куда перед тем прибыл свадебный поезд, и расстреливают из автоматов всех, кто там находится, не тронув лишь Февронию и бражника Гришку Кутерьму, который под пыткой соглашается отвести их в Великий Китеж. Следующая сцена происходит в большом зале, заставленном железными кроватями, напоминающем больничную палату. Так выглядит «пристанище благоутишное всем страждущим, алчущим, ищущим». Узнав о грозящей беде, китежане решают «скончаться непостыдно», и когда в зал вламываются бандиты, все уже мертвы. Дальнейшие события оперы (смерть и воскресение Февронии под пение райских птиц, ее встреча с женихом, убитым и воскресшим, их хождение в невидимый град) показаны как мимолетное видение умирающей Февронии. Ей, обделенной семейным счастьем, грезится уютный дом и праздничный стол, за которым собираются ее близкие. Когда же на последних тактах хор возглашает вечную радость и – по ремарке – должен засиять неизреченный свет, сцена погружается в темноту, и Феврония умирает.



«Сказание о невидимом граде Китеже». *Nationale Opera*.
Режиссер Д. Черняков. Амстердам. 2012

Без чудес рассказана Черняковым история Снегурочки. Нелюбимая дочь разведенных родителей, Мороза и Весны, отправлена ими на турбазу, где проводят летний отпуск почитатели неоязычества, практикующие игровые реконструкции. От их рискованных затей (а не от Ярилы-Солнца) Снегурочка и погибает.

Опасная игра затеяна в спектакле «Руслан и Людмила». Действие начинается в банкетном зале, оформленном *a la russe*, где идет костюмированная свадьба с розыгрышами по мотивам поэмы Пушкина и оперы Глинки. Среди наряженных в цветастые сарафаны и кафтаны гостей скачут смешные куклы, изображающие Черномора, Голову великана, волшебников Наину и Финна. Никого из этих сказочных персонажей в спектакле дальше не будет, и не Черномор окажется виновником случившихся с героями бед. Тем не менее Людмила исчезла со свадьбы, и Руслан отправляется на ее поиски. По версии Чернякова, похитителями являются Финн и Наина. Вовсе не волшебники, они устраивают для Руслана и Людмилы испытания – с тем, чтобы разрешить свой давний спор, существует ли любовь. Об их замысле мы узнаем из мимического диалога и титров на огромном экране.

Первым испытанием Руслана становится посещение морга, где среди трупов в армейской форме он исполняет арию «О поле, поле, кто

тебя усеял мертвыми костями», а затем попадает в бордель. Тамошние соблазнительницы, чтобы разжечь страсть Руслана, катаются на роликах и играют в серсо (игру с явными эротическими коннотациями). Соблазнам подвергается и Людмила. В саду наслаждений ее искушают брендами от-кутюр и тайским массажем; вокруг нее скачут визжащие ню, демонстрирует бицепсы бодибилдер. От всего этого она впадает в транс. Поскольку в спектакле волшебство упразднено, Руслану не удается разбудить Людмилу чудесным перстнем. Из состояния транса ее выводит инъекция, сделанная Финном. Теперь можно продолжать свадьбу: хор в кафтанно-сарафанной экипировке запевает величальную песню. Только Руслан и Людмила больше не желают участвовать в этом маскараде. В изодранной одежде сидят они усталые и измученные, не отрывая взгляда друг от друга и не слыша громыхания хора.

Тема этого спектакля получила продолжение в постановке оперы Римского-Корсакова «Садко» (2020, Большой театр). В ней снова упразднена сказочная фабула – история гусляра, который своими песнями приворожил морскую царевну и благодаря ее подарку смог «погулять в странах неслыханных, насмотреться чудес невиданных». Черняков ищет современный сюжет и находит его, сделав местом сценического действия Парк исполнения желаний. Личные неурядицы приводят сюда мужчину и двух женщин: получив роли Садко, его жены Любавы и царевны Волховы, они становятся участниками ролевой игры, и в ней рассчитывают одолеть психологические комплексы, о которых сами же рассказывают в экранном прологе, предваряющем увертюру. Свой спектакль Черняков характеризует как ивент, погружающий в придуманную реальность. Каждая сцена оперы – игровой гейм, в котором герои попадают в новый павильон и проживают очередное событие. Павильоны сконструированы по эскизам знаменитых сценографов «Садко» – Аполлинария Васнецова, Николая Рериха, Константина Коровина, Ивана Билибина, Федора Федоровского, Владимира Егорова. Шедевры сценографии, сгруженные вместе, производят впечатление этакого Диснейленда, ошеломляющего своей пестротой. Надо отметить, что метатекст спектакля тут приобрел непредусмотренный контекст, сработавший на замысел режиссера: премьера состоялась буквально накануне открытия в Москве «отечественного Диснейленда» – Острова мечты в Нагатинской пойме.

В Диснейленде, сооруженном на сцене Большого, героев сопровождает ивентор с седой бородой и в белом балахоне, загримированный

и одетый под старца Фура из французского телешоу «Форт Боярд». Золотые боярды из того же шоу (вместо золотых рыбок) получает Садко от Морской царевны.

В опере «Садко» Римский-Корсаков дал гениальное воплощение образа странника. Этот образ привлекал русских писателей и философов. Н.А. Бердяев усматривал в нем одно из проявлений национального характера: «Странник – самый свободный человек. Он ходит по земле, но стихия его воздушная, он не врос в землю»[18]. Человек воздушной стихии, не врастающий в землю, – очарованный странник Лескова. Не врастает в землю и Садко: нет в нем приземистости, его манят высота поднебесная и глубота океанская, о которых он поет в главной своей песне. Больше ста лет отделяет нас от повести Лескова и от оперы Римского-Корсакова. Ныне странничество – удел редких экстремалов, «немногих добровольный крест». В спектакле «Садко» Черняков показал героя нашего времени, который предпочитает приключения виртуальные и путешествия, в которых ему гарантированы хороший сервис и комфорт.

Сюжетные обстоятельства, присочиненные Черняковым к опере Римского-Корсакова, отсылают к нескольким фильмам, персонажи которых реализуют потаенные желания в парке развлечений, населенном андроидами. Можно вспомнить фильм режиссера и писателя-фантаста Майкла Крайтона «Западный мир» (1973), породивший целую серию ремейков, вплоть до недавней ленты Брайана Миллера «Добро пожаловать в рай» (*Vice*, 2015).

Спектакль «Трубадур», поставленный Черняковым в брюссельском театре *La Monnaie* (2012), тоже содержит прямую киноцитату – из фильма Дэвида Линча «Дикие сердцем». Трубадур носит такой же пиджак из змеиной кожи, что и герой Николаса Кейджа. Тем самым режиссер, возможно, хотел обозначить жанровую и сюжетную схожесть фильма и оперы: мелодраматическая история диких сердец, вынужденных скитаться по дороге жизни. Если фильм Линча признан образцом жанра *road movie*, то «Трубадур» можно назвать *road opera*.

Но в спектакле дороги не будет, как и непременных элементов сценографии «Трубадура»: старинного замка с высокими башнями, монастырских сводов, горных вершин и круч, живописной долины, на которой раскинулись кибитки цыганского табора. Нет здесь стальных лат и шлемов, блестящих монистов и цветастых юбок – той красочной феерии, которая впечатляет в знаменитом спектакле Франко Дзеффирелли, много лет идущем на подмостках *Arena di Verona*.



«Трубадур». *La Monnaie*. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Черняков. Брюссель. 2012

Все действие спектакля Чернякова происходит сейчас и протекает в одной комнате, стены которой окрашены в траурные бордово-черные цвета. В этом тесном пространстве оказываются запертыми пожилая дама, девушка и трое мужчин разного возраста. Дама (в дальнейшем Азучена) и ее спутник (далее Феррандо) назначают девушке роль Леоноры, мужчинам – трубадура Манрико и его брата, графа ди Луна. Режиссер удаляет из сценического действия хор, посадив его в оркестровую яму, а фразы эпизодических персонажей передает пятерым главным[19]. Они-то и становятся участниками «ролевой игры, призванной пролить свет на трагическое прошлое, которое объединило их судьбы». Так гласит титр, предпосланный спектаклю.

Чтобы синхронизировать сценический метатекст с прототекстом оперы, Черняков предваряет первые четыре сцены короткими титрами[20]. Ключевое слово в них – *Remembering* (воспоминание). Герои пытаются вспомнить то, чего с ними на самом деле не было, но что как-то к ним относится и чем-то их затрагивает. Титры обрываются в четвертой картине, и на ней заканчивается *role-play*.

Странные воспоминания настолько овладевают этими господами и дамами, что они теряют всю свою респектабельность, весь свой лоск и с головой погружаются в историю *Wild at Heart*, становящуюся их



«Кармен». Фестиваль в Экс-ан-Провансе. Сцена из спектакля.
Режиссер Д. Черняков. 2017

собственной. В истерике бьется Азучена, дикое сердце которой разрывается между любовью к приемному сыну и желанием отомстить за смерть матери и родного сына. Вальяжный ди Луна, поначалу совершенно безразличный к происходящему, превращается в монстра и, вооружившись пистолетом, держит на мушке всех участников игры. Наперекор либретто он застреливает Феррандо, когда роль того отыграна; в финале, увидев отравившуюся Леонору, самолично убивает Манрико и пускает пулю себе в висок. Герои спектакля не смогли выйти из затеянной ими ролевой игры: желание разобраться в трагедии, случившейся в прошлом, обернулось для них трагическим настоящим.

Распад личности, вовлеченной в ролевую игру, – сквозная тема метатекстов Дмитрия Чернякова. В его спектакле не может выйти из игры Садко. Когда опера достигает финала, сотрудники Парка желаний, сменив сказочные одежды на серую униформу, выпроваживают его, а он сопротивляется, бегает по сцене, размахивает руками и не может смириться с тем, что сеанс закончился и ему пора возвращаться в непридуманную реальность. Игра не излечивает больного ребенка, побывавшего в роли царевича Гвидона: она доводит его до эпилептического припадка. Ролевая игра убивает и Снегурочку.

Жертва игры – Хозе в постановке оперы «Кармен», осуществленной Черняковым на фестивале в Экс-ан-Провансе (2017). Именно Хозе,

а не Кармен, – главное лицо его спектакля. По сюжету, придуманному режиссером, в клинику, специализирующуюся на театротерапии, жена приводит своего мужа, унылого мужчину, переживающего кризис среднего возраста, чтобы он прошел лечение оперой. В предстоящей игре ему отведена роль Хозе, жене достается образ Микаэлы; остальные герои, включая Кармен, – сотрудники клиники. У каждого на груди – бейдж с именем персонажа. Как и в постановке «Трубадура», действие протекает без «чистых перемен», в замкнутом пространстве больничного холла, заставленного кожаными диванами и креслами. Поначалу Хозе безучастно наблюдает за происходящей игрой, но постепенно в нее погружается. Им овладевают дикие страсти, они парализуют его сознание и отнимают рассудок. В соответствии с фабулой оперы он убивает Кармен, но не из-за тореадора: соперником становится новый пациент, Хозе 2-й, которым теперь занимаются Кармен и вся клиника (в четвертом акте режиссер остроумно дублирует мизансцены первого акта).

Большинство постановок и экранизаций «Кармен», созданных в XX в., характеризовались красочным колоритом и изрядной пафосностью. Эта художественная традиция, получившая наиболее яркое выражение в постановках Дзеффирелли (1978, *Wiener Staatsoper*; 1995, *Arena di Verona*) и в фильме Франческо Рози (1983), была пересмотрена Питером Бруком в картине «Трагедия Кармен» (1983). В ней изменена последовательность сцен, добавлены ситуации, отсутствующие в либретто (некоторые из новеллы Мериме), удалены персонажи второго плана и все хоры, местами оркестр заменен фортепианным сопровождением[21]. Брук прочитал оперу Бизе как психологический триллер и использовал скупые, приглушенные краски. Фильм «Трагедия Кармен» повлиял на замысел Чернякова, но его интерпретация имеет важные отличия. В фильме все окутано мистической аурой, и Кармен здесь – колдунья: в первых кадрах она ворожит при помощи магических талисманов. Черняков, очищая волшебные оперы от волшебства, оперы-сказки от сказочности, удаляет из «Кармен» всякую мистику, включая такой важный атрибут завязки, как приворотный цветок, которым Кармен околдовала Хозе. С цветком разыграна отдельная комическая интермедия. Сначала Кармен его теряет, выронив из сумочки, и долго ищет, ползая на коленях между кресел; потом украшает им прическу, но снять в нужный момент не может. Цветок запутался в волосах, и отрывать его приходится самому Хозе.

Черняков помнит, что «Кармен» создавалась по заказу парижской *Opéra-Comique*. Пафос и котурны, частые в постановках этой оперы, он заменяет буффонадой и гротеском. Буффонадой становится убийство Кармен. Пронзенная игрушечным кинжалом она тут же встает на ноги, а вот Хозе убит, как личность он полностью уничтожен проведенной театротерапией. Формируя театральный нарратив, режиссер обычно расставляет акценты в прототексте произведения. Пример «Кармен» Чернякова показывает, что сценический метатекст производит *переакцентуацию*, вследствие которой первенство в иерархии образов переходит от Кармен к Хозе. Свой спектакль Черняков делал на основе авторской редакции, содержащей разговорные диалоги[22]; их он дополнил репликами собственного сочинения. Оперы, музыкальный прототекст которых не является сплошным, имеют более широкие возможности для метатекстуальных надстроек. Это относится и к старинным операм, полный текст которых не сохранился. Режиссер Венсан Уге в постановке «Дидоны и Энея» Пёрселла (2019, Большой театр) взамен утраченного пролога сочинил новый, по ходу которого артистка Сэсэг Хапсасова произносит речевой монолог и исполняет бурятскую песню в манере фольклорного пения.

Опыты имплантации сценического метатекста, рассмотренные в этой статье, – не единичные эксперименты. Они являют собой довольно широкое течение, которое захватывает площадки крупнейших театров мира и рекрутирует электронные медиа. В ассоциативные метатексты упакованы выступления конкурсантов телевизионного проекта «Большая опера», идущего на канале «Культура». Аналогичные тенденции наблюдаются в постановках классики на драматической сцене. По сравнению с оперой прототекст пьесы выдерживает бóльшие нагрузки метатекстуальных прибавлений.

Оперная партитура сакральна: ее прототекст требует аутентичного воспроизведения в строгом соответствии написанному композитором. Опера не позволяет передать несколько ролей одному артисту, как это сделал Робер Лепаж в спектакле «Гамлет», возложив всех персонажей шекспировской трагедии на Евгения Миронова. Нельзя в опере предоставить слово постороннему лицу, отсутствующему в партитуре, подобно тому, как поступил Кирилл Серебренников в «Маленьких трагедиях», где постоянным собеседником героев выступает рэпер Хаски, и сочиненный им рэп перебивает пушкинские стихи.

Мы наблюдали, как прототекст инсценируемого или экранизируемого произведения прирастает метатекстом, сконструированным режиссером. Особый случай – спектакли и фильмы, в которых метатекст целиком заслоняет и вытесняет исходный прототекст. Такой подход в экранизации музыкальной драматургии был апробирован в британском фильме «Ария» (1987). Он состоит из десяти новелл, снятых на музыку популярных опер разными режиссерами, среди которых были Кен Расселл, Жан-Люк Годар, Дерек Джармен, Роберт Олтмен и др. Первая новелла фильма основана на реальном факте: покушении на албанского короля Зогу в Вене в 1931 г. Режиссер Николас Роуг снимал на месте событий – в интерьерах Хофбурга, в парке Марии-Терезии и около здания *Wiener Staatsoper*, где произошла перестрелка, в которой король не только уцелел, но и самолично застрелил нападавших. Новеллу озвучивают фрагменты оперы Верди «Бал-маскарад», фабула которой, взятая из пьесы Скриба, имеет отдаленное сходство с экранным сюжетом, сотворенным режиссером.

Новелла Кена Расселла положена на музыку арии *Nessun dorma* из оперы Пуччини «Турандот» и сюжетных привязок к ней не имеет. В арии герой, разгадавший загадки принцессы Турандот, говорит, что в Пекине никто не спит – *nessun dorma*: все пытаются выведать его имя. Ничего похожего у Расселла нет. На экране появляется парящая в воздухе женщина, тело которой темнокожие служанки украшают сверкающими рубинами в золотых оправах. Мираж рассеивается, и женщина лежит под колесами искореженного автомобиля: рубины на ее теле оказываются каплями запекшейся крови.

Тератологическими образами наполнена новелла Годара, снятая на музыку Люлли. Ария из «Армиды» накладывается на сценку в тренажерном зале, где угрюмые атлеты накачивают мускулы в окружении обнаженных красавиц, безуспешно пытающихся их соблазнить.

Джульен Темпл, соединив несколько фрагментов оперы «Риголетто», развернул адюльтерный сюжет: муж и жена в тайне друга от друга направляются в бордель. Оказавшись в соседних номерах, они получают сексуальную услугу и, чуть было не столкнувшись нос к носу, успевают вернуться домой, не вызвав взаимных подозрений. Все бы так и осталось тайной, если бы не случайная оплошность…

В современный Лас-Вегас попадают вагнеровские Тристан и Изольда. Мы видим их в лимузине, летящем по залитому огнями проспекту; видим в роскошных апартаментах занимающимися любовью.

Там они умирают, вскрыв себе вены осколком разбитого бокала, но в последних кадрах лимузин мчит их дальше по дороге, уходящей за горизонт. В интерпретации режиссера Фрэнка Роддэма история Тристана и Изольды не имеет конца.

Тот факт, что в фильме «Ария» предметом экранизации была не опера целиком, а небольшой фрагмент, позволил режиссерам, пренебрегая фабулой первоисточника, конструировать собственный сюжет, построенный на одних лишь ассоциациях.

Вытеснение прототекста режиссерским метатекстом демонстрируют два фильма по мотивам оперы «Кармен», снятые Карлосом Саурой и Жаном-Люком Годаром (оба – 1983 г.), и основанный на том же источнике балетный спектакль Мэтью Боурна (2000).

Замысел фильма Сауры возник под впечатлением балета Антонио Гадеса, в котором опера Бизе пересказана языком танца фламенко. Балетных версий оперы «Кармен» в XX в. было довольно много: в их числе великий спектакль Альберто Алонсо с Майей Плисецкой, чей образ Кармен теперь увековечен в памятнике, стоящем на Большой Дмитровке.

Саура изменил фабулу. Он перенес действие в современную Испанию и сделал героем балетмейстера (эту роль сыграл Антонио Гадес), который репетирует танцевальный спектакль «Кармен» и влюбляется в исполнительницу главной роли (по странному совпадению ее зовут тоже Кармен). Во время репетиции Кармен оказывает внимание артисту в костюме тореро, чем вызывает у балетмейстера приступ ревности. На музыкальном фоне заключительной сцены оперы, звучащей за кадром, персонаж Гадеса убивает Кармен ударом мачете.

В фильме Годара «Имя Кармен» испанские локации отсутствуют: место действия – пасмурные улицы Парижа и берега Нормандии, омываемые стальными водами океана. Как и Саура, Годар погружает сюжет в современность, но в отличие от него, принципиально дистанцируется от оперы – даже от ее музыки. Вместо Бизе на всем протяжении фильма звучит Бетховен. Лишь в самом начале, между титрами, мелькает случайный персонаж, насвистывающий мелодию хабанеры. Кадры с музыкантами, репетирующими струнный квартет Бетховена, вклиниваются в основной сюжет и ломают его повествовательное течение.

Герой первого эпизода – Жан-Люк Годар, играющий то ли самого себя, то ли другого кинорежиссера, который находится в госпитале для душевнобольных по причине тяжелой депрессии, вызванной творческим кризисом. На старенькой пишущей машинке он пытается



Matthew Bourne's Swan Lake

записать сценарий будущего фильма, но не может собрать слова и в раздражении колотит кулаком по окружающим предметам. Все происходящее дальше можно истолковать как его шизоидный дискурс. О намерении сделать фильм объявляет племянница режиссера, носящая имя Кармен, но вместо кино она занята подготовкой ограбления банка и похищения дочери крупного бизнесмена. Во время ограбления, среди луж крови и трупов клиентов банка, застреленных налетчиками, завязывается роман Кармен с охранником Жозефом.

В фильмах Сауры и Годара имеются сюжетные переклички с оперой Бизе и новеллой Мериме, но рассказана в них все же иная история.

Совсем другую историю сочинил Мэтью Боурн. В 2000 он поставил балет *The Car Man: an Auto-Erotic Thriller*. От первоисточника в нем сохранилась музыка Бизе, взятая в переложении Родиона Щедрина и британского композитора Терри Дэвиса. Что же касается сюжета, то он не имеет ничего общего ни с новеллой, ни с оперой. В спектакле Боурна время действия – 1960-е гг., место – захолустный городок Хармони в штате Миннесота на севере США. Главное отличие *The Car Man* от новеллы и оперы в том, что здесь вообще нет Кармен, зато имеются с десяток *car-men*'ов – механиков автосервиса. Основная интрига разворачивается между двумя кар-мэнами – брутальным Лукой и робким Анджело, не способным постоять за себя. Лука берет его под свое покровительство и делает своим любовником. Обзаводится Лука и любовницей – женой

хозяина автосервиса. Эту сюжетную линию Боурн почерпнул из романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды» (1934).

В спектакле есть несколько цитат из фильма 1981 г., снятого по роману Кейна. Как и герой того фильма, Лука убивает хозяина, размозжив ему голову гаечным ключом. А дальше устраивает так, что подозрение падает на Анджело, и тот оказывается в тюрьме. Совершив побег, Анджело пытается убить Луку. В драке Лука отнимает пистолет у Анджело, но тут получает выстрел в спину от своей любовницы. В финале тело мертвого кар-мэна проносят под рекламным щитом, на котором красуется надпись: *You are now leaving Harmony. See you again soon!* («Вы покидаете Хармони. До скорой встречи!»).

В интерпретациях Сауры, Годара и Боурна сюжет оперы «Кармен» полностью дезавуирован. Таких случаев полного вытеснения сюжетного прототекста больше всего в балете, музыка которого не привязана к словесным диалогам, как в опере, и позволяет хореографам сочинять собственные истории без оглядки на фабулу, использованную композитором.

Сюжет собственного сочинения Мэтью Боурн положил на музыку «Лебединого озера» Чайковского. В балете, поставленном в 1995 г., нет ни девушек, превращенных злым волшебником в лебедей, ни романтического принца. Не осталось в спектакле и следа классической хореографии Мариуса Петипа, Льва Иванова и Александра Горского. Вся танцевальная партитура создана заново. Действие *Matthew Bourne's Swan Lake* разворачивается в Англии XX в. Главный герой – наследник престола, одинокий и психически нездоровый юноша, презираемый матерью-королевой, в отношении которой он явно испытывает эдипов комплекс. Оказавшись в городском парке около пруда с лебедями, принц встречает вожака стаи, и между ними завязывается то ли дружба, то ли любовь.

У Боурна действуют злые и жестокие птицы, словно залетевшие из фильма Альфреда Хичкока. Их роли в спектакле исполняют не хрупкие балерины на пуантах, а коренастые танцовщики с мускулистыми торсами. Кончается этот балетный хоррор тем, что лебединая стая убивает принца и своего вожака, попытавшегося спасти юношу.

В *Matthew Bourne's Swan Lake* от оригинального либретто фактически ничего не осталось. Сценический метатекст рассмотренных выше оперных постановок не упраздняет исходный прототекст, а наслаивается на него.

Странные эти спектакли десять лет назад вызывали острую полемику и сопровождались публичными скандалами. Градус споров в последнее время несколько снизился, но по-прежнему метатекстуальные вторжения многими воспринимаются как художественный каприз и встречают категорическое неприятие значительной части публики.

Объяснять такую реакцию инерцией привычек и вкусов, думаю, неправильно. Здесь возникает более сложная ситуация, обусловленная тем, что на зрителя возложена дополнительная нагрузка. Он должен вникать в метатекст, чтобы уразуметь его логику, иногда весьма парадоксальную, а это отражается на восприятии и может вызывать дискомфорт – состояние, особенно травмирующее, когда дело касается самых популярных и любимых опер, как «Трубадур» или «Кармен».

Театральный метатекст, какими бы мотивами ни был обусловлен, какое бы содержание ни выражал, расширяет поле культурных смыслов и непременно актуализирует игровую природу сценического искусства[23]. Играя с прототекстом, метатекст еще и разговаривает с ним. Такой имплицитный диалог демонстрируют спектакли, рассмотренные в этой статье.

В них сценические метатексты изменяют пространственные и временны́е парадигмы первоисточника, помещают персонажей в другую культурную среду, ставят их в иные ситуационные условия. Часто переносят события в современность, производят жанровые коррективы и наполняют действие художественными цитатами, отсылающими к разным областям культуры.

Подобно ленте, метатекст оплетает сюжетные обстоятельства, опутывает героев, и в результате образуется двойная семантическая структура: рассказ в рассказе, повествование в повествовании, действие в действии, текст в тексте – *двутекст*. Его наличие характеризует новую форму театрального нарратива, заселившего оперные подмостки.

[1] См.: *Вежбицка А.* Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. Т. 8. С. 402–421.

[2] *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 104–122.

[3] Картину внутри картины содержит полотно Веласкеса «Христос в доме Марфы и Марии» (1620). Репродукция картины Брейгеля «Охотники на снегу» встречается в фильмах Тарковского и Ларса фон Триера.

[4] В фильме Гриффита «Рождение нации» (1915) все важные исторические эпизоды сопровождают титры, озаглавленные *Historical facsimile*: они содержат указание книжного источника, на основе которого данный эпизод поставлен. Исторические сноски Гриффит дает и в титрах фильма «Нетерпимость» (1916).

[5] Метатекст существует не только внутри текста как такового, но и за его границами. Художественное произведение, став публичным фактом, обрастает культурными метатекстами, и те накладывают отпечатки на восприятие. См.: *Стахорский С. В.* Литературный герой и его историческая судьба // Энциклопедия литературных героев. М.: Аграф, 1997.

[6] В картине «Послы» изображены двое богато одетых мужчин (известны их имена). Они стоят, опираясь на этажерку, заставленную разными вещами: глобус, книги, виола, циркуль, угольник и др. В анаморфозе скрыт череп – символ смерти, перед которой обессмысливаются все людские ценности.

[7] Спектакль готовился в парижской *Grand Opéra*, но был отменен после публикации в газете «Правда» статьи «В защиту “Пиковой дамы”». Редакция Шнитке ставилась Любимовым в 1990-е в театрах Германии и в московской «Новой опере».

[8] *Покровский Б. А.* Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. С. 61. Следует отметить, что Покровский в поздних своих спектаклях от этого правила отступал. Оперы «Млада» Римского-Корсакова и «Орлеанская дева» Чайковского (Большой театр, 1988 и 1990) были поставлены им как театр в театре, что не предусмотрено партитурой.

[9] Роль Чайковского в постановках обоих театров мастерски сыграл болгарский баритон Владимир Стоянов.

[10] *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 40.

[11] Kampf von Bayreuth // *Der Spiegel*. 2 August 1976.

[12] *Манн Т.* Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. С. 108.

[13] Kenneth Branagh: Un rêve d’harmonie // *Le Figaro*. 13 Decembre 2006.

[14] *Rusalka* Дворжака никак не связана с русалками славянского фольклора и русской литературы. Общее у них только имя. Русалки драмы Пушкина, повести Гоголя, оперы Даргомыжского, – утопленницы, карающие виновника своей гибели. У героини Дворжака другая история: полюбив юношу, она пожелала сделаться человеком и обрести бессмертную душу. Эта Русалка – существо водной стихии, *den Lille Havfrue* (маленькая морская дева) Андерсена или *Undine* (от лат. *unda* — волна) Фуке.

[15] Цитата из *Seminary Girls*, коротенькой ленты 1897 г., снятой студией Эдисона.

[16] Впоследствии спектакль был перенесен в театры Дрездена (2010), Барселоны (2013) и Лиона (2014).

[17] Режиссер Иво ван Хове о своем «Борисе Годунове» // *Коммерсант*. 6 июня 2018.

[18] *Бердяев Н. А.* Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. С. 19.

[19] Эта операция затрагивает музыкальный текст. Если Азучена может спеть реплики наперсницы Инесс (обе меццо-сопрано), а Феррандо – реплики Цыгана (оба басы), то теноровые фразы Рюица в третьей картине передать некому: их пропевает Леонора (сопрано).

[20] Титры – довольно частый прием метатекстуальных сообщений в спектаклях Чернякова и других режиссеров. Титры использовал Ю.П. Любимов в постановке «Князя Игоря» Бородина (2013, Большой театр). Оперу Пуччини «Манон Леско» в постановке А.Я. Шапиро (2016, Большой театр) сопровождают титры из романа аббата Прево.

[21] Основные сюжетные изменения фильма: Кармен затевает драку не с Мануйлитой (на табачной фабрике), а с Микаэлой, и ее ранит, изрезав лицо ножом; Кармен запирает Хозе в тюремной камере, вытащив из его кармана ключ; Хозе убивает Цунигу, убивает он и мужа Кармен, Эскамильо погибает во время боя быков.

[22] Как известно, после смерти Бизе композитор Э. Гиро диалоги заменил речитативами: именно в этой редакции опера ставится чаще всего.

[23] Об игровом эффекте текста в тексте см.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. С. 110–112.

Алексей Пасуев

Повседневность абсурда…

О XVI Московском международном фестивале студенческих спектаклей «Твой шанс»

В самом начале карантина – в середине апреля 2020 г. – в Москве прошел фестиваль студенческих спектаклей «Твой шанс». Впервые за шестнадцать лет своего существования он был проведен онлайн – не в Театральном центре «На Страстном», а на страничке Театрального центра в фейсбуке. Здесь же прошли обсуждения спектаклей с вопросами-комментами, выставка молодых художников-сценографов в альбоме группы и «самая короткая церемония награждения в мире» – 5 минут 40 секунд.

Нельзя сказать, что обошлось совсем без шероховатостей – не все записи спектаклей-участников были хорошего качества, очень не хватало переводов для иностранных работ, пару раз из-за технических накладок прерывались обсуждения в прямом эфире. Но в целом (учитывая первый опыт и спешность, с которой фестивалю пришлось менять свой формат) все было организовано и проведено на высоком профессиональном уровне. Что же касается обширной (и количественно, и географически) программы, то ее можно условно поделить на три части.

Первая – постановки шекспировских пьес.

Древняя как мир идея, что героев этого драматурга достаточно облачить в современную одежду и заставить танцевать под ритмы сегодняшних хит-парадов, и на этот раз сыграла злую шутку с создателями нескольких дипломных спектаклей. Выгодно выделялась на общем фоне постановка «Гамлета» итальянской Национальной академии драматического искусства им. Сильвио Д'Амико. Режиссер Луиджи Сиракуза назвал свой спектакль «Что есть человек?», раздел всех исполнителей почти донага и заставил каждого из них примерить на себя обстоятельства шекспировской пьесы – без подпорок в виде сложной сценографии (действие разворачивалось в пустой комнате с зелеными стенами, напоминающей павильон виртуальной реальности), актуального саундтрека (музыки в спектакле не было вообще) или вычурного постановочного рисунка.

В аналогичной ситуации оказались и зрители, не знавшие итальянского языка, – понять, что происходит, кто есть кто, какая сцена разыгрывается в данный конкретный момент, было непросто. Но именно это запустило механизм театрального сопереживания – позволило увидеть персонажей искренне растерянными, пытающимися разобраться в происходящем, проявить и отстоять себя в развернувшемся сценическом противостоянии.

Это пунктирное воплощение классического текста воображение каждого зрителя дополнило собственными деталями (кто-то увидел в предлагаемых обстоятельствах намек на карантинную самоизоляцию и абсурдистское мрожековское самообнажение, кто-то – попытку обнулить восприятие великой трагедии до уровня детского игрового сознания) – парадокс, но лишенный всякой поверхностной актуализации спектакль прозвучал очень современно.

Второй частью фестивальной программы оказались постановки советской литературной классики, решенные посредством дежурного



«Погибшие в житейском море». Театральная академия Гамбурга. Сцена из спектакля. Фото предоставлено фестивалем «Твой шанс»

режиссерского приема – как ностальгические костюмированные концерты. Увы, далеко не каждый автор той поры органично смотрелся в подобном театральном преломлении. Пожалуй, больше других повезло представителям советского литературного андерграунда – ведь их произведения всякий раз составляли по отношению к формальной концертной структуре некий существенный драматический контрапункт (как в свое время – по отношению к официальной советской культуре). Так, спектакль Театральной академии Гамбурга «Погибшие в житейском поле» (поставленный актером и режиссером театра *Thalia* Йоргом Полем по произведениям Даниила Хармса), отталкиваясь от осколочной концертной драматургии (отрывки пьес, детских стихотворений, случаев и анекдотов), постепенно перерастал в историю противостояния художника и стремительно скатывающейся к катастрофе реальности.

В самом начале зрители вместе с актерами оказывались в тесном и узнаваемом пространстве прихожей советской коммуналки. Отрывок из «Елизаветы Бам» звучал тут мотивом тревожного ожидания ночного стука в дверь, вторжения в интимное пространство человеческого жилья зловещих незнакомцев – посланцев внешнего мира.

В какой-то момент это безысходное бытовое пространство распахивалось, открывая простор внутреннего мира художника – условного,



«Чудо Святого Антония». ГИТИС. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено фестивалем «Твой шанс»

бесконечно фантазийного, свободного, игрового. Пластический номер сменялся тут ораторией, жестокая мелодрама – театром варьете, гиньольная страшилка – художественной гимнастикой. Язык клоунады, эстрадных миниатюр то и дело остранялся лирическими вкраплениями песен-зонгов, а финал из «Елизаветы Бам» вновь возвращал все происходящее в трагическое измерение – внутренняя свобода не спасала героя от разрушительной поступи времени за окном.

Светлана Землякова (режиссер спектакля «В тени Бродского» Высшей школы сценических искусств Константина Райкина) также выбрала форму концертного ревю для рассказа о наследниках Хармса – поэтах ленинградского андерграунда 1960–70-х гг. Для каждого героя был найден свой особый жанр и мелодический строй: гитара и баян для Глеба Горбовского – автора ушедшей в народ песни «Когда качаются фонарики ночные»; хоровое пение и клоунада – для поэта и художника Олега Григорьева; балет невесомых белых фигур на зеленом ковре для Леонида Аронзона – как образ райского сада из его философской лирики; а для Анри Волохонского и Алексея Хвостенко – авторов превратившейся в рок-балладу песни «Рай» – электрогитара и флейта.

Из декламации, пения, строк воспоминаний постепенно по ходу спектакля складывался, вычленялся и общий сюжет этого пестрого разношерстного литконцерта: история неизбежного выпадения



«Процесс». Театральный институт им. Б. Щукина. Сцена из спектакля. Фото предоставлено фестивалем «Твой шанс»

незаурядного человека из социума, его трагического несовпадения – с официальной культурой, признанием, уютной комфортной жизнью и просто с жизнью, в конце концов.

Третью часть программы (самую многонаселенную и разнообразную) можно было бы назвать «Прочее». Были тут авторы и названия откровенно случайные, – выбранные просто для того, чтобы дать возможность выйти на сцену как можно большему количеству студентов-актеров (один из таких спектаклей – натужно-карикатурное прочтение Максимом Меламедовым пьесы Метерлинка «Чудо святого Антония» в ГИТИСе – почему-то получил Гран-при). Но попадались и исключения.

«Процесс» Павла Сафонова в Театральном институте им. Б. Щукина погружал зрителя в атмосферу навязчивого кошмарного сновидения – одновременно абсурдного на грани галлюцинации и парадоксально узнаваемого, почти повседневного во всей своей нескладности и непоследовательности.

Этой зыбкой реальности противостоял в спектакле абсолютно внятный, упорствующий в своей нормальности на грани какого-то трагического донкихотства главный герой – Йозеф К.

Обратная ситуация складывалась в «Эквусе» Марии-Луизы Михалеску из румынского Национального университета театра и кино



«Процесс». Театральный институт им. Б. Щукина. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено фестивалем «Твой шанс»

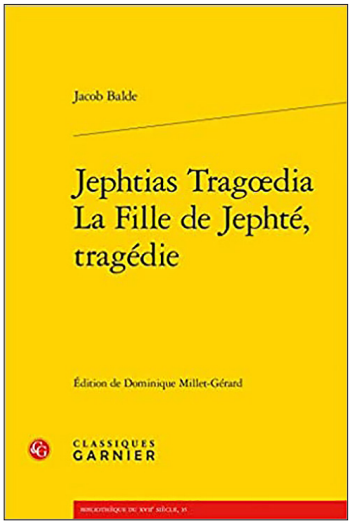
им. И.Л. Караджале, где как раз предельно нестандартный, на грани безумия герой пытался втиснуть себя в правильную, расчерченную повседневность.

В обеих постановках столкновение человека с реальностью приводило его к катастрофе, а главным сюжетным мотивом оказывалась тревожная относительность, проницаемость самих этих категорий – реальности и сновидения, абсурдности и повседневности, безумия и нормы.

Подводя итог разговору о лучших спектаклях, хочется сказать – что-что, а нерв переживаемого нами исторического момента XVI Московский международный фестиваль «Твой шанс» отразил предельно внятно.

Настолько внятно, что хочется попросить «другое зеркало».

Pro книги



«Выходит навстречу ему с тимпанами...»:

«Дочь Иеффая» Якоба Бальде в современном приближении

Jacob Balde. *Jephtias Tragœdia*. *La Fille de Jephté, tragédie*. Édition critique et traduction par Dominique Millet-Gérard. Paris: Classiques Garnier, 2020. – 670 p.

Драматургия западноевропейского школьного театра XVI–XVIII вв. в последние десятилетия привлекает все больше внимания ученых в разных странах: издаются малоизвестные пьесы (рукописные или впервые переведенные с латыни на живые языки), исторические документы, монографические исследования.

Эта область европейской драмы давно перестала считаться маргинальной, чисто дидактической и прикладной, и, как правило, рассматривается в широком культурном контексте, в соотношении с творчеством признанных светских авторов. К сожалению, российское театроведение почти не касалось этого материала, переводов практически нет, а немногие публикации вынужденно восполняют в первую очередь историко-фактические лакуны. Имена творчески состоятельных драматургов (среди таковых Б. Стефонио, Я. Бидерман, Н. Аванцини, Ш. Поре и др.) упоминаются в русскоязычных трудах крайне редко. А ведь они были не только сочинителями пьес, но и постановщиками спектаклей, их театральная деятельность тоже заслуживает внимания как важная часть истории сценического искусства.

Школьный театр в Европе развивался в учебных заведениях всех христианских конфессий, но в XVII в. наибольшей значимости достиг в коллегиях иезуитов. Среди иезуитских драматургов первого ряда –

уроженец Эльзаса Якоб Бальде (*Jacob Balde*, 1604–1668), преподаватель коллегий в Мюнхене, Инсбруке, Ингольштадте, священнослужитель при баварском дворе, прославленный поэт. Его лирическое творчество в Германии признано «вершиной неолатинской поэзии»[1], многочисленные сочинения переиздавались не только при жизни, но и в XVIII[2] и XIX столетиях, переводились на немецкий, французский, польский языки; его творчеством интересовались И.В. Гете и Ф. Шиллер, И.Г. Гердер, А.В. Шлегель, Ф. Гельдерлин… Гердер, заново открывший поэзию Бальде своим современникам, писал о нем с восхищением: «Повсюду в его стихах видишь упорядоченное, глубокое, обостренное знание мира в сочетании с истинно философской сущностью духа. В этом и во многих других отношениях он является поэтом Германии *на все времена*; некоторые из его од настолько свежи по своим краскам, как будто они были написаны в наше время»[3].

Поводом для обращения к этому автору – у нас в России пока «не пробужденному» из своей «латиноязычной могилы» (слова Гердера), – стал выпущенный в 2020 г. в Париже труд авторитетного французского филолога, профессора Сорбонны Доминик Мийе-Жерар: трагедия Я. Бальде «Дочь Иеффая» в двуязычном латинско-французском издании с предисловием, дополнениями и большим научным аппаратом.

Драматическое сочинение немецкого иезуита середины XVII в., написанное на латыни, переведено на современный французский и прокомментировано так, чтобы раскрыть его историческую специфику и в то же время развернуть к аудитории наших дней, не слишком-то сведущей в латинской поэтике. Мы предлагаем рецензию на эту ценную книгу (надеемся, что она попадет в научные библиотеки и будет доступна специалистам), дополненную некоторыми сведениями из истории театра. Подобного рода изданий в России пока не было, из неолатинской драматургии (всех линий ее развития, всех веков, всех стран Европы) переведена одна трагедия Г. Гроция «Адам» 1601 г.[4], поэтому поместить эту «Дочь Иеффая» в более-менее знакомый контекст довольно сложно. Да и в целом в наших знаниях о религиозной драматургии барокко остается еще много пробелов.

Единственная успешная пьеса Я. Бальде[5] принадлежит трагическим для Германии временам Тридцатилетней войны, когда из всех видов сценического искусства в относительно стабильных условиях мог развиваться разве что театр закрытых учебных заведений. (Напомним, что к 1630-м гг. школьный театр в немецких землях, равно в

протестантских и католических, насчитывал уже сто лет плодотворного существования.) В немецкой словесности главенствовали тенденции мрачного барокко, которые явлены и в творчестве Я. Бальде.

Бальде был весьма сведущ в драматургии, не только античной, но и современной, в его текстах, дополняющих «Дочь Иеффая», упоминаются видные авторы его ордена, работавшие для школьной сцены (Б. Стефонио, Я. Бидерман и другие), он был, по всей вероятности, знаком и с творчеством крупнейшего светского драматического поэта своей страны А. Грифиуса. Он отдавал себе отчет, что немецкая драматургия пока не заняла заметного места в истории литературы (даже неолатинской), и публикацией своей трагедии стремился указать «мало исхоженный путь для своих соотечественников»[6].

Трагедия на библейский сюжет «Дочь Иеффая» (*Jephtias*) написана в 1630-е гг., точно известны только даты ее первого исполнения в Ингольштадтской иезуитской коллегии – 12 и 14 октября 1637 г. Начальный текст с заглавием «Иеффай» (*Jephte*) до нас не дошел, но по обычаю иезуитского театра к спектаклю была напечатана «программа» (т. н. *Perioche*) с пересказом содержания по актам и сценам[7]. Издание 1654 г. имеет отличия от «программы» по составу действующих лиц и по числу сцен; книжная версия явно объемнее, чем утерянная сценическая. Факт печатания школьной пьесы заведомо означал признание за ней высоких достоинств, но здесь особо примечательный случай: автор переработал текст, чтобы приблизить его ко вкусам светской (а не школьной) аудитории.

Издание Д. Мийе-Жерар основано на первом издании трагедии[8], которое является, по утверждению публикатора, наиболее качественным[9]. В книгу включены работы Бальде, связанные с пьесой: предисловие *Ad lectorem*, *Prolusiones* (пролог), *Perioche* («программа» к спектаклю 1637 г.) и поэтические фрагменты под общим названием *Melodramatica in* Tragœdia Jephte *usurpata*; также «Ода о трагедии “Дочь Иеффая”» и фрагмент теоретического сочинения о поэзии и живописи (то и другое только на латыни). Кроме этого, есть несколько дополнительных текстов и «Заметки о Бальде и сенекианской метрике» – исследование языка трагедии. Обрамляют публикацию аналитическое введение и многоязычный библиографический список на тридцати страницах. Этот список сам по себе – итог основательного научного поиска, он содержит литературу о Бальде[10], его эпохе, о театре иезуитов и неолатинской драме в самом широком охвате, «риторические, поэтические,

экзегетические сочинения современников Бальде», исследования по философии стоицизма и творчеству Сенеки (по вопросу влияния Сенеки на европейскую словесность), а также труды в разных жанрах, художественные и научные, на тему об Иеффае и его дочери, иконографические и музыкальные материалы. В отдельный раздел списка собраны музыкальные сочинения: с 1632 г. («Дочь Иеффая», либретто «музыкальной драмы» Оттавио Тронсарелли) до конца XX в. (самое позднее – «Иеффай и его дочь», «ораториальные сцены для солистов, хора и оркестра» немецкого композитора Вольфганга Штокмайера по роману Лиона Фейхтвангера, 1995), восемьдесят названий, в основном редкостей. Из всех музыкальных интерпретаций темы популярность до наших дней сохранила только оратория Г.Ф. Генделя (*Jephta*, 1752).

Трагедия Бальде внушительна по объему: пять актов с хорами в данном двуязычном издании заняли более 400 страниц. Она написана стихами в подражание Сенеке, с использованием всех ресурсов сенекианской метрики. Бальде-поэт, указывает Д. Мийе-Жерар, заслужил у современников титул «нового Сенеки» (а у потомков – еще и «немецкого Горация»)[11]. Гердер даже утверждал, что в своей трагедии Бальде «в красках и сентенциях побеждает самого Сенеку, как Геркулес Антея»[12]. Его латынь, как и его эрудиция, вызывает восхищение и сейчас, отмечает Д. Мийе-Жерар: «Настоящий курс латинского языка! На протяжении каких-то четырех тысяч восьмисот стихов Бальде сумел представить целый ассортимент жанров и тонов, использовать большой набор цитат, арсенал риторических фигур, сформулировать немалое число топосов, наконец, дать урок христианского стоицизма, дополненный типологической экзегезой»[13]. При этом, как истинный поэт барокко, Бальде «умеет заставить свою латынь подчиниться требованиям изысканной элегантности своего времени»[14].

Это первый изданный к настоящему времени перевод трагедии Бальде[15]. Он выполнен белым стихом с соблюдением принципа эквилинеарности, но без воспроизведения ритмической структуры оригинала[16], так что перед читателем – переложение, устремленное к точности, исключающее вольности и лакуны, что привычно для французской филологической традиции (а у нас встречается относительно редко). Дополнительную трудность для перевода составило невообразимое количество вплавленных в текст цитат из латинских классиков, разного рода аллюзий, имен антично-мифологических и библейских персонажей – все то, что в эпоху Бальде складывалось в



Портрет Я. Бальде (позднейший) с подписью «Немецкий Гораций»

понятие «учености» (не забудем, пьеса писалась учителем для учеников). Впрочем, Д. Мийе-Жерар усматривает в этом не затруднение, а вызов собственной эрудиции: «Истинное удовольствие для филолога – ставшее, конечно, более трудоемким в наше время латинистов-карликов, в сравнении с гигантами, какими были иезуиты, – обнаружить густую сетку латинских цитат, покрывающую, по-видимому, вполне естественно, текст трагедии. Вергилию, Горацию, Овидию принадлежит львиная доля, но не забыты Лукан, Ювенал, Марциал, Стаций, Клавдиан – в виде строк или фрагментов строк, умело встроенных в иной контекст. Их функции множественны: закрепиться в памяти отроков, тем более что речь идет большей частью об известных стихах, о цитатах, сообщенных грамматиками, о сентенциях, которые отсылают к известным местам латинской литературы; это также средство унифицировать главные свойства человеческой психологии и показать естественную преемственность между великим и ценным наследием античности и христианской верой, укорененной в Библии»[17]. Читателю наших дней для понимания этого пласта содержания школьного текста не обойтись без пространного комментария, в издании им снабжена каждая страница пьесы, и его чтение – тоже особое удовольствие.

Трагедия Бальде принадлежит богатой и разветвленной традиции библейской драматургии на латыни и живых языках. С начала XVI в. ученые авторы смело интерпретировали в своих пьесах ветхозаветные сюжеты в античном духе, опираясь на идеи Эразма Роттердамского и прибегая к заимствованиям из Теренция, Сенеки и Еврипида[18]. Во многих библейских сюжетах раскрылась тогда не меньшая привлекательность для драматургической разработки, чем в античных мифах. Такова трагическая история из Книги Судей: военачальник Иеффай ради победы дал обет принести в жертву Богу первое существо, «что выйдет из ворот дома»… «И пришел Иеффай в Массифу в дом свой, и вот, дочь его выходит навстречу ему с тимпанами и ликами: она была у него только одна…» Узнав об обете, дочь приняла свою участь, испросив только разрешения вместе с подругами оплакать свое девство в горах. «По прошествии двух месяцев она возвратилась к отцу своему, и он совершил над нею обет свой, который дал, и она не познала мужа» (1 Суд. 11: 31, 34, 39).

Бальде историю расширил, добавив новых персонажей и три хора (приближенных Иеффая, воинов и девушек), действие включает ряд событий из жизни Иеффая, судьи Израильского, задолго до принесения им обета. Фабулу своей трагедии он разрабатывал самостоятельно, не следуя за предшественниками, Дж. Бьюкененом и Я.К. Лумменеусом, авторами неолатинских «священных трагедий» на том же материале[19]. Как и большинству школьных пьес, этой «Дочери Иеффая» свойственна нарративность, она перенасыщена долгими монологами. Драматурги иезуитской традиции в XVII в. почти не применяли правило трех единств, временна́я и пространственная протяженность была в обычае школьных спектаклей, так как позволяла выстраивать эффектные, многолюдные сценические картины.

Действие начинается с предыстории избрания Иеффая судьей и военачальником, почти половину первого акта занимает хор, который «насмехается над тщетными упованиями смертных и славит нового вождя и его нежданную удачу»[20].

Во втором акте даны развернутые картины переговоров и подготовки к войне между войском Иеффая и аммонитянами. В иезуитском театре военные сцены имели неизменную привлекательность – равно в зрелищном и дидактическом аспекте. С другой стороны, тема войны (войны как трагедии) была в пору создания и постановки пьесы исключительно актуальной. Неизвестно, как именно строилась картина битвы в спектакле 1637 г., но в книжной версии она переведена

в нарративный план: войско уходит навстречу врагам, о событиях вещает Прорицатель, который видит поле сражения своим внутренним взором, а Хор сопровождает его выкрики эмоциональным комментарием, то веря, то сомневаясь в его словах. В 3-м акте эту картину-предсказание дополняет монолог одного из дворцовых служителей, тревожащегося за исход битвы, а после того – подробный рассказ двух вестников, видевших победу Иеффая собственными глазами.

Бальде придумал молодого героя, египетского воина Арифанассо, который ради любви к дочери Иеффая отрекается от своей веры и поступает на службу к израильтянам. Д. Мийе-Жерар заостряет внимание на том, что в печатной «Дочери Иеффая» этому герою уделено большое место. Сцены с его участием определяют эмоциональный аспект восприятия трагедии, предполагают сопереживание влюбленному юноше, теряющему свою избранницу, обогащается и стилистика: «Таким образом, к библейской истории приплетена галантная интрига с петраркистскими акцентами… и это безусловно усиливает патетическую тональность драмы»[21]. Бальде эффектно сочетает в монологах Арифанассо повествовательные и вокальные строфы, варьируя стихотворные размеры (например, в шестой сцене 2-го акта)[22]. Однако в «программе» (то есть в сценической версии) юный египтянин вовсе отсутствовал, как и все связанные с ним события, и героиня представала только в ипостаси дочери, а не возлюбленной. (В сценической версии, как и в Библии, у дочери Иеффая нет личного имени, она названа по отцу – *Jephtias,* в книжной Бальде изобрел для нее странное имя Менулема[23].) Напомним, что школьный театр подчинялся строгим правилам, одним из которых был запрет любовной тематики, показа отношений между полами в любом ракурсе, вообще сведéние к минимуму женских ролей. Различие между сценической и книжной версиями «Дочери Иеффая» прекрасно иллюстрирует этот принцип.

Одним из лучших эпизодов трагедии является та самая встреча Иеффая с дочерью (3-й акт, сцена 4). Сцена, где раскрывается истинный смысл обета Иеффая, изобретательно подготовлена драматургом. После шумной встречи вестников и рассказа о победе, после славословий Хора в адрес Иеффая и его народа, призыва к дочери Иеффая «первой восславить его триумф», звучат фанфары, знаменующие «возвращение Иеффая с победоносным войском»[24]. Все устремляются за кулисы. На опустевшую сцену, после паузы, акцентирующей важность момента, выходит Иеффай без свиты.

Никто не знает, что он опередил всех, торопясь исполнить свой обет, он еще поглощен мыслями о сражении, о поверженном враге. Но слышит слова приветствия: «Отец мой! О радостный день!»[25], – и только тогда понимает, что должен очень дорого заплатить за победу. Потрясение велико, далеко не сразу отец обретает в себе силы объяснить дочери свое замешательство, то есть произнести ей приговор. Дочь, не видя проявлений отцовской любви и слыша смятенные, горькие слова, приходит к мысли, что она в чем-то провинилась. Но, узнав правду об обете, она смиренно принимает участь жертвы на алтаре, испросив только (в соответствии с библейским первоисточником) два месяца на оплакивание своего девства. В поведении Менулемы (и здесь, и в следующей картине с подругами в горах), подчеркивает Д. Мийе-Жерар, проявляется этическая модель стоицизма. «Бальде, действительно, вдвойне ученик Сенеки – драматурга и философа. Его оригинальность также и в том, что он – с риском получить монолитного и малоправдоподобного персонажа – сделал из Менулемы женщину-стоика (*une stoïcienne*), которая спонтанно извлекает из своей философии аргументы, чтобы противопоставить их нерешительности отца: предопределение, подчинение порядку вещей и Провидению, забота об общем благе, отсутствие страха смерти, дочернее благочестие, владение своими страстями, и все это – свойства ее личности, проявляющиеся в двух единственных сценах, где она присутствует»[26].

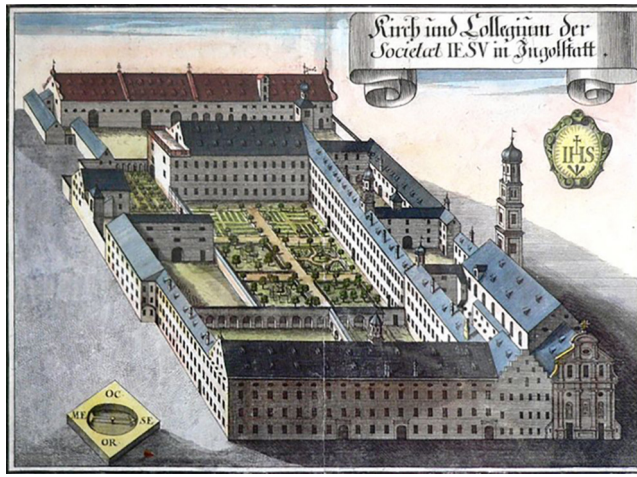
Для школьной драмы в принципе характерно раскладывать чувства на составляющие, не оставлять никаких оттенков невысказанными, при этом снабжая исполнителя «подсказками» интонаций и жестов (примеры из реплик Менулемы в этой сцене: «Он застыл: его речь прерывается»[27]; «Дорогой отец мой, поверни ко мне встревоженное лицо»[28]; «Отчего он рыдает? Он упорно молчит. / Он страдает! Он дрожит! Он ломает руки! / Он отводит взгляд!»[29]). В лучших сценах «Дочери Иеффая» Я. Бальде удается при этом сохранить целостность трагического впечатления, психологическую глубину, передать страдания героев. Это относится также к сценам 5-го акта, где влюбленный Арифанассо, отсутствовавший в момент жертвоприношения, догадывается, а затем узнает во всех подробностях о добровольной смерти Менулемы от отцовского ножа.

Между двумя главными событиями драмы – встречей Иеффая с дочерью и жертвенной смертью Менулемы автор поместил лирико-философскую картину (вторая сцена 4-го акта) – *Planctus*, которая родилась из

одной библейской фразы: «Она пошла с подругами своими и оплакивала девство свое в горах» (Суд. 11:38). В день, когда истекли выделенные ей два месяца, Менулема принимает окончательное решение вернуться к отцу, а ее подруги Рахиль и Фамарь вместе с Хором пытаются уговорить ее сберечь себя, то соблазняя описаниями радостей супружества и долгой земной жизни, то стращая образами смерти. Вот один пассаж:

Рахиль. *Слушай, дева, летят из леса вещие птицы,*
Слушай, как голубицы и горлицы дрожат вместе.
Несомненно, это твоя Судьба. Это жалоба средь ветвей,
Аэдона под лиру свою поет тоскливо.
О тебе она плачет, знаю.
Менулема. *Пусть певица древес,*
Коли ранена, от боли своей плачет.
Мне ж никто зла не сделал, и Скиф не сразит меня.
Дочь любимая, от руки отца моего паду я.
Рахиль. *Вихрь цветов ветер нежный до нас доносит!*
Как чудесно струят они свои ароматы!
Только труп почувствовать их не сможет.
Череп ведь, гнусно гладкий, ноздрей не имеет.
Менулема. *Я иной цветок унесу с собою во тьму могилы:*
Это цвет девства моего непорочный[30].

Красочно-контрастные, мелодичные строфы монологов и хоров призваны здесь акцентировать стоическую позицию Менулемы, ее отречение от будущего, от любви супруга, от потомства. Бальде изощренно варьирует сенекианские метры: «Если Менулема выражает свои мысли, в основном, ямбическими триметрами – размером, характерным для беседы, что доказывает ее спокойствие и решимость, то остальные используют все звуковые ресурсы латинской метрики, пытаясь убедить ее, по истечении двух месяцев, не возвращаться домой, чтобы лечь под отцовский нож»[31]. Это тем более выразительно, что акт начинается с мрачной сцены сомнения Иеффая, он не решается исполнить свой обет, потом им овладевает мистический сон… и сцена в горах является ему во сне[32]. А в конце акта вернувшаяся с гор дочь, истинная героиня, спасает отца от неповиновения и Божьего гнева. Сверхчеловеческая стойкость Менулемы, превращающая юную деву в вершительницу духовного подвига, напоминает о таких фигурах немецкой барочной трагедии, как мученица за веру Екатерина Грузинская у А. Грифиуса (1657).



Ингольштадская иезуитская коллегия. Гравюра М. Венинга. 1701

Само жертвоприношение, как и битва с аммонитянами в первой половине трагедии, не показано на сцене, а передается через рассказы нескольких персонажей (включая рассказы о восприятии события внесценическими лицами), что позволяет Бальде-повествователю виртуозно использовать свою палитру риторических приемов, но основательно замедляет действие. Вот еще один фрагмент в подстрочном переводе, дающий представление о выразительных средствах автора (из монолога Барака, прислужника Менулемы, 5-й акт, сцена 4):

Мать хотела
В скорби своей, чтоб ей срезали и дали сберечь
Как реликвию, в золотом ларце, локоны дочери,
Сокровище драгоценнее твоих волос, о Нис.
Но ей было отказано в этом: обещана Богу
(Насколько возможно уподобить женщину
Назареям), все тело ее без остатка должно
По обычаю быть сожжено как жертва:
Ни частицы нельзя исключить: ничто не было исключено.
Вся была отдана целиком. Осталась лишь горстка пепла[33].

В этих строках – обращенных к безутешному влюбленному и рассказывающих о страдании матери погибшей девушки, – уместились две

непростые для понимания ученые аллюзии (античная и библейская), ощутима барочная материальность и свойственный поэзии барокко эмоциональный надрыв (отец не позволил матери сохранить локон убитой им же дочери!), так что пассаж безусловно драматичен, однако не театрален. То же самое можно сказать и об огромном по объему финальном хоровом плаче, посвященном памяти Менулемы, в котором практически нет примет театрального действия, кроме «выноса реликвий», уборов покойной девы, торжественно передаваемых прислужницами в руки Арифанассо. Сильнейшим «ударным ходом» драматурга и собственно развязкой (в духовно-символическом смысле) является хоровой пассаж, раскрывающий тайну имени героини, а через него – сопряженность ее с Христом и его жертвой, таким образом ее деяние выводится за пределы земных трагедий:

Более не скрыта от нас во тьме
Облаками загадка: но совершенно ясно
И при полном солнечном свете
Воссияет имя нашей сестры – МЕНУЛЕМА,
Возвращенная к жизни: с нами божественная.
DEUS EMMANUIL, MENULEMA DEUS,
Имя славное по всему свету;
Поклонится ему ликом тройная Луна:
Белая в небесах, красная на земле,
Черная в крае мертвых[34].

Все в совокупности подводит нас к мысли, что Я. Бальде был безусловно одаренным драматургом, но чистая (ученая) поэзия влекла его с большей силой, поэтому при подготовке текста для публикации в 1654 г. он, не будучи связан условиями спектакля, создал драму для чтения в полном смысле слова.

Как показывает анализ, предпринятый Д. Мийе-Жерар, в литературном и философско-религиозном аспектах это произведение представляет немалый интерес. Она подчеркивает, что «если смириться с длиннотами, пьеса бесспорно удачна»[35]. Эта «Дочь Иеффая» весьма характерный образец иезуитской драматургической продукции своей эпохи (в разделе введения, названном «Бальде и театр иезуитов», публикатор охватывает общий контекст иезуитской педагогики и драматургической практики в первой половине XVII в.). Безусловно, у этого сочинения солидный фундамент, его источники – преимущественно

теологические, так как история обета Иеффая имеет много различных интерпретаций, от Псевдо-Филона и Иосифа Флавия до ученых современников Бальде, католиков и протестантов. Д. Мийе-Жерар рассматривает их подробно, стремясь показать, что немецкий драматург действовал на этом поприще независимо, сделав центральной фигурой именно дочь Иеффая и тем более представив в финале своей трагедии своеобразную «префигурацию Христа в женском образе»[36]. Исследовательница усматривает в этом не только серьезный религиозный аспект, обращение к теме библейской Премудрости, но и преломление барочной театральной травестии[37].

Заметное место в исследовательской части книги занимают вопросы латинской метрики и связи текста Бальде с сенекианской традицией. Но в эту область мы углубляться не будем, а перейдем к тому, что можно извлечь из опубликованных материалов о сценическом воплощении «Иеффая».

Спектакль под руководством автора, тогда профессора латинской риторики в Ингольштадтской коллегии иезуитов, состоялся в 1637 г. Он был показан два раза, 12 и 14 октября[38], для приглашенной публики в учебной аудитории. Коллегия в баварском Ингольштадте принадлежала к числу самых первых учебных заведений ордена (основана в 1556 г. по личному указанию И. Лойолы) и была базовым учреждением иезуитов в Германии эпохи Контрреформации. Коллегия славилась высоким уровнем научной работы. Здание, частично сохранившееся, построили в 1576 г. Обычай устраивать школьные театральные представления установился там еще в XVI в., так что постановка под руководством Я. Бальде укладывалась в рамки давно существующей традиции. Драматург создавал свою трагедию с учетом возможностей, которыми располагала эта школа, однако материальные ресурсы именно в его время были, похоже, серьезно ограничены, – не забудем, что это разгар Тридцатилетней войны.

В прологе Бальде высказал свои соображения о театральном зрелище, с его точки зрения сценические эффекты и дорогостоящая машинерия суть лишь уступка зрительским вкусам: «Исходя из того, что трагический поэт, скованный условиями жанра, имеет мало свободы, мне требовалось самому изобретать и нагромождать все то, что нравится обществу. Войска в шлемах, зрелища, летящие Дедалы, машины чужеземного устроения, чудовища, ходули и шесты, – всего этого скудость наших средств нам не дозволила. Но так и по законам, установленным

Горацием, кои не советуют нам изображать Медей в виде фурий, безумных и раздирающих детей своих, и проч. Но если жертвоприношение дочери Иеффая есть дело внутреннее, что остается, скажите, кроме утомительных жалоб, безмолвной скорби, зримого отчаяния? Где же наслаждение страданием для зрителей, кои с жадностью ожидают перипетий? Где взоры, горящие любопытством? Содрогание слуха, душевные аффекты, биение сердец, наслаждающихся ужасным? И все это в зависимости от того, сколько стоит представление? Разве Трагическое не что иное, как вопрос денег? Коли мы бедны, мы не можем показать богатства Елены: покажем, исходя из наших средств, ее красоту. Вот именно это мы и попытались сделать»[39].

Большим мастером эффектных сценических картин – возвышенных, макабрических и даже шутовских, был старший современник Я. Бальде, крупнейший иезуитский драматург Германии начала XVII в. Якоб Бидерман (1578–1639). Его «Ценодокс», образец барочной религиозной драмы, будучи поставлен в Мюнхенской коллегии в 1609 г., произвел невероятную сенсацию. Творчество Бидермана нашему автору было знакомо, но Бальде со всей очевидностью предлагал иной, более строгий, декламационный (и музыкальный) тип спектакля.

Как было организовано сценическое пространство, установить, к сожалению, нельзя, потому что ремарки в печатной версии дают краткое содержание сцен, а не постановочные указания. По всей вероятности, декорации менялись, так как в каждом из пяти актов свое место действия. (Мы вынужденно опираемся здесь на опубликованный текст, но принимаем во внимание лишь те сцены, которые входили в состав сценической версии – согласно «программе». В тексте 1654 г. сцен было больше, в некоторых из них предполагался симультанный принцип.)

1-й акт разворачивается «в земле Тов», 2-й должен иметь два места действия, показываемые попеременно, – лагерь аммонитян и расположение войска, которое принял под командование Иеффай. Поскольку в действии не требуются никакие пространственные эффекты, скорее всего, сцена была пустой и оформлялась только задниками (предположим, что сменными). Впечатление создавалось присутствием большого количества участников-воинов и хора. Военный колорит обеспечивали с помощью реквизита, есть реплики, на это указывающие («Унесите знамена»[40]). 3-й акт: владения Иеффая, обозначенные без конкретизации. По тексту нельзя точно сказать, на-

ходятся дочь Иеффая и ее прислужник в первой сцене внутри или вне дворца, и куда к ним приходит первый вестник. Но основное событие, встреча, разворачивается, конечно же, на открытом пространстве. 4-й акт начинался во дворце Иеффая, затем действие перенесено в горы (причем, как уже было сказано, сцена в горах должна была казаться сновидением) и снова во дворец Иеффая. Здесь могли использоваться занавесы, открывающие глазам зрителей внутреннюю часть игровой площадки. 5-й акт – снова площадь перед дворцом. Можно предположить, исходя из авторских слов в конце пролога (не вполне ясно, относить ли их к визуальному ряду или это метафора), что в развязке трагедии применялся световой эффект: мрак, сгустившийся после жертвоприношения и окутавший участников, при последних строках Хора сменялся ослепительным сиянием; возможно, раздергивался темный задник («открывались небеса») и появлялся образ Христа[41]. Такие апофеозы вообще характерны для религиозных спектаклей эпохи барокко.

Гораздо выразительнее прописана музыкальная составляющая спектакля (хотя и без нот, так что осмыслить функцию музыки в трагедии можно, услышать – нельзя), усиленная в версии 1654 г. Комментируя приложение к пьесе, названное *Melodramatica in Tragœdia Jephte usurpata*, Бальде высказал свои суждения о музыке в спектакле, связав это также с вопросами исполнения. Автор, указал он, «счел достаточным включить в Трагедию хоры, приятные для изощренного слуха: без прибавки вокального расширения», однако его коллеги настояли на добавлении вокальных партий. «Опыт учит нас, что нередко из народных песен, спетых бескорыстно [т. е., по мнению публикатора, не профессиональными певцами за деньги] и с естественною сладостью, проистекает нечто столь изящное, что неведомо мастерам красноречия, соперничающим в утомительных и утонченных выдумках. Скажите: для чего сия отрывистая, претенциозная манера речи, большею частью суетная и педантичная? Посреди каденции вдруг всхлипы будто дамы, что едва ворочает языком. На что сии лебеди, скрещенные с воронами, сии рубленые разнородные звуки, что подражают голосам прирученных диких зверей? Сей мастерски согласованный хаос? Ну что ж, так бывает, коли намерение и цель трагического поэта не достигнуты; когда исполнение расходится; когда содержание все целиком, точно солома под ветром, разметено равнодушными устами. Нет сомнения, что хоры были учреждены Древними, дабы благодаря

им, когда сладкозвучное пение проникает сквозь ушную раковину, как по музыкальным каналам, чувственное возбуждение достигало бы души»[42]. Автор отдает предпочтение «простым», «не дорогостоящим» мелодиям, которые гармонируют со строем стиха, перед «изысками» современных ему музыкантов-профессионалов. На такие мелодии должны быть положены лирические фрагменты (сольные и хоровые), составляющие приложение к пьесе.

Одним из самых ярких эпизодов должна быть, по утверждению автора, бессловесная музыкальная интермедия в 3-м акте, готовящая восприятие зрителей к встрече Иеффая и его дочери: «Требовалось верно обострить напряжение, сопровождающее возвращение Иеффая. И это будет так, если из глубины просцениума будут слышаться на протяжении не менее чем получетверти часа (а у нас это было четверть часа) фанфары победоносной армии: то приглушенным звуком, как если бы он ударялся о стену гор или склоны ущелья, или о лесную преграду; то ясно и раскатисто, как под открытым небом и совсем близко. И это до тех пор, пока Отец с большой торжественностью не входит на сцену и не оказывается лицом к лицу со своею дочерью»[43]. Судя по замечанию в скобках, в спектакле 1637 г. прием успешно сработал, и автор зафиксировал его для будущих постановщиков его трагедии.

Музыки – хоровой и сольной, а также инструментальной, – по замыслу Бальде должно быть настолько много, и она настолько тесно сочленена с действием, что французский специалист по театру иезуитов Ж.-М. Валантен усмотрел связь между «Дочерью Иеффая» и новым жанром, формировавшимся в ту же эпоху в итальянской музыкальной культуре, – духовной ораторией. Но, справедливо отмечает он, Бальде все же «помещает музыкальную часть на второй план. Защитник первенства смысла и понимания слушателем-зрителем текста, противник растворения текста в гармонии и вокальной или инструментальной стихии, Бальде не делает шага, который привел бы его к музыкальному искусству в чистом виде. Его драма, дополненная музыкой, располагается на полпути между спектаклем с хорами и ораторией»[44]. Библейская трагедия, какой ее задумал немецкий иезуит, должна была сохранять строгий и возвышенный характер. Показательно, что автор не дополнил ее танцевальными интермедиями, широко распространенными в школьном театре его эпохи (особенно во Франции), отдавая предпочтение союзу слова и музыки и, вероятно, лаконичным декорациям и мизансценам.

***

В дополнение вернемся к истории создания «Дочери Иеффая» и затронем еще несколько интерпретаций этого сюжета. Я. Бальде, как уже сказано, принял во внимание только две неолатинские трагедии предшественников, Дж. Бьюкенена и Я.К. Лумменеуса. Но в европейской драматургии XVI и XVII вв., не только школьной, но и профессиональной, этот библейский сюжет можно было отнести к числу популярных. (В книге Д. Мийе-Жерар пьесы и произведения других жанров на живых языках, посвященные дочери Иеффая, собраны в библиографическом списке.)

Сюжет об Иеффае ни разу не выносился на подмостки средневековых мистерий и впервые был драматизирован в эпоху Ренессанса, во времена обостренных конфликтов между католиками и протестантами. Шотландский ученый-гуманист, космополит Джордж Бьюкенен (1506–1582) написал на латыни трагедию «Иеффай, или Обет» (*Jephtes, sive Votum*) во Франции, около 1543–1545 г.[45] У этого автора тема обета Иеффая приобрела проблемное истолкование, а сама пьеса – идеологическую остроту, «спор об обетах», в котором звучали актуальные тезисы диспутов между католиками и лютеранами, определил главное содержание трагедии. В поэтическом и композиционном плане автор ориентировался на «Ифигению» Еврипида и включил в действие хор. У Бьюкенена было много продолжателей, его пьеса в конце XVI – начале XVII в. переводилась на живые языки (на французский и немецкий – по четыре раза). Фламандский неолатинский поэт, бенедиктинец Якоб Корнелиус Лумменеус-а-Марка (1570–1629) своего «Иеффая» (*Jephte*) обнародовал в 1608 г. Его версия не была особенно оригинальной, хотя он придал трагедии пятиактную классическую форму. Ж.-М. Валантен считает, что он многое заимствовал у Бьюкенена, но развернул «его идеи так, чтобы достичь полного согласия с римской (т. е. католической) позицией по вопросу обетов»[46]. Бальде, по мнению этого ученого, свою версию сознательно «направил против пьесы Бьюкенена»[47], выведя вопрос о правомерности обета Иеффая вообще за пределы трагического конфликта. В его интерпретации главенство принадлежит образу дочери Иеффая как префигурации Христа; перемена названия в печатной версии это подчеркивает. Ни один из предшественников, утверждал сам Бальде, «не усмотрел частицы небесного и божественного в Судьбе этой Девы»[48]. Кроме того, у Бьюкенена события сконцентрированы (возвращение Иеффая и исполнение обета свершается в один день),

а Бальде сохранил течение библейской истории, намеренно пожертвовав единством времени.

Тема обета Иеффая в театральных интерпретациях любопытна тем, что увлекала одних драматургов сложностью отношений человека и Бога (случай Бьюкенена и Бальде), а других – ярким событийным рядом и лапидарностью, пригодностью для простой инсценировки. Пример такой пьесы находим в Германии середины XVI в., это трагедия Ганса Сакса «Иеффай и его дочь» (*Jepthe mit seiner Tochter,* 1555 г.)[49], рассчитанная на вкусы городской публики и на возможности ремесленной сцены[50]. Ее автор, просвещенный поэт-башмачник и руководитель театра мейстерзингеров в Нюрнберге, часто обращался к ученому театру за сюжетами трагедий и комедий. Но едва ли в 1555 г. он уже мог ознакомиться с только что напечатанной латинской пьесой Бьюкенена (первый немецкий перевод – 1569, Страсбург), так что действовал, скорее всего, как и Бальде, самостоятельно. Хотя нельзя исключить, что какими-то сведениями о латинской трагедии он все же располагал.

У Ганса Сакса все деяния Иеффая Галаадского выражены в сценическом действии: в первом акте история его изгнания в землю Тов; во втором приготовления и битва с аммонитянами, показанная прямо на сцене в виде серии поединков. Только в третьем и последнем акте появляется тема дочери: акт начинается с драматической встречи и признания Иеффая в принесении обета Богу, после чего дочь «удаляется со своими девами» в горы. Как и в трагедии Бальде, следует поэтичный девичий плач, но в нем нет сложных мотивов «искушения жизнью», развернутых в иезуитской пьесе. А пока девы предаются печали (время в театре Ганса Сакса условно), на сцену выходят два старца. Их краткий диалог вызывает ассоциации со «спором об обетах» у Бьюкенена, но в нюрнбергской пьесе нет ни философии, ни полемики, спор низведен до общепонятных сомнений в правильности действий Иеффая. Возвращается дочь, готовая к смерти, и в последнем диалоге Иеффай «связывает ей руки», затем «ведет на веревке» к жертвеннику (за сцену), где и происходит страшное событие. Упрощенная и в то же время возвышенная сценическая картина (агница, ведомая на заклание) не могла не воздействовать на эмоции.

Основное внимание сосредоточено на образе Иеффая, который в начале предстает героем, терпящим испытания судьбы, и успешным полководцем, а в третьем акте – любящим отцом и благочестивцем,

который вынужден во имя веры совершить бесчеловечное деяние. Как часто бывало в театре Ганса Сакса, теоретические (богословские или моральные) аспекты вообще вынесены за рамки сценического действия. Непременный участник спектаклей мейстерзингеров, герольд, в конце спектакля комментировал библейский текст (дополненный патриотическим толкованием: Иеффай, по Гансу Саксу, принес жертву ради своего народа). Но даже в таком бесхитростном переложении история об обете Иеффая сохраняла свою драматическую насыщенность, энергию тайны.

Сложную и глубокую трактовку сюжета дал старший современник Я. Бальде, классик нидерландской драматургии Йост ван ден Вондел (1587–1679), к сожалению, мало переведенный и мало изученный в России. В ряду его библейских драм позднего периода «Иеффай, или Принесение обета» (*Jeptha of Offerbelofte*)[51], публикация – 1659 г., чуть позже трагедии Бальде. Вондел четко ориентировался на Дж. Бьюкенена, начиная с заглавия, дал дочери Иеффая то же античное имя Ифиза, ввел в действие ее мать. От опуса немецкого иезуита его пьеса весьма далека, но некоторые переклички все же можно найти.

Несмотря на то, что Вондел действовал на поприще профессионального театра, именно это его сочинение почти статично и лишено сценической эффектности, больше соответствует типу «пьесы для чтения». Задолго до Шиллера и Ибсена он создал своеобразную аналитическую «пьесу-развязку», где основные события произошли до поднятия занавеса, а интерес сосредоточен на том, как осмысляется героями неотвратимое и свершившееся жертвоприношение.

В позднем творчестве Вондел, как известно, тяготел к художественным принципам классицизма и в своем «Иеффае» отыскал весьма оригинальное решение проблемы единства времени, не нанося ущерба библейской истории. У него трагедия свершается в тот день, когда истекли два месяца, отпущенные дочери Иеффая на оплакивание своего девства, и только в этот день обнародован замысел жертвоприношения, в который ранее были посвящены только сама дочь и немногие приближенные. Вондел разворачивает библейскую историю в семейно-психологическом плане, делая важным мотивом действия психологическую невозможность для Иеффая открыть свой замысел любимой и любящей жене. В первом акте от жены Иеффая Филопеи всеми силами скрывают близящуюся беду, а в конце Иеффай не решается сам известить ее об исполненном и покидает дом.

Можно сказать, что «невозможное» является ключевым понятием этой драмы. Невозможно помыслить, как и почему дочь Иеффая приняла свою участь (это внесценическое событие), в действии она демонстрирует невообразимое смирение и веру в правоту отцовского обета. Единственное, о чем она просит, – это позволить ей перед смертью свидеться с матерью, но это невозможно. Приближенные Иеффая считают невозможным, что Бог требует человеческой жертвы, но их попытки остановить Иеффая напрасны. Сам Иеффай, убежденный в своей правоте, полагает невозможным осуществления обета на деле – он надеется, что Бог спасет жизнь его дочери, как спас Исаака из-под Авраамова ножа (в трагедии Бальде тоже есть параллели между двумя историями библейских жертвоприношений). Но невозможное все-таки происходит.

Для автора очень важен вопрос об обете, а поскольку он принципиально неоднозначен, то и характер Иеффая в драме отличается двойственностью. Его вина в том, что он принял опрометчивый обет и сам решил, что этот обет допускает человеческое жертвоприношение. Вот фрагмент из его дискуссии с приближенными:

Законник. *Со рвением похвальным сочеталась*
Ошибка.
Первосвященник. *Вы чтите Господа, хотите быть угодным,*
Но средство выбрали закону вопреки.
Иеффай. *Какое ж средство клятву, что я дал, отменит?*
Законник. *То, что закон нам предписал принять.*
Иеффай. *Святой обет мой – мне закон суровый.*
Первосвященник. *Преступен тот закон…*[52]

Как пишет исследователь религиозной драмы Дж. Пэрент, «Вондел не удовлетворился осуждением Иеффая как типичной жертвы чрезмерной *superbia* [гордыни]. Конечно, Иеффай обманулся, отвергнув Бога и Закон, считая себя спасителем своего народа и давая свое собственное оправдание смерти Ифизы. Но Иеффай действовал так не из ревности или из злобы, как Люцифер в более ранней пьесе Вондела, а из чрезмерного личного благочестия. <…> Вондел также стремился показать, что ошибочное благочестие Иеффая проистекает из его заблуждения относительно покорности и роли человека в спасении. Иеффай не только ошибся, сочтя обет настоящим испытанием покорности, но его уверенность в этом помешала ему избежать трагедии»[53].

Вондел, вероятно, единственный из драматургов, обращавшихся к сюжету, кто продлил действие после жертвоприношения дочери Иеффая на целый акт, посвятив его восприятию и оценке случившегося всеми героями, как в психологическом, так и в религиозном плане. И если жертвенность дочери истолкована в христианском духе (применено, как у Бальде, понятие префигурации), то самого Иеффая настигает раскаяние и потребность искупить вину.

Это произведение – одна из самых оригинальных (и неоднозначных) трактовок темы Иеффая в драматургии рассматриваемой эпохи. Как и «Дочь Иеффая» Бальде, оно весьма интересно с точки зрения поэтики, использования хора: у Вондела он более традиционен, так как звучит только в конце каждого акта, а у Бальде внутри сцен; в композиции хора Вондел использовал прием, восходящий к древнегреческой трагедии, – строфа и антистрофа, тогда как Бальде ориентировался на Сенеку. Но этот вопрос требует специального анализа.

Ни одна из упомянутых пьес на русский язык не переводилась. Однако в ряду драматургических интерпретаций сюжета об Иеффае есть и русский текст, который по понятным причинам не был известен Д. Мийе-Жерар. Это школьная пьеса «Действо о князе Иефае Галаатском, како принесл дщерь свою единородную в жертву Богу»[54]. Ни автор, ни точная дата создания, ни возможный литературный источник специалистами не установлены. Две сохранившиеся рукописи отнесены к первой трети XVIII в., к петровской эпохе, то есть по времени пьеса достаточно далека от описанных выше западных версий сюжета. Это произведение не несет признаков индивидуального творческого подхода, для него, как и для многих ранних русских пьес, специфична разработка темы власти («князь Галаатский», восседающий «на престоле», показан прежде всего как государь, управляющий своими подданными и воюющий с «царем Аммонским»). Характерно, что, как и в пьесе Ганса Сакса, здесь не отражены сомнения в божественном одобрении обета: немедленно после того, как Иефай свой обет произносит, является аллегория Мужества («Услышана бысть молитва твоя к Богу…/ аз мужество, от Бога посланныи…»[55]), а побитых воинов Аммона забирает в свои лапы Диавол. При всей разнице эстетических принципов и сценической практики, в русской пьесе, как и у мейстерзингеров, особым драматизмом окрашен переворот в поведении Иефая: увидев, что «прежде встречати» его вышла Дщерь, он из правителя и воина превращается в страдающего отца: «Несть

мне во Аммонове царстве пользы никоея, / ныне же лишаюся тя, единородныя дщери моея»[56]…

История библейской драмы, которая охватывала бы все значимые этапы ее эволюции и включала бы западноевропейские и славянские, и русские традиции, пока не написана. Даже такого выборочного обзора, отправная точка которого – новейшая публикация одной пьесы (к сожалению, не на русском языке), достаточно, думается, чтобы показать ее многоаспектность, связи с литературной и сценической практикой разных эпох. Подчеркнем, что в истории европейской драмы библейские сюжеты сыграли ничуть не меньшую роль, чем антично-мифологические, в процессе выработки законов театрального искусства и способов постижения человека и мира его средствами. Те и другие нередко сплетались между собой, как в драмах о жертвоприношении дочери Иеффая, библейской Ифигении.

Инна Некрасова

[1] История немецкой литературы / Пер. с нем.: в 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 195.

[2] В 1729 г. в Германии вышло 8-томное собрание его сочинений (*Balde J. SJ. Opera poetica omnia: in* 8 Bde. München, 1729), перепечатанное в 1990 г.

[3] *Гердер И.Г.* Якоб Бальде / Пер. Т. Анищук // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 107. Эта журнальная публикация трех статей Гердера – «Якоб Бальде», «Памятник поэту Якобу Бальде», «Послесловие» – из его трехтомника переводов Бальде на немецкий (сборник «Терпсихора», 1795–1796 гг.) в настоящее время является самым объемным материалом о творчестве Бальде на русском языке. Упоминание о рассматриваемой пьесе см.: История немецкой литературы. Т. 1. С. 179.

[4] *Гроций Г.* Адам изгнанный / Пер. Ю. Шичалина // *Вондел Й. ван ден*. Трагедии. М., 1988. С. 334–406.

[5] В наследии Я. Бальде имеется еще несколько «драматических поэм» на античные темы, а также школьная комедия «Серьезная театральная шутка» (*Iocus serius theatralis,* 1629 г.). См.: *Millet-Gérard D.* Introduction // *Balde J.* Jephtias Tragœdia / La Fille de Jephté, tragédie. P. 12–13, note; *Valentin J.-M.* Les jésuites et le théâtre (1554–1680): Contribution à

l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique. 2-e éd. Paris, 2001. P. 549–555.

[6] *Balde J*. Ad lectorem / Au lecteur // *Balde J*. Jephtias Tragœdia. P. 86–87. (Поскольку в рецензируемом издании латинский оригинал и французский перевод расположены на соседних страницах, мы даем в статье ссылки на то и другое.) До Бальде ни один немецкий иезуит не опубликовал своих драматических произведений, в отличие от членов ордена из других стран.

[7] Также на латыни, хотя такие программы чаще бывали на живых языках (или двуязычными) и адресовались аудитории, не знающей латыни.

[8] *Balde J*. (S.J.) Jephtias Tragœdia. Amberg, 1654. Электронный ресурс: https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00096304 (дата обращения: 30.06. 2020). Второе издание вышло в Кельне в 1660 г. в составе четырехтомного собрания сочинений, позже – в собрании 1729 г.

[9] *Millet-Gérard D*. Note sur l'établissement du texte et la traduction // *Balde J*. Jephtias Tragœdia. P. 47.

[10] Нашего автора нельзя отнести к неизученным, труды о нем есть не только на немецком, но и на французском и других языках: и монографического характера, и такие, где творчество Бальде рассмотрено в контексте развития иезуитской театральной традиции. Д. Мийе-Жерар указывает, в частности, выдающуюся работу немецкого филолога В. Штро [*Stroh W*. Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters. Электронный ресурс: http://stroh.userweb.mwn.de/schriften/baldbue.pdf (дата обращения: 10.06. 2020)]. Но углубляться в историю вопроса здесь нет необходимости.

[11] *Millet-Gérard D*. Introduction // *Balde J*. Jephtias Tragœdia / La Fille de Jephté, tragédie. P. 11.

[12] *Гердер И.Г.* Якоб Бальде // Балтийский филологический курьер. 2005. № 5. С. 114.

[13] *Millet-Gérard D*. Introduction // *Balde J*. Jephtias Tragœdia. P. 31.

[14] Ibidem. P. 33.

[15] Д. Мийе-Жерар ознакомилась с переводом на немецкий язык, выполненным профессором В. Байтингером ок. 1990 г., но он до настоящего времени не напечатан (*Millet-Gérard D*. Introduction; Note sur l'établissement du texte et la traduction // *Balde J*. Jephtias Tragœdia. P. 14, 48).

[16] *Millet-Gérard D*. Introduction // *Balde J*. Jephtias Tragœdia. P. 46.

[17] Ibidem. P. 37–38.

[18] См., в частности: *Parente J.A.* Religious Drama and the Humanist Tradition: Christian Theater in Germany and in the Netherlands, 1500–1680. Leyden; New York, 1987; *Некрасова И.А.* Джордж Бьюкенен и его библейские трагедии // Театрон. 2009. № 2 (4). С. 21–32.

[19] Бальде указал, что познакомился с этими произведениями уже после создания сценической версии, когда работал над изданием. См.: *Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 92–95.

[20] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 168–169.

[21] *Millet-Gérard D.* Introduction // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 26.

[22] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 251–255.

[23] Menulema – анаграмма имени Emmanuil, указующего на Христа. Бальде пояснил это в прологе (*Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 133–135).

[24] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 326–327.

[25] Ibidem. P. 328–329.

[26] *Millet-Gérard D.* Introduction // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 39.

[27] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 328–329.

[28] Ibidem. P. 330–331.

[29] Ibidem. P. 332–333.

[30] Ibidem. P. 380–383.

[31] *Millet-Gérard D.* Introduction // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 33.

[32] Подобные картины сновидений не раз встречались в немецкой школьной драматургии, в частности, в «Ценодоксе» Я. Бидермана.

[33] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 490–491.

[34] Ibidem. P. 540–541. *Emmanuil* (др.-евр.) – «с нами Бог». «Ликом тройная» Луна – реминисценция из «Од» Горация.

[35] *Millet-Gérard D.* Introduction // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 40.

[36] Ibidem. P. 44.

[37] Переклички мужского / женского в пьесе еще замысловатее, так как имя молодого воина Арифанассо тоже является анаграммой: Ariphanasso – Pharaonissa (т. е. дочь фараона), что, указал автор, отсылает к образу мистической возлюбленной из Песни Песней (*Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 140–141). Таким образом, женское имя «Менулема» соотносится с образом Христа, а имя юноши – с женским началом. См.: *Stroh W.* Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters. S. 21.

Электронный ресурс: http://stroh.userweb.mwn.de/schriften/baldbue.pdf (дата обращения: 10.06. 2020)

[38] В обращении к читателю Бальде указал, что пьеса исполнялась «некоторое число раз» (*Balde J.* Ad lectorem / Au lecteur // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 84–85).

[39] *Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 134–137.

[40] *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 262–263.

[41] *Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 148–149.

[42] *Balde J.* Melodramatica // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 544–547.

[43] *Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 144–147.

[44] *Valentin J.-M.* Les jésuites et le théâtre (1554–1680). P. 567–568.

[45] Напечатана позже, в 1554 г. Подробнее см.: *Некрасова И.А.* Джордж Бьюкенен и его библейские трагедии // *Театрон*. 2009. № 2 (4). С. 21–32.

[46] *Valentin J.-M.* Les jésuites et le théâtre (1554–1680). P. 562.

[47] Ibidem.

[48] *Balde J.* Prolusiones / Prologue à la représentation // *Balde J.* Jephtias Tragœdia. P. 93–95.

[49] *Sachs H.* Jepthe mit seiner Tochter // Werke / Herausgegeben von A. v. Keller und E. Goetze: in 26 Bd. Tübingen, 1876. Bd. 10. S. 169–185.

[50] О сценической практике Ганса Сакса см.: *Герман М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Под ред. И.А. Некрасовой. СПб., 2017.

[51] Мы излагаем содержание этой пьесы по французскому поэтическому переводу (*Vondel J. van den*. Jephté / Trad. par J. Stals // Cinq tragédies Paris, 1969. P. 288–357).

[52] *Vondel J. van den*. Jephté. P. 325. (Цитата в подстрочном переводе.)

[53] *Parente J.A.* Religious Drama and the Humanist Tradition. P. 150–151.

[54] Действо о князе Иефае Галаатском, како принесл дщерь свою единородную в жертву Богу // Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М.: Наука, 1975. С. 93–106.

[55] Там же. С. 98.

[56] Там же. С. 100.



Полутени Художественного театра

Художественный театр
после революции.
Дневники и записи.
Федор Михальский. 1920–1924.
Алексей Гаврилов. 1927–1932.
М.: АРТ, 2020. – 536 с.

На одном из юбилеев МХТ служащие театра – капельдинеры, курьеры и прочие деятели внесценического общежития – поднесли основателям Адрес, в котором назвали себя «людьми тени Художественного театра». И выразили при этом подкупающую уверенность в том, что «и тень его светла!».

Протагонистов рецензируемой книги к «людям тени» причислить невозможно. Один из них – Ф.Н. Михальский, инспектор, администратор, затем директор Музея МХАТ – был человеком из руководства, важным лицом театра. По версии М.А. Булгакова (смотри «Записки покойника»), лицо это обладало живыми глазами, на дне коих лежала неизлечимая грусть, явственно проступающая в момент встречи их с осаждающими «контору» искателями билетов и контрамарок. Однако гений административного цезаризма умел поразить пытливого наблюдателя не столько способностью делать множество дел одновременно, сколько глубиной того самого *человековедения*, за которым и приходила в зрительный зал толпа заранее взволнованных горожан. Второй – московский милиционер А.В. Гаврилов – в театре, собственно, не служил. В МХТ располагался его пост.

Поэтому назовем их людьми *полу-тени* Художественного театра.

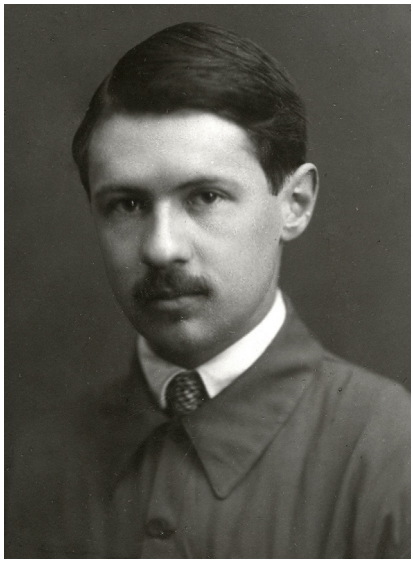
Пограничное положение авторов дневниковых записей, публикуемых Сергеем Никулиным, Марией Львовой, Екатериной Шингаревой и Марфой Бубновой, обеспечивало их смотрению на театр необычный ракурс. Книга позволяет этим особым в*и*дением в полной мере насладиться.

Блокноты Михальского содержат массу подробностей жизни МХАТ в разворошенном революцией социуме. Праздничные демонстрации соседствуют с похоронами, закрытая от посторонних встреча в театре Нового года с организованными экскурсиями по закулисью, во время которых посторонние отстают, разбредаются по огромному зданию и врываются в репетиционный процесс в самые неподходящие моменты. Занятно описано гражданское неповиновение В.И. Немировича-Данченко вооруженным людям в 1922 г.: «Вчера вечером Вл. Ив. был в Кремле. Он рассказывал, что в воротах его остановили, предлагая слезть с извозчика, но он отказался, сказав, что в противном случае он вернется, несмотря на то, что его вызвали по делу» (с. 97).

Предшествующая запись готова пролить свет на дополнительные подробности этого эпизода: «…Вл. Ив. просил нанять извозчика, но только не на белой лошади. Это приносит несчастье Театру» (там же).

Вообще, к самым полезным и важным записям блокнотов Михальского относятся, на мой взгляд, те, что связаны с исполнением им обязанностей секретаря Немировича-Данченко. Отпустив вместе с большой частью труппы МХАТ на заграничные гастроли О.С. Бокшанскую, руководитель театра выбрал Михальского во временные ее заместители. Для инспектора производственной жизни МХАТа это оказалось волнующим приобщением к мыслям и чувствам создателя и вседержителя того мира, которому Федор Николаевич хотел отдать всего себя.

Между техническими и скупо-хроникальными пометками появляются пространные изложения монологов патрона. Такого, например: «Боюсь думать о будущем годе [1923-м]. Что будем делать. Опять играть “Федора”, “Мудреца”… Но надо новое. Надо собрать крепкую труппу. Надо вдохнуть в нее жизнь. Но скажут, у вас много талантливейших актеров. Да, но вопрос, как увлечь их. Москвин будет пить, но в полоумии он. Грибунин, ну Лужского нечего считать. Качалов. Станиславский только как преподаватель. Он не актер больше и даже не режиссер. Женская половина сильнее: Лилина на своей роли, Коренева, Германова. Но дело в том – нет руководителя, который собрал бы вокруг себя. Мне не



Ф.Н. Михальский. 1921

поверят. Я предложу пьесу – не примут, после 3-х репетиций пропадет желание. Но надо что-нибудь делать. Буду ли сам в состоянии. Я уже сейчас устал. <…> Мы с К.С. решили не праздновать юбилея. Что будут говорить и писать по поводу такого решения, решительно все равно. Можно задержаться за границей и вернуться на другой день юбилея – 15 октября старого стиля. Можно 2 августа собраться всем в Риге, жить на взморье и готовить к ноябрю новый спектакль. Можно сыграть в Риге несколько спектаклей. Но будут ли работать?» (с. 89–90).

Трезвое осознание кризиса. Так же думает и Станиславский. Оба ощущают исчерпанность пути созданного ими театра. Конечно, люди сильно устали друг от друга за четверть века. Понять легко. Однако тут еще и чувство конца. Очередного, – И.Н. Соловьева остроумно заметила, что раз у МХТ было несколько дней рождения, то и смертей ему отмерен целый ряд[1]. На глазах театра, который при создании своем включил в число главных задач защиту «бедного человечества», угнетенные классы вышли из темных подвалов и окраин. Богаче они определенно не стали, но имущих обездолили крепко. И та русская жизнь, художественное изображение которой – в мельчайших подробностях и оттенках – было осознанно принятой миссией МХТ, думалось, канула в Лету.

Впрочем, этот кризис (как и прежние) оказался кануном возрождения. Пришли новые актеры, стали появляться и новые авторы.



А.В. Гаврилов

Да и жизнь российская в глубинных своих основах осталась неизменной – об этом свидетельствовал зрительский интерес к постановкам классики.

Советизации театральной жизни во многом посвящен дневник милиционера Гаврилова. Выпускник хорошей московской гимназии, он очень приметлив к проявлениям новых норм поведения. По его записям можно разглядеть публичные пространства Театра, из вечера в вечер заполняемые пореволюционным зрителем.

Для меня Гаврилов стал Вергилием тех кругов МХАТа, о которых не узнаешь из мемуаров и писем людей его света, обитавших за рампой. Сравнение, конечно, хромает: я не Дант, а построенный архитектором Шехтелем дом в Камергерском переулке многим представлялся почти что раем. И все же – живые подробности публичного театрального обихода вызывают стойкие ассоциации с эпизодами последнего булгаковского романа и при всем своем прозаизме заставляют вспомнить свойственную ему чертовщину.

Спектакль начинается с билета. Механизм его приобретения изменился кардинально. Прежних буржуазных собственников абонементов сменяет месткомовский зритель. Воплощая в жизнь программные лозунги большевистской партии, профсоюзные комитеты на производствах берут дело культурного роста трудящихся в свои



И.М. Москвин – Черваков.
«Унтиловск». МХАТ. 1928

руки – бóльшая часть билетов с конца 1920-х начинает распространяться через месткомы. Профсоюзники часто жульничают – вместо вожделенных «Турбиных» всучивают залежавшиеся билеты, скажем, на «Блокаду». В результате капельдинерам и администраторам приходится переживать многочисленные столкновения с бранной лексикой, а нашему летописцу применять свою милицейскую власть.

Однако прежде чем обилеченный гражданин поймет, что его надул родной профсоюз, он должен прибыть к зданию театра. Камергеров давно смыла революционная стихия, и МХАТ с 1923 г. располагается в проезде своего имени. Что переполняет гордостью служащих театра. Из труб над МХАТом валит сильный дым – фиксирует Гаврилов, – прохожий возмущается: «Художественный театр весь переулок прокоптит». Стоящий у ворот электротехник парирует: «Наш переулок, что хотим, то с ним и делаем» (с. 303).

Добравшись до проезда Художественного театра, новый зритель лицезреет фасад. С ним в конце 1920-х тоже происходят перемены. То появляются лозунги на красном кумаче во всю стену, то начнут летом делать ремонт, да не успеют до морозов закончить – так и простоит дом весь сезон 1929/30 гг., выкрашенным лишь наполовину.

Билетный контроль. Тут часто выясняется, что с детьми на вечерний спектакль нельзя. Родители скандалят, но успокаиваются, когда

узнают, что ребенка можно оставить в конторе. Иногда из таких сданных администрации детей получаются немалые группы; сердобольные служащие их развлекают.

Гардероб. Демократическая публика приходит пешком. По московской снежной каше. Дамы сдают свои промокшие меховые ботики. За время спектакля они дубеют и усыхают. При разъезде случаются драмы: ботики невозможно натянуть. Особо решительные гражданки требуют, чтобы в гардеробе имелись на этот случай ножи – резать мех.

Кулуары. Здесь капельдинерам приходится требовать, чтобы мужчины снимали головные уборы. Те возмущаются: чай, не в церкви! Еще это пространство странных вопросов: «какая сегодня картина идет?» (с. 172). А после окончания спектакля в коридорах приходится отыскивать заблудившихся.

Курительная. Комната битком, дым коромыслом. Гаврилов записывает разговор: «Почему такая тесная курительная? – Нет, курительная достаточная, но только она была устроена тогда, когда ни женщины, ни молокососы не курили» (с. 260).

Мужской туалет. В унитазах уборщики стали находить пустые бутылки из-под крепких алкогольных напитков. Даже после дневных «сеансов». Автор дневника фиксирует разнообразные названия: водка, абрикотин, английская горькая. «За весь прошлый сезон было найдено в уборной 16 бутылок, – замечает Гаврилов, – а в нынешнем [1928/29], только за 2 недели, уже 20 штук» (с. 257).

Не менее важны наблюдения театрального постового за тем, как реагирует новый зритель на спектакли МХАТ. Что принимает, а что успеха не имеет. В этом отношении важным мне показался сюжет одновременного существования в сезон 1927/28 гг. двух спектаклей про «бывших» людей – «Унтиловска» и «Дней Турбиных».

Гаврилов рассказывает: Л.М. Леонов признался ему, что название затерянного в снегах города ссыльных поселенцев соорудил из слов *inutile* (бесполезный – *итал.*) и «рептилия» (с. 203). Сосланные еще при царизме мелкие бунтовщики сидят в этом городишке, будто никакой революции не случилось. И с карамазовским сладострастием жрут друг друга. «Всего пьеса за сезон прошла 17 раз и сборов не делала, – замечает Гаврилов. – Теперешняя публика не смогла оценить всей глубины пьесы, оценить психологические переживания действующих лиц, не читавшему Достоевского – просто было скучно» (с. 199).

Своим впечатлениям от спектакля В.Г. Сахновского наш летописец посвящает целых шесть страниц дневника. Гаврилов восхищен всеми актерскими работами: «особенно поразителен И.М. Москвин во 2-м акте, когда он говорит <…> – “Аз есмь Унтиловск” – и подымается с поднятыми руками; делается даже страшно, что-то мистическое чувствуется в его фигуре» (с. 200).

Меж тем ни новый, ни выживший в гражданских катаклизмах старый зритель спектакль не полюбил. Одни не захотели увидеть в блистательно сыгранных персонажах себя, другим не показалась достойной гордости победа над ними.

Иное дело «Турбины». Слухи о запрещении булгаковской пьесы ходят с самой премьеры – это создает ажиотаж, все хотят успеть вкусить от запретного плода. Спектакль идет на аншлагах, до его действительного (но не окончательного) снятия с репертуара Гаврилов успевает посмотреть «Турбиных» 166 раз. Для другого частого зрителя этого спектакля – Сталина – он был художественным доказательством «всесокрушающей силы большевизма»[2]. Вновь и вновь вождь хотел пережить радость победы над такими чудесными, во всех смыслах достойными противниками – Гаврилов фиксирует внезапный приезд Сталина к третьему акту «Турбиных» (с. 319). Да и «бывшим» не могло не понравиться свое отражение в зеркале мхатовского воплощения пьесы Булгакова.

Спектакль-кормилец, палочка-выручалочка – его ставят на замены тех, что приходится отменять из-за болезней актеров и прочих неожиданностей. И всегда к радости публики, готовой без конца смотреть на жизнь за кремовыми шторами.

Обширные комментарии Марии Львовой занимают половину книги. Из них читатель узнает массу важных вещей – как войска на Красной площади приветствуют «любимого вождя Троцкого», как следовало носить снятый форменный головной убор нижним чинам (в руке вытянутой) и офицерам (на руке согнутой) русской императорской армии. Зачем-то познакомят его и с рецептом изготовления английской горькой (выписанным из «Брокгауза»). Впечатление от огромного и полезного труда комментатора иногда принижается его излишней перегруженностью. Кажется, автор идет за своим – естественным и понятным – любопытством, делясь с читателем детской радостью открытий. Козьма Прутков утверждал, что трудно перестать разговаривать со старым другом. По-человечески понятно желание без конца цитировать булгаковский «Театральный роман» – сам грешен,



«Дни Турбиных». 1 действие, картина 2-я. Квартира Турбиных. МХАТ. 1926

тоже не удержался в начале сей рецензии. И все же пару раз испытываешь недоумение: Булгаков прекрасен, но зачем тут приведен тот или иной кусок его текста?

Впрочем, эксцессы изобилия не мешают признать, что работа М. Львовой безусловно придает изданию важное дополнительное измерение. Знакомясь с ним, даже искушенный читатель действительно обогатит свое представление о времени и жизни расположившихся в нем людей. А отсылки к архивным документам позволят использовать книгу в качестве очень полезного источника достоверного знания.

Публикация дневников Ф.Н. Михальского и А.В. Гаврилова добавляет истории Художественного театра необходимые полутени. Те, что позволяют видеть ее объем.

Вадим Щербаков

[1] См.: *Соловьева И.* Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. С. 103.

[2] См.: *Сталин И.В.* Ответ т. Билль-Белоцерковскому. http://www.hrono.ru/libris/stalin/11–21.html (дата обращения 05.06.2020).



Нечистая сила при свете разума

Поволоцкая О.Я. Щит Персея. Личная тайна как предмет литературы.
СПб.: Алетейя, 2015. – 448 с.

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» вышел и живет в читательском мире свыше полувека. С тех пор, как он был впервые напечатан в 1966/67 гг. на журнальных страницах[1], общий тираж книжных публикаций подсчитать невозможно. Он переведен на большинство языков мира, его любят, цитируют, а персонажи стали, кажется, столь же известны, как герои произведений Толстого и Достоевского.

Не меньше читателей его полюбила и критика, сотни литературоведов и историков литературы занялись изучением структуры романа, его героев, поэтики и проч. За прошедшие десятилетия в России сложилась определенная традиция прочтения великого романа о советской стране 1930-х годов и явлении Христа обществу, декларировавшему тотальный атеизм. Образ одного из центральных персонажей – Воланда – был поставлен в связь и с гетевским «Фаустом» (строки из которого стали эпиграфом к роману), и с романтической прозой Гофмана, Мейринка и др. Демонического героя стали романтизировать. Тому были свои причины.

Традиция высветлять поступки Воланда и его свиты, обаятельного кота Бегемота, идеального убийцы Абадонны, красавицы ведьмы Геллы, и видеть в них чаемое возмездие за греховные деяния людям «плохим» и недостойным, равно как прочитывать афористичные высказывания дьявола как осуществление поддержки и «награды» Мастеру и его Маргарите – сложилась в связи с оптимистическими настроениями российской интеллигенции в историко-культурной ситуации россий-

ского общества конца 1960-х годов. И спектакль Ю. Любимова, впервые представивший роман на театральных подмостках в 1977 г., был точным слепком с умонастроений части общества, принявшей роман с восторгом и увидевшей в нем прежде всего радужные надежды. Проявилось интеллектуальное (моральное) легкомыслие интеллигенции, именно в то десятилетие массово мигрировавшей в церковь, в веру – и одновременно оказавшейся готовой принять действия Воланда и его компании как воплощение справедливости и возмездия.

Роман пришел к нам, когда еще были живы оттепельные иллюзии, а советские танки не громыхали по Праге. Сталина не было в живых уже полтора десятка лет, родившиеся после его смерти стали подростками, взрослели в новое время. Как нам казалось. Но дальше воочию в стране начало разворачиваться действие шварцевского «Дракона». Дырявые, испуганные, обессиленные, слабые, продажные души по-прежнему видели виноватого в нем, в злодее, своей же трусости, готовности прогнуться и предать, собственной моральной нечистоплотности не замечали.

В 2000-х и позднее суть происходящего становилась все более очевидной – но для очень, очень немногих.

«Я сделаю это для Дракона – ведь у меня театр». «Я помогу Дракону, а он поможет людям, вскипятив озеро, ведь они болеют и умирают сегодня, сейчас!» И вообще, как много позитива вокруг – посмотрите, как похорошела Москва!

Книга петербургского литературоведа О.Я. Поволоцкой «Щит Персея», важнейшей частью которой стал текст о «Мастере и Маргарите», вышла в 2015 г. и, кажется, осталась незамеченной. Вынеся в заголовок далеко не всеми легко прочитываемую метафору античного мира, автор сбил потенциального читателя, по-прежнему интересующегося разбором булгаковских произведений, с толку. Между тем, как представляется, работа О.Я. Поволоцкой начинает ряд важнейших филологических открытий, которым суждено сообщить новое дыхание исследовательским штудиям творчества М.А. Булгакова.

Скорее всего, этот текст не мог бы появиться, не случись с нами горького социального опыта 1990-х, когда эйфория и любовь к радостно вывалившимся из домашних кухонь и заполнивших площади города людям, ко всем, стоящим рядом, мало-помалу стали истаивать, а им на смену пришли усталость и безнадега.

После прочтения книги Поволоцкой не может не поразить понимание того, что спустя всего лишь полтора десятилетия после смерти

тирана, властвовавшего над страной, просвещенные читатели с такой готовностью приняли образ Воланда как мудрого, всеведущего, кажется, даже – благородного героя. Сегодня причины и пружины такого, а не иного прочтения романа становятся все яснее.

Свободно владея знанием наработанного прежними поколениями литературоведов и критиков материала, а также – тончайшим филологическим инструментарием, исследователь пристально и дотошно анализирует эпизод за эпизодом, сцену за сценой, чтобы предъявить читателю трудные и новаторские выводы о сущности и сверхзадаче великого романа.

Важнейший исходный пункт Поволоцкой – уверенность в том, что Булгаков, в отличие от множества современников, и ныне убеждающих общество и себя самих в том, что они «ничего не знали» о бесследных исчезновениях, массовых арестах, ссылках и убийствах, – именно эту жуткую реальность 1930-х гг. и сделал подспудной, выраженной не в прямой, а в трансформированной форме, темой своего романа. «Повествование Булгакова фиксирует контуры бесконечных зияний в ткани жизни, поврежденной играми чертей» (с. 229)[2].

Знакомство с этой книгой, предложенным ею видением романа «Мастер и Маргарита» очень трудно, почти травматично для читателя. Шаг за шагом его вынуждают подвергнуть сомнению любимые формулы, полвека живущие в нашем сознании как прекрасные, оптимистичные, обнадеживающие. «Рукописи не горят»; «сами все предложат»; обретенный, казалось бы, чудесный домик, увитый виноградом, ожидающий Мастера и его любимую. Ведь «все будет правильно»…

О.Я. Поволоцкая предлагает принципиально иное прочтение романа, возвращая словам писателя вес и прямое их значение. Она рассматривает «Мастера и Маргариту» как «роман о дьяволе» (формулировка писателя, оставшаяся на страницах рукописи), очерчивая пространство иллюзий и жестко определяя убийц как убийц.

Литературоведам казалось – Воланд всесилен и мудр, пусть вопреки собственным намерениям – но ведь он творит добро, творит – как можно этого не видеть?! И если и убивает кого-то, либо сводит с ума, либо – временно, всего лишь временно – снимает с плеч голову, как это произошло с конферансье, оскорбившим его дьявольское величество, приравняв его к заурядному фокуснику, – ведь это же все недостойные, пустые, а то и вовсе плохие люди. Более того – среди них есть и враги Мастера!

Оттого, с какими коннотациями, положительными либо отрицательными, рассматривается исследователями этот художественный образ, зависит многое в трактовке романа. Являет ли собой Воланд орудие благой силы, очищая Москву от дурных и «ненужных» людишек, лишая кого-то покоя, кого-то – разума, кого-то и самой жизни – либо он не что иное, как одна из масок дьявола, которого никак нельзя заподозрить в благородных намерениях.

С переосмысления этого персонажа и начинается перемена взгляда на роман в целом.

Поволоцкая называет дьявола – дьяволом и убийц – убийцами. Почему мы не замечали этого раньше? Воланд циничен и глумится над людьми – но он же уверяет, что рукописи не горят, что «сами предложат и сами все дадут» и что «все будет правильно…». Стоит напомнить, что одно из эвфемистических наименований сатаны: «Отец лжи».

Поволоцкая предлагает увидеть в Воланде не мудрого всеведущего моралиста, изрекающего чеканные утешающие формулы, а того, кем на самом деле является дьявол, – искусителя, глумящегося над людьми, хладнокровного убийцу, преследующего свои цели. Исчадие ада. Интеллект и опытность, проницательность и трезвость не исключают цинизм и уголовщину.

В чем же видит свою задачу автор? Разбирая и осмысливая булгаковский «фантастический нарратив рассказа о дьяволе <…> мы должны понять и восстановить логику судьбы человека в пространстве абсурда» (с. 115). Автор прочитывает роман как специфическую «волшебную сказку» (одновременно являющую собой и правдивый рассказ) о тоталитарной, чреватой бесконечными ужасами реальности и пребывающих в ней измученных, лишившихся адекватного языка понимания собственной жизни людей.

И главная цель булгаковского, будто бы фантастического произведения, по мысли Поволоцкой, и главная его опасность для власти были связаны с тем, что «роман Мастера о Понтии Пилате возвращал читателю “исчезнувшую реальность”, изгнанную из пространства метафизической картины мира или, попросту, из сознания советского человека» (с. 187).

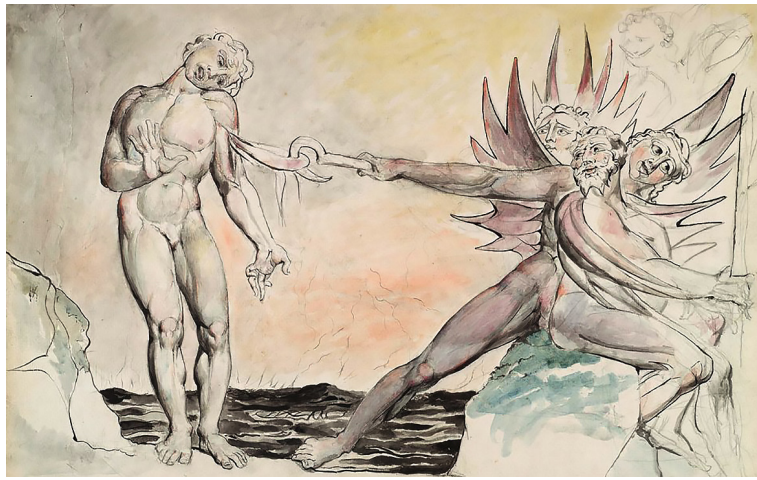
Роман дает язык для описания происходящего – т.е. понимания, спасая от душевного расстройства, возвращая разум и веру в собственную правоту. Об исчезновении языка, способного описать действительность, и тяжелейших последствиях этой утраты некогда

размышлял М. Мамардашвили. Он говорил о появлении некоего «“болезненного эсперанто”, обладающего свойствами блокировать, уничтожать саму возможность оформления и кристаллизации живой мысли, естественных нравственных чувств. В пространстве этого языка почти нет шансов узнать, что человек на самом деле чувствует или каково его действительное положение <…> [Создается] причудливая смесь своекорыстного знания: использование слов для прикрытия реальности, незнание и – главное – нежелание ее знать. <…> Беда в том, что у людей, оказывающихся лицом к лицу с реальностью, это вызывает онемение чувств и восприятий. Формируются люди, которые могут смотреть на предмет и не видеть его, смотреть на человеческое страдание и не чувствовать его»[3]. Речь о неживых живущих.

Рассмотрение языка Воланда как орудия сокрытия мыслей и намерений, способа манипулирования собеседником (слушателем) и действительностью – одна из важнейших тем работы О. Поволоцкой. И не случайно глава «Переводы с немецкого», посвященная анализу речевых конструкций персонажа, открывает книгу. Разбирая структуру, лексику и интонации воландовской речи, исследователь приходит к важнейшему выводу: «Слово Воланда – это, как мы предполагаем, особый языковой феномен, разработанный Булгаковым, но изобретенный не им. Этот лингвистический образчик фатально двусмысленной речи, речи многозначительной, афористичной, скрывающей в себе прямые угрозы насилия, речи властной, опирающейся как бы на сами законы объективной реальности, то есть апеллирующей к тому, на чем держится мир». И далее: в этой специфической модели речевого поведения самое существенное то, что ей присуща «принципиальная установка на разрушение коммуникации и на отмену номинативной функции слова» (с. 47).

Ревизии подвергнуты буквально все ключевые эпизоды и микросюжеты романа. Во многих, многих из них полярным образом меняются коннотации воландовских фраз. Отчего мы непременно ждем от обещанного Мастеру «сюрприза» чего-то радостного? Сюрпризы бывают разные.

Мастер, судя по отрывочным, намекающим на события строчкам, пережил обыск, арест и тюрьму с неизбежными допросами – но это значит, что его «роман об Иешуа» пророчески предсказал его собственную судьбу. Поволоцкая предлагает увидеть в Мастере «“особенного читателя”, опытом собственной жизни подтвердившего угаданную им истину» (с. 207).



Уильям Блейк. «Ад» Данте. Песнь 22

Истолкования многих эпизодов поражают, даже шокируют: и то, что Ивана Бездомного, отправленного в Дом скорби профессора Стравинского, Поволоцкая предлагает рассматривать в роли классической «наседки» – провокатора (невольного, конечно), вызвавшего соседа по клинике на откровенный разговор, а затем простодушно изложившего его суть в листочках и ответах «самому лучшему следователю»; либо роль самой Маргариты, выполнившей для Воланда задачу опознания неизвестного человека, пытавшегося спрятаться все в том же Доме скорби как автора романа о Христе.

Формула Воланда, за которую радостно ухватилась интеллигенция как за в высшей степени жизнеутверждающий лозунг – «Рукописи не горят», как полагает Поволоцкая, имеет зловещую подкладку. Почему дьявол избирает местом очередного «весеннего бала ста королей» Москву, а его королевой – подругу Мастера? Поволоцкая предлагает свою версию: чтобы не только изъять рукопись романа, свидетельствующую о существовании Христа, но и, отыскав автора, убить его, чтобы возобновление опасного (ненужного, тревожащего) сочинения стало невозможным. Если поверху – оптимистическое утверждение неуничтожимости творческого усилия, то в мрачном подтексте – трезвое понимание властью той истины, что живой сочинитель всегда способен вновь породить опасный текст. «Бытие Мастера чревато рукописью», – афористично формулирует Поволоцкая (с. 166).

Вовсе не отказывая роману в художественности, фантастичности и объемности повествования, Поволоцкая предлагает пройти шаг за шагом по реалистической «подкладке» сюжета, апеллируя к имевшим место, теперь достаточно широко известным событиям и фактам. И это не расхожий историко-реальный комментарий, щедро тратящий время читателя на изучение московских трамвайных путей и местонахождение нефтелавок на Арбате, а интерпретация романа, основанная на глубоком понимании исторических процессов в советской стране 1930-х гг. Вся эта фантасмагория (черти, ожившие мертвецы, летающий по воздуху кот и поющее учреждение, фальшивые деньги, падающие с потолка, оторванная (и возвращенная) голова конферансье – В.Я. Лакшин некогда писал о «причудливых сводах» романа), – все это будто опустилось на землю, обрело пугающую узнаваемость, всему отыскались отнюдь не фантастические, а самые что ни на есть реальные параллели и ассоциации.

Не раз и не два Поволоцкая, обращаясь к читателю, поясняет методы собственного «расследования», те или иные литературоведческие аналитические ходы. Исследователь неспешно, подробно и тщательно разбирает текст романа, эпизод за эпизодом, реплика за репликой. Поворот оптики так резок, свет так ярок и неумолим, что сознание не перестает этому новому прочтению сопротивляться. Нельзя сказать, что анализ автора всегда и постоянно безупречен, а интерпретации бесспорны и совершенны, встречаются и какие-то натяжки, и перехлесты – но иначе и быть не может в ситуации индивидуального прочтения, идущего в лобовую атаку на привычное, устоявшееся, слежавшееся, на то, что нравится, что привлекательно и… успокаивающе.

Среди многих уточненных трактовок текста, а также – существенных, ключевых реплик, сохранившихся в личных документах автора романа, отмечу следующее. Поволоцкой, пожалуй, впервые убедительно объяснено, что означает формула, употребленная Булгаковым в письме к Сталину: «Я – мистический писатель»[4], давшая повод множеству литературоведческих спекуляций[5]. По мысли Поволоцкой, имеется в виду не что иное, как «отрефлексированная <…> особенность художника видеть невидимое, засекреченное, внутреннее, то самое тайное, которое неизбежно становится явным и выявляется истинным искусством» (с. 29), речь идет о явлении, подобном «вещим зеницам» пушкинского Пророка либо гоголевского «изощренного в науке выпытывания взгляде».

Прямой взгляд и яркий свет – то, что для нечисти всего страшнее. Она царит и побеждает там, где клубится нечто серое, где сгущается мрак, морок набирает силу, а правда становится почти неотличима от лжи. Размывание полюсов – где добро, а что есть зло, виртуозное манипулирование действительностью, фактами и их оценками – все это технологично спутывает слабое сознание. Сбивает с толку и использует тебя по усмотрению чужой злой воли.

Сбились мы, что делать нам?

Не отводить взгляда. Смотреть в упор. Точнее обращаться с каждым произнесенным словом.

Совсем недавно мне казалось, что буквально в последние 3–5 лет исподволь начинает формироваться новый этап научного освоения булгаковского наследия. Серьезными аргументами в пользу этого предположения стали несколько важных работ, вкупе призванных принципиально обновить и уточнить понимание его главной вещи.

Прежде всего —фундаментальный, в 1500 страниц, труд Е.Ю. Колышевой по изучению текстологии романа «Мастер и Маргарита»[6], скрупулезно осуществившей сравнительный анализ черновиков и ранних редакций произведения (и О.Я. Поволоцкая, анализируя текст, работает именно с этим, безусловно, самым основательным и авторитетным изданием). Нельзя не напомнить, что выверенного текста романа не существовало долгое время, с 1966 г., когда появился его жестко отцензурированный журнальный вариант с обширными изъятиями, до временами странного, с не всегда последовательными уточнениями, варианта, предложенного Л.М. Яновской в 5-томном собрании сочинений[7].

Возвращение к рутинной и сложной работе проверки текстов – важный симптом их начинающегося переосмысления в новом историко-культурном контексте 2010-х гг. – тот самый случай, когда «накопление эмпирического материала меняет внутреннюю структуру исследовательских проблем»[8]. Любое существенное обновление ракурсов прочтения наследия хорошо известного писателя связано либо с расширением источниковедческой (фактологической) базы, либо – со сменой историко-культурной ситуации в обществе, дающей новую точку зрения в интерпретации «старых», казалось бы, хорошо известных произведений.

Внимательное чтение черновиков и вариантов романа многое прояснило. Не раз приходилось читать о волшебной легкости булгаковского творчества, вдохновенной диктовке практически готового и

совершенного текста. Публикация черновиков и ранних редакций романа свидетельствует об огромной, сложнейшей работе по претворению замысленного в достойную словесную форму. Черновики и наброски «романа о дьяволе» 1928–1929 гг. и страницы «Мастера и Маргариты» лета 1938 г. – это разные произведения.

Прежде всего, это вещи разного масштаба. Черновики и наброски связаны, скорее, с булгаковскими сатирическими повестями середины 1920-х – обрисовкой героев, их действиями, лексикой как автора, так и персонажей. Так, после встречи с Азазелло в Александровском саду Маргарита едет не домой, а к парикмахеру и косметологу – завивка, брови, маникюр. Воланд ерничает и глумится, словоохотливо болтает с буфетчиком, пританцовывает и «кокетливо» (?) прикрывает глаза рукой. Этот суетливый и почти вульгарный персонаж не имеет ничего общего с дьяволом, предстающим перед читателем в окончательном тексте романа.

Оказалось, что в набросках, репликах, эпизодах романа еще присутствует множество актуальных, конкретных реалий – деталей, фамилий, названий, даже дат (встречаются даты происходящих событий – они отнесены к 1943, 1945 гг.). Суд в Ревтрибунале, Наркомпрос с его 4 500 писателями, правый уклон – левый загиб, Карл Радек и анекдоты о нем, роскошное авто «линкольн» из «Метрополя», обыск у Берлиоза, арест Аннушки и разлитая в воздухе общая всегдашняя готовность быть арестованным либо услышать об аресте кого-то рядом, обвинение литератора в том, что в его «романе – контрреволюция» и т.д.

Это – устойчивая особенность авторской редактуры (судя, например, по черновикам и ранним редакциям «Бега», «Зойкиной квартиры», «Блаженства» и пр.): в более поздних вариантах излишняя конкретика, детали и частности обычно уходят. В окончательной редакции «Мастера…» высвобождается и становится все более внятной тема глумления, издевательства над бессильным и униженным.

В «Мастере и Маргарите» запечатлен горький и страшный опыт последнего десятилетия жизни Михаила Булгакова – не внешних трудных событий и все более отчетливо проявляющегося изгойства (будь то снятие «Мольера» почти сразу же после успешной премьеры, окончательный запрет «Бега» и всех последующих пьес либо отказ в выезде за границу), но осмысления себя в этом мире, осознания мотивов поступков других и своих собственных. Будто с мира спадает пелена неясностей, загадок – и тайные пружины человеческих решений и дей-

ствий становятся явными. И скучными. Скука – это слово все чаще появляется и на страницах романа, и в дневниках жены, Е.С. Булгаковой, записывающей реакции и размышления писателя, и в письмах друзьям. Скука становится синонимом осознанной обреченности. «Мне скучно на улице, они меня сломали…»[9].

Время заново прочитывает старый роман, и былая прекраснодушная трактовка «Мастера и Маргариты» как произведения о всесилии добра и творческого дара превращается в противоположную: роман отчаяния. Это кардинально иное прочтение романа, за которым ощутим и новый образ писателя: тот, кто бесстрашно описывает ежедневную игру дьявольских сил, не отворачиваясь от увиденного, о чем впервые и сумела рассказать О.Я. Поволоцкая[10].

Еще одним существенным вкладом в пополнение корпуса сравнительно малоизученных произведений М.А. Булгакова стал выпуск в свет третьего тома, отставшего от первых двух[11] на четверть века, – академически подготовленных «Драматических инсценировок и оперных либретто»[12]. Отметим важность появления первого тома аннотированного Библиографического указателя булгаковских произведений (работа над которым продолжается)[13]; исследования вариантов пьесы «Белая гвардия» и истории ее отечественных и зарубежных изданий, ведущиеся М.В. Мишуровской; наконец, выход в свет обильно документированной архивными материалами книги О.Е. Этингоф о владикавказском периоде жизни писателя[14].

Но, говоря словами Поволоцкой, «событие создания произведения состоялось, а события общественного резонанса не случилось» (с. 181). И мое предположение, что пришло время новой волны интереса к творчеству писателя, оказалось неверным.

Нынешнее булгаковедение будто застыло, а понятое прежними поколениями теперь представляется либо банальностью (как это нередко бывает с верными мыслями, к которым успели привыкнуть, но не сумели развить), либо не прочитано. Многие первопроходцы в освоении творчества Булгакова ушли в мир иной (Я.С. Лурье, А.А. Нинов, В.Я. Лакшин, Л.К. Паршин, К.Л. Рудницкий, Р.М. Янгиров, Л.М. Яновская), часть – эмигрировали (О. Есипова, Л. Фиалкова), ушли в другие области исследований (Р. Джулиани, О. Кушлина, Л. Милн, А. Смелянский, Ю. Смирнов, Г.С. Файман).

Сегодня идет выхолащивание самой сути сочинений писателя, мучительно и трудно размышлявшего о стране, расставшейся с моралью.

И дело не в том, верил ли сам Булгаков в бога либо находился с верой в отношениях напряженных и сложных. Честь, стыд, совесть, ответственность – все это ценности, безусловно принципиально важные автору романа о Пилате. Многим представляется, что само различение добра от зла слишком «скучно», узко и старо, что сообщает о нынешнем состоянии интеллектуально обескровленных и морально «уставших» людей. В постсоветском обществе нулевых распространяются настроения общественного эскапизма (формула, повторяемая многими как бесспорная и правильная: «Мне должно быть комфортно»), нежелание впустить в сознание правду об отечественной истории, трезво увидеть мотивацию собственных каждодневных поступков и безосновательная надежда, что в мире все как-то устроится и без нас, надеющихся, кажется, прожить вне (поверх) истории[15].

Виолетта Гудкова

[1] *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // *Москва*. 1966. № 11. С. 6–127; 1967. № 1. С. 56–144.

[2] Историк Сергей Медведев, выступая в Оксфорде в январе 2020 г., сказал: «Мы живем с черной дырой посреди нашей национальной памяти. Это огромная дыра, которая образовалась в середине XX века. Мы ходим по краю этой черной дыры и боимся туда даже заглядывать, с трудом понимаем, какие там есть жертвы, какие там были пережиты страдания. Мало того, что была травма, но мы еще молчим об этой травме…» Цит. по: *Гутионтов П.* Перекличка расстрелянных // *Новая газета*. 2020. 3 февраля. № 11. С.19.

[3] *Мамардашвили М.К.* Философия действительности. Размышления после съезда. https://www.kph.npu.edu.ua/!ebook/clasik/data/mmk/deystv.html?fbclid=IwAR0eQ0YcCGgUlZoDdphZXxTDuaYR4Vc0jBvEIHXrPZV2E-mRYpgYxMRUzlw (дата обращения 02.08.2020).

[4] *Булгаков М.А.* Письмо к правительству // *Булгаков М.А.* Собр. соч. В 5 т. М.: Худ. лит., 1989–1990. Т. 5. С. 446.

[5] Ярким образцом подобных сочинений стало издание: *Кораблев А.* Мастер. Астральный роман. Необыкновенная история чернокнижника Михаила Булгакова. Тексты. Документы. Истолкования. Эзотерическая информация. Донецк: Лебедь, 1996, 1997. В 2 ч.

[6] *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита / Сост., текстологич. подготовка, вступит. ст., коммент. *Е.Ю. Колышевой*. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. М.: Пашков дом, 2014.

[7] *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // *Булгаков М.А.* Собр. соч. В 5 т. М.: Худ. лит., 1989–1990. Т. 5.

[8] *Гудков Л.Д.* О социологии морали. Рукопись. С. 24. Подробнее о проблеме см.: *Гудков Л.Д.* Формы «генезиса» и «опыта». Стадии дифференциации в науке // *Гудков Л.Д.* Метафора и рациональность как проблема социальной эпистемологии. М.: Русина, 1994. С. 319–350.

[9] *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Т. 1. С. 764.

[10] О том, что «Мастер и Маргарита» – это «роман о русском 37 годе», сказал, не развернув аргументации, А. Варламов в книге «Михаил Булгаков», выпущенной в серии «Жизнь замечательных людей» (М.: Молодая гвардия, 2008. С. 725).

[11] *Булгаков М.А.* Театральное наследие. Пьесы 1920-х годов / Сост. и общая ред. А.А. Нинова. Л.: Искусство,1989; *Булгаков М.А.* Театральное наследие. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство, 1994.

[12] *Булгаков М.А.* Драматические инсценировки и оперные либретто / Сост., вступит. ст. А.А. Нинова. СПб.: Алетейя, 2014.

[13] *Булгаков М.А.* Аннотированный библиографический указатель / Сост. М.В. Мишуровская, Е.И. Алексеенкова, И.С. Ефимова, Ю.Г. Слизун. Т. 1. М.: РГБИ, 2017.

[14] *Этингоф О.Е.* Иерусалим, Владикавказ и Москва в биографии М.А. Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2017.

[15] Еще раз процитирую уже упоминавшийся текст М. Мамардашвили: «История есть драма свободы; там нет никаких гарантий, как нет и никакого самого по себе движущего ее механизма. Это драма свободы, где каждая точка окружена хаосом. Если не будет напряжения труда, то есть напряжения свободы, требующей труда, то ты с этой исторической точки падаешь в бездну, которая окружает все точки, и не где-нибудь там, в небе или под Землей, а здесь, на Земле. Поэтому и “царство Божие” – в нас самих, а не где-нибудь еще, во внешнем пространстве или в будущей отдаленной эпохе, и апокалипсис – это апокалипсис каждой минуты. Он – повсюду, он вот сейчас нас с вами окружает, и мы с высоты порядка нашей беседы, если потеряем ее напряжение, окажемся в его власти, в пасти дьявола, а дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно. Достаточно лишь потерять эту энергию мысли, максимально доступного человеку напряжения всех его сил…». *Мамардашвили М.К.* Указ. соч.

Pro memoria

Татьяна Шовская

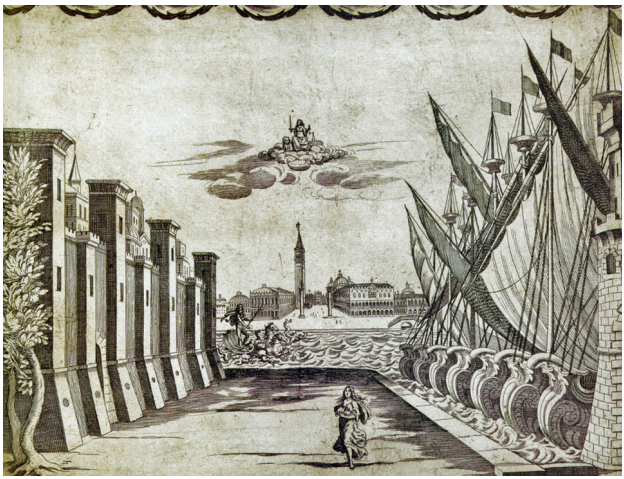
Джакомо Торелли в Венеции

Джакомо Торелли (1608–1678) – наиболее известный сценограф эпохи барокко. Его влияние на изобразительное оформление спектакля во второй половине XVII в. трудно переоценить. В этот период зрелищность постановок выходит на первый план, а увлечение публики сценографией переживает наивысший подъем. Торелли удачно сочетал художественный и технический гений; выразительность и эффектность его спектаклей произвела огромное впечатление на современников, благодаря чему прозвание «великий маг» закрепилось за ним в веках.

Французский период деятельности Торелли известен шире, однако при дворе Людовика XIV он лишь совершенствовал свои приемы, найденные и опробованные им еще в Венеции, где он не только оформил несколько оперных премьер в театре *Novissimo*, но построил для этого театра здание и сценические машины.

С наступлением XVI в. гуманистическая драма стала непременной частью придворных увеселений. Оказавшись на придворных подмостках, она обрела впечатляющее визуальное обрамление, а также украшение в виде интермедий[1], в которых реализовывалась традиционная для придворных праздников яркость. В XVII столетии, с приходом эпохи барокко, зрелищный принцип стал для театра важнейшим[2]. Театр в этот век становится главным выразителем своеобразия культуры своего времени – его постановочное действо обладает качеством одухотворенности, моделируется средствами различных искусств и являет собой их синтез[3]. Расширяющие границы реальности иллюзорные пространства театральных представлений возникали на сцене благодаря открытым художниками Возрождения законам перспективы. Театральные декорации барокко наследовали от театра Возрождения центральную точку схода как неизменный принцип построения пространства на сцене, но театральная практика постепенно уходила от характерных для предыдущего периода объемных декораций, и к середине XVII в. сценическая картина стала строиться более экономными средствами – с помощью нескольких планов кулис и падуг, а также расписного задника. При этом центральная перспектива осталась непременным элементом их решения[4]. Сценография как комплекс средств создания визуального образа спектакля выделилась в отдельный вид художественного творчества, а с середины столетия она начала доминировать среди прочих формирующих постановку составляющих. Одновременно с этим происходило становление оперы как жанра, и именно в оперном театре зрелищность пережила свой наивысший подъем. В этот период одним из центров оперного искусства становится Венеция.

Первые публичные театры появились здесь еще во второй половине XVI столетия[5], а XVII в. стал временем расцвета венецианской оперы. Состоявшаяся в феврале 1637 г. в театре *San Cassiano* премьера «Андромеды» (музыка Франческо Манелли, либретто Бенедетто Феррари) познакомила город с оперой; уже через несколько лет оперу представляли также в театре *Santi Giovanni e Paolo*, а в 1639 и 1641 гг. соответственно открылись оперные театры *San Moise* и *Novissimo*.



Джакомо Торелли. Порт Патеры. Сценическая картина к опере «Беллерофонт». Пролог. Венеция, 1642. Гравер Дж. Джорджи

Возникновение нескольких оперных сцен в течение такого короткого промежутка времени говорит об успехе этого жанра у публики – театры были, прежде всего, коммерческими предприятиями. Ярусный зрительный зал позволял посещать спектакли представителям всех сословий и предполагал большую дифференциацию цен на билеты.

Значительную часть публики в венецианских театрах составляли иностранцы[6] – они не понимали языка, но могли наслаждаться музыкой и визуальной составляющей постановок. Это обстоятельство оказало влияние на подход к декорациям: они больше не были лишь красивым фоном, тематически не увязанным с содержанием (как, например, во флорентийских интермедиях); их роль в постановке становилась все более значительной, они брали на себя часть нарратива, создавали атмосферу спектакля, и даже музыка в оперном представлении в этот момент стала рассматриваться как сопровождение впечатляющих визуальных эффектов. Уже первое оперное представление в Венеции – «Андромеда» (1637) – прошло в подвижных перспективных декорациях и с использованием постановочных эффектов, и в дальнейшем аттракцион сценического волшебства стал неотъемлемой частью венецианской оперы. Поэтому неудивительно, что театр *Novissimo* создавался специально для *feste teatrali*: «только героические оперы в музыкальном исполнении, никаких комедий»[7], – так декларировали свою позицию в буклете

к первой постановке основатели театра, подразумевая под словом «комедия» драматический спектакль. Театр открылся 14 января 1641 г. премьерой оперы «Мнимая сумасшедшая» (музыка Франческо Сакрати, либретто Джулио Строцци). Архитектором театра, создателем его машинерии и автором сценографии постановки был Джакомо Торелли.

О деятельности Торелли до его приезда в Венецию почти ничего не известно[8], при этом очевидно, что он был приглашен в команду, занимавшуюся созданием театра[9], в качестве сложившегося самостоятельного художника и инженера[10]. Это обстоятельство заставило исследователей выдвигать различные версии театрального опыта Торелли до его появления в Венеции, в частности высказывались предположения[11], что он был учеником Алеотти[12] и работал с ним в Парме или Ферраре, или же работал с Николой Саббатини[13] в *Teatro del Sol* в Пезаро. Существует свидетельство[14], согласно которому, прибыв в Венецию в 1640 г., Торелли работал сначала инженером на верфях. Этот опыт, вполне возможно, оказался весьма полезен ему для создания тех механических устройств, благодаря которым впоследствии он получил прозвище *grande stregone* («великий маг»).

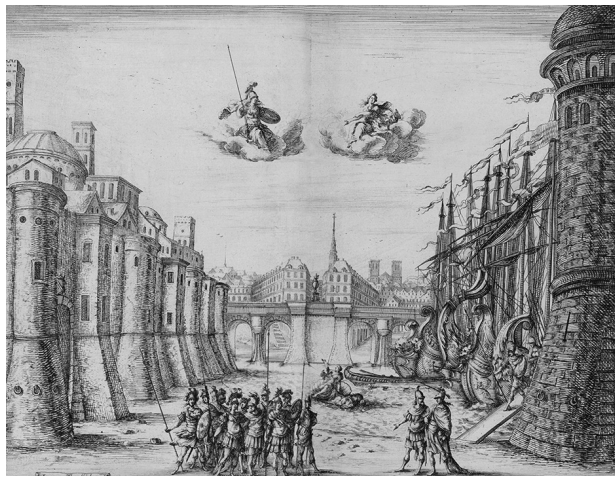
Театр *Novissimo* находился в непосредственной близости от площади Святых Джованни и Паоло; в отличие от других венецианских театров, располагавшихся в приспособленных сооружениях, для него было построено специальное здание. О театре известно, что он был деревянным, его сцена была шириной 11 и глубиной 35 метров и имела восемь пар кулис, которые перемещались с помощью – что важно – одной машины. Этому театру была отведена самая короткая среди его конкурентов жизнь[15] – он действовал на протяжении всего лишь пяти сезонов, и в нем было осуществлено только шесть постановок, пять из которых шли в оформлении Торелли[16]. Все эти постановки превратились в настоящие события театральной жизни Венеции – успех состоялся благодаря деятельности как Торелли, так и всего консорциума владельцев театра *Novissimo* – все они были членами Академии неизвестных, интеллектуалами, и, продолжая традицию гуманистов эпохи Возрождения, стремились теоретически осмыслить свои творческие начинания[17]. Некоторые из них работали и для других венецианских театров, однако *Novissimo* стал ареной их программной деятельности[18]. Роскошное оформление опер призвано было, по мысли основателей театра, коррелировать с великолепием самой Венеции и поднимать ее престиж.

Известный английский путешественник того времени Джон Эвелин побывал в 1645 г. на последней постановке театра *Novissimo* «Геракл в Лидии» и сделал запись в своем дневнике: «Сегодня вечером мы <…> отправились в оперу, где комедии и другие пьесы представлены в речитативной музыке самыми превосходными голосами, вокальными и инструментальными, с разнообразными сценами, нарисованными и придуманными, с превосходным искусством перспективы, с машинами для полета и другими замечательными изобретениями; вместе взятые, они составляют одно из самых великолепных и дорогих развлечений, которые может изобрести человеческий ум. Представляли историю Геракла в Лидии; сцены менялись тринадцать раз. Были знаменитые голоса – Анна Ренци[19], римлянка, считавшаяся лучшей среди исполнителей; но был кастрат, который, по моему мнению, превзошел ее, а также генуэзец, который пел несравненным басом. Это притягивало наше зрение и слух до двух часов ночи»[20].

Визуальное представление о постановках театра *Novissimo* можно составить по сохранившимся изобразительным документам: к двум спектаклям («Беллерофонт», 1642, и «Ревнивая Венера», 1643) были напечатаны гравюры, показывающие каждую сцену спектаклей, а для еще одной («Деидамия», 1643) – три гравюры со сценами.

К первой постановке нового театра в качестве средства привлечения внимания публики совладельцами был придуман нетривиальный ход: заранее, что было необычно для Венеции, они выпустили и распространили 55-страничный буклет под названием «Телескоп к “Мнимой сумасшедшей”». В буклете подробно рассказывалось о всех сценических картинах и эффектах, которые ждут зрителей на этом представлении, при этом автор упоминал об «уникальном таланте» синьора Торелли и о декорациях, которые сменяются с «непостижимой скоростью». Последнее утверждение, несмотря на откровенно рекламный характер буклета, появилось в его тексте совсем не случайно, а сама премьера имела оглушительный успех у публики: «достойная почитания и аплодисментов целого города»[21] – как было сказано о первой постановке театра *Novissimo* в буклете к его следующей премьере.

Именно эту постановку Торелли повторил во Франции[22], когда был приглашен на службу ко двору Людовика XIV. К премьере «Мнимой сумасшедшей» в Венеции не были выпущены гравюры, но существуют гравюры, напечатанные к французскому, несколько видоизмененному, варианту постановки. Сопоставление описаний сценических картин



Джакомо Торелли. Порт Скироса. Сценическая картина к опере «Мнимая сумасшедшая». I акт, сцены 1–2. Париж, 1645. Гравер Н. Коши

венецианской постановки с гравюрами к французской дает возможность проследить основные достижения венецианского периода творчества Торелли его собственными глазами, поскольку декорации к постановке «Мнимой сумасшедшей» в Париже представляют собой фактически выборку из тех сценических картин, которые Торелли создал в Венеции к разным операм; так, «Сад Флоры» и «Внутренний двор дворца» близки к декорациям с теми же названиями для пролога и II–III актов «Ревнивой Венеры», «Морская гавань» с небольшими изменениями повторяет аналогичную сценическую картину из «Беллерофонта», а «Королевский сад» – снова отсылает к «Ревнивой Венере» (сценическая картина «Елисейские поля»).

Легко предположить, что для парижской премьеры Торелли выбрал самые удачные и выразительные с его точки зрения решения; они были уже опробованы (это, по всей видимости, придавало автору уверенности), а значит можно было внести в них некоторые улучшающие изменения – более или менее значительные.

Надо заметить, что типовой набор декораций, характерный для венецианских театров в следующем столетии, в этот период только складывался, и в театре *Novissimo* этот простой путь удешевления спектакля почти не использовали: имеющиеся гравюры позволяют заподозрить повторное использование кулис или задника в последующих



Джакомо Торелли. Храм Вакха. Сценическая картина к опере «Ревнивая Венера». I акт, сцены 7–8. Венеция, 1643. Гравюра

постановках лишь считаное количество раз, да и те в дополненном или обновленном виде. Это еще раз иллюстрирует, что зрелищность в сочетании с новизной была для учредителей театра *Novissimo* одним из центральных пунктов программы. Тем не менее, сюжеты и структура опер помещали действие в повторяющиеся обстоятельства, и гравюры к постановкам демонстрируют вариации на тему двора, сада, площади, грота, *etc*. Для венецианской постановки «Мнимой сумасшедшей»[23] было создано пять сценических картин: «Морской порт», «Внутренний двор дворца», «Городская площадь», «Аид» и «Королевский сад».

Пролог и начало первого акта разворачивались в порту Скироса, кулисы изображали городские укрепления, стоящие на скалах, на заднике было море и две башни, стерегущие вход в гавань. Во французской постановке пролог шел в отдельной декорации, а для первого акта Торелли воспроизвел декорацию из своей следующей постановки в театре *Novissimo* – «Беллерофонт» (музыка Франческо Сакрати, либретто Винченцо Нолфи), ее премьера состоялась во время карнавала 1642 г. Эта декорация также изображала гавань, но, в соответствии с сюжетом «Беллерофонта», это был порт Патеры. Главная особенность этой декорации – асимметрия: ряд левых кулис образует городские стены с башнями, причем они повторяют формы венецианского Арсенала; ряд правых кулис изображает пришвартованные у пирса корабли;

на заднике волнующееся море и две башни. Наследуя традиции, выработанной во Флоренции, Торелли подчеркивает в этой, как и в других своих декорациях, продольную ось сцены и развивает сценическую картину в глубину. Но в данном случае выразительность строится главным образом на контрасте правой и левой частей декорации, и эту идею он заимствует у Альфонсо Кенды[24], а конкретнее из его постановки «Гермиона» в Падуе в 1636 г.

Задник с изображением моря и двух башен, вероятно, был использован повторно – это задник из декорации к прологу и первому акту «Мнимой сумасшедшей», однако в прологе «Беллерофонта» звучал гимн Венеции, и в этот момент город поднимался из моря – изображение башен в пустынном море сменялось видом на Венецию с лагуны[25].

В парижской постановке «Мнимой сумасшедшей» укрепления Скироса были изображены в виде не Арсенала, а крепостной стены Парижа со знаменитой Нельской башней[26], а задник представлял вид на Понт-Нёф с конным памятником Генриху IV и остров Сите с площадью Дофина и узнаваемыми башнями часовни Сент-Шапель и Собора Парижской Богоматери. Во французском варианте ряды как городских укреплений, так и кораблей на кулисах менее механистичны, более разнообразны и живописны. Обращение к знакомым зрителям городским пейзажам в случае венецианской постановки было оправдано звучавшем, как уже говорилось, в прологе гимном Венеции – стремление актуализировать постановку, несмотря на ее отвлеченный сюжет, было традицией, идущей от флорентийских интермедий[27]. В случае парижской постановки этот ход возник, вероятно, по аналогии с предыдущей версией сценической картины, и, как и в Венеции, был призван вызвать у публики дополнительные положительные эмоции посредством таких простых механизмов, как радость узнавания и патриотические чувства[28]. Когда в первом акте в порт прибывал корабль Улисса, то зрители видели, как якорь падает, паруса опускаются, а моряки сходят на берег.

В парижской постановке для пролога была создана отдельная сценическая картина – сад Флоры с ровными аллеями кипарисов, уходящими в перспективу, которую в отдалении замыкал дворец – аналогичным образом была построена сценическая картина пролога для «Ревнивой Венеры» (музыка Франческо Сакрати, либретто Никола Эней Бартолини, 1643) и декорация «Королевский сад» в «Беллерофонте», но в венецианских постановках вместо кипарисов были изображены деревья с округлыми кронами. Изменив форму деревьев, Торелли добился

стройности сценической картины, а идея многократно подчеркнутой рядами аллей глубокой центральной перспективы получила более ясное воплощение. Вероятно, декорация включала дополнительные объекты, т.е. аллеи из деревьев частично, а возможно и полностью, были не нарисованы на заднике, а поставлены отдельно: как замечает один из буклетов театра *Novissimo*, «известно, что именно Торелли принадлежит идея разделить сцену по ее длине»[29].

В прологе венецианской постановки «Мнимой сумасшедшей», двигаясь на зрителей, верхом на драконе летел так называемый глашатай, при этом дракон махал крыльями и совершал маневры вправо-влево. В прологе «Ревнивой Венеры» вперед по оси сцены в окружении Зефиров двигалась Флора, а во французской постановке «Мнимой сумасшедшей» движение было аранжировано сложнее: к летящей и разбрасывающей цветы Флоре был добавлен полет Авроры на колеснице, и по мере ее движения сцена освещалась все ярче.

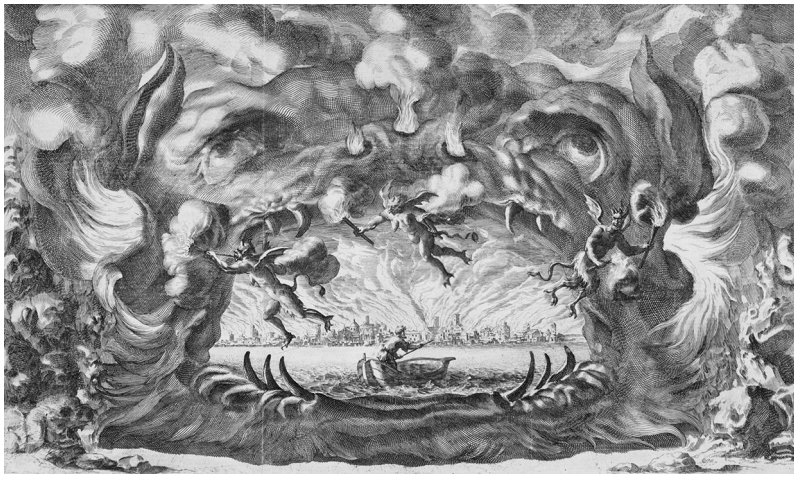
Вторая сценическая картина «Мнимой сумасшедшей» изображала внутренний двор дворца, где обитают дочери Ликомеда, а среди них – переодетый принцессой Ахилл. В буклете двор описан как окруженный лоджиями, украшенный бронзовыми скульптурами, и с замыкающей его триумфальной аркой. Этот тип декорации встречается во всех трех венецианских постановках Торелли, проиллюстрированных гравюрами, причем к нему можно отнести не только картины с названием «внутренний двор», но и, например, «храм Вакха» в «Ревнивой Венере» и «храм Зевса» в «Беллерофонте» – всего среди гравюр к спектаклям венецианского периода Торелли к этому типу относятся пять, он самый многочисленный. Пространство всех этих сценических картин построено по одному принципу – вытянутый в глубину двор с двух сторон формируют повторяющиеся архитектурные элементы, чаще всего колонны, дополненные в некоторых случаях скульптурой или вазами, а замыкает его триумфальная арка, лоджия или нимфей, и если замыкающий объем снабжен проемами, то в них видно продолжение центральной перспективы. В случае «храма Вакха» перспектива замкнута маленьким круглым храмом, в котором узнаются формы Темпьетто Донато Браманте, который также помещен в тесное для него пространство двора монастыря Сан-Пьетро-ин-Монторио. Это далеко не единственный случай, когда Торелли воспроизводит архитектурные формы Возрождения; например, колоннады и лоджии, изображенные на кулисах в сценах внутренних дворов в «Ревнивой Венере» и в парижской



Джакомо Торелли. Главная площадь Скироса. Сценическая картина к опере «Мнимая сумасшедшая». II акт, сцена 8; III акт, сцена 4. Париж, 1645. Гравер Н. Коши.

«Мнимой сумасшедшей», явно навеяны постройками Палладио и его последователей. При этом, как представляется, все эти элементы уже не предназначались для узнавания публикой, скорее Торелли видел в них прекрасные образцы для копирования и подходящую среду для действия постановок на классицизирующие сюжеты. В целом воспроизведение на сцене привычной для зрителей городской среды подчеркивает реалистичную направленность венецианских декораций – действие оперы хоть переносится в некоторых сценах в преисподнюю или на небеса, но в целом наполнено драматическими земными конфликтами и протекает в соответствующих обстоятельствах, и эта тенденция резко контрастирует с флорентийскими интермедиями, где сценографы чаще стремились к созданию атмосферы феерии и волшебства.

Используемый Торелли в сценических картинах внутренних дворов тип узкого протяженного пространства, демонстрирующий еще одну выразительную вариацию на тему центральной перспективы, вероятно, возник под влиянием дворца Уффици, где изначально задуманный Вазари внутренний двор превратился фактически в улицу. Здесь встает вопрос о пропорционировании – на гравюрах пропорции узких и протяженных «внутренних дворов» сильно отличаются от широких и просторных «островов», «садов», «долин» или, например, «лесов», при этом очевидно, что изменить расстояние между рядами



Людовико Оттавио Бурначини. Пасть преисподней. Сценическая картина к опере «Золотое яблоко». Гравер М. Кюссель. 1666–1668

кулис невозможно. Работать с пропорциями представляемых на сцене пространств можно посредством размерности изображений на кулисах, а также путем перемещения задника – и именно для этого Торелли построил в театре *Novissimo* настолько глубокую сцену: ее пропорции в плане имели соотношение более, чем один к трем. И нельзя не заметить, что на театральных гравюрах, относящихся к французскому периоду деятельности Торелли, пропорции пространства сцены остаются практически неизменными для всех типов сценических картин – вероятно, во Франции такой глубокой сценой он не располагал. При этом важно понимать, что, хотя гравюры венецианского и французского периодов были исполнены разными мастерами-граверами, автором рисунков к гравюрам был сам Торелли – множество рисунков сценических картин французского периода сохранилось. Необходимо также упомянуть, что Торелли почти во всех случаях сам организовывал и финансировал печать гравюр к оформленным им спектаклям, как во время работы в Венеции, так и затем во Франции.

Наблюдения над пропорциями изображенных сценических пространств дают представление о том, что Торелли работал с ними в тех рамках, которые допускали возможности сценического планшета; и к этой проблематике примыкает также вопрос о масштабе декораций по отношению к действующим в них актерам. Сценическая картина

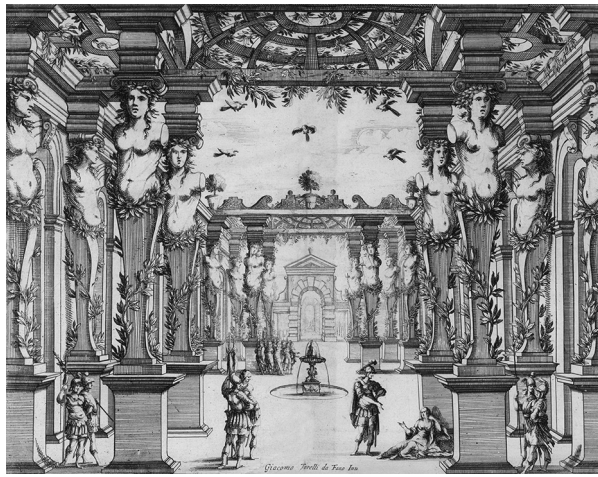
эпохи барокко полностью иллюзорна, поэтому масштаб в ней подвижен – у первой пары кулис он один, но по мере продвижения актера вглубь сцены он все время меняется. Однако, заложенная Торелли при проектировании театра *Novissimo* глубина сцены позволила ему точнее управлять масштабом и полнее задействовать планшет: актеры имели возможность заходить глубже, чем вторая-третья пара кулис, что контрастировало с движением вправо-влево по просцениуму в театре Возрождения. Этому способствовала и значительная высота кулис, о которой можно судить по соотношению персонажей и декораций на гравюрах. Как представляется, создавая на сцене большой в прямом и переносном смысле мир и погружая в него героев опер, Торелли проявлял свойственное барокко мироощущение противопоставленной человеку вселенной, в которой он существует, заключенный в собственную драму.

Камерный вид внутреннего двора сменялся парадной городской площадью, где Деидамия при поддержке богов публично симулирует безумие. Среди венецианских гравюр Торелли есть только одна декорация площади – ко второму акту «Ревнивой Венеры». Вариации на тему площади (как и леса) благодаря Серлио обладали к середине XVII столетия, вероятно, наиболее обширной иконографией. При этом рекомендации, касающиеся разграничений сцен для трагедии или комедии, больше не имели значения, важен был лишь тип места действия, означающий общественное городское пространство. Тем не менее в сценах площадей у Торелли (как в «Ревнивой Венере», так и во французской «Мнимой сумасшедшей») фасады разработаны в рамках ордерной системы, а значит, изображенная площадь полностью соответствует декорации для трагедии в интерпретации Серлио. И в обеих декорациях площадь украшает монумент – автор помещает его на первой правой кулисе: в декорации к «Ревнивой Венере» это всадник, причем абрис скульптуры полностью повторяет памятник кондотьеру Коллеони Верроккьо в Венеции; во французской постановке «Мнимой сумасшедшей» это вариация на тему барочной адаптации египетского обелиска. Последнее обстоятельство вкупе с композицией на заднике заставляет исследователей говорить о Пьяцца-дель-Пополо в Риме как о прототипе для этой сценической картины[30], но важнее, что в ней Торелли явно освобождается от влияния площади Серлио – прежде всего, снова чувствуется присущий автору акцент на центральную перспективу, а вся композиция не столько стремится продемонстрировать набор

того или иного типа зданий, сколько выражает ясность и спокойствие, и вместе со всем этим площадь приобретает более парадный характер.

Далее в венецианской «Мнимой сумасшедшей» перед зрителями представал вид Аида, куда Фетида спустилась, чтобы заручиться обещанием Плутона не забирать Ахилла в подземное царство. Описание из «Телескопа» останавливается на этой сцене довольно подробно, но все равно не позволяет представить себе декорацию в ее целостности: сцена была темна и выражала собой хаос, слева морда медведя с разинутой пастью была входом в башню, а справа голова другого монстра – входом в пещеру; река Лета правдоподобно струила свои воды на заднем плане, огромная голова дракона трижды открывала и закрывала пасть, после чего возникало объятое пламенем царство Плутона. В парижской постановке эта декорационная картина отсутствует, а в тех венецианских спектаклях, к которым существуют гравюры, тема ада решалась иным способом, а именно в виде пещеры, причем зрители оказывались как бы в ее глубине: кулисы и падуги образовывали своды, а на заднике был изображен далекий освещенный пейзаж. Таким образом к заимствованному из мистериального театра приему с пастью монстра, означающей вход в ад[31], Торелли больше не прибегал – возможно, он посчитал его архаичным, а возможно, идея изобразить Аид согласно представлениям о нем у античных греков показалась ему более правильной для антикизирующих сюжетов. Но спустя почти тридцать лет, в 1668 г., испытывающий на себе влияние Торелли Людовико Оттавио Бурначини[32] в знаменитой постановке «Золотое яблоко» воспроизвел декорацию ада из венецианской «Мнимой сумасшедшей» – конечно, в собственной интерпретации, но были здесь и огромная голова монстра с открывающейся пастью, и Лета, и пламя.

В финале на сцене возникал сначала королевский сад – здесь происходила счастливая развязка, а потом всю сцену застилали опустившиеся сверху облака, а на них – хор, исполняющий гимн. Декорация *королевского* сада у Торелли представляет собой иной тип, чем сада как такового, с аллеями деревьев. Здесь растения занимают подчиненное по отношению к архитектурным элементам место, и к этой же типологии сада Торелли прибегает, изображая Эдем. Такому саду соответствует описание финальной декорации из «Телескопа», такой королевский сад изображен в «Беллерофонте» и в сцене «Елисейские поля» в «Ревнивой Венере» – последний наиболее близок гравюре во французской версии «Мнимой сумасшедшей»: пространство сцены обрамляет аркада, опоры



Джакомо Торелли. Королевский сад. Сценическая картина к опере «Мнимая сумасшедшая». III акт, сцены 5–8. Париж, 1645. Гравер Н. Коши

которой декорированы гротескными персонажами, явно ведущими свой генезис от росписей Золотого дома, через лоджии Рафаэля[33] – появившись в качестве декоративных элементов в эпоху Возрождения, они стали весьма популярны. В сценических картинах Торелли этим персонажам отводится более значительная роль; как затем и у Людовико Оттавио Бурначини, они возникают в фантастических пространствах, оба автора подробно разрабатывают их, превращая в знаковые фигуры, выражающие общий дух театральности и фантасмагории.

Во французской версии финальной декорации «Мнимой сумасшедшей» тип сада, обрамленного архитектурными элементами, обретает особую выразительность: вся аркада прорисована целостнее, кариатиды объемнее, и их масштаб еще более героизирован; параллельные краю сцены части аркады в этом варианте сдвоены и образуют перголы, но что самое интересное – этот элемент вынесен на уровень первой пары кулис. Таким образом прием, применявшийся в других сценах для изображения на заднике, когда в проеме триумфальной арки или за колоннами лоджии продолжалась центральная перспектива, Торелли в этой декорации удваивает, вынося на первый план сдвоенную колоннаду, за которой, уже на следующем плане, развивается основное пространство сцены. Усложненная структура декорации со сквозными колоннадами визуально еще удлиняла перспективу и одновременно



Джакомо Торелли. Порт Родоса. Сценическая картина к опере «Деидамия». Пролог. Венеция, 1644. Раскрашенная гравюра

придавала картине сада полузамкнутый, а потому более камерный облик, что работало на контрасте с крупным масштабом кариатид.

Во французской постановке «Мнимой сумасшедшей» Торелли применил его не впервые – гравюры к венецианской «Деидамии» (музыка Франческо Кавалли, либретто Шипионе Эррико) демонстрируют подобный ход дважды. В декорации двора с виллой на заднем плане колоннада возникала на уровне четвертой пары кулис, но особенно впечатляющей была, вероятно, декорация к прологу той же оперы, где вперед, на уровень второй пары кулис было вынесено изображение Колосса Родосского[34], огромного и поставленного как ворота в гавань. Первая пара кулис представляла собой бастионы порта Родоса, а кулисы за статуей Гелиоса показывали ряды пришвартованных кораблей, крошечные в сравнении с его фигурой.

Прием, когда пространство развивается в глубину за некой прозрачной преградой, особенно внятно обыгран в построении дворов римской виллы Джулия – нанизанных на одну ось и завершающихся двусветным нимфеем. Имеет он аналоги и в живописи, например, все крупноразмерные «пиры» Веронезе построены по этому принципу – аркада, колоннада или балюстрада образует первый план и обрамляет изображение, составляющее основной сюжет картины, а за ним видна перспектива городской улицы или площади. Одна из этих картин,

а именно «Пир в доме Левия», во времена Торелли хранилась совсем рядом с театром *Novissimo* – в трапезной монастыря святых Джованни и Паоло, для которой и была написана.

В прологе «Деидамии» фигура Колосса Родосского служила главным акцентом сценической картины и одновременно обрамлением перспективы гавани, где разворачивалось действие: за скульптурой зрители видели водную поверхность с двигающимися по ней навстречу друг другу Фетидой на огромной морской раковине и Фортуной на дельфине и с колесом в руках, а над ними верхнее пространство сцены пересекал летящий Амур[35].

Сложное одновременное движение персонажей во всех мыслимых направлениях было яркой чертой постановок Торелли. Например, в четвертой сцене первого акта венецианской «Мнимой сумасшедшей» небо раскрывалось, и в нем появлялось собрание богов во главе с Зевсом, затем Венера на облаке отделялась от остальных, чтобы совершить головокружительный полет по диагонали влево вниз, после чего справа вверху появлялось облако с Амуром, и Венера возвращалась наверх, где два облака, с Венерой и с Амуром, объединялись в одно, и оно перемещалось в центр.

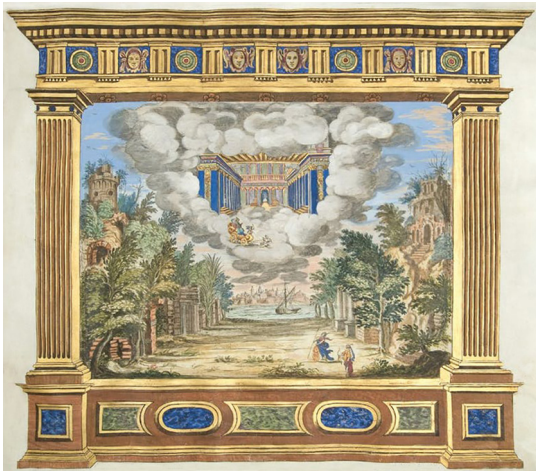
Персонажи в постановках Торелли летали на облаках, повозках, тронах, на Пегасе, *etc* и самостоятельно, причем все тросы были тщательно замаскированы при помощи облаков и продуманного освещения. В каждой постановке боги появлялись и исчезали в облаках – жанр предполагал эти появления; во втором акте «Беллерофонта» над сценой в окружении облаков возникал храм Венеры, к которому по воздуху подъезжала и сама богиня на колеснице – идею поместить в верхнюю часть сцены целое архитектурное сооружение Торелли заимствовал у работавшего в Ферраре и Риме Франческо Гутти[36]. И хотя эти сложные появления и одновременные разновекторные перемещения во всех частях сцены восхищали публику и конкурентов, по-настоящему захватывающий эффект постановок Торелли составляли не они.

Предполагаемый учитель Торелли Никола Саббатини в своем трактате «Об искусстве строить декорации» рекомендовал менять сценические картины в антрактах и даже предлагал несколько способов отвлекать внимание публики от этого процесса. Например: «…можно посадить кого-нибудь из своих людей в самый дальний угол театрального зала; в определенный момент, когда должна произойти смена декораций, человек этот, сговорившись заранее с другим лицом,

затевает в зале ссору, или (что, правда, может вызвать чрезмерное волнение) делает вид, что рушатся ступени лестницы, или начинает бить в барабан, трубить или извлекать звуки из какого-либо другого инструмента, стараясь отвлечь внимание зрителей от сцены, где в это время происходит перемена декораций» [37]. В постановках Торелли перемена декораций происходила не в антрактах, а в рамках действия, например, в «Беллерофонте» пролог, первая и третья картины первого акта шли в декорациях порта, затем 4–10 сцены происходили во внутреннем дворе дворца, 11 сцена представляла пещеру, и т.д. Таким образом, перемена места действия осуществлялась прямо на глазах у публики – она была центральным аттракционом постановок Торелли, поскольку происходила в одно мгновение и воспринималась как настоящее чудо.

Торелли опирался на традицию сценографии, идущую из Флоренции, от Бернардо Буонталенти и его учеников Джулио и Альфонсо Париджи; Джованни Баттиста Алеотти внес в эту систему кардинальные преобразования, снабдив трапециевидную в плане кулисную сцену системой перемены декораций в виде кулисных машин[38] – они скользили в прорезях планшета по направляющим под сценой почти бесшумно, заменяя одну живописную декорацию другой. Это произошло в 1618 г., и затем пару десятилетий сценографы изобретали разные способы двигать кулисные машины: применялись лебедки и веревки, которыми манипулировало большое количество людей, действовавших по сигналу. Использовался и противовес, с помощью которого поднимали занавес[39].

Торелли удалось радикально усовершенствовать метод перемены декораций. Для этого он просто соединил существовавшие до него приемы в единый механизм: он установил под сценой центральный кабестан и связал с ним системой канатов все тридцать две кулисные машины[40]. Вращением кабестана происходила одновременная смена задвигающихся кулис предыдущей сцены и выдвигающихся следующей, а также уход в стороны двух створок задника, за которыми открывался новый. Но что еще важнее – для вращения кабестана Торелли применил противовес, убрав тем самым из процесса мышечную силу рабочих сцены. Противовес вращал кабестан легко и быстро, благодаря чему перемена декорации стала происходить в «одно быстрое движение». Наилучшим образом усовершенствованный процесс описан одним из членов Академии неизвестных: «искусство этого превращения <…> было чудесным; один мальчик пятнадцати лет приводил все в движение, выпуская противовес, удерживаемый храповым механизмом.



Джакомо Торелли.
Пустынный остров.
Сценическая картина
к опере «Беллерофонт».
II акт, сцена 2.
Венеция, 1642.
Гравер Дж. Джорджи

Этот вес заставлял барабан под сценой вращаться, и таким образом перемещал кулисы назад и вперед. Там было шестнадцать таких кулис, по восемь с каждой стороны. Таким образом, все кулисы были сдвинуты одним быстрым движением, создавая тем самым большое изумление со стороны зрителей»[41].

Исходя из программы, в рамках которой создавался театр *Novissimo*, Торелли стремился к тому, чтобы его декорации не только обрисовывали бы для публики среду, заложенную либреттистами в сюжеты опер, но и создавали бы атмосферу, способствующую погружению зрителей в происходящее, воздействовали на их чувства, вызывали яркие эмоции. Чтобы добиться художественной выразительности своих сценических картин, Торелли привлекал все возможные источники – идеи предшественников на поприще сценографии, пространственные находки архитекторов и живописцев, конкретные архитектурные формы и элементы существующих сооружений. Искусство перспективы, принесенное в театр художниками Ренессанса, было для Торелли не просто данью моде или принятой системой оформления декораций; он со страстью создавал свои иллюзорные перспективы, находя для них все новые и новые приемы и тонкости пространственного и художественного решения.

Эмоциональности восприятия декорационных картин способствовала также динамичность, которая возникала благодаря продуманному чередованию замкнутых затесненных пространств и открытых видов

с далекой перспективой, архитектурных и природных пейзажей, приближенных к реальности картин и сцен Элизиума и Аида. Но динамичность созданных им постановок шла еще дальше – обобщив опыт своих предшественников, Торелли создал машинерию, позволявшую менять сценические картины прямо в процессе действия, благодаря чему зрители как бы в мгновенье ока переносились в другую среду, продуманно оказывались в кардинально иных обстоятельствах.

Легко предположить, что для публики той эпохи это были совершенно новые ощущения. Таким образом, создавая свои постановки в рамках существующей барочной системы приемов, он усовершенствовал каждую составляющую этой системы, благодаря чему сценография оперных постановок обрела новый эффект и перестала быть фоном: она стала частью сценического действия, «втянув» его в оптически-иллюзорное пространство. Все эти инновации сделали Торелли культовой фигурой – его художественные и инженерные приемы стали тиражироваться венецианскими сценографами практически сразу, а сам он и его последователи, как, например, Людовико Оттавио Бурначини, сделали их достоянием театров и других стран.

[1] Интермедии – музыкальные номера, вставленные между актами пьесы. Интермедии могли быть «невидимыми», т.е. исполняемыми музыкантами за сценой, танцевальными или в виде пантомимы. Например, в Ферраре во время карнавала 1499 г. состоялись четыре представления комедий Теренция и Плавта, в которых было шестнадцать различных интермедий на пасторальные, охотничьи и мифологические сюжеты, все они имели форму морески, т.е. разыгрывались под ритмическую музыку в виде сочетания танца и пантомимы. См.: *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра. СПб.: Планета музыки, 2011. С.145.

[2] А.А. Аникст пишет по этому поводу: «Вся система художественных средств [барочного театра] имела целью эффект, которого добивалось все искусство барокко – удивлять и поражать воображение». *Аникст А.А.* Италия. Театр и декорационное искусство // Искусство 17 века. М.: Искусство, 1988. С. 144.

[3] *Свидерская М.И.* Пространственные искусства в культуре XVII столетия // Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М.: Галарт, 2010. С. 252–253.

[4] Впервые от центральной точки схода в построении декорационной картины отказался Фердинандо Галли Бибиена – в 1687 г. для поста-

новки оперы «Дидий Юлиан» (музыка Бернардо Сабадини, либретто Лотто Лотти) в *Teatro Ducale* в Пьяченце он создал задник в соответствии с изобретенной им «манерой взгляда на сцену с угла».

[5] Первый публичный венецианский театр открылся в 1581 г. – это был театр Трон (по фамилии владельцев, аристократической семьи Трон), где шли драматические постановки. В 1629 г. этот театр сгорел, и владельцы заново открыли его в 1637 г. как коммерческую оперу под именем *Teatro di San Cassiano* (по названию прихода).

[6] Венеция была первым туристическим городом Европы, особенно поток приезжающих вырос в первой половине XVII в., и поскольку это совпало с началом упадка Венецианской республики, то доходы от туризма стали значимой частью бюджета города и его жителей, что в свою очередь повлекло развитие индустрии разнообразных развлечений, среди которых значительное место отводилось театру.

[7] *Rosand Ellen*. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley and Los Angeles, California. University of California Press, 1991. P. 89.

[8] Биографические сведения о Джакомо Торелли довольно скупы. Известно, что он родился в Фано в 1608 г. в аристократической семье и получил соответствующее его статусу образование. Эти сведения дает искусствовед и теоретик архитектуры XVIII в. Франческо Милиция – первый биограф Торелли (*Milizia F.* Memorie degli architetti antichi e moderni. Parma, 1781), они также подтверждаются в вышедшей в 1884 г. в Милане третьей части многотомного издания *Famiglie celebri italiane*.

[9] В отличие от других венецианских театров, *Novissimo* принадлежал не дворянской семье, а консорциуму, куда входили члены Академии неизвестных (*Accademia degli Incogniti*): либреттисты Джулио Строцци, Джакомо Бадоаро и Джованни Франческо Бузенелло, к которым присоединился патриций Луиджи Микиэль, импресарио Джироламо Лапполи, а немного позднее – композитор Франческо Сакрати, Джакомо Торелли и еще несколько дворян, предоставивших дополнительное финансирование.

[10] Франческо Милиция пишет по этому поводу следующее: «[Торелли] изобрел у себя на родине несколько сценических машин, которые благодаря их новизне стали так популярны, что слава привела его в Венецию» (*Milizia F.* Op. cit. P. 213).

[11] Их высказал в своей работе о развитии придворного театрального искусства периода Ренессанса и барокко немецкий архитектор

Мартин Генрих Хаммицш *(Hammitzsch M.* Der moderne Theaterbau I: Der Hofische Theaterbau. Berlin, 1906), и эту версию повторила французская исследовательница театра Элене Леклер (*Leclerc H.* Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. Paris, 1946).

[12] Джованни Баттиста Алеотти (1546–1636) – архитектор, инженер, сценограф позднего Ренессанса и раннего барокко, ученик Андреа Палладио, большую часть жизни работал в Ферраре – сначала на службе у герцога д'Эсте, затем как городской архитектор, причем в его обязанности входило оформление городских праздников. Автор как минимум двух театров – в Ферраре для Академии неустрашимых (не сохранился) и знаменитого театра во дворце герцога Фарнезе в Парме; создатель трапециевидной в плане сцены с подвижными кулисами, автор трактата «Книга архитектуры».

[13] Никола Саббатини (1574–1654) – теоретик сценографии, автор трактата «Об искусстве строить декорации» (1638), изобретатель множества инженерных приемов оформления спектакля, автор двух театров – Старого театра в палаццо Дукале и *Teatro del Sol* (1637) в Пезаро, оба не сохранились.

[14] Об этом сообщает буклет, выпущенный к премьере «Мнимой сумасшедшей». *Surian, Battista*. Il Cannocchiale per la Finta Pazza. Drama della Strozzi. Venetia, 1641.

[15] Театр был построен на земле, взятой в аренду у доминиканского монастыря; проект оказался финансово неуспешным, и после сезона 1644–45 гг. сразу несколько сотрудников подали иск к импресарио Джироламо Лапполи по поводу невыплаченных гонораров; долги продолжали расти, арендная плата монастырю также не производилась, он добивался возвращения своей земли; в 1646 г. Лапполи покинул Венецию, не выплатив никаких денег, и в конце 1647 г. монахи разобрали театр.

[16] Предположительно, еще одна постановка была оформлена декорациями Торелли, изготовленными для ранее поставленных опер; кроме того, в 1644 г. Торелли осуществил как минимум одну постановку в театре *Santi Giovanni e Paolo*.

[17] «Акт теоретического сознания стоит в начале творческого акта и подводит его итоги», – пишет Михаил Андреев по этому поводу. См.: *Андреев М.Л.* Литературная теория и самосознание литературы // *Андреев М.Л., Хлодовский Р.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М.: Наука, 1988. С. 267–286.

[18] См.: *Rosand E.* Op. cit. P. 89–90.

[19] Анна Ренци (Anna Renzi, 1620 – после 1661) – выдающаяся и наиболее популярная исполнительница своего времени, примадонна театра *Novissimo*, где слава пришла к ней уже с первой постановкой – «Мнимой сумасшедшей», в которой она исполнила партию Деидамии.

[20] The Diary of John Evelyn. Vol. I. Washington & London, 1901. P. 202.

[21] *Il Bellerofonte* Drama musicale del signor Vincenzo Nolfi. Da rappresentarsi nel Teatro *Nouissimo* di Venetia l'Anno 1642. In Venetia, MDCXLII. Appresso Gio: Battista Surian.

[22] В буклете к парижской премьере «Мнимой сумасшедшей» имя композитора не упоминается, только имя либреттиста, что указывает на представления о рангах среди авторов постановки.

[23] Опера рассказывает о приключениях Ахилла до начала Троянской войны, – этот сюжет часто становился основой оперных либретто во второй половине XVII–XVIII вв.: мать Ахилла Фетида спрятала сына на острове Скирос, чтобы уберечь его от участия в походе на Трою, в котором, по предсказанию, он должен погибнуть. Деидамия, одна из дочерей царя Скироса Ликомеда, становится тайной возлюбленной Ахилла, у них рождается сын Пирр. Когда Улисс и Диомед прибывают на Скирос, чтобы забрать с собой Ахилла, Деидамия, в попытке предотвратить его отъезд, симулирует безумие. После разнообразных перипетий и в результате вмешательств богов в финале оперы царь Ликомед признает Пирра своим внуком, Ахилл готов жениться на Деидамии и отплыть в лагерь данайцев под Троей. Опера завершается хвалебным гимном.

[24] Альфонсо Кенда (Риваролo) (1607–1640) – художник и сценограф, работал в Ферраре и Падуе, а с 1638 до конца жизни – в театре *Santi Giovanni e Paolo* в Венеции.

[25] Вид Пьяцетты с лагуны, как считает ряд исследователей, послужил Серлио с точки зрения объемно-пространственной композиции прототипом для его «сцены для трагедии» и «сцены для комедии», а фасад библиотеки Сан-Марко Сансовино осознанно уподобил ярусному зрительному залу, чтобы придать площади вид театрального пространства – это произошло в то самое время, когда тип театра с ложами был впервые разработан в Венеции. Таким образом, Пьяцетта выражает собой театральный дух Венеции. *Johnson Eugene J.* Jacopo Sansovino, Giacomo Torelli, and the Theatricality of the Piazzetta in Venice. Journal of the Society of Architectural Historians, 2000. Vol. 59, No. 4. P. 436–453.

[26] Крепостные стены, возведенные в Париже при короле Филиппе Августе II в начале XIII в., были разобраны в 1665 г.

[27] *Литвинова Ю.* Интермедии «da principi»: семь правил Джованбаттиста Строцци Младшего // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 92.

[28] В.И. Березкин относил включение узнаваемого реального пейзажа в декорацию парижской «Мнимой сумасшедшей» к влиянию классицистической эстетики на типично барочную постановку. См.: *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: URSS, 2011. С. 112.

[29] *Bisaccioni M.* Apparati scenici per lo teatro novissimo di Venetia nell'anno 1644, d'inventione e cura di Jacomo Torelli da Fano… (Descrittione del signor conte M. Bisaccioni). Venice: G. Vecellio et M. Leni, 1644.

[30] *Bjurstrom P.* Giacomo Torelli and Baroque stage design. Stockholm, 1961. P. 140.

[31] Изображение ада в виде пасти огромного монстра впервые появляется в англо-саксонском искусстве начиная с XII в. и распространяется оттуда по всей Европе; оно встречается в иллюминированных рукописях, в рельефном декоре соборов, позднее в гравюрах и живописи, а также в мистериальных постановках.

[32] Людовико Оттавио Бурначини (1636–1707) – сценограф и архитектор, более 50-ти лет работал при венском дворе, за этот период он оформил около сотни постановок, десятки придворных торжеств и праздников. Занимался он и архитектурной деятельностью, но в этой сфере его наследие далеко не так обширно.

[33] Рафаэль сделал эскизы в стиле гротеска для росписи лоджий в Ватиканском дворце и на вилле Фарнезина после того, как изучил росписи Золотого дома Нерона.

[34] В 1640 г. в Риме было издано сочинение Филона Александрийского «О семи чудесах света», но представление о том, как выглядел Колосс Родосский, существовало и раньше, о нем было известно из текстов Плиния Старшего, а Торелли, изображая Гелиоса, вероятно, опирался на гравюру по рисунку нидерландского художника Мартина де Воса. См.: *Clarke J.* The Colossus of Rhodes according to Giacomo Torelli // From the Lighthouse: Interdisciplinary Reflections on Light. London: Routledge, 2018. P. 62.

[35] В прологе оперы нимфа Фетида, которую либретто коротко именует Тети, сетует на то, что оба ее ребенка – Пирр и Деидамия (в опере они брат и сестра) – утратили своих возлюбленных.

[36] Франческо Гутти (1605–1645) – инженер и сценограф, известны гравюры к его постановкам «Графиня» (1631), «Андромеда» (1638) в Ферраре и «Эрминия на берегах Иордана» (1633) в римском палаццо Барберини, последняя – совместно с Андреа Комассео.

[37] *Sabbattini N.* Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri. Rauenna, 1638. Libro secondo. P. 71.

[38] Джованни Баттиста Алеотти был архитектором и создателем машинерии *Teatro Farnese* в Парме, где была придумана и впервые осуществлена система плоских сменных кулис. В 1618 г. он готовил премьеру оперы *Difesa delle bellezza* («Защита красоты»), которая планировалась к инаугурации герцога Пармы Рануччио I. В переписке с герцогом Алеотти упоминает «скользящие машины, которые несут живописные кулисы» и пишет, что «когда они двигались одна перед другой, это был очень красивый эффект». Кроме того, из записей герцогского двора за июль 1618 г. известно, что для театральных машин были заказаны двадцать ореховых колес, каждое шесть дюймов в диаметре. См.: *Larson O.K.* Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon and Stage Machinery for the Venetian Opera // *Theatre Journal* Vol. 32, No. 4 (Dec., 1980). P. 449.

[39] Федерико Цуккаро, художник, архитектор и теоретик искусства, посетил в 1608 г. постановку *L'Idropica* и написал о ней в том числе следующее: «При звуке трубы со сцены к потолку зала при помощи огромного противовеса был поднят большой занавес. Интермедии были чудесные, но не меньшее удовольствие я получил от зрелища сложной машинерии с лебедками, тросами, канатами и шнурами, с помощью которых машинами манипулировали огромное количество людей, необходимых для их работы, каждый на своем месте, готовый по сигналу поднять или опустить, двигать или ожидать неподвижно. Это давало работу более чем тремстам людям. Все это требует опыта, умения и способности, а также ловкости, остроты и рассудительности» (*Zuccaro F.* Il Passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma. Rome, 1893. P. 27).

[40] Как уже говорилось, в театре *Novissimo* было восемь пар кулис, т.е. восемь кулис с каждой стороны сцены, но система Алеотти предполагала на месте каждой кулисы две – одну видимую в данный момент, вторую скрытую, и они менялись местами в момент перемены сценической картины. Таким образом, 8 х 2 х 2 = 32 кулисные машины.

[41] *Bisaccioni M.* Op. cit. P. 8.

Мария Берлова

Утерянные сокровища. Шведские придворные театры эпохи рококо

Ранней весной 1921 г. ассистенту Национальной библиотеки Швеции Агне Бейеру было поручено разыскать картину Элиаса Мартина, шведского художника конца XVIII в. По всей вероятности, картина затерялась в одном из хранилищ, однако ее точное местонахождение не было известно. Поиски Бейера оказались тщетными, и он уже готов был сдаться, когда один из его коллег посоветовал ему поискать в старом театре дворцово-паркового ансамбля Дроттнингхольм, расположенном на острове Лувён, в окрестностях Стокгольма.

Более столетия здание использовалось как хранилище для утвари королевской семьи. Войдя в темное помещение театра, Бейер обнаружил, что оно было заставлено мебелью, коврами, разбитыми канделябрами, коробками со столовыми приборами, мешками с перьями от подушек и перин, сапогами для верховой езды, детскими игрушками, кухонной утварью и, наконец, многочисленными картинами. Все было покрыто толстым слоем пыли, копившимся десятилетиями. Проводя свой обыск, Бейер обратил внимание на странные деревянные рамы, стоявшие вдоль стен, на сцене театра. Вскоре он понял, что это были кулисные декорации, сохранившиеся с конца XVIII в. Обследовав сцену и помещение под ней, Бейер обнаружил чудом уцелевшую машинерию театра рококо, которая позволяла осуществлять мгновенную смену декораций. В то время это было настоящее чудо, так как считалось, что подобная театральная машинерия нигде в Европе не сохранилась. Воодушевленный своей находкой Бейер обратился к шведскому королю Густаву V с просьбой провести исследовательскую работу в театре, на что получил согласие. Ставший впоследствии известным историком театра и профессором (в 1946 г. он открыл первый факультет театроведения в Скандинавии) Агне Бейер посвятил свою жизнь возрождению театра Дроттнингхольм, который, подобно Спящей красавице, проспал около 130 лет. Однако, справедливости ради, стоит внести некоторые поправки в рассказанную выше историю об «открытии» театра Дроттнингхольм в XX в., ставшую легендой. Бейер был не один во время своего поиска – его сопровождали два сотрудника Национального музея, и пыль в театре пролежала не со времен гибели Густава III в 1792 г.: здание не столь активно, но все же функционировало в качестве театра еще 20 лет после смерти короля, и на протяжении XIX столетия в нем было показано несколько спектаклей[1].

История с театром Дроттнингхольм, по-своему удивительная, была, однако, в Швеции не единственной. В снежное ноябрьское воскресенье 1976 г. оперная певица Керстин Деллерт вместе с мужем выгуливала собак в окрестностях загородной королевской резиденции Ульриксдаль. На прогулке пара встретила принцессу Кристину, сестру короля Карла XVI Густава, с которой была знакома. Принцесса тоже прогуливала собак. Встретив Керстин и ее мужа, Кристина пригласила их на чай на свою виллу Бейлон. За чаем принцесса спросила гостей, не хотели бы они осмотреть театр Конфиденсен, расположенный поблизости. Деллерт много раз проходила мимо этого здания, но не знала, что оно являлось



Придворный театр Дроттнингхольм. Фото Э. Гаммельгорда

старинным театром. Взяв с собой факелы, компания направилась в здание театра. Внутри него было мрачно и жутко; повсюду – грязь, мусор и тошнотворный запах от мертвых крыс и голубей. Многие годы помещение, которое когда-то было зрительным залом театра, использовалось как охотничья комната, казарма и склад для разного хлама. Портал сцены был замурован. Деллерт как человеку, непосредственно связанному со сценой, было больно видеть театр, забытый в течение почти двух столетий, в таком плачевном состоянии.

До нее мысль возродить это место приходила многим. После того, как Агне Бейер заново открыл Дроттнингхольм, он заинтересовался и Конфиденсеном, но нашел его непригодным для реставрации. Театру пришлось ждать своего часа. В 1981 г., когда была основана Ассоциация друзей Конфиденсена (принцесса Кристина стала ее почетным председателем, а Керстин Деллерт – председателем), на его сцене состоялся гала-концерт, в котором певица Элизабет Сёдерстрём предстала в образе Мадам Дроттнингхольм, элегантной дамы в роскошном платье, а Деллерт – в роли ее бедной младшей сестры Конфиденсен, одетой в лохмотья. История Золушки и в реальности имела счастливый финал: благодаря неиссякаемому энтузиазму и деятельной инициативе Керстин Деллерт придворный театр в Ульриксдале удалось вернуть к жизни[2].

Обратимся к истории создания этих двух шведских театров эпохи рококо. Конфиденсен был построен в 1753 г., а сохранившийся сегодня

театр Дроттнингхольм (их было несколько) – в 1766-м. Своим появлением оба театра во многом обязаны королеве Ловисе Ульрике. Младшая сестра Фридриха Великого, она была прекрасно образована, свободно владела французским языком и прекрасно разбиралась во французской культуре. Переписывалась с Вольтером, который восхищался ее многогранным талантом и проницательным умом.

В Городском дворце в Берлине, где выросла Ловиса Ульрика, был свой придворный театр[3]. Мать будущей шведской королевы София Доротея Ганноверская, а также многие из братьев и сестер Ловисы Ульрики – кронпринц Фридрих, принц Генрих, принцессы Вильгельмина и Амалия – страстно увлекались театром. Став королем, Фридрих Великий распорядился построить Королевскую придворную оперу, которая открылась в 1742 г., а также обзавелся придворным театром в Потсдаме. Когда в 1750 г. Пруссию посетил Вольтер, театральная жизнь прусского двора била ключом – в ней в качестве актеров участвовали принцы и принцессы, что, несомненно, пришлось по душе Вольтеру, выступавшему не только в качестве драматурга, но актера и постановщика. Став маркграфиней, Вильгельмина распорядилась в период с 1745 по 1748 гг. построить оперный театр в Байрёйте и впоследствии развернула там активную театральную деятельность. В 1750-е гг. принц Генрих устроил большой театр в своем Рейнсбергском дворце и сам выступал на его сцене. Когда Ловиса Ульрика вышла замуж за наследного принца Швеции Адольфа Фредрика в 1744 г. и переехала в северную страну, она не пожелала отставать от своих прусских родственников, несмотря на то что обстановка при шведском дворе не особенно располагала к театральным увеселениям.

1740-е гг. были непростым временем в шведской истории. Король Фредрик I, предшественник Адольфа Фредрика, втянул страну в войну с Россией, которую Швеция с позором проиграла, утратив Финляндию. В 1743-м, во время войны с Россией, вспыхнуло восстание крестьян и солдат в Даларне, провинции в средней Швеции; в истории оно получило название «Большой даларнской пляски». Далекарлийцы, недовольные ухудшением своего положения в военные годы, дошли до Стокгольма, но восстание было жестоко подавлено – участники арестованы и брошены в тюрьмы[4].

Русская императрица Елизавета решила сделать наследником шведского престола Адольфа Фредрика Гольштейн-Готторпского[5]. Ее слово возымело силу благодаря обещанию вернуть Швеции утраченную

Финляндию. По настоянию той же Елизаветы Адольф Фредрик женился на Ловисе Ульрике. В качестве свадебного подарка пара получила Дроттнингхольм и Ульриксдаль.

После роскоши берлинского двора Ловиса Ульрика была шокирована грубыми манерами и скучной жизнью шведских аристократов. Наука и культура мало интересовали Фредрика I. Посмотрев «Альзиру» Вольтера в театре Больхусет в 1744 г., Ловиса Ульрика написала брату Фридриху II, что не видела ничего хуже[6]. Принцесса пожелала выписать театральную труппу из Франции, но на серьезные культурные преобразования потребовалось время. С 1749 по 1752 гг. Ловиса Ульрика и шведские аристократы развлекали себя участием в любительских спектаклях по комедиям Детуша и трагедиям Расина, Вольтера и Кребийона. Только в 1753 г., теперь уже королева Ловиса Ульрика (Фредрик I умер в 1751 г.), получив в свое распоряжение пусть и скромные, но реальные финансовые возможности, смогла последовать примеру брата Фридриха Великого и выписать в Швецию французскую драматическую труппу. Примечательно, что в этом же году по инициативе Ловисы Ульрики была основала Шведская королевская академия наук, – вклад королевы в развитие шведской культуры и науки оказался значительным. В 1754 г. в Швеции появилась и итальянская оперная труппа. Но если итальянцы проработали в Швеции только несколько сезонов, до 1757-го, то пребывание французских актеров растянулось на целых двадцать лет. Надо заметить, что король Адольф Фредрик, имевший в молодые годы придворный театр в своей резиденции в Ойтине, разделял музыкальные и театральные увлечения супруги.

Ловиса Ульрика сумела организовать жизнь двора в причудливом и изящном духе, созвучном рококо. В традиции эпохи языком придворных стал французский. Театральные представления – пьесы и оперы – шли на французском или итальянском и только в редких случаях, когда тексты сочинял придворный поэт и историк Улоф Далин, – на шведском. Придворными празднествами, украсившими жизнь двора в Дроттнингхольме и Ульриксдале, руководил видный политический деятель Карл Густав Тессин. Сын Ловисы Ульрики и наследник престола Густав III, ставший впоследствии видным реформатором шведского театра, с детства благодаря матери приобщился к театру. В августовских торжествах 1752-го по случаю возвращения Адольфа Фредрика в Дроттнингхольм после путешествия в Финляндию шестилетний Густав сыграл роль Бога любви. В этом празднестве жизнь и игра слились воедино. Во время охоты



Зрительный зал театра Конфиденсен с нишей,
зеркально отвечающей порталу сцены. Фото Б. Линдберга

к королю подходила богиня Диана, окруженная нимфами (их роли исполняли придворные дамы), и возносила хвалу монарху в стихах, сочиненных Далином. Затем последовало пиршество в иллюминированном зале. Накануне этого дня придворные дамы и кавалеры исполнили балет и пастораль с ариями и хорами на слова того же Далина. Год спустя, в 1753 г., когда Китайский павильон в Дроттнингхольме был передан в распоряжение королевы, состоялось торжество в китайском стиле, во время которого юный Густав предстал китайским принцем, а придворные – мандаринами. В день рождения Ловисы Ульрики в июле 1754 г. открылось здание нового театра в Дроттнингхольме – по этому случаю кронпринц исполнил роль Бога удовольствия, ставшего судьей в состязании между временами года за лучшее развлечение для королевы. Каждое время года воплотилось в небольшом театральном представлении. Например, весна – в комедии, которую исполнили французские актеры, а лето – в итальянской пасторали «Галатея». Естественно, победило лето, так как королева родилась в это время года[7].

В атмосфере нескончаемого театрального праздника и возникли придворные театры Дроттнингхольма и Ульриксдаля. В 1740-е гг., когда аристократы-любители давали представления во дворце Дроттнингхольма, использовались вре́менные сцены, которые привозились на корабле из Стокгольма, монтировались и разбирались по необходимости.

Однако в 1750-е гг. было построено несколько стационарных театров: начиная с 1752 г. друг за другом возникли три здания в Дроттнингхольме, и в 1753 г. – театр в Ульриксдале, получивший название Конфиденсен[8]. Остановимся на нем подробнее.

Карл XI (1675–1697) был превосходным наездником и страстным любителем лошадей. Сохранилось несколько конных портретов короля кисти шведского художника Давида Клёккера-Эренстраля. Зная увлечение сына, вдовствующая королева Хедвиг Элеонора построила для него в Ульриксдале, недалеко от дворца, манеж, возведение которого было завершено в 1670 или 1671 г. С переднего фасада к нему пристроили небольшое одноэтажное здание, в котором разместилась гостиница. Она пользовалась большим спросом у путешественников, так как располагалась рядом с новой дорогой, ведущей в Стокгольм. Здание, о котором идет речь, значительно отличалось от того, что мы можем видеть сегодня. Когда Ловиса Ульрика получила Ульриксдаль в качестве свадебного подарка, она заказала архитектору Карлу Хорлеману перестроить манеж в театр. После смерти Хорлемана в 1753 г. завершать строительство пришлось его ученику Карлу Фредрику Адельскранцу. Для превращения манежа в театр к приезду французской труппы Мадам Дюлондель из Копенгагена было отпущено всего несколько месяцев.

Адельскранц интересовался театром с детства. Его отец Йёран Йосуа Адельскранц в молодости был актером театра Лейонкулан, потом стал архитектором и много лет проработал на строительстве Королевского дворца в Стокгольме под руководством известного шведского архитектора Никодемуса Тессина Младшего. Адельскранц-отец не хотел, чтобы сын пошел по его стопам, и всячески пытался воспрепятствовать его выбору той же профессии, но это не помогло – Карл Фредрик Адельскранц стал самым известным шведским архитектором XVIII столетия. После приезда Ловисы Ульрики в Швецию Адельскранц вошел в ее ближайшее окружение и с должности геодезиста поднялся до ранга директора французской труппы и придворного архитектора[9].

Работая над переустройством здания манежа в Ульриксдале, Адельскранц заменил высокие окна на окна меньшего размера и разделил помещение на две равные части, ставшие зрительным залом и сценой. Был возведен новый свод и устроен чердак, где могли жить актеры. Помещение гостиницы переделали в гостиные для королевской семьи. В одной из них, интерьер которой был решен в красных тонах с позолотой, в центре располагался обеденный стол. Слуги накрывали

его в подвале и потом с помощью специального механизма поднимали на первый этаж, так что королевская чета и избранные гости могли вкушать пищу в интимной обстановке, без посторонних свидетелей[10]. От фр. *confidence*, что значит тайна, и произошло название театра Конфиденсен. Стол, по всей вероятности, был рассчитан на 12 персон – то же количество мест за аналогичным столом в комнате, названной Конфиденсен в Китайском павильоне в Дроттнингхольме, архитектором которого также был Аделькранц. Это помещение сохранилось и сегодня, и механизм, перемещающий стол, находится в рабочем состоянии[11].

Осенью 1753 г. новый театр в Ульриксдале был готов. Еще до официального открытия, 23 июня того же года, в театре было дано первое представление труппы французских актеров, недавно прибывших в Швецию. Они показали комедию Детуша «Женатый философ». По всей вероятности, в спектакле использовались переносные декорации, которые собирались в течение пяти часов и после спектакля в Конфиденсене были переправлены в Дроттнингхольм[12].

Летними месяцами, на протяжении двадцати лет правления Адольфа Фредрика, театральная жизнь большей частью была сосредоточена в Дроттнингхольме. Там первое театральное здание было возведено в глубине барочного парка уже в 1752 г. Вероятно, в нем и сыграли пастораль, данную по случаю возвращения короля из Финляндии. Архитектором здания стал Аделькранц, построивший и театр в Ульриксдале. К сожалению, никаких данных об экстерьере и интерьере первого театра в Дроттнингхольме не сохранилось. Спустя два года, в 1754 г., возвели новое здание на том же месте, где стоит сохранившийся сегодня театр, недалеко от дворца. Первый театр разобрали и для возведения второго использовали оставшийся после сноса строительный материал. Ученые до сих пор спорят, был ли второй театр самостоятельным в архитектурном решении или только копией первого. Сохранился чертеж второго театрального здания, датируемый 1754-м. На нем изображен небольшой театр с ложами, где в интерьере преобладают изогнутые линии, характерные для стиля рококо. По всей вероятности, архитектором был немец баварского происхождения Георг Греггенхоффер. Однако уже спустя год, скорее всего, Аделькранц внес изменения в планировку театра: углубил сцену, удалил ложи и удлинил зрительный зал[13]. 25 августа 1762 г. во время спектакля в театре случился пожар, и здание сгорело дотла. В течение следующих четырех лет в Дроттнингхольме не было стационарного театра, и снова использовались вре́менные сцены.



Зрительный зал и сцена театра Дроттнингхольм во время ознакомительной экскурсии. Фото Э. Гаммельгорда

Например, согласно Бейеру, был устроен временный театр в Тронном зале во дворце Дроттнингхольма[14]. Наконец, по проекту Аделькранца был сооружен новый театр, который стоит по сей день и является уникальным памятником архитектуры XVIII столетия. В августе 1766 г. театральное здание было готово и удостоилось визита королевской семьи. На освещенной сцене кронпринц Густав и его сестра София Альбертина продекламировали пассажи из французских пьес. Клас Экеблад, очевидец события, описав его в дневнике, заметил: «Трудно себе представить более прекрасный театр, и надо отдать должное Аделькранцу и назвать его шедевром»[15].

Что представляли собой интерьеры зрительных залов Конфиденсена и последнего театра Дроттнингхольма? В Ульриксдале зрительный зал изначально не был специфически театральным, и даже после того, как здание манежа было перестроено в театр, сохранил эту особенность, получив название театра-зала. Постоянных рядов зрительских мест здесь никогда не было: во времена королевы Ловисы Ульрики для придворной публики по случаю спектаклей ставились лавки, а для королевской четы – кресла прямо перед сценой. Углы зрительного зала Аделькранц закруглил, чтобы создать атмосферу камерности и уюта. Помещение небольшое: 13 м длиной и почти 12 м шириной, в то время как ширина сцены – 8 м, а глубина – 10 м. Пространство за сценой

архитектор увеличил, добавив три артистических фойе. Ширина арки просцениума, элегантной по форме и украшенной картушем, – 5 м. Задняя стена зала имеет нишу, которая зеркально отражает арку просцениума. Есть разные предположения историков о том, как использовалась эта ниша. В ней могла располагаться ложа короля с решетчатыми окнами, которые открывались в зрительный зал, или же в этой нише, где пол ниже, чем в остальном помещении, могли быть стоячие места для публики, в то время как в полукруглых углах этой стены, под изображением музыкальных инструментов располагались небольшие ложи с решетчатыми ставнями[16]. Последнее утверждение представляется сомнительным, так как в этой стене расположены дверные проемы, и, вероятно, в XVIII веке они служили входами в зрительный зал. Этим дверным проемам вторят такие же на уровне сцены, с обеих ее сторон, которые соединяются со зрительным залом лестницами. Как и сцена, эти дверные проемы закрываются занавесями.

Интерьер театра Конфиденсен выполнен в стиле рококо, господствовавшем во Франции с 1715 по 1750 гг. и продлившемся в Швеции еще несколько десятилетий. В эпоху этого стиля зеркальные эффекты и «обманки» были востребованными архитектурными приемами, поэтому неудивительно, что они использованы в интерьере шведского театра.

В оформлении зрительного зала Конфиденсена примечательна имитация пилястр розово-серого цвета, расписанных под мрамор. Они размещены парами и увенчаны желто-золотыми, с масками львов коринфскими капителями, выделяющимися на фоне светлых серо-зеленых стен. Цоколь вдоль стен темно-серый. Филенки дверных полотен, создающие эффект глубины, также нарисованы. Панели, имитирующие перемычки дверей, раскрашены таким образом, чтобы создать иллюзию объема. Листья аканта и розетки в стиле рококо украшают наддверные и надоконные арки. «Обманки» верхнего ряда имитируют амбразуры. Картуши над аркой просцениума и над отвечающей ей нишей украшены щитами и листвой. Декор театра выполнил Йохан Паш, шведский художник и декоратор королевских дворцов, который часто сотрудничал с Адельkранцем. Для оформления он использовал образы музыкальных инструментов, театральных масок и пальмовых листьев. Их на лентах держат в пастях маски львов. Свет свечей придавал декору Паша скульптурный эффект.

В XVIII веке в зрительном зале висело четыре люстры с восемью восковыми свечами в каждой, которые горели во время спектаклей.

Свечи прогорали за 45 минут, и их постоянно приходилось менять. В антрактах придворная публика могла пройти в гостиные, предаться беседе, обсудить последние новости и насладиться бокалом вина.

Изначально в театре не существовало отопления, но в 1770-х гг. у боковых стен установили две печи, которые, к сожалению, сегодня не сохранились[17]. Аделькранц неоднократно бывал во Франции и Италии с целью ознакомления с местной архитектурой. В 1750 г. по настоянию Ловисы Ульрики он совершил европейское путешествие. Архитектор посетил много театров, дворцов и церквей во Франции и Италии и был принят прусским королем Фридрихом II в Берлине, где внимательно осмотрел здание Королевской придворной оперы. В театре Сан-Карло в Неаполе Аделькранц сделал зарисовку деталей интерьера и позже использовал их в оформлении Конфиденсена. Несмотря на то, что в архитектурном отношении шведский театр не ориентирован на конкретный образец, можно найти общие черты между ним и другими европейскими театрами эпохи, например, придворным театром в Лаксенбурге, расположенном недалеко от Вены. Аделькранц никогда там не был, но чертежи этого театра были известны и доступны в то время в Швеции[18].

Опираясь на свой опыт в Ульриксдале, Аделькранц создал в Дроттнингхольме театр укрупненного масштаба, предназначенный для грандиозных оперных постановок. С точки зрения элементов интерьера Аделькранц придерживался той же линии, но, в отличие от Конфиденсена, это театр с ложами, и его оформление более пышное и торжественное. Войдя в зрительный зал театра Дроттнингхольм, оказываешься в таинственном полумраке. Мерцающий свет свечей, сегодня замененный электрическим светом, скрывает «обманки». То, что выглядит, как мрамор, каменная кладка и лепнина, на самом деле – раскрашенное дерево и папье-маше. Аделькранц нашел дешевое решение для создания иллюзии роскоши, что было обусловлено скудными финансовыми возможностями обедневшего шведского двора второй половины XVIII в. и стремлением сохранить и укрепить престиж королевского дома. Ловиса Ульрика не желала отставать от других европейских монархов, имевших богатые придворные театры.

Основой декора стен являются ритмически повторяющиеся коринфские пилястры. В отличие от Ульриксдаля, они настоящие, трехмерные, а не результат декоративного рисунка, посредством которого были созданы эти и другие элементы интерьера в театре-предшественнике.



Сцена и зрительный зал театра Конфиденсен. Фото Б. Линдберга

Тем не менее, как отмечалось ранее, многие элементы декора в Дроттнингхольме тоже нарисованные. Нельзя не согласиться с Бейером, что подобные «обманки» были не только следствием ограниченных финансовых ресурсов, но и сознательной игрой, основанной на оптической иллюзии и гармонирующей со сценическими декорациями. Впечатление целостности и гармонии создается здесь благодаря зеркальному эффекту сцены и зрительного зала, решенного в пастельной цветовой гамме; архитектурным деталям и орнаментальным мотивам в оформлении стен и потолка, которые переходят на арку просцениума и подхватываются сценическими декорациями, а также благодаря единому способу освещения зала и сцены и идеальному балансу их пространственных пропорций. Именно потому, что Адельккранц был прочно укоренен в традициях европейской театральной архитектуры, он смог привнести в оформление театра Дроттнингхольм свой неповторимый авторский стиль[19].

С точки зрения обзора сцены, самые лучшие места в зрительном зале, вмещающем 350 зрителей, – это кресла короля и королевы, обитые красным бархатом и установленные в первом ряду. Двенадцать кресел за королевскими местами предназначались для придворной знати или важных иностранных гостей. Остальные зрительские места тоже дают хороший обзор сцены благодаря уклону пола. Скамьи для «демократических» зрителей, «уравнивающие» их в социальном статусе,

расположены параллельно рампе. Центральная часть зрительного зала, где находятся королевские кресла, несколько шире, чем остальное пространство. Между основной частью зрительного зала и одиннадцатью задними рядами есть опускающийся занавес. В XVIII в., во время антрактов и по окончании представлений, он отгораживал публику, занимавшую задние ряды и состоявшую из обедневших дворян, бюргеров, а также прислуги, работавшей во дворце.

В центральной части зрительного зала расположены шесть лож, по три с каждой стороны. Те, что ближе к просцениуму и не позволяют видеть сцену целиком, занимали музыканты, игравшие на трубах и литаврах, для которых не было места в оркестровой яме. Центральные ложи предназначались для монархов (правая со стороны зрительного зала – для королевы, левая – для короля). Однако эти ложи использовались в редких случаях. Прочие ложи назывались «ложами инкогнито». Они имели деревянную обрешетку и предназначались для зрителей-аристократов, которые не хотели быть замеченными остальными зрителями[20].

Сцена театра весьма вместительна: ее глубина – 19,8 м, ширина арки просцениума – 8,8 м, высота – 6,6 м. Уклон сцены – 4°, высота сцены до галереи – 9 м, а пространства под сценой – 2,9 м[21]. Занавес театра небесно-голубого цвета, на нем изображена Ловиса Ульрика в образе богини Минервы, парящей на облаке в окружении двух ангелочков; гирлянда цветов, вырастающая из ее щита, образует вензель, зеркально отображающий инициалы королевы[22].

С каждой стороны задней части сцены Адельскранц расположил по восемь артистических фойе. Учитывая то, что в здании четыре этажа, этих помещений получается двадцать четыре. За сценой находилась кухня, над ней – декорационная мастерская, а на третьем этаже – столовая для актеров. Когда в 1791 г. по распоряжению Густава III архитектор Луи-Жан Депре с левой стороны от зрительного зала пристроил просторную столовую, выходящую окнами на английский парк и получившую название *Déjeunersalon*, в планировку артистических фойе были внесены изменения, и часть лестниц, ведущих в помещение театра, пришлось ликвидировать[23].

На сцене шесть пар кулис, высота которых из-за уклона сцены сокращается от 5,63 м (первая пара) до 4,13 м (последняя пара). Вместе с задником кулисы формируют перспективный вид, который является отличительной чертой театра барокко. Интересна одна деталь.

В XVIII в. в спектаклях театра Дроттнингхольм принимали участие дети. Например, из лодки, прибывшей по морю, изображаемому с помощью театральной машинерии, сходил на берег – подмостки сцены – ребенок. Это создавало иллюзию дальнего расстояния. Ребенок исчезал за кулисами, и следом за ним уже взрослый актер появлялся на авансцене в костюме, повторяющем костюм ребенка[24].

Обратимся к театральной машинерии. К сожалению, в Конфиденсен, в отличие от театра Дроттнингхольм, она не сохранилась, и о ней практически ничего не известно. На галерее над сценой не обнаружено ее следов. Означает ли это, что театральная машинерия размещалась под сценой и была демонтирована в XIX в.? План театра 1783 г. свидетельствует о том, что на сцене было шесть пар кулис, которые, по всей вероятности, могли меняться. В инвентарном списке 1809 г. числятся задники, изображающие море, вид дворца, дворцовый зал, а также вид деревенского дома. Однако по этим сведениям невозможно сделать какие-либо заключения об устройстве сцены[25].

Известно, что Донато Стопани, итальянский инженер и машинист сцены, по всей видимости, создавший сохранившуюся машинерию в театре Дроттнингхольм, находился в Швеции с 1757 г. и работал в Ульриксдале. Возможно, он и создал там театральную машинерию. Но когда?

Принц Карл, сын Адольфа Фредрика и Ловисы Ульрики, написал 4 апреля 1768 г.: «Моему брату оборудовали прекрасный театр, который хотя и мал, но имеет больше машин, чем большой театр в городе». Карл имел в виду двадцатидвухлетнего кронпринца Густава, будущего короля Густава III. Это письмо только усиливает интригу. Мог ли Густав по своему усмотрению переоборудовать театр родителей? 24 января 1769 г. в Ульриксдале состоялось празднование его 23-летия. В это время Адельскранц был занят переустройством театра. Донато Стопани подписывал счета, некоторые из которых были выписаны за оформление сцены. Есть упоминание о том, что некто расписал ткань, «как будто воздух над морем» и смастерил корабль из папье-маше. Вполне возможно, что в Ульриксдале существовали театральные машины, и публика смотрела спектакли с театральными эффектами[26].

Автором машинерии для театра Дроттнингхольм, созданной в 1760-е гг. и единственной в своем роде, чудом сохранившейся, был, как принято считать, Донато Стопани. Однако существует и иная версия, которой придерживается шведский исследователь Пер Эдстрём.



Театр Конфиденсен. Фото Б. Линдберга

По его мнению, рисунки немецкого инженера Кристиана Готлоба Ройса послужили основой для проекта театральной машинерии в Дроттнингхольме, выполненного придворным шведским архитектором Георгом Фрёманом. Во время своего европейского путешествия в 1755 г. Фрёман, которому король поручил собрать материалы по устройству сценических машин в центральной Европе, встретился в Берлине с известным театральным архитектором и декоратором Джузеппе Галли Бибиеной, а в Дрездене – с Кристианом Готлобом Ройсом. Вместе с Бибиеной Ройс перестроил Оперу в Дрездене и получил разрешение скопировать планы машинерии в этом театре, а также в театре графа Брюля. Эти рисунки и послужили основой проекта машинерии Фрёмана, если верить версии Эдстрёма[27].

Судя по всему, театральная машинерия театра Дроттнингхольм претерпела разного рода изменения на протяжении ряда лет. За последние десятилетия удалось заново открыть секреты этой техники.

Наиболее сложный в техническом отношении механизм обеспечивает мгновенную смену кулис – живописных полотен, натянутых на деревянные рамы. За кулисами, которые видны зрителям, находятся другие, скрытые от них. Они выходят на передний план в ходе смены декораций. Все кулисы (всего их 42) через прорези в планшете прикреплены к шасси, установленным под сценой. Для первых четырех пар кулис сделаны четыре прорези для каждой, то есть возможны четыре

смены кулис при открытом занавесе. Для пятой пары – три прорези, а для шестой – только две. За первыми четырьмя парами кулис может спускаться задник, благодаря которому создается так называемая усеченная сцена, представляющая, например, интерьер комнаты. Этот задник мог быть выполнен в виде арки или галереи, так что передняя часть сцены превращалась в террасу замка с видом на сад или море в глубине ее пространства. Еще два задника могли опускаться перед или за машинами для волн, что увеличивало вариативность в сценическом оформлении сцены. Сегодня зрители видят копии декораций XVIII в., так как оригиналы помещены в специальное хранилище. Сохранилось тридцать комплектов оригинальных декораций, а также отдельно стоящие нарисованные горы, деревья, скамьи, входящие в оформление сцены[28].

Механизм, отвечающий за смену кулис, расположен под сценой. Там множество деревянных конструкций, балок, столбов, барабанов и кабестанов. Принципы этой машинерии заложил Джакомо Торелли, театральный декоратор и машинист сцены, который начал ее использовать в венецианских оперных театрах в середине XVII в. Основание каждой кулисы (шасси) имеет два маленьких колесика, с вырезанной бороздкой – таким образом кулисы могут передвигаться, скользя по закругленному рельсу. Колесики сделаны из бакаута, ценной древесины, отличающейся особой прочностью. Рельсы же сделаны из особого вида масляной древесины, импортированной из Африки: важно, чтобы зрители не слышали никаких скрипов из-под сцены. Каждое шасси соединено с главным кабестаном посредством веревок, пропущенных поверх маленьких подвижных колесиков. Когда кабестан поворачивают шесть работников сцены, кулисы скрываются из поля зрения публики. Шасси, на которых установлены исчезающие кулисы, соединены с другими шасси короткой веревкой и поворачивающимся колесом. В результате вторая кулиса выдвигается на сцену одновременно с тем, как исчезает первая – перемена декораций занимает секунды. Спектакль продолжается, а рабочие сцены отсоединяют короткие веревки от вновь появившихся кулис и присоединяют их к шасси со следующими кулисами для второй смены декораций. Взгляд наблюдательного зрителя заметит, что кулисы на шасси передвигаются не одновременно, а последовательно, с задержкой, поскольку веревки имеют разную длину. Менять всю декорацию одновременно было бы непосильной физической работой. Перемена декораций, выполняемая рабочими

сцены, не занимает много времени – через две минуты новая смена кулис уже готова. Сама же смена декораций при открытом занавесе занимает пять секунд. В XVIII в. свист являлся условным знаком для осуществления перемены, отсюда возникла и театральная поговорка: «Никогда не свисти за кулисами», так как это может изменить образ сцены до неузнаваемости[29].

На сценическом планшете устроены три люка, которые располагаются на авансцене и в глубине сцены. Подъемные механизмы выглядят, как подиумы: на них, поднявшись по ступенькам, встает актер, а рабочие сцены поворачивают специальный вертикальный кабестан, чтобы поднять подиум вместе с актером. Одновременно с этим опускается соответствующий сегмент сцены, чтобы затем уйти в сторону и открыть проход актеру, стоящему на подиуме, который в контексте спектакля, как правило, поднимается из подземелья. Если персонажа надо убрать со сцены, происходит обратный процесс. Три люка театра управляются одним кабестаном и могут двигаться одновременно или, если отсоединить веревки, по отдельности. Горы, деревья тоже могут возникать на сцене с помощью подъемных механизмов и люков.

Другие кабестаны под сценой осуществляют и смену падуг. В пространстве над сценой есть приспособления, управляющие машинами для спуска облаков. Также есть две так называемые колесницы облаков. В спектаклях театра Дроттнингхольм боги спускались с небес (то есть с колосников) на землю (то есть на сцену) на этих полетных механизмах, декорированных под облака и похожих на качели. На большой колеснице длиной 4 м помещаются два актера, на маленькой – один. Большая колесница перемещается только вертикально, тогда как ме́ньшая может перемещаться по диагонали. Чтобы взобраться на театральные машины, актерам приходилось по отвесным лестницам карабкаться на колосники, а затем по висячему мосту пробираться к этим колесницам[30].

Для освещения сцены и декорации имеются специальные осветительные шесты, расположенные за каждой кулисой. К каждому шесту, высотой с кулису, прикреплено пять отражателей. Они состоят из маленькой открытой коробочки на две свечи. Кусок металла внутри коробочки отражает свет свечи и направляет его на кулису, стоящую рядом. Каждая кулиса освещается световым шестом, стоящим перед ней, однако источник света остается невидимым для зрителей. Пять отражателей прикреплены к тонкой веревке, протянутой поверх колесика на вершине шеста. Небольшое приспособление наподобие

флагштока позволяет опускать отражатели, чтобы менять свечи. Если потянуть веревку в обратную сторону, отражатели возвращаются в исходную позицию. Каждый световой шест, как и кулисы, уходит под сцену, откуда его можно привести во вращение. Для этого все шесты соединены веревками с барабаном. От «руля корабля» на сцене, спрятанного за аркой просцениума, барабан под сценой может вращаться. Чтобы облегчить вращение барабана, каждый шест имеет противовес – небольшой мешок с песком, весящий 10 кг, который возвращает шесты в первоначальную позицию. В зависимости от того, повернуты ли шесты с отражателями к сцене или развернуты от нее, освещение в спектакле меняется. Кроме этого источника света, установлен ряд из тридцати одного отражателя у рампы сцены. Доску с отражателями можно механически опускать, так, чтобы менять под сценой прогоревшие свечи[31].

Свет на декорации падал наклонно с правой стороны. Для большего сценического эффекта некоторые декорации имели аппликацию из серебряной проволоки, что позволяло имитировать, например, игру света на бегущей воде. Сверкание украшений на роскошных костюмах, расшитых золотой и серебряной нитью, также усиливали динамику света в спектаклях театра Дроттнингхольм[32].

В XVIII в. зрительный зал театра освещался светом свечей в настенных подсвечниках и четырех люстрах. Придворные зрители хотели не только видеть зрелище на сцене, но и быть на виду, демонстрировать себя и оценивать реакцию на представление короля и публики. Сцена и зрительный зал во время спектакля были неразделимы. Ныне свет свечей заменен электрическим, но ощущение аутентичного освещения, благодаря использованию современных технологий, сохраняется.

Иллюзионным спектаклям театров Конфиденсен и Дроттнингхольм был отпущен недолгий век. В 1771 г., после скоропостижной смерти Адольфа Фредрика на престол взошел Густав III. Задавшись целью всемерно поощрять развитие национального языка и культуры, он распустил французскую труппу и занялся формированием шведского театра. Театральная жизнь при дворе не утихла – из Дроттнингхольма она перенеслась в Ульриксдаль, где аристократы вместе с королем давали любительские спектакли. Театр Дроттнингхольм закрылся 3 сентября 1770 г. на семь лет, так как у Ловисы Ульрики не было средств на его содержание. Только в 1777 г., когда королева-мать продала резиденцию короне, и Густав III получил ее в свое распоряжение, театральная

жизнь в театре Дроттнингхольм возобновилась. Густавианская эпоха продлилась двадцать один год: в 1792 г. монарх был убит на маскараде в Опере. Вскоре все придворные театры были закрыты и преданы забвению. Дроттнингхольм уснул на 130, а Конфиденсен – на 150 лет, чтобы возродиться в XX столетии.

[1] *Beijer A.* Drottningholm slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustav III:s tid. Stockholm: Liber, 1981. S. 235–238; *Sauter W.; Wiles, D.* The Theatre of Drottningholm – Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2014. P. 1–3.

[2] *Dellert K., Opperud I.M.* Confidencen – an old theatre resurrected. Solna: Confidencen rediviva, 1999. P. 3–10.

[3] Ibid. P. 11.

[4] *Мелин Я., Юханссон А., Хеденборг С.* История Швеции. М.: Весь мир, 2002. С. 146–147.

[5] Старший брат Адольфа Фредрика, Карл Август Гольштейн-Готторпский, был женихом цесаревны Елизаветы Петровны, но скоропостижно скончался в Петербурге в 1727 г. до свадебной церемонии. Своего племянника, Карла Петера Ульриха Гольштейн-Готторпского, реального претендента на шведскую корону, царица Елизавета сделала наследником российского престола, на который он и взошел после ее смерти под именем императора Петра III.

[6] *Dellert K., Opperud I.M.* Op. cit. P. 12.

[7] *Skuncke M.-C.* Frihetstidens teaterliv i Stockholm // Ny svensk teaterhistoria. Del 1 [Teater före 1800]. Hedemora: Gidlund, 2007. S. 177–178; *Skuncke M.-C.* Gustaf III: Det offentliga barnet. En prins retoriska och politiska fostran. Stockholm: Atlantis, 1993. S. 97–116.

[8] См.: *Skuncke M.-C.* Frihetstidens teaterliv i Stockholm. S. 179.

[9] См.: *Dellert K., Opperud I.M.* Confidencen – an old theatre resurrected. P. 46.

[10] Ibid. P. 16–17.

[11] См.: *Lindahl Åkerman M.* Confidencen. The Ulriksdal Court Theatre // Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 171.

[12] Ibid. P. 166.

[13] *Skuncke M.-C.* Frihetstidens teaterliv i Stockholm. S. 180.
[14] *Fogelmarck S.* The Drottningholm Court Theatre // Gustavian Opera. P. 79.
[15] Ibid. P. 81.
[16] *Dellert K., Opperud I.M.* Op. cit. P. 46; *Lindahl Åkerman M.* P. 69.
[17] *Dellert K., Opperud I.M.* Op. cit. P. 46–48; *Lindahl Åkerman M.* Op. cit. P. 68–69.
[18] *Dellert K., Opperud I.M.* Op. cit. P. 48.
[19] *Fogelmarck S.* Op. cit. P. 82; *Lorrain P.* Drottningholm Court Theatre. Stockholm: Föreningen Drottningholms vänner, 1956. P. 15.
[20] *Sauter W., Wiles D.* Op. cit. P. 19–20.
[21] *Rangström T.* The Stage Machinery at Drottningholm. Instructions for use. – Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 88.
[22] *Берлова М.* Театр короля: Густав III и становление шведской национальной сцены. М.: АРТ, 2018. С. 121.
[23] *Fogelmarck S.* Op. cit. P. 84.
[24] *Sauter W., Wiles D.* Op. cit. P. 19–21.
[25] *Dellert K., Opperud I.M.* Op. cit. P. 48.
[26] *Lindahl Åkerman M.* Op. cit. P. 73–74.
[27] *Reus K.D.* Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth. Bayreuth: Gymnasium Christian-Ernestinum, 1999. S. 79.
[28] *Sauter W., Wiles D.* Op. cit. P. 28–29; *Rangström T.* The Stage Machinery at Drottningholm. Instructions for use // Gustavian Opera: an interdisciplinary reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music [Kungl. Musikaliska akad.], 1991. P. 91–93.
[29] *Sauter W., Wiles D.* Op. cit. P. 33–34; *Rangström T.* Op. cit. P. 91–94.
[30] *Sauter W., Wiles D.* Op. cit. P. 34–36.
[31] Ibid. P. 31.
[32] *Rangström T.* Op. cit. P. 102–103.

Письма в Художественный театр. 1917–1918

В научно-исследовательском секторе Школы-студии МХАТ готовятся к публикации «Письма в Художественный театр. 1898–1928». Книга была начата еще в начале 1970-х гг. тогдашним коллективом научного сектора – В.Я. Виленкиным, И.Н. Виноградской, Л.М. Фрейдкиной, И.Н. Соловьевой. Изучив и прокомментировав тысячи страниц писем от первых дней создания МХТ и до 1959 г. (года смерти Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой), они так и не довели задуманное до публикации.

Виноваты ли были внешние причины, или добросовестность исследователей не дала им выпустить книгу с зияющими лакунами, которые невозможно было заполнить в начале 70-х гг.? Уже не выяснить…

Очевидно лишь то, что сегодняшние времена способствуют преодолеть тогдашнее отсутствие доступа к зарубежным архивам и цензурные ограничения в публикации данных о жизни эмигрантов из революционной России (а их десятки среди авторов писем в МХТ). Также как десятки авторов публикуемых писем сгинули в подвалах НКВД и лагерях ГУЛАГа, и только в последние десятилетия появились публикации об их судьбах (спасибо всем причастным, особенно деятельности «Мемориала»).

Новый редакционный коллектив, в который вошла И.Н. Соловьева, обеспечивающая преемственность времен и людей, ограничил исторические рамки исследования тридцатью годами «золотого века Художественного театра» – с 1898 по 1928 г. Временем, когда тайна переписки гарантировала, что никакие другие глаза, кроме адресата, не увидят содержания письма. В МХТ писали откровенно, как своим, домашним, исповедовались, советовались, распахивали потаенные уголки души. Начиная с конца двадцатых годов, авторы писем уже боятся писать открыто, опасаясь и перлюстрации писем, и возможных обысков у их адресатов. Фигуры умолчания становятся важнее написанного…

Книга «Письма в Художественный театр» задумывалась как попытка взглянуть на театр глазами тогдашних зрителей, часто фиксирующих детали и подробности, ускользнувшие от историков. И мы надеемся, что это издание поможет уточнить и откорректировать многое в мхатовской истории. Но сам материал, его внутренняя логика ведет исследователей дальше.

Как зрительный зал смотрит на сцену и живет ее переживаниями и откровениями, так и сцена всматривается в зрительный зал, ловит его дыхание. В книге «Письма в Художественный театр» два протагониста – Художественный театр и его коллективный зритель, тысячеликий, предельно разный, объединенный разве что тонкой паутиной привязанности к своему театру (и эта паутина оказывается прочнее любых сломов жизненных укладов)…

В точке Художественного театра пересекаются бесчисленные нити связей русских людей; существование этого театра от времени его открытия оказывается чем-то, что центрирует интересы и силы, и чувства. Если бы кто-то захотел писать роман русской культуры,

то в двадцатом веке, кажется, не найти места, где героям естественнее сойтись для встреч и разрывов, чем дом в Камергерском.

Предлагаемая подборка включила письма двух переломных лет в истории России – 1917–1918 гг. От безмятежного января, когда руководитель Малого театра А.И. Сумбатов-Южин в письме к другу и свойственнику Вл.И. Немировичу-Данченко как о главной проблеме пишет об «опошлении» театрального репертуара, которое подталкивает его к уходу из горячо любимого дела… Потом наступает эйфория Февральской революции, которой поддается даже здравомыслящий Б.М. Кустодиев, обезноженный, лежащий в своей петроградской квартире и наблюдающий происходящее из окна; он радуется, что вчерашние вершители судеб сидят в Петропавловке, и верит, что «как во сне или, лучше, в старинной “феерии”, все провалилось куда-то старое, вчерашнее; на что боялись смотреть, оказалось не только не страшным, а просто испарилось “яко дым”»… Историк А.Е. Пресняков верит: «с нами Бог и Свобода!». Увлекающийся Л.Н. Андреев прямо торжествует, что посадили И.Л. Горемыкина и что Николай II в тюрьме и его ждет расплата…

Кровавую дань платить пришлось не только императору, но всей большой стране – каждому ее сословию…

Эйфория длилась недолго. К осени от нее ничего не осталось, и уже во второй половине ноября 1917 г. Мария Ермолова пишет Станиславскому: «общая беда объединила нас вместе» и заканчивает письмо: «да поможет нам всем Бог!».

А.И. Сумбатов-Южин – Вл.И. Немировичу-Данченко
14 января 1917
Москва

Мой дорогой Володя!

Твое письмо так ценно лично для меня и так значительно по отношению к ряду важных общих вопросов, что я не могу ответить на него тем спешным и неизбежно скомканным ответом, какой я мог бы дать теперь, среди сутолоки сезона[1]. Но в ближайшем я засяду на всю ночь за мой стол и напишу тебе все, на что меня натолкнуло твое письмо, так же искренно, тепло и правдиво, как это сделал ты. Пока я только горячо благодарю тебя за него. Очень горячо. Оно было для меня большою и настоящею радостью.

Но во второй его части я отчетливо вижу, что ты многое объясняешь себе не так, как оно есть, и в отношении освещения вопросов, и в отношении объяснения себе причин, вызывающих то, что ты так сурово осуждаешь.

Я долго думал, не сойтись ли нам для личной беседы.

Но, по-моему, лучше, если мы это сделаем после того, как я тебе напишу.

Театр все более и более опошляется – все равно, какой театр, и старый, и эволюционный, и революционный, – наплывом, грозящим перейти в потоп, таких внутренних его факторов, которые обессиливают самые лучшие его стороны. Все больше и больше у меня лично зреет решение совсем уйти из него. И – я себя знаю, – если в глубине души у меня появляется черная точка, я не в силах ее выгнать никакими доводами, никакой личной инициативой. Из этой точки и вырастают мои решения, которые долго зреют, но назревают быстро и часто внезапно. Об одной из таких точек я и буду тебе писать, а теперь только обнимаю тебя и еще раз всею душою благодарю. Такие письма, как твое, мне так дороги, как ты и сам не знаешь.

Твой *А. Сумбатов*

Б.М. Кустодиев – В.В. Лужскому
6 марта 1917
Петроград

Дорогой Василий Васильевич!

Целую Вас и поздравляю с великою радостью. Вот Вам и Питер! Давно был под подозрением у Москвы за свою «казенщиность» и «нетемпераментность», а тут взял да и устроил такую штуку в 3–4 дня, что весь мир ахнул[2]. Было жутко и радостно все время. Глаза видели (я, конечно, мало видел, только то, что у меня на площади под окнами), а ум еще не воспринимает. Как будто все во сне, и так же, как во сне или, лучше, в старинной «феерии», все провалилось куда-то старое, вчерашнее; на что боялись смотреть, оказалось не только не страшным, а просто испарилось «яко дым»!!! Как-то теперь все это войдет в берега и как-то будет там, на войне. Хочется верить, что будет все хорошо и там. Ведь это дело показало, что много силы в нашем народе и на многое он способен, надо только его до предела довести. А уж, кажется, он «доведен» был, особенно нашими «охранителями».

Здесь все еще кипит, все еще улицы полны народом, хотя порядок образцовый. Никогда еще так не сетовал на свою болезнь[3], которая не позволяет мне выйти на улицу – ведь «такой» улицы надо столетиями дожидаться. Все сдвинулось, передвинулось, а многие так и вверх дном перевернулись – взять хотя бы вчерашних вершителей наших судеб, сидящих теперь в Петропавловке! «Из князи да в грязь»! «Коловращенье судеб»! Туда им и дорога.

Как у Вас? Все ли живы, здоровы?

Все думаем о лете и не знаем, где и как будем. Хотим очень в Евпаторию, но пока еще не удается – занято все или не присылают ответа. Начинаю делать попытки становиться (на одну ногу) и делаю это уже по несколько минут – и за то спасибо. Работаю запоем, благо работы полны руки. Жена и дети шлют привет Вам и Перетте Александровне. Мой поклон Саше и Жене[4] с супругой.

Всего лучшего.

Ваш *Б. Кустодиев*

А.Е. Пресняков[5] – В.В. Лужскому
8 марта 1917
Петроград

Сердце сердцу весть подает, дорогой Василий Васильевич!

Собрался Вам привет послать, а Юля Вашу открытку приносит мне со словами: «Василий Васильевич уже написал тебе, а ты только собрался!». Спасибо за добрую память. Да, свершилось! По выражению Амфитеатрова, «сердце рычит от радости». Какой чужой и серой казалась прежняя жизнь – после 1905-6 года, такой и дальнейшие годы – до великой войны и великой революции – покажутся теперь. Счастлив, кто дожил до наших дней. А впереди еще сколько большого, значительного: ведь революция русская только началась и не завтра она кончится. У нас жарче вашего было, жарче и будет. Жизнь кипит кругом, настороженная, возбужденная, радостная, но тревожная. Значение Великой русской революции будет не такое как вспышек 1830 или 1848 года, а подобно Французской 1789-го она должна в своих последствиях получить значение новой исторической эпохи, хотя, быть может, и не в тех смыслах, как Вам мечтается. Однако переход на новые рельсы потребует много организационной работы, которая нелегка будет. Не обойдется и без борьбы, которой дай Бог, оказаться такой же скоротечной, как



Борис Кустодиев. 27 февраля 1917 г. Фрагмент. 1917

первая (на это я, впрочем, не очень-то надеюсь). Главное, существенное сделано; но целиком дело – только начато и много, много еще впереди. С нами Бог и Свобода. Привет Вам и всем Вашим от Юлии Петровны и мой. Аля[6] просит передать Вам особый поклон.

Ваш *А. Пресняков*

Из письма Л.Н. Андреева – Вл.И. Немировичу-Данченко
14 марта 1917
Петроград

Итак, гражданин, – «Савву»-то будем ставить?[7]
«Пророк я или нет?» – как говорит Самсон[8].

Нет, курьезно, 23 февраля я пригрезил, что скоро у нас будет временное правительство и членом его будет пораженец Горький. Когда я рассказал это Анне, она дико хохотала и с презрением смотрела на меня. 26-го, когда все интеллигенты сидели, повесив носы и уверяли, что начавшееся движение создано провокацией (о провокации все твердили с ужасом) и что оно будет разгромлено, я сказал Гредискулу[9], что жду временного правительства. Он вытаращился на меня, как на больного, а вслух кротко упрекнул в оптимизме… через день же поздравлял, как человека «правильного мышления».

Это как будто слишком лично – но я не могу не радоваться, что я с первой минуты войны стал на правильную дорогу, что мне не приходится раскаиваться ни в одном слове. А как меня поносили и презирали – тот же Горький. <…>

Но это пустяки. Главное – рыжий Николай в тюрьме[10]. Здорово хорошо. Я нездоров, как клиника, а все же ликую, как Исайя! И в будущее гляжу спокойно и с уверенностью. Главное – верю в народ. Он и никогда не был глуп, а война сорганизовала его и пробудила в нем чувства патриотизма, гражданского долга и ответственности. Было поразительно, как с первых часов революции, когда всюду еще валились от выстрелов, по всему народу зашумел клич: «организуйтесь!». Положительно каждый на свой лад стремится к организации и, ломая правой рукой, левой уже торопливо строит. Это война сделала!

Наша квартира была в центре событий (на наших глазах начался и разгорелся первый военный бунт павловцев, включая убийство командира), а благодаря телефону, ежеминутно дававшему мне сведения из разных концов города о ходе событий, я находился как бы в штабе революции. Особенно поразителен был день 27-го, когда за окнами шла стрельба, а телефон последовательно доносил о «преображенцах, идущих на приступ арсенала с развернутыми красными знаменами», кончая взятием Петропавловки. Все эти дни я выходил на улицу, когда днем, когда ночью, а 1-го был в Думе – вошел туда без пропуска через популярность и ура, – видел свеженьких, арестованных Горемыкина и компанию[11], видел необычайную картину Таврического дворца[12], видел непрерывные шествия с музыкой солдат, крики ура, стрельбу из засад и прочее.

Посылаю так, а то никогда не кончу.

Ныне ложусь на 2 недели отдохнуть в лечебницу Абрамова, где Вы у меня были в прошлом году. Совсем развинтился.

Крепко жму руку. Черкните строчку.

Ваш *Л.А.*

Ф.Д. Батюшков[13] – Вл.И. Немировичу-Данченко
16 мая 1917
Петроград

Многоуважаемый Владимир Иванович,

Ваше письмо меня очень огорчило. Вы хотите отнять у нас талантливую артистку[14] и прибегаете к аргументу «широкого отношения к

Художественному театру». Но ведь каждый театр – отдельная самостоятельная ячейка, которую нельзя обессиливать из симпатии к другой. Вам, понятно, известно, что я большой почитатель Художественного театра и радуюсь всякому его успеху. Знаю и то, что пребывание артистки в Вашей труппе, под Вашим руководством может ей быть на пользу. Но как же мог бы я содействовать в той или другой мере обессилению нашей «образцовой сцены»? Разве я менее дорожу составом Александринской труппы? Разве я не должен особенно теперь содействовать, по мере сил, тому, чтобы она сохранила свои лучшие дарования и даже, в будущем, была восполнена лучшими силами? Я предполагаю, что и Вы не враг государственных театров, в частности александринцев. Разве бы я решился просить уступить кого-либо из Вашей труппы нам? Гзовская, вероятно, по личным мотивам перешла в Малый театр. Я не знаю, что побудило ее на этот переход. Правдин мне об этом глухо сказал. От Е.И. Тиме я не слышал выражений каких-либо неудовольствий; вся труппа ее очень ценит; играет она много и успешно; основной репертуар составлен в предположении ее непременного участия, и теперь пришлось бы его переделывать. Насильно никто не может удержать в своей корпорации артиста, который не хочет в ней остаться, но недоумеваю, чем мы заслужили гнев Елизаветы Ивановны. Ее воля решать, сохраняю за собой право огорчаться.

Прошу верить совершенному уважению и преданности.

Ф. Батюшков

А.И. Сумбатов-Южин – Вл.И. Немировичу-Данченко
3 июля 1917
Сельцо М. Покровское

Дорогой Володя!

Пишу тебе мое традиционное письмо за двенадцать дней до твоих именин с полной неуверенностью, что оно опоздает только на двенадцать дней, и ты его получишь к 27 июля.

Мы все тебя и Котика горячо поздравляем и целуем. Я никогда не любил пожеланий, но теперь от них трудно удержаться. Желаю тебе спасти хоть театр от той бездны, куда рушится многое. Вряд ли ты найдешь человека, который больше меня был бы предан этой мысли и жил бы этой мечтою наравне с тобою. Временно, даже очень кратковременно, нам придется работать в этом одном направлении в разных плоскостях,



М.А. Вербов.
Портрет
А.И. Южина.
Фрагмент. 1924

но если не только мы с тобою, но и многое другое будет живо, я не сомневаюсь, что очень скоро обе плоскости сольются в одну.

В моей плоскости, от которой ты благоразумно отошел, очень трудно. Хотя мне и удалось обособить Малый театр, но в нем самом и в одном довольно причин для пессимистических прогнозов. Десятилетия бессистемного пополнения труппы и безыдейной организации всего дела оставили такие следы, которые не дают возможности создать что-нибудь цельное и сильное на месте, сплошь покрытом и плохим, и хорошим, и ценным, и всякою дрянью. Если ты хочешь строить дом, тебе прежде всего нужно расчистить место для постройки. Раз этого не сделано, то до тех пор, пока это сделано не будет, твердо и решительно, можно ограничиться только надстройками, пристройками, частичными улучшениями и таким же частичным устранением наименее ценного или наиболее вредного, да и то не сразу. Стильного замка не выстроишь.

Внимательно вглядываясь в дело, я прихожу к непреложному убеждению, что я верно формулирую этими общими выводами реальное положение государственных, в частности, единственно меня интересующего – Малого театра. Автономии для его процветания мало: нужно его внутреннее оздоровление, которое потребует операций более решительных и сложных, чем предложено, а в особенности – применено. Все эти мысли приводят меня к решению отстраниться, как только обстоятельства (не личные, разумеется) позволят

мне это сделать, от административного управления, как я уже в марте отстранился от управления художественного. Вероятно, я начну сезон, два-три месяца его проведу – сложу должность Уполномоченного[15] (то есть фактически, – по смыслу Временного положения, бывшего директора по Малому театру). Чтобы действительно что-нибудь сделать для него, надо иметь право, которого нет ни у одного администратора какого угодно дела: права отрицать то, чем администрируешь, его основные начала и его формы. Особенно в государственном учреждении это право для администратора равносильно отказу от дела. Так и надо сделать.

То, что я тебе пишу, вовсе не значит, что я изменил свои взгляды на направление, на художественную ценность, на – говоря избитым выражением – «традиции» того Малого театра, который меня вобрал в себя целиком. Больше скажу – верю… больше того, я **знаю**, что в нем и теперь единичных сил для того, чтобы он стал тем, чем он должен быть, больше, чем достаточно. Но как в капле воды или в маленьком зеркальце отражается целый лес, так и в Малом театре отразилась судьба всей России. Как в ней под видом видимого порядка и строгой дисциплины столетиями внедрялись начала протекционизма, привилегий положения в ущерб действительной ценности работника, как в ней губернаторами и всякими начальниками и вершителями судеб дела являлись люди не по способностям, а по выслугам и связям, как в ней люди чванились должностями и чинами и все играли роли, на которые по способностям права не имели, так и в театре многое получало значение и вес по тем же мотивам. Как мог какой-нибудь действительный статский советник претендовать на распоряжение судьбою целого края потому, что он «32 года служил верою и правдою», так и в театре, начиная с Дурново и Вильде, играли главные или важные роли те, кому и понюхать их не подобало, и потому, что они их играли, они пользовались правами, голосом и всякими привилегиями. Так же, начиная с них и кончая их современными заместителями, живые силы театра всегда угнетались этими же элементами и по тем же мотивам.

И так же, как теперь в России претендуют на власть те элементы, которые были подвластны и которые по чистой правде ничем иным быть и не могли, так и в бывших императорских театрах теперь забирают права такие же лица.

И так же, как в целом государстве, эти элементы основывают свои притязания на власть и влияние на том, что в числе прежних

представителей влияния и власти были зловредности и бездарности, так и в театре **все** хотят права распоряжаться делом потому, что раньше распоряжались **единицы**, сплошь да рядом или неспособные, или зловредные. Достаточное ли это основание?

Подо всем этим и в государстве, и в его крохотном отражении – театре по существу кроется надежда воспользоваться для себя одного поднявшейся бурей, которая щепку выносит на гребень волны и топит дредноут. А щепок куда больше, чем дредноутов.

Видишь, куда, в какие отвлеченности меня занесла параллель. Спускаясь на твердую почву, я хочу тебе сказать, что, по-моему, прежний порядок существования государственных театров как правительственных учреждений в дальнейшем немыслим. Какова бы ни была форма государственного устройства будущей России, всякое художественное учреждение **должно быть**:

1. **Не управляемым, а субсидируемым**, и постольку, поскольку оно само по себе **художественно ценно**.

2. Во всяком художественном учреждении, а значит и в театре, пользующемся государственною поддержкою, **художественные заслуги каждого отдельного лица в прошлом должны давать право на почет и материальное обеспечение, но не на влияние на ход дела и на участие в нем**.

3. Ни в настоящем, ни в будущем **все лица, которые не являются художественно ценными, не должны иметь влияние на ход художественной работы**, пользоваться каким бы то ни было участием в его управлении и даже теми последствиями чисто материального характера, которые я перечислил во втором пункте.

Это вызовет ряд протестов и обвинений меня в недостаточной демократичности. И это будет неверно. Во всех видах и формах **трудовой** жизни все работники, независимо даже, может быть, от их дарований, имеют равные права на продукт и последствия своей работы. Но там, где ценность производимого обуславливается не тем или другим трудовым напряжением или даже самим фактом наличности **работы**, а **исключительно** наличностью **таланта**, там – невзирая ни на какие веяния времени – дело является по своему смыслу и сущности аристократическим, принадлежащим всецело тем, кто может сотворить художественную ценность. Позволю себе грубый пример: как ни велико значение сильной рабочей лошади, как ни заслуживает она хорошего ухода, всех условий прекрасной жизни, она не может (или если может,

то ни к чему) быть заводчиком и творить то, что дороже всего, то есть будущее. Художник творит еще большее. Ты это знаешь – вывод из этого сопоставления не тебе мне объяснять.

Я знаю, что ты, читая все это, скажешь, что я ломлюсь в открытую дверь. Что это все так верно и ясно, что не стоит об этом писать. **Теперь-то** не стоит?! Теперь надо себя ежедневно, как молитвою, укреплять этими трюизмами, иначе собьешься с пути. И эти трюизмы я сделаю вехами, по которым пойду в поднявшуюся пургу к тому театру, о котором все еще мечтаю в 60 лет.

Писал бы тебе не час, а неделю. Но недель-то этих мало – все разобраны. Я едва 26-го вернулся в Покровское. За 5–6 недель, в течение которых, кажется, придется побывать в Москве, надо так много сделать, что ужас берет: 1) отдохнуть, иначе не вытяну будущего сезона; 2) сделать работы, на которые нужно месяца три. Вот и совмести все. Целую тебя крепко, как люблю и уважаю тебя, мой дорогой Володя. И ручки Коте.

Твой *Сумбатов*

Е.Н. Вавилова[16] – К.С. Станиславскому
30 августа 1917
Москва

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Простите, что пишу Вам, – но думаю, что Вы не посетуете.

В настоящее время в Москву приехал из Петрограда Петр Алексеевич Кропоткин[17]. Проведя почти всю жизнь в изгнании, теперь, на склоне своих лет, он страшно дорожит и ценит все хорошее, родное и прекрасное, чем богата и что может еще дать ему русская жизнь. В частности, недавно мне случайно пришлось узнать, что Художественный театр особенно его привлекает.

Надеюсь, Вы поймете, что после некоторого колебания я решилась написать Вам об этом, надеясь, что Вы, может быть, найдете возможность доставить Петру Алексеевичу от имени дирекции театра возможность ближе ознакомиться с ним?

Поселился П.А. Кропоткин на Бол. Никитской, д. 44, телефон 4.4.3.3.3.

Примите уверения в совершенном уважении и преданности
Е.Н. Вавилова

М.Ф. Андреева – К.С. Станиславскому
18 сентября 1917
Петроград

Дорогой Константин Сергеевич! Прежде всего – здравствуйте!

От всего сердца шлю Вам самый душевный, любящий привет. Затем – частенько, поглядывая на Ваш портрет, с тревогой думаю о том, как-то Вы переносите бурные события, которыми так полна жизнь, и очень хотелось бы, хоть в двух строчках, получить весточку от Вас о Вас, о Марии Петровне и всех, кто близок Вам. Может быть, соберетесь сделать это как-нибудь? Буду ужасно, ужасно рада.

А в-третьих, обращаюсь к Вам с большой просьбой: ко мне явились рабочие Русско-Балтийского судостроительного завода в Ревеле и просили помочь им организовать театральное дело. Они предлагают: организовать проезд в Ревель (из Москвы или Петрограда – безразлично), то есть получить разрешение, билеты и все прочее (проезд туда и обратно за их счет), помещение в Ревеле, берут на себя заботу о продовольствии, утверждают, что сейчас в Ревеле совершенно безопасно от немцев, труппу хотели бы иметь, включая режиссера, пом. режиссера и суфлера, в 25 человек, считая гонорар от 300 до 500 рублей в месяц на каждого, аванс могут выслать на Ваше имя или кого им укажут. Театр на 1000 человек зрителей, валовой расход в месяц на аренду, освещение и отопление 2000 р.

Это бывший немецкий театр, говорят, очень хороший, в хорошем виде, с запасом недурных декораций, бутафории и прочего инвентаря. Сейчас он находится в ведении Просветительного общества «Заря» при Русско-Балтийском заводе.

Не найдете ли Вы возможным и желательным отправить туда отделенную студию Художественного театра? Мне казалось бы это в высокой степени желательным, так как рабочие имели бы хороший театр с хорошими актерами, а актеры – чудесную аудиторию, заработок и все прочее.

Телеграфируйте мне, пожалуйста, срочно – Петроград, Кронверкский просп. 23, кв.10, Ваше мнение и согласны ли будут студийцы принять такое предложение, ибо, если Вы откажетесь, буду искать других способов; но грустно это будет чрезвычайно. Рабочих там до 50. 000 и жителей свыше 100. 000, сейчас же там играют плохие любители всякую дрянь.

Если Вам интересно, что я сейчас делаю, – с головой ушла в работу по Народному дому бывш. Николая II, если захотите – написала бы подробно как именно[18].

Жму крепко руку. Всем привет.

Ваша *Мария Андреева*

А.И. Сумбатов-Южин – Вл.И. Немировичу-Данченко
6 октября 1917
Москва

Мой дорогой, милый, горячо любимый Воля!

Прости меня: благодаря тому, что твоя литературная работа началась гораздо раньше постановки «Шиповника», я, любя и ценя высоко твой изящный вкус, твою вдумчивость, полную действительного литературного таланта, твою высокую требовательность к себе, никак все-таки не могу себя приучить к точной юбилейной твоей дате[19]. Между тем как бы мне хотелось быть организатором дружеского, интимного, но из отборного состава участников, чествования твоей воистину из ряда выходящей, полной величайшего, мало оцененного значения деятельности в области театра и литературы. Позволь мне это взять на себя. Это – просьба секретная, и я не жду на нее твоего ответа, а примусь за осуществления этой мысли, давно меня захватившей, на деле и немедленно.

Теперь это чествование получит особенно значительный характер. Между прочим, я о нем завтра же особо буду писать Анатолию Федоровичу Кони, а здесь организую небольшую группу из близких нам по духу людей (Н.В. Давыдов, А.А. Кизеветтер, О.Б. Гольдовский, еще может быть кое-кто из этой группы).

Твой юбилей будет отдыхом и радостью для нас. Ты так многозначителен и так по всему внутреннему складу по-настоящему скромен, что тебя, говоря вашим языком, надо выявить, и, пожалуй, в н е твоего театра, то есть чтобы инициатива шла не от него, но чтобы, конечно, он вошел в организацию и выполнение этого праздника настоящей художественной мысли и творчества.

Тебе самому надо услышать, кто ты есть. По-моему, мы все тебя эксплуатируем, кто как может, и мало ценим то, что ты нам дал. Эту несправедливость надо исправить полностью и не откладывая.

Я прошу тебя не отвечать мне ничего на это письмо. Я все равно это сделаю, если ты и забрыкаешься. Ты видишь, отойдя от себя в

сторону, что сделать это – долг тех, кто понимает и твою сущность, и все созданное тобою, и своевременность освещения и той, и другого.

Моя фантазия увлекает меня дальше: я придаю этому дню, дню твоего чествования огромный смысл общего порядка. Надо хоть одной группе совершенно особым, далеким от политики, путем засвидетельствовать значение культурной силы и ее влияния на жизнь.

Все, что о тебе лично надо и хочу я сказать, я скажу тогда, продумав и пережив каждое слово. Теперь не буду ничего писать.

Я тебя, действительно, глубоко люблю и высоко ценю. Может быть, даже в моем отношении к Художественному театру наполовину говорила ревность к нему за тебя, за то, что он увел тебя от Малого. С тобою он теперь был бы иным.

Целую тебя, как люблю, мой дорогой, дорогой Володя.

Твой *А.*

М.Н. Ермолова – К.С. Станиславскому
Вторая половина ноября 1917
Москва

Прошу принять мой сердечный привет, дорогие друзья и товарищи! Я радуюсь, что общая беда объединила нас вместе! Сама я совершенно разбита и душой, и телом и не могу никуда выйти. Да я на заседаниях человек бесполезный, могу только вам сказать, что всей душой вместе с вами! Да поможет нам всем Бог![20]

Мария Ермолова

П.А. Кропоткин – К.С. Станиславскому
23 декабря 1917
Москва

Дорогой Константин Сергеевич!

Душевно благодарю Вас за Ваше приглашение на сегодняшнюю генеральную репетицию[21]. Вы знаете, как Софья Григорьевна и я ценим работу Художественного театра, и быть сегодня со всеми вами было бы особенно приятно.

Но – скажу Вам правду. Душевное настроение – такое, особенно в эти дни, что даже тяжело быть на людях.

Крепко жму Вашу руку.

П. Кропоткин



Борис Кустодиев. Большевик. 1920

Н.А. Знаменский[22] – К.С. Станиславскому
20 ноября 1915–1917
Действующая армия

Многоуважаемый Константин Сергеевич!

Трудно передать в этом письме те чувства восторга и радости, охватившие меня по получении дорогой Вашей весточки. Находясь вдали от Вас среди высоких снежных гор с вершиной Арарата, пустынного дикого края, среди безысходной тоски и печали о родине, нет для меня большей радости, как та, которую я получил от Вас, с гербом родной «Чайки».

Прочитав Ваше письмо, я почувствовал ласку, любовь ко мне, если я ее заслуживаю, – а главное привет от Вас как родного отца. Память о Вас как великом учителе и человеке не умрет в моем сердце никогда! Пусть Ваше письмо послужит мне реликвией и залогом для будущего, если судьба снова сведет меня с Вами. Я чувствую сам, что недалек рассвет нашей многострадальной родины. Исчезает понемногу грусть, исчезают и сомнения.

Тяжела была разлука с Вами и с той великой школой, где я многое познал и многому научился. С какой приятной завистью читаешь

иногда газету с московской театральной хроникой и видишь, что где-то, вдали от нас горит пышный храм чистого искусства, на который смотрит не только Россия, но и народы великого Запада.

Быть в нем, работать с Вами – уже есть счастье для каждого из нас, начинающих актеров. К Вам идет и стремится молодая толпа, «как к Давиду – радующему людей», и просит от Вас света и знания правды жизни в искусстве.

Теперь у меня осталось одно желание, одна надежда, чтобы тяжелое время сохранило Вас бодрым, как всегда сильного духом, на благо будущей светлой России и великого Вашего детища, Художественного театра.

Я, как и все мои юные товарищи по театру, дышали Вашими заветами, и потерять связь с Вами нам равносильно утратить жизнь. Не по дням растут молодые ветви от хорошего прочного дерева, и будет время, когда всё превратится в молодой прекрасный сад.

Дай Бог, чтобы рядом с молодой жизнью, рука об руку, Вы сами могли любоваться плодами, прочно посеянными Вами. Все это мне напоминает о маленькой героической Сербии, ей хочется кричать: «Живио* Сербия!..». Вам же «живио молодой Художественный театр!».

О себе лично, дорогой Константин Сергеевич, нового ничего прибавить не могу. Одно могу сказать: что, благодаря Бога, пока жив и здоров. Страна наша дикая, но по природе очень красивая. Кругом горы, бесконечные горы, покрытые снегом, а над ними голубое лазурное небо. Небо в Турции особенно красиво. Всюду прошел разрушительный Марс и многое сровнял с землею. Жители, как кроты, живут в саклях, и образом жизни напоминают каменный век. Многое бы мог порассказать еще, но не хватит письма[23].

Если, Бог даст, благополучно вернусь в родные очаги, то расскажу наяву все.

А теперь позвольте мне низким поклоном благодарить Вас, сердечный Константин Сергеевич, за память, любовь, привет, ласку и за все, за все добро, оказанное не по заслугам мне. Мой горячий привет и наилучшие пожелания Вашему ближайшему коллеге Владимиру Ивановичу и всем моим товарищам, а также Вашей супруге Марии Петровне. Дай Бог Вам здравствовать на многие лета!

Преданный Вам ученик *Н. Знаменский*

---

* Да здравствует *(серб.)*.

Неустановленное лицо – К.С. Станиславскому
19 ноября, не позднее 1917
Москва

Я самая обыкновенная, серая девушка, и вот осмелилась послать Вам мой привет и благодарность.

И я всю жизнь рвалась в Москву, но моя мечта исполнилась, и я учусь здесь. Жизнь у меня не очень счастливая, но Ваш театр дает мне бодрость и силы.

Вы делаете что-то такое большое и прекрасное, что я плачу от счастья, когда слушаю у Вас Чехова, который для меня лучше всех. А в жизни я никогда не плачу, потому что не умею.

Простите, что я осмелилась Вам это сказать, но у меня все это время, что я в Москве, росло желание послать Вам привет и горячую благодарность за то счастье и свет, который я впервые увидела в течение своей печальной жизни благодаря Вам.

Спасибо. Теперь легче жить. Спасибо.

Лина

А.Г. Коонен – В.В. Лужскому
Февраль (после 20-го) 1918
Москва

Дорогой Василий Васильевич, до сих пор никак не могла собраться ответить на Ваши «каракульки»[24], которым очень обрадовалась.

Очень меня порадовало, что Вам понравился «Обмен»[25], который лично я считаю огромным спектаклем, конечно не как «хороший», «гладкий», хорошо сыгранный спектакль, а как некий очень несовершенный эскиз некоторых «дерзновенных» творческих ощущений.

И дай нам Бог подольше не приходить к «честным», «хорошим» спектаклям.

Ведь правда?

А то скучно станет жить на свете!

Почему не зашли ко мне, когда были на «Саломее»[26]? Сказать свое «слово» одобрения или упрека? Я была огорчена и даже немного обиделась.

Если еще будете у нас в театре (мы почти наверное с конца первой недели будем играть у «Максима»[27]), непременно повидайтесь со мной. Хорошо?

А то совсем не приходится встречаться со старыми друзьями, а это вредно, правда?

Шлю Вам свой привет, очень искренний, жму Вашу руку.

Алиса Коонен.

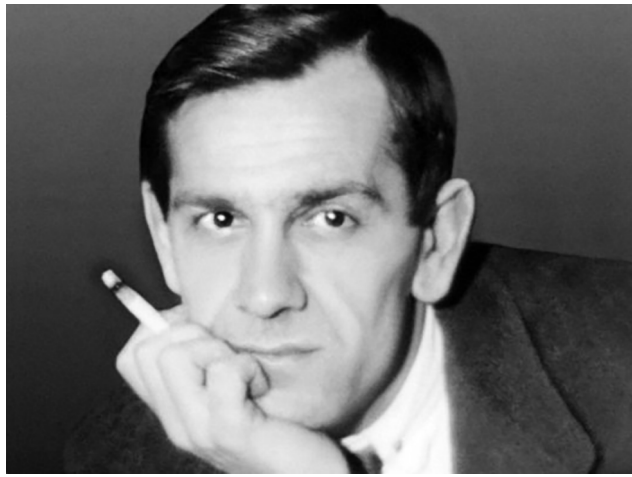
Передайте мой привет Перетте Александровне. Если она меня еще не совсем забыла.

P.S. Между прочим, Ваши «каракульки» я разбирала часа два, и еще несколько слов остались таинственно непонятными.

А.Д. Попов[28] – К.С. Станиславскому
7 апреля 1918
Москва

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Я очень извиняюсь, что обращаюсь к Вам с письмом, а не лично, но так я лучше и яснее выскажусь. Полтора года меня преследовала мысль об уходе из Художественного театра и Студии и о выезде из Москвы, а теперь я окончательно решил привести эту мысль в исполнение. Отношение театра ко мне хорошее, и жаловаться мне не на что, а просто я потерял вкус к моей теперешней жизни. Я люблю театр, а в театре меня ничто не радует – ни репетиции, ни спектакли. С одной стороны, я как будто делаю любимое дело, а с другой, вся работа является для меня безрадостным ярмом. Больше всего я люблю в самом себе художника, а этот художник с каждым годом все хиреет и хиреет, и вместо него крепнет самый скучный ремесленник. И лицо этого ремесленника особенно ясно для меня тогда, когда я слушаю музыку или попадаю за город – на природу. Минуты этого «прозрения» являются для меня теми звездами, по которым идет корабль в океан. Мне страшно хочется уберечь свою душу от косности и создать для себя такие условия, чтобы почаще приходили минуты этого «прозрения» и уберегали меня от повседневной обалделости, в атмосфере которой невозможны никакие достижения. В данном случае я говорю субъективно, – есть художники и писатели, которые живут и работают в столице, а есть такие, которые приезжают только на выставки и в типографии. Единственное, что здесь может возбуждать мою творческую энергию, это – желание сделать карьеру, занять приличное положение и т. д., но этого возбудителя для меня недостаточно, да и вообще это занятие кажется мне скучным и преждевременным.



А.Д. Попов

Вот, в неясных определениях «побудители» моего решения, а еще есть и «соблазнители»: хочется бóльшей самостоятельности, бóльшего соприкосновения с природой, хочется жить в провинции, делать любимое дело, и в то же время чувствовать, что каждый год бывает март, апрель, август, сентябрь, а, живя в Москве, я почти забыл, как они выглядят. Хочется сознавать, что людям не все равно – «есть ты или нет тебя». Желание эгоистическое, но оно дает радость жизни.

В провинции, в особенности теперь, масса интересной работы. Мне предлагают организовать при губернском земстве студию-музей, которая должна давать «образцовые» спектакли для руководителей сельскими и уездными народными домами. Кроме того студия-музей должна вырабатывать художественные примитивы декоративных постановок, образцы бутафории и проч… Никаких ограничений в репертуаре и вообще в работе нет, пьесы можно готовить не спеша, с 50 или 40 репетиций. Работа эта меня очень увлекает[29]. Режиссура и техника сцены меня давно интересуют, и я за эти 6 лет кой-чему научился в Театре и в Студии[30]. Если бы Вы видели, какой там недостаток в руководителях, и если бы видели тех, кто этим заведует, Вы бы поверили, что я там буду полезен. В Москве из таких как я можно построить вторую Эйфелеву башню. А там даже я, такой зеленый, буду желанным и полезным.

Может случиться, что через год или два меня снова потянет в Москву – пусть так, но зато я тогда сумею оценить ее и приеду жадный и голодный до всех ее прелестей, ведь молодость на то и дана, чтобы «безумствовать», а быть мудрым с 25 лет, ей-богу, скучно! Испортиться как актер я там не могу, потому что не попаду ни под чье начало и не буду играть с трех репетиций, а займусь организацией и режиссурой.

Я извиняюсь, что пишу все так подробно и отнимаю у Вас время. Я Вас очень прошу, не сердитесь на меня, Константин Сергеевич. Решение мое не есть выдумка сегодняшнего дня, иначе поступить я не имею сил.

Я был бы очень рад и благодарен Вам, Константин Сергеевич, если бы, уходя, я мог думать, что имею возможность вернуться в Ваш Театр и Студию[31].

Владимиру Ивановичу я тоже посылаю письмо.

Я, конечно, говорю об уходе по окончании этого сезона.

Еще раз прошу извинить меня за все.

Уважающий Вас *Ал. Попов*

А.В. Луначарский – В.В. Лужскому
27 августа 1918
Москва

Уважаемый Василий Васильевич!

Президиум I Всероссийского съезда деятелей по народному образованию[32], созванного Государственной комиссией Народного комиссариата по просвещению, обращается к Вам, Василий Васильевич, с убедительной просьбой не отказать принять участие в закрытом концерте, устраиваемом для съезда 30-го сего августа в 5 час. вечера, в Большой аудитории Высших женских курсов.

Народные учителя в количестве 350 человек, присутствующие на Съезде с правом совещательного голоса, присоединяют свою горячую просьбу к Вам.

Для переговоров об условиях Вашего участия делегируются С.И. Куделин и В.А. Зиринг.

С искренним уважением,

Почетный председатель съезда

и Народный комиссар по просвещению *А. Луначарский*

Р.В. Болеславский – Вл.И. Немировичу-Данченко
18 ноября 1918
Москва

Дорогой и уважаемый Владимир Иванович!

Сижу ночью после «Иванова» и от волнения, большого горя и растерянности не могу прийти в себя. Волнуюсь все больше и больше: не могу поэтому ясно и убедительно бросать мои мысли – но думаю, что Вы, Владимир Иванович, поймете мой вопль.

Зачем? Зачем? Зачем Вы возобновляете «Иванова»?[33] Зачем Вы делаете этот грех перед славным прошлым Театра, перед Вашим художественным и общественным тактом, перед той молодежью, которая ютится возле Вас – перед теми, которые придут смотреть пьесу? Владимир Иванович, у Театра в прошлом – помимо его художественных заслуг и общих достоинств – была одна замечательная черта – Художественный театр всегда стоял впереди века. Впереди века! Вспомните, Владимир Иванович, что Вы сами, Вы открыли и показали нам всем Ибсена, Вы двадцать лет тому назад открыли глаза обществу на Чехова, Вы бросили все души наши к Метерлинку. Вы, когда мы засыпали, пробудили нас безумием Мити Карамазова. Вы, Вы все это сделали – так прекрасно – так смело – так вовремя – так раньше всех – у вас было такое изумительно чарующее прозвище как «буйные сектанты» – Вы с честью его несли – и сейчас все-все это бросаете во прах и в мировом оркестре пускаете неверную фальшивую ноту, да еще не в такт, на прекрасных медных инструментах. И чем они прекраснее, тем ужаснее эта нота. Ведь это поразительно. – Заметили ли Вы, что публика ржет и смеется над страданиями Шабельского – на страдания Иванова – на муки Шурочки. – А знаете почему? Потому что участия к ним не испытывает. Не такое время сейчас. Эти слезы, это горе мелки сейчас и никого задеть не могут. Это личные неприятности. Жизнь же бежит галопом вперед сейчас и обнимает, задевает и выдвигает только общее, великое, прекрасное, пусть иногда темное и беспорядочное. Вот, вот когда Художественный театр мог бы и должен играть первую скрипку – в той прекрасной гармонии, которая вскоре раздастся на весь мир, а не вступать с этим пиликанием безволия, упадочности, ничегонеделания и личных скорбей. Мне обидно, что Театр потерял слух и не улавливает того, что сейчас нужно.



Р.В. Болеславский

Мы делаем глупость, играя «Праздник мира», – но у нас ничего пока больше нет[34]. А у Вас есть «Бранд», «Штокман», «Юлий Цезарь», «Гамлет». Почему они молчат? Где они? Неужели неясно, что они должны говорить?

Дальше. Художественная сторона. Боже мой, неужели не ясно и не видно Вам, Владимир Иванович, что исполнение актеров, в особенности старых, прекрасно, изумительно, но архаично и не настолько даже, чтобы стать интересным. Сейчас в жизни все движет только страсть – одна страсть, а в «Иванове» все бесстрастны – они только прекрасно-печальны. Не время, не время сейчас для такого исполнения и таких изобразительных средств. А затем молодежь – как жестоко и ужасно Вы режете (простите за вульгарность) их[35]. Ужасно жестоко. Молодежь создана для того, чтобы гореть. Вы ее помещаете в банку с водой и заставляете там гореть, получается шипение, дым – и больше ничего. Ведь холодная вода для молодежи – образы прежних исполнителей, в тысячу раз лучшие. Темп и игра старых актеров, играющих рядом, искуснее, поуверенное внешне, а потому бестрепетнее и холоднее. И наконец самые образы, которых ни один живой человек не может полюбить сейчас. Все это гибель, гибель для молодежи, и потому она в «Иванове» бесцветна, анемична и бледна.

Наконец, Владимир Иванович, все мы сейчас, все русское общество, вся Россия – это женщина, носящая в утробе своей новую жизнь, ребенка, прекрасного будущего человека, – нельзя, нельзя нас пугать и показывать нам уродов и насекомых, это же пугает и нервит. Нельзя, это может повлиять на облик будущего ребенка. Он должен быть прекрасным, великим. И показывайте матери, носящей его, только прекрасное, только великое, только светлое. Тогда войдет в кровь ребенка через мать вся сила, крепость и красота будущего и нового.

Владимир Иванович! А тех, что будут ходить на спектакли, Вы невольно, но прекрасно просто разагитируете их в пользу большевиков – вместо того, чтобы пробудить чувства правды, красоты и справедливости, что должны были бы сделать. Каждый скажет: браво, что большевики смели всю эту интеллигенцию, туда ей и дорога. И он будет прав. А разве Театр этого хочет и это должен делать? Нет, нет, Владимир Иванович! Происходит роковая, ужасная ошибка, и не давайте ей развиться, не давайте! Моей любовью, любовью блудного сына к Театру я заклинаю Вас: верните и ведите Театр к возвышенному, романтическому репертуару и исполнению. У Вас для этого есть все, все, и Вам стоит только призвать всех по местам.

Не опоздайте, – через год-два будет поздно.

Владимир Иванович, заклинаю Вас, вникните в мое бездарное бормотание и поймите, что кровью сердца я пишу эти строки. Я хочу лучшего и прекраснейшего, чем то, что есть, а потому, что люблю, не могу молчать, и осмеливаюсь написать Вам это письмо. Не сочтите его дерзостью. Верьте моей любви к Вам и театру.

Ричард Болеславский

М.Н. Ермолова – Вл.И. Немировичу-Данченко
1917–1918[36]

Дорогой Владимир Иванович, в этот год крови и слез трудно написать слово «поздравляю», да оно и не нужно. Теперь единственно, что есть светлого в жизни, это воспоминание о прошлом. А так как роль Анны в «Цене жизни» составляет для меня одно из лучших воспоминаний моей театральной деятельности, которая так близко связывала меня с Вашей деятельностью, то я в силу этого чу́дного воспоминания шлю Вам мой сердечный привет и крепкое расположение к Вам, которое осталось неизменным.



Валентин Серов. Портрет М.Н. Ермоловой. Фрагмент. 1905

А затем, да сохранит нас всех Господь, больше нам не на что надеяться!

Всегда любящая Вас

М. Ермолова.

Мой сердечный привет Екатерине Николаевне.

Публ., вступит. статья и коммент.
Инны Соловьевой и Ольги Егошиной

[1] Имеется в виду отклик Немировича-Данченко на постановку пьесы Сумбатова «Ночной туман» (РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. Ед. хр. 1541). Сравнивая постановку ее в Малом театре и в Александринке, Немирович-Данченко писал: «Мои вкусы – на стороне александринцев. Не потому только, что тут темп и общая слаженность к 11-му представлению выше того же на вашей генеральной, но, главное, потому, что мне это искусство ближе: по простоте, легкости, отсутствию навязчивости и подчеркнутости и особенно сентиментальности.

Замечательно рельефны в моих восприятиях от “Ночного тумана”…

очертания настоящего, искреннего, талантливого, крепко владеющего **самым строгим** вниманием зрителя (меня, в данном случае) и очертания того ложного, сентиментального, не настоящего, мною неприемлемого, что всегда было разного между мною и Тобою, от чего я всеми силами старался, с раннего времени, уйти, и что искусство Малого театра все еще культивирует» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 2. С. 534).

[2] Письмо написано под впечатлением о событиях Февральской революции 1917 г. в Петрограде.

[3] У Б.М. Кустодиева были парализованы ноги.

[4] Александр Васильевич и Евгений Васильевич Калужские, сыновья В.В. Лужского.

[5] Александр Евгеньевич Пресняков (1870–1929) – историк, с 1907 года – приват-доцент, с 1918 г. – профессор Петербургского университета. Секретарь секции русской истории Исторического общества, читал лекции в Женском педагогическом институте и на Высших женских курсах.

[6] Юлия Петровна Преснякова – жена А.Е. Преснякова; Аля – сын А.Е. Преснякова.

[7] С падением царизма пьеса Андреева «Савва» освобождалась от цензурного запрета.

[8] Цитата из «Самсона в оковах».

[9] Профессор Николай Андреевич Гредискул был коллегой Л.Н. Андреева по работе в газете «Русская воля» (декабрь 1916 – ноябрь 1917).

[10] Низложенный император Николай II.

[11] Иван Логгинович Горемыкин вместе с другими государственными деятелями был арестован после Февральской революции и должен был предстать перед Следственной комиссией Временного правительства.

[12] В Таврическом дворце заседала Государственная дума.

[13] После Февральской революции и ухода В.А. Теляковского с его поста Ф.Д. Батюшков работал в Александринке, называясь главным уполномоченным Временного правительства.

[14] Вопрос о приглашении Елизаветы Ивановны Тиме в труппу МХТ обсуждался на заседании Правления 13 мая 1917 г.; запротоколировано: «Владимир Иванович просит правление сговориться с Е.И. Тиме, вступающей в труппу 1 сентября 1917 года на один год, – о материальных условиях». Тут же приписка: «15 мая Е.И. Тиме прислала Владимиру Ивановичу письмо с отказом».

[15] А.И. Южин принял на себя те обязанности уполномоченного Временного правительства по московским государственным театрам, которые отклонил Вл.И. Немирович-Данченко.

[16] Вавилова (Сахарова-Вавилова) Екатерина Николаевна (1886–1964) – агроном и специалист по экономике сельского хозяйства, секретарь Общества сближения с Англией, председателем которого с сентября 1917 г. был П.А. Кропоткин. Первая жена академика Николая Ивановича Вавилова.

[17] Революционер-изгнанник князь П.А. Кропоткин вернулся в Россию 30 мая 1917 г., прибыв через финскую границу на Финляндский вокзал в Петрограде. 15 августа 1917 г. в Петрограде Кропоткина посетил Керенский, предложивший ему войти в состав нового правительства. Петр Кропоткин был в числе выступающих на Государственном совещании Временного правительства в Москве. Тогда же было принято решение остаться в Москве, поначалу у знакомых на Большой Никитской, а затем П.А. перебрался с женой в уездный Дмитров (60 верст от Москвы), где П.А. Кропоткин и окончил свои дни.

[18] После Февральской революции М.Ф. Андреева была председателем Художественно-просветительского отдела Петроградской городской думы по управлению городскими народными домами. В частности, она занималась реорганизацией упоминаемого Народного дома.

[19] Первая пьеса Вл.И. Немировича-Данченко была поставлена 5 октября 1882 г., в связи с чем в октябре 1917 г. отмечалось 35-летие его сценической деятельности. Чествование, о котором заботится Южин, состоялось 10 октября 1917 г. Немирович-Данченко и позднее (в 1918 г. в связи с 20-летием Художественного театра) отказывался от предлагавшегося чествования. В архиве А.И. Южина есть письмо Немировича-Данченко: «Я все о том же: о чествовании Художественного театра в Малом в лице Станиславского и моем. Не надо этого!!! Всей своей интуитивной силой и всеми доводами из головы, без всяких колебаний убежденно говорю: не надо! Смешно! Не могу придумать соображений, оправдывающих это повторение бывшего. Поверь мне, дорогой Саша, что здесь во мне говорит только наше общее достоинство в наших собственных глазах, твое, мое, Станиславского» (РГАЛИ. Ф. 878. Оп. 1. №1541. Л. 62).

[20] 22 ноября 1917 г. труппа Малого театра пришла в Художественный театр, чтобы договориться о согласованной творческой деятельности в новых политических условиях. По-видимому, письмо Ермоловой

написано к этой встрече двух театров. После 25 октября (по старому стилю) спектакли в двух театрах временно прекратились. В дни вооруженного восстания пострадало помещение и часть имущества Малого театра (что сильно обеспокоило Марию Николаевну). Станиславский в своем выступлении на встрече Малого и Художественного театра сказал, что «первый практический шаг объединения сил может быть сделан немедленно: оба театра выразили готовность играть для трудовых масс в районных театрах». (*Русские ведомости*, 23/ XI).

[21] 23 декабря 1917 г. была генеральная репетиция «Двенадцатой ночи» Шекспира в Первой студии Художественного театра.

[22] Знаменский Николай Антонович (1884–1921) – актер Московского Художественного театра с 1907 г. и до конца жизни. Безотказный в многочисленных вводах, он, однако, стал заметен в спектаклях: «Анатэма» Л. Андреева (Охраняющий заветы), «Гамлет» У. Шекспира (Тень отца Гамлета), «Драма жизни» К. Гамсуна (Нищий Тю-Справедливость), «Синяя птица» М. Метерлинка (Время), «Каин» Дж. Байрона (Адам). В годы Первой мировой войны Н.А. Знаменский был призван в армию и служил на Кавказском фронте. К началу 1918 г. началось массовое дезертирство солдат – Кавказский фронт распадался, как и иные фронты. Знаменский вернулся в МХТ с 1918 г.; свою последнюю здесь роль – Адама в «Каине» успел сыграть в 1920 г. Жизнь Знаменского оборвал несчастный случай: он упал на сцене в открытый люк, остававшийся по оплошности не огороженным. «“Умер мой сын” – так сохранилась в памяти близких реакция Станиславского» (См.: *В. Давыдов*. Н.А. Знаменский. МХАТ 100 лет. В 2 т. М.: МХТ, 1998. Т. 2. С. 78).

[23] Русские и турецкие войска сталкивались в горной области возле Арарата, упоминаемой в письме. Описаниям военных действий Знаменский явно предпочитает в своем письме описание природы.

[24] Письма В.В. Лужского А.Г. Коонен нам неизвестны.

[25] «Обмен» П. Клоделя (премьера 20 февраля 1918) был единственной совместной постановкой А.Я. Таирова и Вс.Э. Мейерхольда (позднее в книге своих воспоминаний А.Г. Коонен оценивала «Обмен» как неудачу (См.: *Коонен А.* «Страницы жизни». М.: Искусство, 1975. С. 242).

[26] Спектакль «Саломея» О. Уайльда шел в Камерном театре с 9 октября 1917 г.

[27] «Максим» – театр, размещавшийся на Большой Дмитровке.

[28] Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – режиссер, педагог, театральный деятель. В 1912–1918 гг. – актер Первой студии МХТ и

Художественного театра. С 1918 по 1922 г. – руководитель Театра студийных постановок в Костроме. Вернувшись в Москву, стал режиссером Третьей студии МХТ (позднее Театра им. Евг. Вахтангова). В 1930–1935 гг. – художественный руководитель Театра Революции. С 1935 г. возглавлял театр Красной (потом Советской) Армии.

[29] В аналогичном письме Вл.И. Немировичу-Данченко Попов говорит об этом подробнее: «Мне предлагают организовать земскую студию-музей, которая служит художественным центром губернии, так как она должна давать “образцовые” спектакли для делегатов с мест, которые организуют в селах и уездных городах спектакли, студия должна вырабатывать художественные примитивы декоративных постановок и вообще удовлетворять насущнейшие нужды в области театра. Еще предлагают организовать в самом городе студию-театр на 200 мест, на две новых пьесы в месяц» (Музей МХАТ. Архив Н.-Д. №5393).

[30] До отъезда из Москвы А.Д. Попов имел опыт режиссерской работы над «Незнакомкой» А. Блока в Мансуровской студии (1916, не завершена). В Костроме он поставил «Розу и крест». Вслед за спектаклями, повторявшими репертуар Первой студии («Потоп», «Сверчок на печи» и т. д.), Попов срежиссировал в костромском Театре студийных постановок представление о Парижской коммуне, поставил «Волки» Ромена Роллана, «Невероятно, но возможно» В.Ф. Плетнева, ряд других спектаклей.

[31] Станиславский ценил А.Д. Попова и очень сожалел о его уходе. Впоследствии Попов вспоминал, что Станиславский вызвал его к себе домой – убеждал остаться в МХТ: «Мучительный разговор длился часа два. От задушевных, тихих интонаций Константин Сергеевич переходил в крик. Иногда мне становилось страшно за него. Мария Петровна Лилина, его жена, прославленная актриса Художественного театра, несколько раз приотворяла дверь, обеспокоенная и испуганная. Она боялась за сердце Константина Сергеевича, ей было совершенно непонятно такое волнение Станиславского по поводу ухода какого-то сумасбродного мальчишки». (*Попов А.Д.* Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963. С. 138).

[32] I-й Всероссийский съезд по просвещению открылся в Москве 26 августа 1918 г. и закончил свою работу 4 сентября. Заседания проводились в здании Высших женских курсов. Перед делегатами (свыше 700 человек от отделов народного образования, учителей, работников

культурно-просветительских организаций) выступали А.В. Луначарский, Н.К. Крупская, В.И. Ленин.

[33] Возобновленный «Иванов» был впервые показан 12 ноября 1918 г.

[34] Р.В. Болеславский имеет в виду репертуар Первой студии МХТ, где он был актером и режиссером.

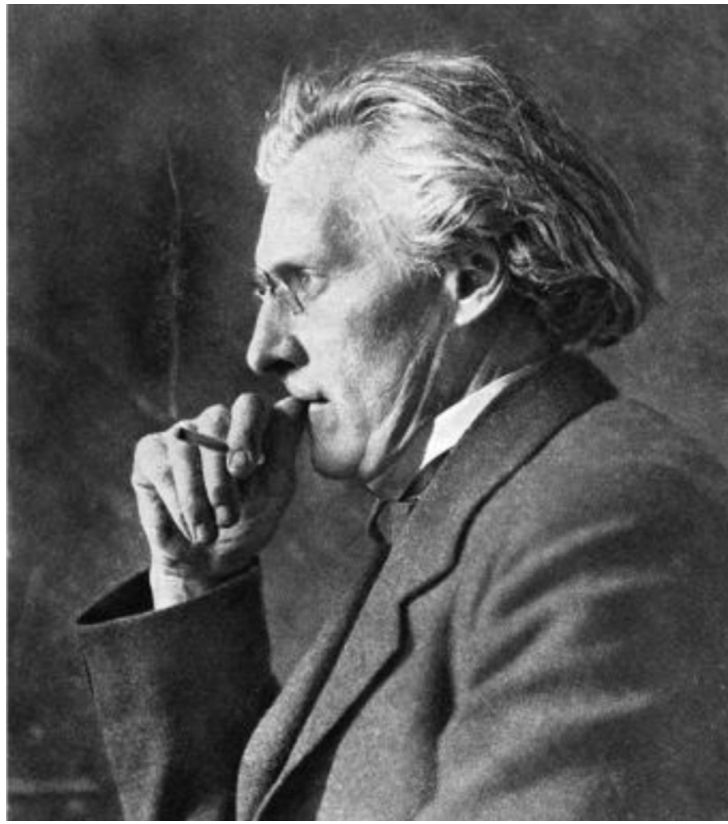
[35] Из новых исполнителей в «Иванове» были заняты О.В. Бакланова (Саша), А.Д. Дикий (Львов), В.В. Готовцев (Боркин); среди гостей – Б.Г. Добронравов, Н.П. Баталов. Комментируя протест Болеславского против возобновления «Иванова», стоит заметить: в сезоне 1917/1918 гг. в афише Художественного театра все чеховские постановки присутствовали с наибольшей полнотой (по сравнению с предыдущими сезонами). К тому же, готовится «Чайка» с новыми исполнителями М. Чеховым и А. Тарасовой. Настроенность Болеславского против «Иванова» вполне может быть связана с душевным состоянием режиссера, которому не дают закончить его поистине романтический спектакль «Балладину». «Иванов» после возобновления на афише МХАТ задержался довольно долго и в мемуарах М.О. Кнебель есть замечательное, относящееся именно к этому времени, описание того, как Станиславский играет Шабельского.

[36] Дата устанавливается предположительно: в октябре 1917 г. отмечалось тридцатипятилетие драматургической деятельности Вл.И. Немировича-Данченко; в декабре 1918 г. – его шестидесятилетие. Дата – 1915 г. – предложенная первыми публикаторами письма (кн. «Малый театр 1824–1974», т. 1, «1824–1917», М.: ВТО, 1978) – неубедительна. Так как в 1915 г. Немирович-Данченко не отмечал никаких праздничных дат, а поздравлений с началом театрального сезона или с «круглым» числом представлений Ермолова никогда в МХТ не отправляла.

«Мы знаем, несомненно, основные линии и первоэлементы его работы…»

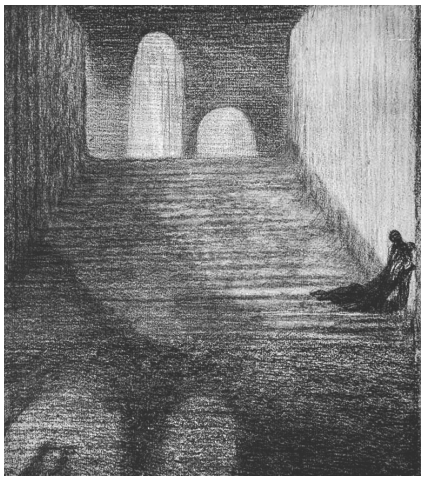
Андрей Левинсон об Эдварде Гордоне Крэге

Поводом к написанию статьи «Э. Гордон Крэг. “Человек, который ничего не сделал”» о первом в мире сценографе стало недавнее знакомство Левинсона с Крэгом, за творчеством которого он долгое время внимательно наблюдал, и изданное в 1930 г. в Лондоне «Произведение. 1926» – альбом с репродукциями офортов для постановки «Претенденты» по пьесе «Борьба за престол» Г. Ибсена. Без всякого сомнения, ученый стремился убедить читателей, прежде всего профессионалов в области театра: все проекты Крэга, «все его картины и арабески обращались к театру, тянулись к нему до того дня, когда художнику навсегда дано было создавать театр целиком»[1].



Эдвард Гордон Крэг. 1923

Сначала, со времени дружбы с художниками У. Николсоном и Дж. Прайдом (1893 г.), Крэга-актера заинтересовала резьба по дереву. В 1897 он начинает создавать ксилографии и в том же году перестает выступать на сцене. В 1899 г. публикуются «Книга грошовых игрушек» и альбом «Гравюры на дереве и некоторые слова»; он пишет эскизы портретов ведущих британских актеров, девятнадцать из них помещены в издании «Генри Ирвинг, Эллен Терри: Книга портретов». И в том же 1899 пробует проектировать сцены для воображаемых драм. С 1900 по 1902 Крэгу удается осуществить три оперные постановки в собственных декорациях: «Дидона и Эней» Г. Пёрселла, «Ацис и Галатея» Г.Ф. Генделя и «Маска любви» на музыку оперы Пёрселла «Пророчица, или История Диоклетиана».



Э.Г. Крэг. «Шаги», 4. 1905

В 1902 г. открывается первая персональная выставка художника в Лондоне – Галерея Бейли: пятьдесят рисунков и пятьдесят ксилографий. Выставки – многослойное, очень важное и самое рассеянное, неизученное до сих пор поле деятельности «человека театра… по рождению, образованию и милостью Божьей»[2]. Существующие сегодня хроники жизни и творчества Э.Г. Крэга, изданные во Франции, Великобритании и России в разное время[3], все вместе дают представление, если не о полном перечне, то о направлении, составе, времени и месте проведения многих выставок художника и сценографа. Далее приводится сверенный и дополненный их список, который значительно, на наш взгляд, пополняет знания и проясняет известные материалы о Крэге. Примечательно, что покинувший Великобританию в 1904 г. актер/режиссер/художник, став сценографом, экспонировал на родине не меньше своих работ, чем за ее пределами.

В 1903-м состоится первая персональная выставка макетов декораций и костюмов в *Imperial Theatre* (Лондон), затем показанная в Эдинбурге, Глазго и Ливерпуле.

1904 г. Произведения Крэга представлены на выставке «Макеты декораций либо костюмы и пейзажи» в Лондоне – Студии Трафальгар (27 июня – 2 июля); демонстрируются в Берлине: на персональной выставке театральных работ – Галереи старинной и современной мебели Фридмана и Вебера на Кениггретцерштрассе (3 декабря 1904 – 15 января 1905), а также в Галерее Пауля Кассирера (участие, 23 экспоната).

Он избран членом Общества граверов так называемых «Двенадцати», экспонирует три гравюры в Галерее Обаха (Лондон). Продолжает участвовать в выставках этого общества в 1905, 1906, 1908, 1912 и 1915 гг.

1905 г. Проводит ряд «выездных» выставок рисунков и гравюр для театра: в Дрездене – Салон Эрнста Арнольда, Вене – Галерея Х.О. Митке, Веймаре и Мюнхене – Союз искусств.

1906 г. В октябре осуществляет персональную экспозицию макетов декораций, эскизов костюмов, а также исследований о театре в *Rotterdamse Kunstring* (Ассоциация художников, архитекторов, писателей, деятелей театра, фотографов, музыкантов и дизайнеров в Роттердаме).

1907 г. Проектирует и строит свою первую модель принципиально по-новому организованной сцены с подвижными ширмами (*screens*), разрабатывает ее техническое оснащение. Принимается за первую работу серии «Черные фигуры».

1908 г. Экспонирует во Флоренции двадцать гравюр, изготовленных методом глубокой печати, пятнадцать из них озаглавлены «Движение».

1910 г. 24 января подает заявку на патент «Усовершенствования в декорациях сцены». Удовлетворена 1 сентября.

12 января 1911 г. система подвижных ширм Крэга впервые была применена на сцене в премьерном спектакле дублинского *Abbey Theatre* «Песочные часы» У.Б. Йейтса и затем, частично, в «Освободителе» Л. Грегори. В сентябре начинается демонстрация чертежей и макетов для «Макбета» Шекспира и других произведений в Галереях Лестер (Лондон).

10 сентября 1912 г. открывается выставка крэговских планировок сцен для спектаклей «Викинги» (по пьесе «Воители в Хельгеланде» Ибсена), «Макбет», «Гамлет» и других в Галереях Лестер (около ста произведений). Расширенная экспозиция (около двухсот произведений) переносится в Манчестер – Художественная галерея (ноябрь 1912), в Ливерпуль – Студия Сандона (1913), Дублин – Объединенный клуб искусств (1913), Лидс – Городская художественная галерея (1913).

1913 г. Участвует в международных выставках, посвященных театру: в Варшаве экспонирует сорок одно произведение, пишет предисловие к каталогу; в Мангейме показывает двенадцать макетов.

Февраль 1914 г. Принимает участие в международной выставке театральных художников в Цюрихе – Музей прикладного искусства.

Знакомится с А. Аппиа; их произведения впервые встречаются. Одновременно в трех залах музея выставляет свои работы и коллекции масок, кукол, книг Школы Арены Гольдони; среди работ: «модель А» (экспериментальный макет) и большой деревянный макет сцены для «Страстей по Матфею» Баха. В Лондоне, Галерее Доудсвэлла, состоялась выставка рисунков Крэга, выполненных с 1900 по 1910 г.

1919 г. Демонстрирует свои произведения на первой ежегодной лондонской выставке Общества граверов по дереву в Галерее Шенил. Продолжает экспонироваться на выставках Общества в 1921 – Галерея Шенил, в 1922 и 1923 – Галерея Святого Георгия.

1922 г. Международная театральная выставка в Амстердаме – Городской музей (21 января – 25 февраля). Сценограф входит в Оргкомитет, открывает эту выставку и экспонирует шестьдесят произведений. Из Амстердама – главным образом благодаря Крэгу – выставку переносят в Англию. Крэг пишет предисловие к английскому каталогу. Открытие состоится в Лондоне – Музей Виктории и Альберта (3 июня – 16 июля), затем экспонаты перевозятся в Манчестер (октябрь), Глазго (20 декабря 1922 – 3 февраля 1923), Брэдфорд (июнь – июль 1923).

1923 г. Показывает около тридцати ксилографий в Художественном салоне Й.Х. де Буа, эксперта в области гравюры, в Харлеме (Нидерланды).

В июне – сентябре 1924 г. в Лондоне проходит персональная выставка ксилографий Крэга со сценой бури («Король Лир») в центре экспозиции – Галерея Святого Георгия.

1927 г. Открывается персональная выставка Крэга в Манчестере – Галерея коллекционера и позднее, с особым успехом, в Амстердаме – Городской музей. Он экспонирует произведения на Немецкой театральной выставке в Магдебурге. Крэг и Московский Камерный театр были ее единственными приглашенными участниками-иностранцами, предоставившими оригиналы своей сценографии.

С 26 июня 1928 г. в Лондоне (Галерея Святого Георгия) экспонируются макеты и проекты для «Претендентов» и несколько гравюр для сцены. В Нью-Йорке все желающие могут познакомиться с крэговскими планировками сцен «Макбета» – единственной в США постановки, где использовалась система подвижных ширм (*Knickerbocker Theatre*, режиссер Дж.К. Тайлер, премьера 19 ноября).

11 января 1930 г. в Берлине (Галерея Ф. Флехтхайма) открывается выставка рисунков и гравюр Крэга для «Гамлета».



Э.Г. Крэг. Автошарж. 1931.
На подписи:
Эдвард Эдвардович.
Журналист.
Под-издатель (*sub-editor*)
журнала «Маска»

1934 г. На посвященной «организации сценической установки для идеального театра» Международной выставке театрального искусства в Нью-Йорке представлены двенадцать гравюр Крэга, созданных весной 1907 г. во Флоренции. Выставка показывалась с 16 января по 26 февраля в Музее современного искусства.

14 июня – 16 июля 1938 г. экспонирует работы в Лондоне, в помещениях книготорговца А.К. Флетчера.

1944 г. Становится членом *Syndicat National des metteurs en scène* (Национальный союз режиссеров Франции), созданного по инициативе Ж. Копо, Л. Жуве, Г. Бати, Ш. Дюллена, Ж. Руше, Г. Крэга и А. Барсака с целью добиться авторского статуса для режиссера. С 1946 г. почетный президент этого союза.

1956 г. Награжден английской королевой Елизаветой орденом Кавалеров почета в знак признания заслуг в сфере театрального искусства.

1961 г. Избран почетным членом Объединения художников сцены в Нью-Йорке.

1962 г. К 90-летию Крэга его сын Эдвард предоставил рисунки, ксилографии, офорты, театральные эскизы, чертежи и макеты сценографа из своей личной коллекции для выставок в Лондоне (*Mermaid Theatre*), а также в Париже, Амстердаме, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и других городах.

Андрей Левинсон

Э. Гордон Крэг. «Человек, который ничего не сделал»

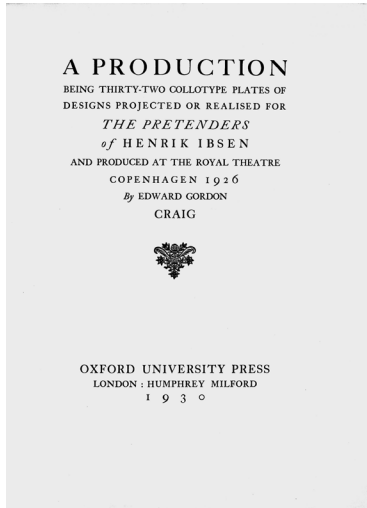
Этот величественный *фолиант*, переплетенный в кардинальский пурпур и изготовленный на печатных станках Оксфордского университета, содержит выгравированный золотыми прописными буквами титул: «Произведение. 1926»[4]. Произведение мистера Эдварда Гордона Крэга? Кажется, мы грезим! Разве этот джентльмен – не самый знаменитый безработный в Соединенном Королевстве, дуайен безработных[5]? И не прослыл ли этот человек театра – как говорится, по рождению, образованию и милостью Божьей – бесплодным, блестящего ума дилетантом, берущимся за все? Дело в том, что настоящий, великий творец Крэг ничего не создал [на сцене] сам за двадцать или даже тридцать лет, если не принимать во внимание, что в 1909 году он вместе со Станиславским поставил «Гамлета» в Москве[6] и подготовил в Копенгагене произведение Ибсена – этот проект я выбрал предметом своей работы и описываю его совместно с Поульсеном[7]. Что за странный творец, который ничего не сделал?

Ни в коем случае не насмехайтесь над его мнимым бездействием и считайте парадоксом форму выражения, которую я использую в этом сюжете.

Он – *создатель*, прежде всего и без сомнения, потому, что разработал и распространил по всему миру большинство живых идей, которыми вдохновляется современный театр. И совершил это при всем том без большой пользы для своей личной репутации – ведь его мысль, ставшая общественным достоянием, теперь повсеместно воплощается как безымянная.

Стало быть, у мистера Крэга теоретический ум, действующий в абстрактном, далеком от реальности диапазоне, он – келейный реформатор?

Совсем наоборот, и именно это делает его положение чрезвычайно патетичным. Он, безусловно, самый активный и к тому же наделенный самым богатым воображением из сражающихся врукопашную с театральной вещью, ее субстанцией и материей художник. Он – главный исполнитель, опытный мастер, владеющий ремеслом; он изучил и испытал свои средства, разработал свою технику, реализовал свои


A PRODUCTION
BEING THIRTY-TWO COLLOTYPE PLATES OF
DESIGNS PROJECTED OR REALISED FOR
THE PRETENDERS
of HENRIK IBSEN
AND PRODUCED AT THE ROYAL THEATRE
COPENHAGEN 1926
by EDWARD GORDON
CRAIG
OXFORD UNIVERSITY PRESS
LONDON : HUMPHREY MILFORD
1930

Титульный лист книги
A Production

мечты до мельчайших деталей, но для него ни разу не поднялся занавес, никогда не было дано трех звонков!

Мистер Гордон Крэг оказался бы трагической фигурой, если бы благородство его образа действий не было напрочь лишено пафоса.

Новая работа – упомянутый *фолиант* в алом переплете, выполненный торжественным шрифтом и в выражениях, полных достоинства, – посвящена Его Величеству Кристиану X, королю Дании и Исландии, «дух которого сохраняет живым знаменитый театр, возведенный его предками»[8]. Какое разнообразие в формулировке этой надписи: великолепие, династическая традиция, преемственность! С каким наслаждением Гордон Крэг начертал свое авторское посвящение: Королю! Потому что он сам замешан из той же глины, что и монархи, а не предусмотренные конституцией короли, которые, царствуя, не правят. Однако – отметьте нюанс – он из тех претендентов (у Крэга подлинны все притязания, поэтому он так легко отказывается от компромиссов и крайних средств), которые находятся вдали от своей страны, не правят, но царствуют.

Изгнанный со своей родины, нет, учтиво принужденный уехать – его идеи в Англии не укоренялись, но и ориентиры не менялись, – Крэг должен был жить, стоически ожидая своего часа в лачуге на краю Генуи[9]. Притом знал: все готовы – если этот час, на их взгляд, приближается медленно – оставить преемника в забвении, когда он свои



Э.Г. Крэг. Иллюстрация для книги *A Producntion*. «Борьба за престол». Эскиз световой композиции сцены с призраком

права обретет. Вот так театральная индустрия берет под сомнение творца и изгоняет (я должен здесь вспомнить о Жаке Копо, который поведал печаль своего возвращения в Пернан-Вержелес после прекрасной и бесполезной драки прошлой осенью[10]) собственную чистейшую славу.

Не то чтобы мистера Гордона Крэга сто раз не приглашали настойчиво; директора театров по всему миру испрашивали у него макеты декораций, выкройки костюмов, почти никогда не получая их. Ему отвратительны направленные на увеселение таланты в обычных второстепенных прикладных искусствах, вспомогательных средствах декоратора, костюмера – но только эти возможности предоставляют ему антрепренеры спектаклей. Называемый «мастером сценического мира», *best man*[11], он не может отказаться ни от одной малейшей своей прерогативы; ему нужна в театре абсолютная власть – все или ничего. В итоге – ничего! Как и граф де Шамбор, он бросает картонную корону, а не идет на компромисс с цветом флага[12].

Именно по всем этим причинам Крэг хранит в себе не выпущенную в свет, не выставленную напоказ большую и лучшую часть своей работы в ожидании (как долго оно продлится?), на пороге сцены. Мы знаем, несомненно, основные линии и первоэлементы его работы, но не в полной мере, фрагментарно, посредством аллюзий, приближений и

свидетельств всех сортов. Нам известен Крэг – писатель, рисовальщик, резчик по дереву и гравер, чьи трактаты, эстампы, замечательная коллекция журнала «Маска», который он издает около двадцати лет, ведут нас по крайней мере к порогу его лаборатории. Многие из перечисленных материалов были мне давно знакомы; но благодаря сближению с этим человеком (а я только недавно испытал такую радость) они особенно оживились и прояснились.

Крэг – подлинный образец британского оригинала, гениального и простодушного: широкий гладкий и чистый лоб под белыми волосами, розовое лицо, кристально чистые голубые глаза и, при некоторой церемониальной твердости и хорошей воспитанности, ужасная детская насмешливость; сквозь оттенок горечи видна самая очаровательная естественность. Слишком велики амбиции (наделить свою страну поэтическим театром, которого эта страна не хочет), чтобы невзгоды сделали его озлобленным. И в то же время – учтивость, приветливая простота, но щетинящиеся при соприкосновении с чем-то пошлым: такой характер должен наполнять святым ужасом спекулянтов, интриганов, дельцов от бизнеса и идей. Видно, что он, выражаясь словами аббата Прево, *ne quelque chose*[13].

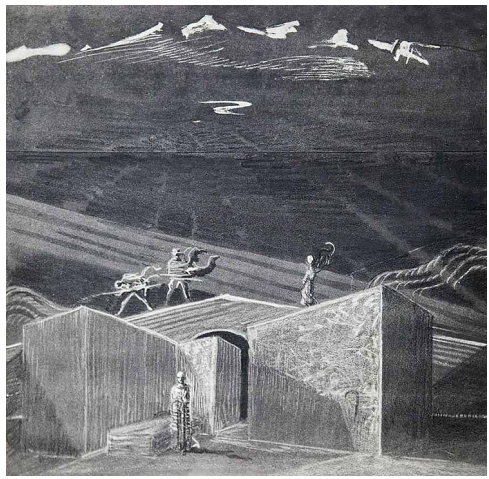
Патриций, один из «династии» английской сцены, он, несомненно, весь пошел в своих родителей. Сын миссис Эллен Терри[14] – знаменитой актрисы, выдающейся исполнительницы ролей в пьесах Шекспира, ученицы сэра Генри Ирвинга[15] – высочайшего лицемера (лицемер – греческий термин для определения актера, подходит и для ролей дьяволоподобных мерзавцев, в которых Ирвинг преуспел), его король на каждом дюйме подмостков был тем, кем являлся лорд Биконсфилд на трибуне и при дворе[16].

Мистер Крэг, в полной мере новатор, подобно Ирвингу принадлежит аристократии театра, «кавалерам», а не «круглоголовым»[17]. Он может называть свои книги и манифесты «К новому театру»[18] или «Театр в движении»[19] (но не «Революция театра», как сделал немецкий «партнер» Георг Фукс[20], который после выхода этой книги стал лидером и просто победил в революции). Вводя новшества, помыкая рутиной, он *реставрирует* театр, в котором работает; его реконструкция выполнена на исторических основах: оставленное плеядой елизаветинских плащей наследство он извлекает из бездны, вырытой когда-то пуританами Кромвеля, и предлагает ставить спектакли с английской музыкой, как было до итальянцев. Затем, в своем решении вопроса,

что есть настоящий театр, Крэг перемещается и в пространстве, и во времени, восходит через придворные спектакли эпохи *сейченто* к комедии дель арте и «пассеизму», видя в них предвестников будущего; движется в обратном направлении: от католической литургии, богослужения в соборах, исключая таинство представления, разыгранного на паперти в гибридном жанре, устремляется к античной трагедии.

Именно в качестве *актера* он дебютировал в Лондоне; и нужно отныне принять во внимание этот штрих, чтобы развеять некое недоразумение, причинившее мистеру Гордону Крэгу наибольший вред: самоцель, тот суверенный строгий порядок, который он отстаивает, – отнюдь не *главенство мизансцены*; напротив, ему, как и Гёте, дорого *единство визуального* и тем более *духовного* в спектакле, та *целостность*, что дает возможность использовать вокабулу[21]. И как раз по этой причине он постулирует единственное требование, предусматривающее, упорядочивающее и координирующее все, – диктатуру ведущего спектакль, который может быть или не быть драматическим автором, художником и даже архитектором или танцовщиком, но с самого начала должен быть *актером* – тем, кем были Софокл, Шекспир и Мольер.

Не думаю, что мистер Гордон Крэг в качестве актера намного превзошел Шекспира, как всем известно, преуспевшего в роли Призрака отца Гамлета. Устав от работы на младших должностях, он бросил это занятие. Принялся со страстью рисовать и гравировать, не без вдохновения черпая основы из растянутых очертаний Обри Бёрдсли[22], из контраста белого и черного Николсона[23]; однако при рассмотрении как вблизи, так и издалека видишь, что все его картины и арабески обращались к театру, тянулись к нему до того дня, когда художнику навсегда дано было создавать театр целиком. С несколькими фанатичными друзьями, почти или совсем без денег и с самым примитивным материалом он проложил собственный путь тремя постановками: оперой Пёрселла[24], оперой «Ацис и Галатея» Генделя[25] и «маской» эпохи Возрождения[26]. Все это происходило в начале века. Его спектакли, прогоревшие из-за безразличия, едва ли развлекающие, положили начало. С момента возникновения (на простых деревянных подмостках в качестве основания) введенный Крэгом с впечатляющей мощью стиль презрительно относится к оптической иллюзии и отвергает подражание жизни, другими словами – реконструкцию исторического прошлого в спектакле.

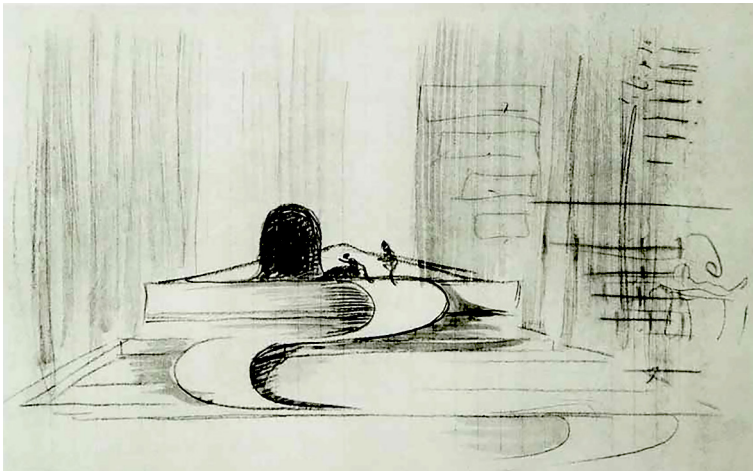


Э.Г. Крэг. Иллюстрация для книги *A Producntion*. «Борьба за престол». Сцена смерти епископа

Славные поражения, бесперспективные попытки следовали одна за другой! И поэтому мистер Гордон Крэг покидает Англию. Начинается его странствующая жизнь. В Берлине он вступает в недолговечное сотрудничество с Отто Брамом[27] – до кончиков волос реалистом, инициируя постановки Ибсена и Гауптмана. Рождаются другие проекты, а потом исчезают. В течение нескольких лет он путешествовал по Европе согласно графику турне Айседоры Дункан[28]. Московский этап я уже упоминал. Театр, строительство которого на Елисейских Полях уже объявлено[29], станет лишь новой и грандиозной «фата морганой» в бесконечной пустыне. Незадолго до войны при помощи мецената явилась возможность основать в Лондоне школу, прикладную и исследовательскую мастерскую. 1914 год окажется последним ударом по этому долгосрочному начинанию.

Тем временем вышла первая книга мистера Гордона Крэга «Искусство театра»[30]; она произвела сенсацию на континенте и скандал среди островитян. Ее негативное воздействие оказалось более определенным, чем позитивный вклад. После такого потрясения доктрина *натуралистического* театра уже не восстановилась. Точно так же, как и каботинаж: экспрессивная гримаса и тремоло гистриона были поражены насмерть[31].

Теория *сверхмарионетки*, закрепление за актером определенной функции, пожертвование его суверенностью в пользу верховного руководителя не разделили их участь. Непреклонный и глубоко



Э.Г. Крэг. Иллюстрация для книги *A Producntion*.
«Борьба за престол». Акт 3, сцена 1

содержательный императив этого непримиримого человека объединит против его книги все тщеславие, уязвление и, что еще хуже, всю гордыню. По какому праву этот «неудавшийся» комик, предатель своей корпорации, требовал послушания? Или громко кричал о тирании! Само благородство крэговских взглядов выглядело безумием величия. Его подвергли остракизму, и Бог знает до чего эта злоба была устойчива! Лишь растущий авторитет мастера за рубежом заставил, в конце концов, смирить предубеждение соотечественников. На смену пришло безграничное удивление, внушенное слухами о его славе, которая сегодня всеобща.

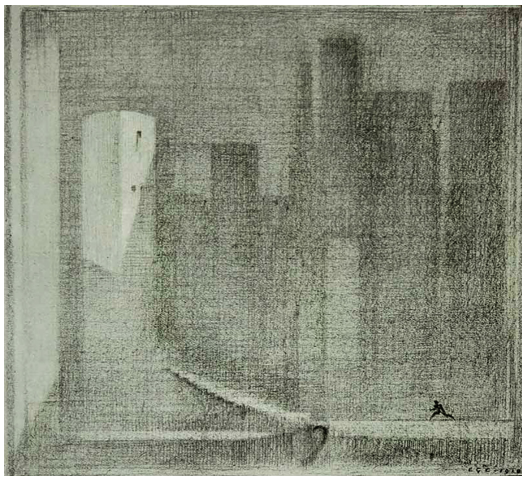
Я рассказывал о том, что получилось в остатке, о каждодневной деятельности, но усеченной, подавленной, лишенной естественной кульминации, о жизни без своего законного расцвета; я вкратце перечислил труды и опыты этой жизни. Однако в один из самых мрачных ее моментов, в 1907 – году неоправданных надежд, Крэг создал одним махом, в совершенно новой для себя технике травления целую серию композиций. То был расцвет, потрясающий взрыв театрального инстинкта, прорвавшийся наружу – в обход гравюры на дереве – в офортах. Пятнадцать лет спустя он предложил комментарий или, точнее, заключение к своему циклу образов. Текст и расположенные рядом изображения составили альбом, названный «Сцена»; так явилась на

свет «преданность жизни, принесшей плоды», как скажет поэт Джон Мейсфилд в рифмованном предисловии к нему[32].

Не могу передать, как нравится мне эта проза, иногда строгая, а иногда и смачная, нравятся точность определений, непринужденность отступлений, схематические суждения и знакомые каламбуры, будто брошенные в сторону, ни к кому не обращенные, – все это на фоне науки, столь же завершенной, сколь и сдержанной. В тексте имеется ряд соображений о природе не сцены или декорации – понятий частных, фиктивных, а *театрального произведения*, этого «топоса» Аристотеля, чья античная поэтика провозглашает единство; и эстампы воскрешают в памяти гений места, где рождается это произведение, ни с чем не сравнимый гений – что бы он собой ни представлял. И перед нами то самое место, тот магический круг, который описывает мистер Гордон Крэг.

В его проекте *тысяча сцен* помещена *в одну-единственную*, состоящую из элементов самых простых, но взаимозаменяемых до бесконечности. Эти элементы – прямолинейные ширмы, вертикальные плоскости, белые рамы, чистые орнаменты и слепки – получают свет собственной жизни и собственный цвет. Объемная архитектура, пластичные символы, простые тела, геометрия в пространстве и световой клавир с неисчислимыми нюансами – все это вместе создает для человека на сцене то самое место, трагический, феерический или экзотический круг, всегда исполненный волнующей странности. И офорты показывают нам, что эта простота, достигаемая *устранением* всего, что не связано с общим, изначальным, необходимым, может содержать в себе магию. Своим грандиозным красноречием работы напоминают «Темницы» Пиранези[33], покровителя театральной декорации. Однако грация их возникает вследствие простого эффекта *свето-тектонической* компоновки, обходясь без перспективы, колонн или архитектуры, *без темниц*! Это ничто, эта пустота, это обобщенно структурированное пространство предстает обиталищем возвышенной души, храмом поэтического глагола.

Превосходный мемориал «Произведение. 1926» полезен нам и по другой причине: тридцать две работы, многие из которых даны в цвете, позволяют проследить зарождение спектакля «Претенденты» Ибсена сквозь все его фазы и варианты; текст, богатый по содержанию и юмору, раскрывает секрет тонкого процесса, превращающего пьесу, то есть текст, в театральное действие. И я пока не упомянул новейший *опус*,



Э.Г. Крэг. «Макбет». Акт II. 1910

еще готовящийся к выходу в свет[34]: гравюры на дереве, предназначенные декорировать и наглядно представлять «Гамлета», с группами и силуэтами, непрозрачными – черными, как Эреб[35], выделяющимися на фоне других, менее плотных черных, монохромных, синтетических изображений – квинтэссенция трагедии… Все это – разные аспекты уникального феномена, *disjecta membra pœtae*[36], как много свидетельств театрального призвания Эдварда Гордона Крэга, «человека, который ничего не сделал», хотя в большей степени, чем кто-либо другой, предназначен дать нашему времени великое сакральное представление – то, которого ему все еще не хватает, апофеоз сцены по Крэгу: воспарившие духом формы и свет[37].

Публ., вступит. статья и коммент. Светланы Сбоевой

1 *Levinson André.* E. Gordon Craig. «L'Homme qui n'a rien fait» // *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Paris, 1930. 23 aout. № 410. P. 6.

2 Ibid.

3 См.: *Giteau Cécile, Veinstein André*. Catalogue // Gordon Craig et le renouvellement du théâtre / textes de Gordon Craig traduits par Maurice Beerblock et Simone Galliot; préface de Julien Cain. Paris: Bibliothèque nationale, 1962. P. 19–31; *Innes Christopher*. Edward Gordon Craig. 1872–1966: A theatrical Chronology // *Innes Christopher*. Craig. A Vision of Theatre. Ontario, Canada: York University, 1998. P. 309–314; Основные

даты жизни и творчества Эдварда Гордона Крэга // *Крэг Эдвард Гордон*. Указатель к летописи дней моих. 1872–1907. Мемуары / Пер. с англ. и коммент. К. Атаровой. М.: АРТ, 2013. С. 485–490; The Life and Times of Edward Gordon Craig // http://edwardgordoncraig.co.uk/timeline/ (13.06.2020)

[4] *Craig Edward Gordon*. A Production. 1926: Being Thirty-Two Collotype Plates of Designs Projected or Realised for «The Pretenders» of Henrik Ibsen and Produced at the Royal Theatre, Copenhagen, 1926. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1930.

[5] Во французский текст вставлено английское слово *unemployed* – безработные; те, кто вне игры.

[6] Г. Крэг по предложению К.С. Станиславского приступил к проектированию сцен с подвижными ширмами для «Гамлета» У. Шекспира в 1908 г. В октябре 1908 г. приехал в Москву для переговоров и в ноябре дал согласие на постановку «Гамлета» в Московском Художественном театре. Совместно со Станиславским Крэг работал в Петербурге и в Москве с апреля до 2 июня 1909 г. и с 15 февраля по 10 апреля 1910 г. Премьера спектакля состоялась 23 декабря 1911 г. Постановка К.С. Станиславского и Г. Крэга (сценограф поставил свою подпись под тремя сценами). Режиссер – Л.А. Сулержицкий. Музыка И.А. Саца.

[7] Речь ведется о спектакле «Претенденты» («Претенденты на престол») по пьесе Г. Ибсена «Борьба за престол». Впервые был показан в Копенгагене на сцене *Kongelige Teatret* 17 ноября 1926 г. План постановки Г. Крэга. Режиссеры – братья А. и Й. Поульсены. Художник – Г. Крэг.
«Когда я ставлю великие драмы, я вовсе не стараюсь дать зрителям представление об архитектурном облике определенного исторического периода. Великие произведения имеют собственные законы изобразительного решения, более или менее театрального, столь же нереального, как и сама пьеса, – писал Крэг в предисловии к изданию серии своих офортов к пьесе Ибсена. – Конечно, я могу и ошибиться, но, полагаю, что архитектурная установка для “Короля Лира” очень близка той, что должна появиться при постановке “Борьбы за престол” Ибсена или “Отца” Стриндберга». Цит. по: *Образцова А.Г.* Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // *Крэг Эдвард Гордон*. Указатель к летописи дней моих. 1872 – 1907. Мемуары. С. 474.
Поульсен (*Poulsen*) – династия датских актеров.
Поульсен Адам (1879–1969) – датский актер театра и кино, театральный директор. Дебютировал в Копенгагене в 1901 г. на сцене *Dagmar*

Teatret, работал в *Folketeatret* (1903–1905). Затем в течение года учился в берлинской школе М. Рейнхардта. С 1906 по 1909 актер, с 1911 по 1914 директор *Dagmar Teatret*; в 1909–1910, 1915–1918 и 1930–1931 гг. актер *Kongelige Teatret*. С 1916 по 1919 руководил *Svenska Teatern* в Хельсинки. В 1920-е гг. гастролировал в городах Дании, в Швеции и США. С 1911 г. снимался в немых фильмах. С 1931 г. выступал только как чтец. См.: https://digitaltmuseum.org/021037957586/poulsen-adam-1879-1969?sv=grid (12.01.2020)

Поульсен Йоханнес (1881–1938) – датский актер театра и кино, режиссер, театральный директор. Дебютировал в 1901 г. в *Dagmar Teatret*. С 1909 г. входил в труппу *Kongelige Teatret*; с 1917 г. одновременно был режиссером, с 1930 до конца жизни – директором этого театра. Играл главные роли в постановках У. Шекспира, Л. Хольберга, А.Г. Эленшлегера, Г. Ибсена. А. Стриндберга, Л.Н. Толстого, К. Абелля и других. Среди режиссерских работ Й. Поульсена: «Аладдин» Эленшлегера (1919), «Буря» Шекспира (1922), «Претенденты на престол» Ибсена (1926), «Двенадцатая ночь» Шекспира (1933), «Торденскьольд» Эленшлегера (1935). С 1910 г. снимался в кино на студиях *Regia Art Films* и *Nordisk Film*. См.: *Nathansen H.* Johannes Poulsen. Copenhagen: Gyldendal, 1946; https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Poulsen (17.01.2020)

[8] Полный текст посвящения: «Его Величеству Кристиану X, королю Дании и Исландии, дух которого сохраняет живым знаменитый театр, возведенный его предками в 1722 году в Копенгагене, гордость датской нации, эта книга с уважением посвящается».

[9] С 1918 г. Крэг жил в Раппало, пригороде Генуи, сумел возобновить здесь издание журнала *The Mask*, прерванное в начале Первой мировой войны. В 1925 г. поселился в Стурле близ Генуи. Театральный журнал «Маска» выходил в 1908–1915, 1918–1919, 1923–1929 гг. (пятнадцать томов).

[10] *Копо* (*Сореаи*) *Жак* (1879–1949) – французский театральный критик, актер, режиссер, педагог, руководитель театров. Автор книги о Мольере, инсценировки романа «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского (совместно с Ж. Круэ) для спектакля *Théâtre des Arts* Ж. Руше (1911), нескольких пьес и переводов пьес. Один из организаторов вместе с А. Жидом и Ж. Шлюмбергером ежемесячника *La Nouvelle Revue Française*, глава его театрального отдела.

Основатель некоммерческого театра *Vieux-Colombier*, открытого 22 октября 1913 г. как школа для самого Копо, его учеников-актеров

и сотрудников. С 1917 по 1919 г. читал лекции и ставил французские пьесы в США. В феврале 1920 г. возобновил работу *Vieux-Colombier*, на следующий год создал Школу драматического искусства под руководством Ж. Ромена с целью воспитать «не испорченное Консерваторией» поколение актеров. Со временем усилились финансовые затруднения, труппу Копо покинули ведущие актеры Л. Жуве и Ш. Дюллен, испытавшие себя в режиссуре. В 1924 г. *Vieux-Colombier* снова была закрыта. Копо с группой учеников и последователей в октябре того же года обосновались в замке Мортей в Мерсее, недалеко от Бона. В провинции режиссер надеялся найти более заинтересованную реформой театра публику. Чтобы получить финансовую помощь, он показал группе промышленников в Лилле две новые постановки, но и эта попытка потерпела неудачу. В 1925 г. труппа переселилась в поместье Копо Пернан-Вержелес; с мая 1925 г. актеры разыгрывали комедии Мольера, старинные фарсы и пьесы Копо, в которых он, опираясь на комедию дель арте, создавал новые маски. Плотный график конференций и лекций руководителя во Франции и Бельгии (надо было покрыть расходы) затягивал работу, авторитет Копо в труппе, у которой к 1929 г. имелись и хорошая репутация, и репертуар, ослабевал. Ученики, желавшие вернуться домой, рискнули провести сезон 1929/1930 гг. в Париже и уехали в июне 1929 г. из Пернан-Вержелеса – Копо остался в ковчеге. Некоторые из подопечных не покидали его какое-то время. См.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau (16.02.2020)

12 октября 1929 г. Копо записал в своем дневнике: «Мишель <Сен-Дени> и <Аман-Жюльен> Местр наконец-то уехали сегодня утром. <…> Обедневший, освобожденный, смогу ли я когда-нибудь вновь вступить в борьбу? Не лучше ли показать, на что я способен в одиночку, а, возможно, чего только в одиночку и смогу достичь?». Цит. по: *Rudlin J.* Jacques Copeau. (Directors in perspective). London – New York: Cambrige University Press, 1986. P. 112. Пер. С.Г. Сбоевой.

В Париже была сформирована новая труппа – *La Compagnie des Quinze*, возглавил ее, как и театр *Vieux-Colombier*, племянник и ученик Копо М. Сен-Дени.

Сен-Дени (*Saint-Denis*) *Мишель*, в Англии *Майкл* (1897–1971) – французский актер и режиссер, английский режиссер. В 1934 г. организовал гастроли Труппы пятнадцати в Лондоне, ее спектакли имели успех. Заслужив признание несколькими постановками в лондонских театрах,

принял решение не возвращаться на родину и со временем вошел в число ведущих британских режиссеров.

Местр (*Maistre*) *Аман-Жюльен*, сценическое имя *А.-М. Жюльен* (1903–2001) – французский актер, певец, режиссер. В 1920-е гг. актер труппы Копо, с 1929 г. – Труппы пятнадцати. Создал со швейцарским актером, певцом и композитором Ж. Вилларом (прозвище Жиль) вокальный «дуэт Жиля и Жюльена», который в 1932–1939 гг. пользовался огромным успехом. См.: https://fr.wikipedia.org/wiki/A.-M._Julien (19.02.2020)

[11] *Best man*, англ. – «правая рука», лучший сотрудник, главный помощник.

[12] Граф де *Шамбор* (de *Chambord*) – под этим именем получил известность *Анри-Шарль д'Артуа* (*Henri-Charles d'Artois*), герцог Бордо (duc de Bordeaux; 1820–1883) – последний представитель старшей линии французских Бурбонов (потомков Людовика XV), внук Карла X; претендент на французский престол как Генрих V и глава легитимистской партии. Со 2 по 9 августа 1830 г. десятилетний Анри д'Артуа формально считался королем, затем корону передали его регенту, представителю Орлеанской ветви династии, Луи-Филиппу, изгнавшему Бурбонов старшей линии из Франции. Анри д'Артуа вместе с матерью с тех пор жили в Австрийской империи. Там он взял имя граф де Шамбор, стал убежденным сторонником легитимистской монархии, символом которой было белое королевское знамя с лилиями. В 1871 г. принц Анри впервые за время изгнания встретился во Франции с делегацией депутатов-роялистов, они убеждали претендента на престол принять в будущем трехцветный флаг. Он не дал согласия, не отказался от флага своих отцов, ибо для него этот флаг «объединяет уважение к религии, защиту всего, что справедливо, что хорошо, что правильно, со всем, чего требует наше время, тогда как триколор – флаг революции со всеми ее действующими лицами». См.: *De Montplaisir Daniel*. Le Comte de Chambord, dernier roi de France. Paris: Librairie Académique Perrin, 2008. P. 423. В 1873 г. монархическое большинство Палаты депутатов, избранной после свержения Наполеона III и Парижской коммуны, предложило графу Шамбору корону. Соглашаясь на конституционные принципы, он не смог признать трехцветное знамя (даже дополненное щитом с лилиями и короной). Отверг и другой компромисс: белое знамя как персональный штандарт короля, а триколор – как национальный флаг. В 1875 г. была принята конституция Третьей республики. См.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_d%27Artois (14.01.2020)

[13] *Ne quelque chose* (франц.) – человек из хорошей семьи. См.: *L'abbe Prevost*. Le Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux. Paris: Calmann-Levy, 1908. P. 9.

[14] *Терри* (*Terry*) *Элис Эллен* (1847–1928) – английская актриса театра и кино. Считается в своей стране непревзойденной исполнительницей женских ролей в пьесах У. Шекспира. Дочь странствующих актеров, Терри родилась в Ковентри. Ее бабушка и дедушка, все шесть братьев и сестер выступали на сцене. И только сын, Эдвард Гордон Крэг, следом за ней приобрел мировую известность. Терри дебютировала в 1856 г. в роли Мамиллия («Зимняя сказка» Шекспира) – тогда ей было девять лет – на сцене *Princess's Theatre* (под руководством Ч. Кина) в присутствии королевы Виктории. К одиннадцати годам сыграла дюжину ролей, включая Пака («Сон в летнюю ночь» Шекспира). С 1859 по 1863 г. работала в разных английских театрах. В шестнадцать лет вышла замуж за художника и скульптора Дж.Ф. Уоттса, вскоре рассталась с ним, вернулась в родительский дом и на сцену. В плодотворном 1867 г. создала несколько образов в *Adelphi Theatre*, *Royal Theatre*, *Drury Lane*, *Queen's Theatre on Long Acre*. Впервые в роли Катарины стала партнершей Г. Ирвинга – Петруччио («Укрощение строптивой», одноактная переделка Д. Гаррика). В 1868 г. создала семью с Э.У. Годвином, архитектором, художником театра, критиком, и надолго оставила сцену. В 1872 у них родился сын Эдвард Гордон. В 1875 г. Годвин ушел от Терри; она вступила в труппу *The Prince of Wales's Theatre* и сыграла Порцию в шекспировском «Венецианском купце».

С 1878 г. Терри выступала в возглавляемом Ирвингом *Lyceum Theatre*, следующие два с лишним десятилетия была ведущей актрисой шекспировского репертуара в Великобритании. Вместе с Ирвингом успешно гастролировала в городах США, Канады и Великобритании. Их длительное сотрудничество было прервано смертью Ирвинга (1905). Год спустя начались долгие профессиональные и личные отношения Терри с Дж.Б. Шоу. Прослужив более чем полвека на сцене, она совершила поездку по Великобритании, США и Австралии с лекциями о театре и Шекспире. В 1916–1922 гг. снималась в немых кинокартинах. См.: https://www.imdb.com/name/nm0855977/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (01.02.2020); https://nt.global.ssl.fastly.net/documents/dame-ellen-terry-biography.pdf (04.02.2020); https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ellen_Terry (01.02.2020).

[15] *Ирвинг* (*Irving*) *Генри*, сэр, наст. фам. и имя *Бродрибб* (*Brodribb*) *Джон Генри* (1838–1905) – английский трагический актер, режиссер, директор

Lyceum Theatre (1878–1898). Учился в коммерческом училище, с тринадцати лет офисный работник юридической фирмы. Увидев, как С. Фелпс играет Гамлета, начал брать уроки актерского мастерства и выступать в Сандерленде (1856). Добивался признания постепенно; в 1866 г. актриса Р. Герберт сделала его своим помощником, а затем и режиссером *St. James's Theatre* в Лондоне. На следующий год Ирвинг присоединился к труппе *Royal Theatre*, где играл с Э. Терри. Последовали короткие ангажементы в *Haymarket Theatre*, *Drury Lane* и *Gaiety Theatre* (Дублин). Первого заметного успеха актер добился в роли Дигби Гранта в спектакле «Две розы» Дж. Албери, который был показан в *Vaudeville Theatre* 4 июня 1870 г. и шел триста раз.

С 1871 г. Ирвинг сотрудничал с *Lyceum Theatre* под руководством И.Л. Бейтмана. Его неожиданный успех вывел эту труппу из кризиса – Ирвинг, исполнив в течение шести лет ряд ролей шекспировского репертуара, стал знаменитым. В 1878 г. он вступил в партнерские отношения с Э. Терри и заново открыл *Lyceum* под своим руководством. Поставил серию пьес Шекспира, совершил со всей труппой несколько успешных поездок в США и Канаду. Коммерческим директором театра стал Б. Стоукер, ирландский писатель, который обожествил Ирвинга.

И при этом когда Стоукер начал писать роман ужасов «Дракула», Ирвинг оказался вдохновителем главного персонажа. Современный историк Л. С. Уоррен пишет: «Ученые долгое время соглашались с тем, что ключи к происхождению и оценке сказки о Дракуле лежат в отношениях менеджера с Ирвингом 1880-х годов. <…> Многочисленные описания Ирвинга Стоукером настолько совпадают с его представлением о вымышленном графе, что современники прокомментировали это сходство. <…> Брэм Стоукер, кроме прочего, усвоил страх и неприязнь, которые работодатель ему внушал, эти ощущения он сделал основой своей готической фантастики» (*Warren Louis S.* Buffalo Bill's America. William Cody and the Wild West Show. New York – Toronto: Alfred A. Knopf, 2005. P. 308. Пер. С.Г. Сбоевой).

В 1895 г. Ирвинг первым из актеров был удостоен рыцарского звания, что свидетельствует о полном его принятии высшими кругами британского общества. Через год после смерти Ирвинга Стоукер опубликовал его двухтомную биографию под названием «Личные воспоминания о Генри Ирвинге» (*Stoker Bram.* Personal Reminiscences of Henry Irving. London: W. Heinemann, 1906).

Г. Крэг в предисловии к своей книге «Генри Ирвинг» обратился к читателю: «Позвольте мне сразу же заявить в самых ясных и безошибочных выражениях о том, что я никогда не знал, не видел и не слышал более великого актера, чем Ирвинг» (*Craig Edward Gordon*. Henry Irving. New York – Toronto: Longmans, Green and Co., 1930. P. 1. Пер. С.Г. Сбоевой). См. также: https://en.wikipedia.org/wiki/Heniy_Irving (02.02.2020); https://www.questia.com/read/2354102/henry-irving (02.02.2020).

[16] Лорд *Биконсфилд* (*Beaconsfield*) – *Дизраэли* (*Disraeli*) *Бенджамин* (1804–1881) – английский государственный деятель, писатель. В 1837 г. от партии тори вошел в палату общин; пытался превратить партию в народную. С 1846 г. лидер оппозиции. Политические взгляды представлены в его романах. В 1852, 1858–1859 и 1866–1868 гг. – министр финансов. Во внешней политике исходил из стремления вернуть Англии былое величие, активизировал колониальные притязания. Значительна роль Дизраэли в преобразовании партии тори в Консервативную. Возглавив правительство консерваторов (1874–1880), он приобрел у египетского хедива пакет акций Суэцкого канала – это подготовило последующий захват Египта Великобританией. Когда по его инициативе в 1876 г. английская королева получила титул императрицы Индии, считавшейся сердцем Британской империи, Дизраэли был удостоен звания лорд Биконсфилд. Поражение консерваторов на выборах 1880 г. прервало политическую карьеру Дизраэли. См.: http://2uk.ru/history/history53 (02.02.2020)

[17] «Круглоголовые» (англ. *roundheads*) – так в период Английской буржуазной революции XVII в. приверженцы короля презрительно называли сторонников парламента. Кличка связана с характерной стрижкой («в скобку»), распространенной в буржуазной среде. В 1930-е гг. понятия «круглоголовые» и «остроголовые» использовал Б. Брехт для определения разных рас – см. пьесу «Круглоголовые и остроголовые. Страшная сказка».

[18] См. альбом работ Крэга «К новому театру» с комментариями и размышлениями автора: *Craig Edward Gordon*. Towards a New Theatre. Forty Designs for Stage Scenes. London & Toronto: J. M. Dent & Sons, 1913. Включает сорок репродукций макетов и этюдов, созданных с 1900 по 1910 г.

[19] См. сборник статей Крэга «Театр в движении»: *Craig Edward Gordon*. The Theatre – Advancing. Boston: Little, Brown and Company, 1919. Переиздан в Англии в 1921 г.

[20] *Фукс* (*Fuchs*) *Георг* (1868–1949) – немецкий драматург, режиссер, театральный деятель, теоретик театра. Опубликовал два манифеста: «Сцена будущего» (Die Schaubühne der Zukunft. Belin: Schuster & Loeffler, 1905) и «Революция театра» (Die Revolution des Theaters. Essai mit 17 Bildbeilagen. München: Georg Müller Verlag, 1909), в русском переводе издан в 1911 г. Инициировал совместно с группой архитекторов и художников создание Мюнхенского Художественного театра, открытого весной 1908 г.

[21] Вокабулы (лат. *vocabulum*) – отдельные слова или список слов с переводом на родной язык, выписываемые для заучивания наизусть. И.В. Гёте отмечал: «Литературная эпоха, в которую я родился, развивалась из предшествующей, преодолевая противоречие. Германия, так долго наводненная чужеземными народами, пронизанная другими нациями, приученная к иностранным языкам в научных и дипломатических переговорах, не могла совершенствовать свой собственный. В него, во множество новых понятий, как по необходимости, так и без нужды проникло бесчисленное количество иностранных слов, и даже по отношению к знакомым предметам применялись иностранные слова и обороты. <…> непосредственное использование таких идиом и их полуонемечивание выглядело смешным и в общечеловеческой, и в деловой сфере. <…>

Но в ту же эпоху появились гениальные произведения, а значит и тогда живы были немецкое свободомыслие и веселый нрав. Свойства эти в сочетании с очевидной основательностью, побуждали писать свободно и естественно, без ненужных вокабул, и написанное немцами таким образом давало общий, понятный всем смысл» (*Goethe J.W.* Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun, [n. d.]. S. 264–265. Пер. Б.Е. Грачева).

[22] *Бёрдсли*, *Бердслей* (*Beardsley*) *Обри Винсент* (1872–1898) – английский художник-график, иллюстратор, декоратор, поэт, музыкант. Один из самых крупных в Великобритании представителей эстетического движения 1890-х гг. Стилизовал готовые художественные формы разных эпох, включая китайские и японские гравюры, древнегреческую вазовую живопись, помпейские фрески, картины импрессионистов, силуэты *Art Nouveau*.

Примечательно, что именно в то время, когда слава О. Уайльда и Бёрдсли в его стране достигла апогея, Крэг сосредоточил внимание на традиционном искусстве начала XIX и более ранних веков – из-

менилось его понимание красоты, которую с тех пор этот художник театра видел в единстве всех элементов и пытался воплотить в сценическом целом. «…Самое лучшее действие – действие экономное», – писал он чуть позже. – Слово «красивое» употреблял в том смысле, «который вкладывают в него живописцы, а не люди театра». «Красивое, – по мнению Крэга, – это нечто наиболее уравновешенное, самое точное, то, что звучит со всей полнотой и всем совершенством колокола. Не всегда прелестное, не всегда гладкое, не обязательно превосходное, не обязательно изобильное, редко "эффектное", в театральном смысле, хотя иногда и "эффектное" бывает красиво. Но красота – понятие такое обширное, что содержит в себе почти все остальное, включая даже уродство, которое иной раз перестает быть тем, что считается уродством, включая и вещи грубые, но никогда красота не бывает незавершенной» (*Craig Edward Gordon*. On the Art of the Theatre. London: William Heinemann, 1911. P. 37. Пер. С.Г. Сбоевой).

[23] *Николсон* (*Nicholson*) *Уильям* (1874–1949) – английский живописец, график, книжный иллюстратор, витражист, детский писатель. Совместно с Дж. Прайдом, своим шурином, открыл художественное ателье, в котором с 1894 по 1898 г. выпускались первоклассные графические работы и ксилографии, включая рисованные вывески, афиши и книжную иллюстрацию. Назвавшись братьями Дж. и У. Беггарстаффами, Николсон и Прайд стали новаторами плакатного дела в Великобритании конца XIX в., оказали влияние на развитие плаката в Германии и Франции начала XX в. Николсон занимался также созданием цветных витражей в церквях. Обучал живописи У. Черчилля. См.: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Nicholson_(artist) (17.01.2020)
Крэг познакомился с Николсоном и Прайдом в Денхэме весной 1893 г. Он запомнил: именно этот художник показал ему «как держать инструмент для резьбы по дереву и материал, как пользоваться ими, чтобы не порезаться» (*Крэг Эдвард Гордон*. Указатель к летописи дней моих. С. 298). Николсон оформлял афиши для спектаклей с участием друга, к примеру, в черно-белых тонах для «Гамлета», постановки *W.S. Hardy Shakespeare Company* с Крэгом в роли Гамлета (1894, Херифорд). См. там же. С. 221.

[24] Подразумевается опера Г. Пёрселла «Дидона и Эней», либретто Н. Тейта. В постановке и декорациях Г. Крэга впервые показывалась 17 мая 1900 г. в зале *Hampstead Conservatoire*. Дирижер – М. Шоу.

[25] «Ацис и Галатея. Английская пасторальная опера» была написана Г.Ф. Генделем в 1732 г. на текст «Оперы нищих» Дж. Гея. Премьера этой оперы в постановке и декорациях Крэга состоялась 10 марта 1902 г. на сцене *Great Queen Street Theatre*. Дирижер – М. Шоу.

[26] Речь ведется об семи-опере («маске») «Маска любви» на музыку оперы Пёрселла «Пророчица, или История Диоклетиана», текст Т. Беттертона по одноименной пьесе Ф. Бомонта и Ф. Мессинджера (написана в 1690 г.). В постановке и декорациях Крэга в первый раз была показана 26 марта 1901 г. в лондонском *Coronet Theatre* в один вечер с новой сценической редакцией «Дидоны и Энея». Дирижер – М. Шоу.

[27] *Брам* (*Brahm*), наст фам. *Абрахамсон* (*Abrahamson*) *Отто* (1856–1912) – немецкий режиссер, театральный деятель, литературный и театральный критик.

По приглашению Брама Крэг, не имевший возможности осуществить свои проекты на сценах Англии, в 1904 г. отправился в Германию – началось его странствие. И в августе того же года приступил к работе над декорациями к преобразованной Г. фон Гофмансталем пьесе Т. Отвея «Спасенная Венеция» для спектакля *Lessing-Theater*, которым Брам тогда руководил. «“Отец немецкого натурализма” Брам, увидев эскизы Крэга … где среди устремленных ввысь линий зияло странное пятно-проем, с любопытством спросил, будет ли у двери ручка. На что разгневанный Крэг ответил, что не только натуральной ручки, но и натуральной двери не будет. Размолвка выплеснулась на страницы газет: разорвав деловые отношения с Брамом, Крэг громогласно объявил, что согласен реформировать немецкую сцену только при одном условии – немедленного закрытия всех театров по крайней мере на пять лет, воспитания нового поколения артистов, после чего он сможет донести свои замыслы до немецких зрителей. Не нашел Крэг общего языка и с другим лидером немецкого театра – Максом Рейнхардтом: величественный, смелый замысел “Цезаря и Клеопатры” [Б. Шоу, 1905 г. – *С.С.*] <…> остался в серии блистательных эскизов, не реализованных на сцене» (*Образцова А.Г.* Указ. соч. // *Крэг Эдвард Гордон*. Указатель к летописи дней моих. С. 471).

[28] Крэг познакомился с А. Дункан в Берлине, где она открыла свою школу, в декабре 1904 г. был участником ее триумфального турне по Европе (1904–1907) и в России (1905, 1907). «Для Крэга эти годы стали переломными: он все более утверждался в мысли, что динамику действия на сцене, равно как и само действие, обусловливает в первую очередь

человек-актер. Крэг особенно ценил в Айседоре способность пробуждать творческие силы в зрителях: искусство актрисы немедленно рождало ответную волну». Там же. С. 463.

[29] *Théâtre des Champs-Élysées* открылся 2 апреля 1913 г. В здании, построенном по проекту архитектора О. Перре, три зала: *Théâtre des Champs-Élysées* (1905 мест), *Théâtre des Champs-Élysées* (601 место) и *Théâtre des Champs-Élysées* (230 мест). В проектировании и оформлении принимали участие М. Дени (свод), Ж.-Э. Вюйар (роспись), Э. Бурдель (мраморные рельефы). См.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_des_Champs-Élysées (19.02.2020).

Театр Елисейских Полей при первом антрепренере, Г. Астрюке, стал центром музыкальной культуры. Затем, в годы директорства Ж. Эберто (1920–1924), превратился в центр международных театральных связей – небывало масштабную общеевропейскую лабораторию. Благодаря гастролям трупп из разных стран, особенно российским, французы оказались свидетелями стилистически полярных поисков, познакомились с современным театральным процессом. В нем, это важно подчеркнуть, участвовали как именитые и вознамерившиеся завоевать Париж гастролеры главного зала, так и французские режиссеры: Ф. Жемье, Л. Жуве, А. Арто, Г. Бати, эмигрант из России Ж. Питоев.

[30] Первая книга Крэга «Искусство театра» вышла в немецком издании 3 августа 1905 г. в переводе М. Магнуса, предисловие графа Г.К.У. Кесслера – см. Die Kunst des Theaters / von E. Gordon Craig. Übers. und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorw. von Harry Kessler. Berlin und Leipzig: Seemann, 1905. «Примерно в то же время или несколькими неделями ранее, в июне, та же книга появилась на английском, опубликованная Т.Н. Фаулисом в Эдинбурге …» (*Крэг Эдвард Гордон*. Указатель к летописи дней моих. С. 373). В 1906 г. сочинение было переведено на русский язык и выпущено под названием «Сценическое искусство» (пер. [и авт. предисл.] *В. П.* СПб.: Тип. А.С. Суворина); в июне 1906 г. издано в Голландии, в 1912 – в Японии.

[31] Книгой Крэга «Искусство театра» «*экспрессивная гримаса и тремоло гистриона были поражены насмерть*». В исследовании «Танец сегодняшнего дня» Левинсон на выдающихся примерах разъяснил свою мысль, которая вырвана здесь из контекста острой в 1910–1920-е гг. и незаконченной до сих пор дискуссии: в «Дон Жуане» Мольера, спектакле Александринского театра (1910), «Мейерхольд разработал свою интерпретацию классического произведения не в поисках

психологического характера и естественности дикции, а в ориентации на визуальный ритм и своеобразную динамику движения. <…> Русский актер, как и в наши дни Кокто, предал автора ради своего истинного мэтра: бога театра, – утверждал исследователь. – <…> Когда Мейерхольд поставил “Пизанеллу” Габриеля д’Аннунцио [1913 год. – *С.С.*], смысл его усилий лишь смутно просматривался и к тому же затмевался неслыханной роскошью материала и потоком аннунцианских метафор. Однако равновесие некоторых противостоящих групп (монахинь и свиты герцога Тирского) было так гениально рассчитано и так властно осуществлено, симметричные разрезы толпы прорисованы с таким чувством гармонии, что память о них у меня не изгладилась… Один статист прибежал с правой стороны сцены и указал протянутой рукой на предвещенный корабль; другой пристроился к нему, делая то же самое; и этот двойной и одинаковый жест властно наводил на мысль о целой толпе, вытянувшейся в некую общность и жадно ожидающей, охваченной какой-то невыразимой в словах надеждой. Перед нами была больше, чем толпа: душа толпы, воплощенная пластическим гением в двух скромных фигурантах. <…>

Десять лет спустя Кокто почти один остается на боевом посту, когда дело доходит до защиты “Федры” Камерного театра. Вероятно, неиссякаемая вера и отчаянное чистосердечие этих скифов шокировали патриция. Но он видит, как величаво они несут ярмо дисциплины, поднимают слог своей речи (так говорили, без уничижительных намеков, во времена Ронсара) до трагической мощи, вытесняя любое индивидуальное желание, любую беспорядочную спонтанность. Позы были отлиты в меди, эмоции укрощались и направлялись. Обувь на высокой подошве предопределяла границы движений трагиков, объединяя их динамику со статикой – скульптурными группами. Любая случайность была устранена. Единство предстало настолько совершенным, насколько возможно для человека. Мы были теми немногими, кто горел в этой глыбе льда сильнее, чем в пламени. И снова протестующие поносили этот “балет Ленина”.

<…> Дискуссия по сути остается открытой. Для одних произведение искусства становится свершением, когда эмоцию поглощает, интегрирует форма. Для других искусство – это раскаленное добела литье расплавленной души, которое заставляет форму лопаться. Классический танец реализует первую из этих концепций. Игра чистых форм выражает существо души абстрактным знаком, идеограммой,

символом. Искусство актера наоборот стремится утвердить себя, проникнув через разрыв однообразного ритма, вырвавшись высоким криком из монотонности лирической просодии, рывком минуя симметрию группы». (*Levinson André.* Tendancer et tentatives. II. Les «Soirées de Paris» // *Levinson André.* La Danse d'Aujourd'hui. Etudes – notes – portraits. Paris: Editions Duchartre et van Buggenoudt, 1929. С. 413–415, 418. Пер. Б.Е. Грачева.)

[32] См. альбом Крэга «Сцена», куда вошли лучшие его офорты из «Наборов» 1908 и 1910 гг. и эссе «Движение», написанное в 1907 г.: *Craig Edward Gordon.* Scene. London: H. Milford. Oxford University Press, 1923. *Мейсфилд* (*Masefield*) *Джон* (1878–1967) – английский поэт, писатель, журналист. К наиболее известным сочинениям относятся: фантастические романы для детей «Люди полуночи» (*The Midnight Folk*) и «Ящик наслаждений» (*The Box of Delights*), сборник поэм «Вечная милость» (*The Everlasting Mercy*), сборник поэм и баллад «Морская лихорадка» (*Sea-Fever*). См.: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Masefield (19.02.2020)

[33] *Пиранези* (*Piranesi*) *Джованни Баттиста*, *Джамбаттиста* (1720–1778) – итальянский археолог, рисовальщик, гравер, архитектор, теоретик искусства, коллекционер римских древностей.
«Темницы» (*Carceri*) – четырнадцать офортов, выполненных приблизительно в 1745 г., и два в дополнение в 1761 г. – были первой графической серией создателя фантастического архитектурного мира. Левинсон на протяжении всей творческой жизни отмечал влияние «Темниц» на дальнейшее развитие декорационного искусства.

[34] Речь ведется об издании шекспировской трагедии «Гамлет» (воспроизведенный текст 1604–1605 гг.) с семьюдесятью двумя ксилографиями Крэга в Веймаре (1929) и через год с восьмьюдесятью ксилографиями в Лондоне: *Shakespeare William*. The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke. Edited by J. Dover Wilson from the text of second quarto printed in 1604 – 1605. Illustrated by Edward Gordon Craig. London: Cranach Press, 1930.

[35] Эре́б (др.-греч. Ερεβος – мрак, тьма; лат. Erebus) – в греческой мифологии олицетворение вечного мрака.

[36] *Disjecta membra pœtae* (лат.) – элементы разорванного на части поэта. См.: *Бабичев Н.Т.*, *Боровский Я.М.* Словарь латинских крылатых слов / Под ред. Я.М. Боровского. М.: Русский язык, 1999. С. 160–161.

[37] *Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.*

Смута Луначарско-Свидерская

Письма З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда
(11 сентября – 20 ноября 1928 г.)*

10 июля 1928 г. Вс.Э. Мейерхольд вместе с З.Н. Райх приехал в Париж[1]. Срок «научной командировки» был ограничен Наркомпросом двумя месяцами. В начале сентября истек не только срок командировки, но и французская виза, продлить которую было непросто, что потребовало вмешательства влиятельных парижских друзей.

* Публикация писем З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда продолжает тему закрытия Театра им. Вс. Мейерхольда в 1928 г. См.: «У Мейерхольда волчьи глаза», или «Органы порядка – остановитесь». Выступление В.Н. Яхонтова в защиту ТИМа (1928) / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 125–148.



Вс.Э. Мейерхольд и З. Райх с труппой ГосТИМа. 1926

Целью поездки Мастеру виделась организация зарубежных гастролей ГосТИМа. Режиссера, мыслящего себя лидером театрального обновления и желающего быть частью театра мирового, понять легко. Камерный театр уже дважды к тому моменту объездил Европу (1923, 1925), ГОСЕТ показывал спектакли в Германии и Франции (1928), Художественный театр гастролировал по Европе и США два сезона кряду (1922–1924), – пора было отправиться и ГосТИМу.

Официальной санкции Наркомпроса на переговоры с антрепренерами у Мейерхольда не было, но по умолчанию такие переговоры считались возможными. Для подготовки гастролей Мейерхольд уже приезжал в Париж в 1926 г. В 1928 г. ситуация в театре изменилась, изменились и задачи гастролей – они нужны были срочно, этой же осенью 1928 г. Причин тому имелось две. Затягивалась работа над новыми пьесами, обещанными В.В. Маяковским, Н.Р. Эрдманом, С.М. Третьяковым, и открывать сезон было нечем. Здание театра, давно требовавшее серьезного ремонта, пришло в аварийное состояние. Продолжительные гастроли становились производственной необходимостью, они позволили бы дождаться новых пьес и провести при наличии финансирования ремонт.



Вс.Э. Мейерхольд. 1926

Тем временем в Совнаркоме зрели свои планы. В двадцатых числах июля состоялось «совещание в составе тт. Рыкова[2], Смирнова[3], Луначарского[4] и Свидерского[5]», о котором А.В. Февральский[6], ссылаясь на достоверные источники, сообщал: «Формально вопрос о закрытии театра не стоял. Но дело все-таки обстоит несколько иначе. Было выражено недовольство нашим театром, указывалось на то, что он обанкротился как хозяйственная единица, а отчасти и в художественно-идеологическом отношении, на то, что в театре "ненормальная атмосфера" и т.п. Поэтому, оставляя театр без дотации, было учтено, что он без материальной поддержки существовать не сможет и должен будет закрыться. Значит, закрывать театр не будут, а предоставят ему умереть собственной смертью»[7]. На встрече с мейерхольдовцами 17 сентября 1928 г. А.И. Свидерский описал это совещание более жестко: «постановление вынесено в Совнаркоме давно, сразу после отъезда Мейерхольда. И сам Анатолий Васильевич [Луначарский] на заседании Совнаркома говорил, что Мейерхольд переживает кризис, который продлится два года, и поэтому он за закрытие театра, против дотаций»[8], подчеркивая, что это пока еще только мнение.

После этого совещания последовали телеграммы Мейерхольду с требованием прекратить переговоры с европейскими импресарио[9] и немедленно возвратиться в Москву для подписания коллективного договора труппы ГосТИМа с Главискусством, несмотря на то,

что полномочия на подписание имелись у администрации театра. Главискусство, однако, выдвигало новые условия договора, для обсуждения которых требовалось присутствие Мейерхольда. Стремление ультимативно вернуть режиссера в Москву, вероятно, еще и было вызвано определившимся невозвращением М.А. Чехова и А.М. Грановского. В политике только что созданного Главискусства парадоксальным образом соединилось желание видеть Мейерхольда в Москве с планами от него избавиться. Начальник Главискусства А.И. Свидерский на уже упоминавшейся встрече с мейерхольдовцами, предлагая труппе разные варианты существования без Мейерхольда (в качестве частного или государственного коллектива), убеждал: «Я скажу вам свою точку зрения, разделяемую и другими. Мейерхольд переживает кризис, он больше экспериментировать не может, правительство давало деньги именно на эксперименты Мейерхольда[10]. <…> Он артист. Думает только о себе. Ликвидация театра была бы в его интересах. Ему надоел театр. Но мы театр не ликвидируем. Сообщаю вам мое частное мнение, но не решение, которое может, однако, стать решением. Сообщаю вам, чтобы подумали, обсудили: 1) вопрос о дальнейшем существовании театра им. Вс.Э. Мейерхольда оставить открытым до возвращения Мейерхольда; 2) колдоговора с труппой не подписывать; 3) поручить Теаотделу (это к вам, т. Новицкий) разрешить вопрос об использовании имеющегося коллектива и здания. То есть, поскольку у вас есть труппа, пусть работает коллектив. Мы не хотим, чтобы страдали из-за взбалмошности Мейерхольда. Мы дадим здание, позволим пользоваться имуществом, но без всяких дотаций, на полной самоокупаемости. <…> Государственным театром вы можете остаться[11]. Но имя Мейерхольда вам не нужно. Зачем вам оно? Оно только повредит. <…> Вопрос этот согласован с т. Лежавой[12], с Анатолием Васильевичем. <…> Все говорят, что школы у Мейерхольда нет. Он не педагог. <…> А зачем вам обязательно имя Мейерхольда? Без него лучше. Ставьте что-нибудь попроще. Веселую комедию, водевиль какой-нибудь. Публика, может быть, и пойдет. Будет понятнее. Без всяких там мейерхольдовских штук. И дефицита будет меньше, если подешевле, без сооружений. <…> Это вопрос решенный. Никаких разговоров о заграничной поездке. <…> А Мейерхольд уехал и ничего не отвечает. Мы ему телеграфируем – он молчит. В конце концов – признает Мейерхольд Советскую власть? (*Немая пауза.*) Довольно церемоний! Решение наше и политически необходимо. Это ему будет уроком»[13].

Мейерхольдовцы объявили мобилизацию дружественных сил – таковых оказалось много: «В театре настоящий штаб. Телефонные звонки, дежурные, люди получают задания, уходят и приходят, трещит машинка, летучие совещания. Одним словом – действительно военное положение. Бухарин сказал нам: "Вас бьют. А вы что, овечки? Отвечайте, вдвое огрызайтесь". Мы это и делаем»[14].

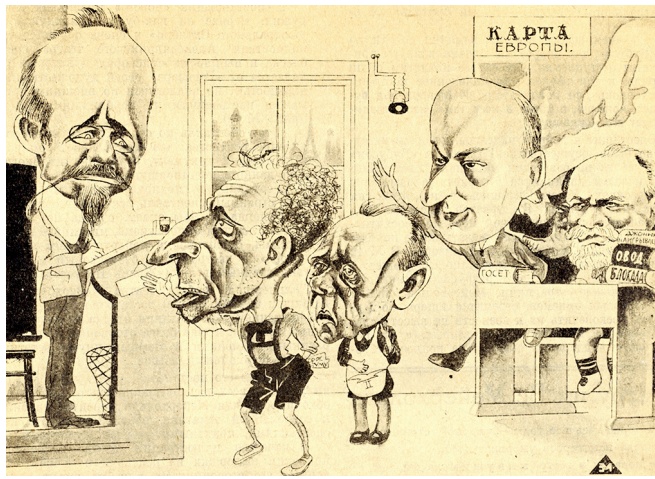
Вести о предстоящей ликвидации театра заполнили информационное пространство со скоростью степного пожара и вызвали ответный шквал. В газетах «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Правда», вечерних выпусках «Красной газеты» регулярно размещались репортажи с общей шапкой «Театр им. Мейерхольда должен быть сохранен». Не было единства и в самом Главискусстве, где заведующий театральным отделом П.И. Новицкий ратовал за сохранение театра, так же как и начальник Главреперткома Ф.Ф. Раскольников и начальник Агитпропа П.М. Керженцев. Волна поддержки прокатилась и в провинциальной прессе – едва ли не по всей стране. Газета «Смена» развернула кампанию о переводе театра в Ленинград. Принимались резолюции в поддержку театра комсомольскими, партийными, профсоюзными организациями всех уровней. Диспуты в защиту ГосТИМа прошли в Москве, Ленинграде и Тифлисе.

С общественным мнением власть в ту пору еще не могла не считаться. Но и поддержка не была безоговорочной, ставила условия, которые смыкались с требованиями Главискусства: обязательный отказ от заграничных гастролей, усиление связей с «советской общественностью», «оздоровление» творческой атмосферы театра. Как сформулировал администратор ГосТИМа Б.И. Гольдберг, «если мы победим, то будет победа не без аннексий и контрибуций»[15].

В конечном счете Мейерхольд и мейерхольдовцы все-таки одержали крупную тактическую победу: театр был сохранен, зарубежные гастроли состоялись, хоть и в иное время (1930), ветхое здание на Садово-Триумфальной было решено снести и построить новое – по проекту М.Г. Бархина и С.Е. Вахтангова, воплощавшему самые смелые замыслы Мейерхольда.

Механизм уничтожения театра был, однако, опробован и запущен.

Публикуемые восемь писем З.Н. Райх, в нескольких случаях подписанные Вс.Э. Мейерхольдом, а в нескольких – им дополненные, были отправлены из Франции в Москву в последние два месяца из пяти их пребывания в Европе. Все они имеют коллективного адресата – труппу



Ученики Мейерхольд, Чехов и Грановский просятся у учителя Свидерского на выход. Шарж Э. Мордмилловича. 1928

и сотрудников ГосТИМа или группы близких театру людей. Сил на написание индивидуальных посланий после эпистолярной вакханалии предыдущих месяцев у Райх к сентябрю 1928 г. уже не оставалось. «…поклялась дать себе отдых на 2 недели от всяческих писем, ибо они невероятно волнуют и терзают», – признается она 27 сентября, когда становится ясно, что закрытия театра удалось избежать.

Взвинченные же письма от середины сентября еще полнятся маниакальным проговариванием аргументов в защиту ГосТИМа и мольбой все сделать как можно скорее, не упустить момента – письмо самого Мейерхольда на 39 страницах отсылается в Москву частями, и Райх пламенно призывает коллег: «не ждите, когда его всё перестукают, а работайте над каждой выходящей из машинки страницей». Ситуация по-актерски проживается на эмоциональном пределе. Расстояние между эпицентром катастрофы, расположенным в Москве, и главной фигурой, находящейся во Франции, только усугубляет драматизм происходящего. При этом становится очевидным: подозрения советской власти в том, что Мейерхольд и Райх окажутся невозвращенцами, беспочвенны. Все их помыслы и чувства направлены в Москву, к театру, к труппе, без которых себя не мыслят, к планам спасения и стратегии выживания. Отсюда состояние ярости и бессилия в момент, когда больной Мейерхольд оказывается не в состоянии внятно и четко сформулировать свое

обращение к ликвидаторам театра, и упомянутое письмо разрастается до сумбурных и отчаянных тридцати девяти страниц.

Довольно подробно говорится в письмах Райх о болезни, состоянии и лечении Мейерхольда, но даже изложение медицинских подробностей внезапно перебивается ее агрессивными выпадами в адрес расправляющихся с театром инстанций и их представителей: «Мейерхольд болен – ясно?», «Подсудимый болен – ясно?», «болезнь не дипломатическая, а самая страшная и настоящая».

По настроению писем видно, как с начала октября ситуация улучшается по всем направлениям – и в плане здоровья Мейерхольда, и в вопросе дальнейшего существования ГосТИМа. Зарисовки Райх людей и нравов (в Виши) становятся все колоритнее и оживленнее, достигая пика в описании пребывания в Марселе, напоминая сценарий гипотетического фильма «Мейерхольд и пролетарская Франция».

С кем бы ни встречались Райх и Мейерхольд в Виши, Марселе и Париже, а это, к примеру, Пабло Пикассо или Сергей Прокофьев, какие бы увлекательные и грандиозные планы ни разрабатывались, как бы страстно ни интересовались они происходящим в Москве и ни желали бы видеть театральные и кинематографические новинки Парижа, лейтмотивом их настроений остается: «Незаслуженно гнусно обидели нас Луначарский и Свидерский», «Ах, как счастливы, что за плечами эта смута Луначарско-Свидерская!» и «хочется <…> работать до “запоя”». С этими чувствами Зинаида Райх и Всеволод Мейерхольд и возвращаются 2 декабря 1928 г. в Москву.

1

З.Н. Райх – Н.К. Мологину[16]
11 сентября 1928 г.
5 ½ ч. дня
Paris

Товарищи Мологин, Нестеров[17], Февральский и Гольдберг[18]!

Вс.Эм. попросил меня снять копию с телеграммы Свидерскому[19] (копии он направляет – Вы видите куда по заголовку) и переслать Вам «par avion». Телеграмма от 10/IX – Свидерского получена сегодня, и Вс.Эм., написав ответ, опять слег с сердечным припадком в постель. В ухаживании и отхаживании его мы пропустили время отправки телеграммы через полпредство и посылаем ее копию «par avion».



З.Н. Райх.
1924

Из-за (5-го) припадка не успела на визит, который был назначен на 4 часа у профессора для окончательного диагноза болезни. Вс.Эм. хотел сам написать вот это приложение, но случился опять приступ, и он просил сделать это меня.

Я очень теперь волнуюсь за состояние Всеволода Эмильевича, болезнь его в связи с московскими делами принимает острый характер.

Еще страшно то, что лечение и врачи здесь стоят безумных денег. Профессора берут от 300 до 800 франков за визит (от 24 до 65 рублей). Вся надежда на Жемье[20], который очень чуток.

По-видимому, в связи с состоянием Мейерхольда, травлей театра в Москве, угрозой закрытия, запрещением гастролей, [сведения о] которых уже проникают в иностранную прессу, – дело примет очень серьезный оборот. Будут протесты театров Европы и крупнейших художников, но об этом никому не говорите, потому что Вс.Эм. все надеется, что в Москве образумятся, и просит здесь всех преждевременно не выступать.

Через посольство телеграммы очевидно доходят позднее, чем непосредственно, потому что нет ответа на телеграмму о болезни Мейерхольда и приезде Гольдберга, а есть уже телеграфный ответ Гольдберга на частную телеграмму Вс.Эм. относительно семьи, которая была подана Вс.Эм. на другой день после отправки вышеупомянутой[21]. Потому и

копию телеграммы Вс.Эм. велел мне послать сейчас «par avion», потому что телеграмма будет только завтра сдана в полпредство, а когда ее полпредство пошлет и в каком виде – неизвестно.

Вс.Эм. просит труппу и местком категорически настаивать на подписании колдоговора[22].

Два лозунга его теперь: 1) разрешение гастролей за границей, 2) признание заслуг театра на революционном фронте и за это награду: ремонт капитальный театра.

Вс.Эм. все свои действия согласует с полпредством. Французское полпредство[23] решило обратиться к полпредствам нашим всей Европы с призывом высказать о желательности гастролей нашего театра.

Кроме того будет действовать Русско-французский комитет сближения и обмена искусств (я не знаю точно, как он называется)[24], в который входит масса крупнейших политических деятелей Франции и та дама Х, которая внесла инициативу финансовой поддержки нашего театра. Все это происходит при ближайшем участии нашего полпредства.

Вс.Эм. сейчас открыл глаза и просит прибавить строчку, что болезнь его ни в коей мере не дипломатическая, а самая страшная и настоящая! Ну, я больше не могу писать. Я тоже издергана вконец, и только сознание одиночества Вс.Эм. заставляет меня брать себя в руки и работать, работать через всякую нервную и физическую силу мою.

Ваша *Зинаида Райх.*

Все написанное здесь Зинаидой Николаевной написано по моей просьбе. Действуйте энергично и наступательно. Я бы написал больше, но не пишу, мне очень, очень худо.

В. Мейерхольд

Автограф.

ГЦТМ. Ф. 175. Ед. хр. 5. КП 270050.

2

Выдержка из письма З.Н. Райх труппе ГосТИМа
14 сентября 1928 г.

Сегодняшний бюллетень о Вс.Эм.

Вчера невропатолог сказал, что у Вс.Эм. невероятное потрясение нервной системы, расширение сердца, необычайно пониженное давление крови и пульсации.

Сегодня будут сердце просвечивать рентгеном. Завтра в 6 ч. дня консилиум, и тогда я все сообщу. После этого диагноза – этот диагноз провизируем у полпредского врача и пришлем его вам.

Два месяца лечения и отдыха – это minimum, на котором настаивают врачи.

Вс.Эм. надеется в воскресенье 16/IX закончить в «Комсомольскую правду» ответ на открытое письмо, которое исчерпает все[25], а кроме того, он уже написал большое письмо Рыкову и тоже отправит[26]. Телеграмму Свидерскому полпредство не отправило, а Вс.Эм. ее лично переписал и послал ее все же адресату par avion в Наркомпрос, Главискусство. Телеграмма, правда, грубая, но это был предел и самое острое время в заболевании Вс.Эм.

Кажется, пока все.

P.S. Вс.Эм. просит прислать пьесу в нынешнем состоянии (Багдасарьяна–Аксенова)[27], и он вышлет вам экспликацию.

Рукописная копия.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 10.

3

З.Н. Райх – Коган[28], Гениной[29], В.Ф. Ремизовой[30] и Е.В. Логиновой[31]

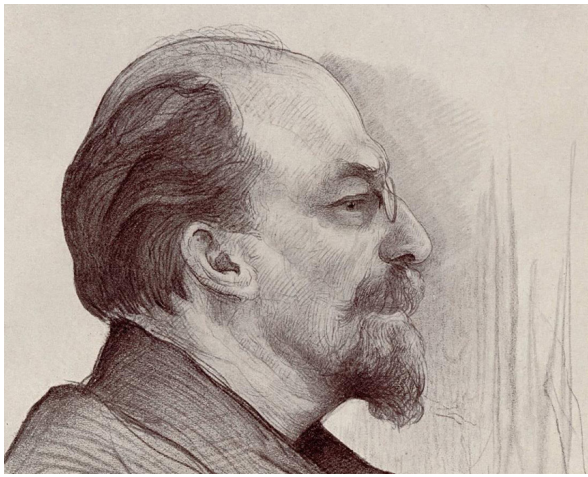
Открытка

Adresse
URSS, Moscou
Москва, Театр им. Вс. Мейерхольда
Триумф.-Садовая, д. 20

27 сентября 1928 г.

Vichy
Hôtel Rivoli
Boulevard de Russie

Милые Лиза, Рита, Варвара Федоровна и Елена Логинова! Письма я Ваши получила – спасибо, родные! Не могу сейчас на них подробно и каждому в отдельности отвечать, так как совсем оболванилась от писем. Пишу сейчас в Москву так много, что рука устала. Сегодня поклялась дать себе отдых на 2 недели от всяческих писем, ибо они невероятно волнуют и терзают. Главная грусть моя это, что прекраснейшие условия для лечения в Виши для Вс.Эм. могут пройти даром. Вот уже 5-й день, как мы после телеграмм о «ликвид. комиссии» беспрерывно работаем



Исаак Бродский. Портрет А.В. Луначарского (фрагмент). 1920

над составлением телеграмм[32] и писем в Москву. Все режимы и лечение полетели к черту. А здесь очень, очень хорошо, и были все надежды привезти Вам совсем здорового Мейерхольда. Целую. Пишите.

Зина

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 30–30 об.

4

З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольд – А.Е. Нестерову и Х.А. Локшиной[33]

28 сентября 1928 г.

Дорогие Саша и Хеся и все!

Мы оба на грани сумасшествия. Мейерхольд болен – ясно?! Он работал над письмом четыре дня. Я хотела его переписать, чтоб было оно яснее, и кое-что сократить, но это оказалось мне не под силу. Посылаю письмо в том виде, в котором оно есть[34]. Сначала перестукайте на машинке, и пусть Февральский и Сарабьянов[35] его подсократят, прередактируют, вычеркнут места, где повторяется во второй раз сказанная мысль. Ни я, ни Вс.Эм. этого сделать не в состоянии. Отказываемся.

Потом надо письмо как-то упорядочить. В общем, делайте, что хотите! Только скорее.

Может быть, это сделают Мологин и Февральский – для скорости.

Сами увидите, что лучше, и сами вычеркивайте, что считаете

ненужным. Подсудимый болен – ясно? Я умоляла все четыре дня о коротком письме, но в коротком о таком длинном не скажешь, очевидно.

И пусть все сволочи знают, что с сегодняшнего дня – Мейерхольд больше не напишет строчки в свою защиту.

Копию письма передайте Кострову – он блестящий редактор и он сумеет из этого материала выжать ответное письмо Мейерхольда «Комсомольской правде», которое они ждут. Ведь А. Луначарский тоже кроит и перекраивает свои статьи.

А больному Мейерхольду сам черт велит. И, тем более, что письмо то строилось на материале для «Комсомольской правды».

Постарайтесь, чтоб письмо не было бесконечно длинным, постарайтесь, чтоб была в нем ясность и стройность мысли.

Сделайте это письмо в ЦК, в Агитпроп и т.д., совместно с Костровым и его помощниками, они люди опытные и политически во всем прекрасно ориентируются.

Вчера послали 10 страниц начала (expresse), а сегодня все (те 10 стр., что послала и успела скопировать) на всякий случай посылаю «par avion».

Не ждите, когда его всё перестукают, а работайте над каждой выходящей из машинки страницей.

И именно его сначала отстукайте (требует Вс.Эм.), а затем правьте, чините, сокращайте. Для диктовки машинисткам посадите тех, кто хорошо разбирается в почерке.

Когда под Вашими руками письмо придет в стройный вид – пожалуйста, перешлите нам его немедленно в копии. А подпись на письме на стр. 35[36] приложите к подлиннику, посылаемому в комиссию, а к остальным материалам припечатайте эту страницу с подписью.

Ждем известий ежедневно!

Ваша *Зинаида.*

P.S. Вчера послали Нестерову телеграмму:

Письмо выслано (речь шла о первой части – 10 стр.). Телеграфьте положение.

Ответа нет, уже прошло 24 часа. Ужасно, ужасно тревожимся. Ночь опять была бессонной. Телеграфьте, ясность самая гнусная – лучше неизвестности.

Порядок страниц тоже можете изменять, как покажется лучше.

З.Р.

Если это письмо ждут (ведь о нем послано 10 телеграмм в Москву) – немедленно все мобилизуйте и сделайте так, чтоб оно у Вас задержалось не более 2 суток. Или поздно?..

Все, что сказала З.Н. относительно «письма» – рыхлого и растянутого, не удавшегося вследствие моего «психического расстройства» (так волнуюсь событиями), – совершенно верно. Умоляю Вас: обработайте материал, вычеркивайте что неудачно, добавляйте его вескими аргументами и… направляйте (куда, сами знаете) скорее.

В. Мейерхольд

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 31–32 об.

5

З.Н. Райх – труппе ГосТИМа

Письмо № 01

4 октября 1928 г.

Vichy

Дорогие товарищи!

Исполняя обещание давать вам бюллетени – сообщаю: здоровье Мейерхольда неуклонно идет к улучшению. Сегодня 5-й день, как нет припадков. Но все же он продолжает сидеть на голодной диете. Через неделю начинает брать углекислые ванны для сокращения сердца и аорты. А затем на юг, если все будет благополучно. К концу ноября думаем быть в Москве. Здесь уже довольно холодно, особенно вечерами.

Сегодня вдруг погода, как в июле. Встретили мы здесь т. Вейса[37] и американского журналиста Резвика[38] (вы его, наверное, знаете). Т. Вейс – председатель Правления безбожников – он будет в Москве в конце октября и расскажет вам о Вс.Эм. (а также обещал все рассказать Ярославскому[39], с которым он часто видится).

[Сбоку слева страницы]: Начинаю нумеровать письма. Это № 01.

С этими двумя (с т. Вейсом и Резвиком) ездили на автобусе за 50 верст – очень красиво – Вс.Эм. дышал горным воздухом и был очень доволен. А в городке Тьере, куда приехали – осматривали фабрику ножей и ели чудесный местный виноград. Мейерхольд очень похудел на диете, а волосики у него не вьются пока, выглядит еще плохо, но часто говорит: погодите, граждане-враги, вы там в Москве изводитесь, а я здесь набираюсь силенок!



З.Н. Райх – Анна Андреевна, Н.К. Мологин – Добчинский.
«Ревизор». ГосТИМ. 1926

Особенно измывается над Свидерским (ясно – герой дня): «ему бы здесь неплохо полечиться!». Резвик и Вейс говорят, что у него тоже foie (печень) не в порядке.

Сегодня Вс.Эм. отправил письмо к Беседовскому[40], зам. Довгалевского[41], который на днях едет в Москву. Вс.Эм. просит Беседовского зайти в ЦК к Криницкому[42] и рассказать обо всем (о работе в Париже (гастроли) и о болезни) подробно и также обо всем информировать по телефону Луначарского.

Сегодня получили от Жемье письмо[43]. Он сообщает, что послана телеграмма Луначарскому в Москву (текст, переписанный мною, прилагаю). Позвоните Луначарскому и спросите, получил ли он ее. Да лучше и не звоните. Пусть съест сам.

Получили из *Monde* (Барбюсовский орган)[44] письмо, где просят опровергнуть печатаемые в буржуазных газетах всех стран сведения, что Вс.Эм. М-д и я удрали из СССР, живем сейчас во Франции и страшно рады, что «вырвались» от большевиков. Вот что наделали Свидерский и Луначарский своими паническими требованиями, а подать сюда его нам, «немедленно выезжайте, хоть полумертвый». Этим были вызваны все подозрения и наветы.

Прилагаю 2 вырезки из «Возрождения»[45].

Вс.Эм. пошлет Довгалевскому письмо, и уж Полпредство отпечатает в той газете опровержение, где найдет уместным.

Получаем много писем из Америки и с разных концов Европы о наших гастролях. Много предложений всяческого рода – единолично Мейерхольду, но все предложения о единоличной работе Вс.Эм. отвергает. Письмо его об этом – прилагаю. Любопытно: особенно полились предложения к Вс.Эм., когда было напечатано здесь в газетах, что Луначарский и Свидерский требуют Мейерхольда в Москву, а он не едет. Конечно это ось политическо-тактической ошибки, совершенной Луначарским и Свидерским. У них не было никаких данных сеять панику и быть зачинщиками в сомнениях «приедет или не приедет». Письма всех получаем аккуратнейше и шлем большую всем благодарность. Сейчас делаем двухнедельный антракт и не будем изобильно писать, а потому да не обижаются не получающие ответов. Вс.Эм. будет сам писать на днях директивные письма по художественно-общественной части и по финансово-хозяйственной.

Итак, вы 19-го открываетесь! Но все точно сговорились, и в телеграммах и в письмах неясно – 19, 12 или 13-е?[46]

Вчера Вс.Эм. отправил чудесный материал (иконографический) к марокканской пьесе – эта книга стоит 16 рублей, и мы истратили почти последние наши пенензы*, но решили, что этакой книжицы в Москве нет. Еще на днях пошлем текстовый материал и напишем в Париж редактору *Cahier d'Art*[47], чтоб тоже послал вам по Марокко материалы. О пьесе Вс.Эм. будет на днях писать подробно, если ничто не помешает (сведения из Москвы – они столь капризны…).

О диспутах все знаем. Очень интересуемся подробностями заседания худсовета (кто был – подробно и что говорилось и кем – чем именно).

Очень хочется знать, как прошел диспут в МК[48].

Все же не ясна картина отношений к театру ни в ЦК, ни в МК, ни в Совнаркоме, ни в Наркомпросе (последнее яснее, но как они теперь: очень сопротивляются, и борьба впереди острая с ними или им серьезно крылышки пообломали?). Напишите об этом всем подробно.

Наверное, уже получили письмо Вс.Эм., если оно не задержано на одной из границ. В одном конверте было только начало (10 стр.), а в другом, посланном на другой день, все 35 страниц.

---

* деньги (польск., жарг.).

Страстно интересуемся, как же поступили с этим материалом? Помог ли в обработке Костров и будет ли это печатать? Пришлите копию, как у вас вышло уже в обработанном виде. Очень «истеричен» материал. Истеричность вызвана «истеричностью» всей эпопеи, которую создали Свидерский и Луначарский.

Но вообще считаю, что в Москве поветрие на истеричность, и отнюдь не у женщин наблюдаю, а у мужчин в особенности.

Ах, как прав Кугель[49], когда пишет, что особенным талантом Мейерхольда было – во все времена – возбуждать к себе интерес. «Ну и юбилейчик они мне устроили[50]», – часто повторяет Вс.Эм., просматривая вновь получаемые вырезки.

Простите, дорогие, что пишу столь скучное письмо, и изложение какое-то скверное. Но это означает, что усталость адовая отходит, а сил еще не набрано новых.

Привет всему ТИМ'у! Пишите и высылайте вырезки с той же актуальностью.

Ваша *Зинаида Райх.*

I. P.S. А что-то не слышно о Викторе Шестакове?![51] Где он? С нами? Вс.Эм. в тревоге. Напишите.

II. P.S. А все же здорово, что Маяковский за поэму и стихотворение и «амнистировал Рембрандта»[52]! А он у нас в хвосте-то оказался! Но все же хорошо!

Эту телеграмму передайте в музей Степанову[53] и ни в каком случае не печатайте. Могут произойти крайне большие неприятности, не для нас скверные, а для этих людей здесь в Европе, так как газеты перепечатывают всякие нужные им сведения и из наших газет.

Meyerhold gravement malade du foie medecins exigent traitement serieux environ deux mois. Stop vous serions reconnaissants etre bienveillant envers nos deux camarades si eprouves et desoles de la fermeture de Theatre Meyerhold.

Fabre, Gemier, Baty, Jouvet, Lugne Poe[* 54]

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 38–32 об.

---

* У Мейерхольда серьезное заболевание печени. Врачи требуют лечения приблизительно в течение двух месяцев. Были бы вам очень признательны за доброе отношение к нашим двум верным друзьям и огорчены закрытием театра Мейерхольда.

Фабр, Жемье, Бати, Жуве, Люнье-По

6

Вс.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх – труппе ГосТИМа
17 октября 1928 г.
Vichy

«Ближе друг к другу, товарищи:
крепче дружба – больше силы!»
(М. Горький)[55]

Здравствуйте, дорогие товарищи и друзья!

Вс.Эм. и я шлем вам к открытию сезона груду всевозможнейших и чудеснейших пожеланий!!!

Не будем их перечислять! Мы все знаем, что надо нашему театру в целом и каждому из нас в отдельности.

Мы здесь радовались вместе с вами, точно сами слышали стуки на сцене обновляемого «Леса», точно сами монтировали афишу к открытию сезона, точно закупали с Гольдбергом дрова на весь сезон! Как хочется верить, что перемирие надолго, что нелепейший Багдасарян[56] удастся, что, наконец, наш новый хозяйственник Гольдберг не обманет наших надежд! Это все задачи текущие, но первостепенные!

Очевидно, совсем очевидно для нас, что мы должны самоорганизоваться, подобно маленькому государству. Ибо состояние войны, вернее, «обороняемости», – мы переживаем «перманентно» (ох, какое опасное слово?!). А посему нам необходимо иметь свой ВЦИК (худсовет), свое дипломатическое представительство, свой Госплан, свой Агитпроп и т.п. цепь организаций, которая всегда, точно пожарная дружина – готова была бы выступить, мобилизуясь в 5–10 минут!

Кольцо врагов не дремлет, надо работать, работать и работать!

Страшно отрадно, что случилось так, что наспех мобилизованные силы все же отогнали на время противника. А самое важное было и есть в этой борьбе то, что все вы приобретаете бо́льшую самостоятельность и из вас «вылущиваются» (одно из любимых словечек нашего мастера) необходимые серьезные и стойкие борцы, защитники и помощники нашему «Президенту» – Мейерхольду. Кроме «Вице-Президента» – Раскольникова[57] (или еще кого-либо?) – совсем органически, с нашей точки зрения, выливается необходимость создания небольшого совета – 5–7, представительного от организации или выборного (это надо обсудить), который помогал бы мастеру вести театр по тем путям, по которым шли идеологически и до сих пор.



З.Н. Райх – Анна Андреевна. «Ревизор». ГосТИМ. 1926

Вот, например: закрыв глаза, можно с уверенностью сказать, что многие из наших товарищей думают вместе с врагами нашими, что последние годы работы нашего театра были отступлением с революционной дороги, отходом от Театрального Октября, выходом из авангарда в арьергард.

Надо совсем тщательно всем нам вместе все это продумать и обсудить.

Ведь вот же строился Волховстрой, ЗАГЭС и т.п. Разве они строились из нового материала, по новооткрытым архитекторско-инженерным планам?

Они работались из материала, который и раньше был употребителен в этом случае. Но цели и задачи у СССР совсем другие, когда возводились у нас эти сооружения!!!

Так, подобно этому, строились и наши «Ревизоры» и «Гореумы»!

И только строительно-монтировочная часть нас подводила. На этих неудачах технически-неудающегося конструктивизма, на почве отсутствия соответствующей техники – должны мы строить соображения о наших якобы неудачах. А знамя веры и знания верной дороги нашей репертуарно мы должны крепко держать в наших руках.

Надо развить нашу агитпропную работу, но сдавать наших художественных позиций мы не должны. А агитпропная наша работа должна

состоять в том, чтоб мы все четче знали нашу дорогу – и вселяли всем и каждому вокруг, что у нас верная и единственно возможная для нас дорога.

Понятно ли?

А посему: мы первые повернулись «лицом» к классикам. А что сейчас говорит Маяковский? Он амнистировал Рембрандта?

А что говорят рабочие? Они в литературе и в музыке больше всего любят классиков. А потому мы никому не уступим нашего права и желания нашего как художников – работать над классиками!

Надо доказать всем, что мы были правы, когда работали над классиками. Мы имеем право, нам должны верить, мы заработали это право – работать по-советски над любым, нашему вкусу соответствующим материалом.

Страна большая, Москва большая, людей много! У нас есть своя публика, мы ее должны создавать, мы ее должны вести за собой! Каждому свое. Не надо становиться никому поперек дороги (признавать заслуги всех вокруг: и [театра] МГСПС, и театра Революции, и МХАТов, и мхатиков), но отвоевать свое место – это наша боевая задача.

У нас есть сейчас крепкий союзник – комсомол – это самое прекрасное наше завоевание. К открытию сезона поздравляем вас с этим дебетом!

Еще раз желаем вам бодрости, силы, энергии, мужества к началу сезона!!!

Теперь несколько слов о здоровье Всеволода Эмильевича.

Печень пока что, надо надеяться, – излечена. Припадков нет, рвот нет. Но врач оставил Вс.Эм. на строжайшей диете, надо будет держать его только на овощах, кашах и коровьем масле.

Говорят, что масла коровьего нет в Москве. Это меня ужасно пугает. Ибо никакого другого его печень не выносит, и это-то только в количестве 50 граммов в день.

Курс лечения печени в Виши закончен. Сейчас принимает для усиления кровяного давления и сокращения сердца ванны carbo-gazeux* здесь же в Виши. Принято уже 9, осталось 3.

Nachkur**. 20 или 21 выезжаем в Ниццу. Там пробудем 3 дня, а затем

---

* *ванны carbo-gazeux* (фр.) – углекислые ванны.

** *Nachkur* (нем.) – долечивание, дополнительное лечение, последующее лечение.

по совету здешнего врача (и Бабеля[58], которого видели еще в Париже) едем в S. Tropez до 10 ноября. Затем ненадолго в Париж. В Париже необходимо посмотреть некоторые новинки – ведь мы были в мертвый театральный сезон и ничего примечательного не видели. А уезжать мимо – глупо. Рассчитываем быть в Москве в 20-х числах ноября.

«Силушка», как говорит Вс.Эм., вливается в него опять. Волосы подвиваться стали. Смешной он был, когда они у него были ровненькие – необычно очень.

Очень хорошо, что отдыхает. Многое в себе подверг ревизии, много думает, многое в себе, в своей работе утвердил, много уже планов роится в голове.

Ах, как счастливы, что за плечами эта смута Луначарско-Свидерская!

И это последнее письмо Вс.Эм. в 35 страниц – это какой-то кошмар затравленного художника! Страшно было.

Еще «анекдотно» – мы получили в последние дней 10 из Москвы писем 30, и в каждом: на днях премьера «Белого орла»[59] – «идем» или «иду» смотреть. В каждом-каждом!

И еще ни в одном не было, что уже «посмотрели» или «видел».

Очень интересно, как сошла премьера, и как, и где ругается печать?!

Вс.Эм. и я сейчас работаем над Багдасаряном. Я этой темы касаться не буду – пишет в режиссуру сам мастер. Или в нас запал сейчас большой – не знаю что, но кажется, что можно было бы преподнести зрителю ярко и интересно, так что проглотилось бы с любопытством и удовольствием.

Надо подать очень хорошо начало, увеличить женские роли, которые оскоплены, подкрутить интригу и изменить конец. А Аксенов[60] – того?!

Быстро печатает на машинке!..

Сегодня получено письмо Зайчикова[61] и Цетнеровича[62] – ей-ей Марксу – радуется душа на энергию![63]

Пишите, товарищи!

Примите крепче эпиграф письма. Вс.Эм. даже советует отпечатать в 50 экз. и расклеить во «внутренних актерских покоях»…

Дружески шлем приветы!

Писать теперь следует на парижский адрес только.

Ваша *Зинаида Райх.*

Всему ГосТИМу мой сердечный привет и поздравление.
В. Мейерхольд
Автограф.
РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1. Ед. хр. 97. Л. 33–37 об.

7

З.Н. Райх – труппе и сотрудникам ГосТИМа
16 ноября 1928 г.

Письмо «посвящается» Елене Логиновой
(вместо ответа)
Всем

Здравствуйте, дорогие товарищи!

Я, зная, как медленно, тягуче-длинно кажутся последние моменты всякого ожидания, – решила написать вам, чтоб не было так скучно вам ждать вашего мастера.

Приехали в Париж 10-го в 10 ч. вечера. Во все последующие дни все знакомые и друзья, встречая Мейерхольда, находили, что он выглядит подзагорелым, бодрым, здоровым.

Предупреждаю: он очень похудевший до сих пор, и нельзя наладить его пополнения, так как сидит он на строгой овощной диете до сих пор по предписанию врачей.

Но это не важно, он крепок, бодр и здоров – это сейчас главное.

Очень-очень, бесконечно беспокоясь, ежедневно стремится к работе, к театру. И тоже тоскует особенно трудно в последние дни. Страшно волнуется, что задержка выйдет с деньгами, их до сих пор нет.

По дороге в Париж, по моему настоянию, заехали в Марсель. Вс.Эм. очень упирался и не слушал разумной логики – что все равно где ждать денег, но я настояла категорически.

Мы видели буржуазную Европу в этот раз во всем блеске и разнообразии, видели крестьянскую Францию, путешествуя вокруг Виши в радиусе 75 верст, а рабочей, пролетарской Франции не видели. В Париже этого сделать нельзя, хотя мы 1 ½ месяца жили в самом рабочем коммунистическом районе, но это все же не то, ходят здесь за нами шпики стаями. Марсель был необходим.

Остановились мы в дрянном отелишке, где простыни, извините, пахнут невыносимо человеческой псиной, где пол скрипит от плевка, где грязно до тошноты. Утром пошли в гавань, на пристань – в старый Марсель.

«Ну, знаете ли!» Это столь необычайное зрелище, что мой несчастный карандаш бездарен в этом случае – куда и где ему, бедному, описать все то любопытнейшее и интереснейшее, что там есть!

Такой грязи, нищеты, космополитизма человеческого, [рваных] детей, пестрых рынков, страшнейших проституток – не описал до сих пор ни один замечательный писатель.

Страшное зрелище. Мы ходили зачарованные этим контрастом – бездонной нищеты и умопомрачительной расточительности всяких «Довилей» (вэдэттный пляж)[64].

Ничего подобного ни один из нас не представляет: ужаса жизни этих узеньких – в четыре-три шага ширины – улиц, длинного колодца пятиэтажных темных домов с ожерельями стираного нищего белья.

Но в этом же порту мы видели чудо инженерной техники – необычайно изящный мост, через который на тросах без малейшего скрипа, бесшумно движется громадный плот в воздухе, загруженный двумя грузовиками и 50–100 человеками. Прилагаю его изображение.

Вс.Эм. совершенно влюблен в этот мост и долго говорил мне о настоящих и подлинных конструкциях…

Затем мы ездили с кук'иными детьми[65] в «отокаре»* по всему городу (этих кук'иных детей, к слову сказать, в порт и в эти кварталы не возили…). Город до того разнообразен и необычаен по неожиданностям, что Мейерхольд только охал от удивления.

Вечером пошли в центр на русскую фильму (изданную в Германии). Кстати, в Марселе шло 4 русских картины в этот день, но все не русского кинопроизводства. Я очень обрадовалась, ибо мы трагически опоздали, и я уговорила Вс.Эм. идти в порт в матросский кино. Было страшно.

Мы имеем вид явных иностранцев, и Вс.Эм. все волновался, что его кожаное пальто сочтут за буржуйское и разделаются с ним «по-свойски». Но все же пошли, как говорится, «рискуя жизнью». Заплатив по 16 копеек за места лучшего качества, мы зашли в зальце махонькое и грязное. Картина давно шла, тоже «русская»…

В антракте во время света увидели всю матросню и их подруг. Белые лица, черные лица, оранжевые лица, желтые лица: «смешались в кучу кони, люди»!

Между рядами ходила хозяйка кино, продавала бутылками лимонад. Грязная она, босая, толстая, растрепанная – продав свои бутылки,

---

* *Отокар* (фр.) – туристический автобус.

из которых пили прямо из горлышка, она сделала знак – и сеанс продолжался!..

В общем итоге – Мейерхольд был чрезвычайно доволен, что побывал в Марселе, очень меня благодарил за настойчивость. А я втихомолочку радовалась, что пополнился еще творческий словарь наблюдений мастера. В общем итоге, несмотря на тяжело пережитые 5 месяцев здесь, в Европе, болезнь, неудачи с гастролями, – очень все вышло замечательно. Ах, ребята, как остро чувствуем мы сейчас здесь в Париже, как незаслуженно гнусно обидели нас Луначарский и Свидерский своим запретом – сезон в разгаре, и вот бы нам сейчас показать своих «ребенков» – «Лес», «Ревизора» и т.п. Куда как хорошо было бы продефилировать созданными сокровищами революционного искусства перед разнузданно лгущими о нас европейцами.

А сейчас вы там мучаетесь над бездарным Багдой[66]. Но, может быть, «нет худа без добра».

Из Мейерхольда выпирает его беременное творчество. Идешь с ним, что-нибудь ему рассказываешь, а когда надо ему ответить, он молчит. Посмотришь на него и видишь, что он ничего сейчас не слышит, все слова мои пропустил и сосредоточенно над чем-нибудь думает. Иногда оставляю его так, не добиваюсь ответа, а иногда дергаю, дергаю его за рукав, а он, точно во сне, еле-еле придет в себя, и надо еще раза три повторить вопрос, чтоб ответил.

Вчера были у Пикассо. Сидели у него два часа. Подробности расскажем при свидании. Было очень интересно. Он испанец, Мейерхольд немец, я и жена Пикассо[67] – русские, и был еще один англичанин, а все говорили на французском языке, и все плохо. Ужасно было смешно. Но мы так «насобачились» по-французски – сами иногда удивляемся.

Говорили много о Гамлете[68], мечтали о совместной работе Пикассо с Мейерхольдом, смотрели новые работы Пикассо. Пикассо утверждает, что Мейерхольд его «конкурент», и заявил, что «обожает» «Ревизора» и считает гениальным произведением у Мейерхольда.

Мейерхольд ушел наполненный и счастливый от него.

Сегодня свидание с Прокофьевым[69]. Ежедневно бываем в театрах и кино.

Страшно много интересного и замечательного (но в театре – в театрах – еще ничего «замечательного» не видели), а в кино – есть вещи ошеломляющие.



З.Н. Райх – Софья. «Горе уму». ГосТИМ. 1928

Но все же, как здесь сейчас ни хорошо и интересно, очень трудно проходят последние дни перед отъездом, кажутся бесконечными и длинно-стоверстными. Хочется, хочется, хочется скорей видеть всех, а вернее, работать до «запоя»!

Позавчера были у нашего полпреда Довгалевского – он нас прямо «выталкивает» из Парижа в Москву. Мы с ним обедали, очень интересно провели пару часов, он рассказывал, что ему писал Луначарский о Мейерхольде, требовал перерыва отдыха и лечения и высылки немедленной Мейерхольда в Москву. Довгалевский даже денег взаймы на 3 дня предлагал, чтоб уезжали скорей. Смешно и грустно все это.

Получили письма Нестерова, Февральского, Логиновой об октябрьских днях и о театральных делах. Ужасно радует во всем этом наша дружба с комсомолом. Это органически верно. Ведь – заметьте – у Мейерхольда нет «старых» друзей. Он по существу может быть в дружбе только с юношеством, детьми, да еще с собаками. Собакам он здесь поражается, ибо с ними можно разговаривать только по-французски… За собак pardon, pardon!.. Но я все «попросту – без затей» – по-дружески интимно, как все мое это последнее письмо. Итак – ура-ура – душа и сердце играют туш! Увидимся скоро-скоро для работы, творчества и завоеваний. Обнимаю дружески всех.

Ваша *Зинаида*

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 43–46об.

8

З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольд – А.Е. Нестерову
и всем сотрудникам ГосТИМа
20 ноября 1928 г.
Paris

Устал я жить в чужом краю[70]

Милый Саша и все!

Деньги нами получены. Задержка идет за французской визой, у нас она просрочена на 3 месяца! И там – во французском Министерстве сейчас хлопочут за нас наши друзья. Отъезд категорически намечен и обещан на 27-е. Протелеграфируем все окончательно. Вс.Эм. прочел доклад для работающих в учреждениях СССР. Доклад был очень интересный, и многие горизонты стали у него ясными, отсеялось все здорово за это время. Рады, что едем к вам бодрыми и энергичными. А вы без нас за эти полгода все выросли большие, самостоятельные дети. Это радует ужасно.

«Комсомольскую правду» с простыней о театре получили[71]. Получили от Шестакова проекты Лавинского[72]. Ужас-ужас! – сказал М-д!

Но вот ваша Багда – в [дрожь] приводит, так гадливо-художествен[но] от ее примитивности.

Ух, ух – как хочется в работу, работу и работу.

Ну знаете ли, до одури ходим по всем театрам и кино.

Вчера были с Прокофьевым в театре на парижской новинке, имеющей ошеломляющий успех – «Бродвей»[73]. Нам предлагают эту пьесу перевести. Очень интересно, но подходит под все параграфы запретов Главреперткома…

Ух и издевался же Вс.Эм. на своем докладе над «Запретительными тезисами» Главреперткома – интересно! До скорого, черт возьми, свидания.

Жаждем свиданий, жаждем лобзаний.

Ваши *Райхо-Мейерхольды.*

Письмо от Эрдмана получили[74].

Привет!

В. Мейерхольд

Автограф.

РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 47–47 об.

Приложение

Ответ тов. Мейерхольда на Открытое письмо «Комсомольской правды»

28 сентября 1928 г. З.Н. Райх сообщала о письме Вс.Э. Мейерхольда, адресованном комиссии ликвидаторов, – по словам самого Мейерхольда, «рыхлом и растянутом, не удавшемся вследствие моего “психического расстройства” (так волнуюсь событиями)». Действительно, 39 листов довольно хаотического текста передают состояние Мастера не меньше, чем заключения врачей. Письмо отправлялось частями и сопровождалось просьбой В.Н. Сарабьянову и А.В. Февральскому отредактировать и перепечатать. Одна из копий предназначалась Тарасу Кострову (А.С. Мартыновскому), главному редактору газеты «Комсомольская правда», активно выступавшей в защиту ГосТИМа.

Еще 31 августа газета опубликовала два Открытых письма (1928. № 202. С. 4). Одно было адресовано Главискусству, другое Мейерхольду – с предложением высказаться о сложившейся ситуации. Ответ А.И. Свидерского поступил довольно быстро (1928. № 212. 4 сентября. С. 4), но вызвал множество вопросов и возражений и только подстегнул кампанию в защиту театра. Работа Мейерхольда над письмом затягивалась, а нарастающий вал событий требовал все новых корректив. В конце концов, ответ газете соединился с обращением к ликвидаторам.

З.Н. Райх надеялась, что Костров сможет из присланного материала «выжать ответное письмо Мейерхольда “Комсомольской правде”, которое они ждут». Костров перепоручил редактирование своему сотруднику И.И. Бачелису. Резко сокращенный, энергичный, атакующий текст был опубликован в «Комсомольской правде» 19 октября 1928 г. (№ 244. С. 2).

Как могло случиться?

Как могло случиться, что «Государственный театр им. В. Мейерхольда», проработавший 8 лет в самых тяжелых условиях и давший много ценного для театральной культуры Союза, – как могло случиться, что этот театр оказался под угрозой ликвидации?

Перебирая весь имеющийся у меня материал, продумывая смысл каждой информации, я не могу добраться до корней, вырастивших это решение… Какие «мотивы» были выставлены для подкрепления чьей-то пагубной инициативы о закрытии театра?



Вс.Э. Мейерхольд.
1926

Если бы Мейерхольд, – заявил А.В. Луначарский, – просто поставил перед нами вопрос о поездке своего театра для показа передовой заграничной публике уже сделанных им достижений и для дальнейшего продолжения у нас в СССР уже начатого им дела, – то в этом решительно никто не смог бы усмотреть ничего зазорного»[75].

Но разве не так я ставил вопрос в письме своему к А.И. Рыкову[76]? А.В. Луначарский может подтвердить, что вопрос о выезде нашего театра за границу ставился в порядок дня не раз. Это стремление поработать по линии культурной связи с заграницей никогда не вызывало ни с чьей стороны никаких возражений. А.И. Свидерский в «Вечерней Москве» высказывался тоже за поездку.

«Что касается предложения Вс.Эм. разрешить его театру поездку за границу, то принципиально против этого возражать не приходится. С точки зрения обмена культурными ценностями с заграницей и показа там наших театральных достижений это предложение следует всемерно поддерживать»[77].

Опираясь, таким образом, на отношение к вопросу о поездке А.В. Луначарского и А.И. Свидерского, я вел переговоры с целым рядом импресарио.

Затем начинается неслыханный кавардак.

А.И. Свидерский пишет мне: «Разрешение выезду труппы за границу может быть выдано только при полной документально доказанной гарантии безубыточности поездки» (Телегр. от 15/VIII–28). А когда я

гарантии этой добиваюсь, А.И. Свидерский пишет мне: «Отказываю в разрешении заграничной поездки театра. Предлагаю прекратить всякие переговоры с антрепренерами» (Телегр. от 27/VIII–28).

«Бегство Мейерхольда»

Сыпались телеграммы, лейтмотивом которых было одно: «Немедленно выехать в Москву». И даже тогда, когда я дал телеграмму о серьезном положении в состоянии моего здоровья, А.И. Свидерский твердил одно: «Немедленно выехать в Москву».

Для меня и для всякого, кто подробно ознакомится с делом, совершенно ясно, что объективного подхода к решениям вопросов, связанных с судьбой нашего театра, у А.И. Свидерского не было.

Зачем понадобилось т. Свидерскому так поставить вопрос в «Вечерней Москве»: «Все вопросы о существовании театра могут быть разрешены **только тогда**, когда Мейерхольд возвратится из-за границы»[78]?

Разве это не намек на бегство? Намек совершенно достаточный, чтобы сороки на хвостах по всей Москве понесли весточку: «А ведь Мейерхольд-то не собирается возвращаться в Москву!».

Откуда потекли эти «слушки», из какого первоисточника? Как могла возникнуть самая возможность того, чтобы А.И. Свидерский в беседе с представителями месткома произнес такую фразу: «А признает ли Мейерхольд советскую власть?».

В Москве известно: шлют из Главискусства телеграммы Мейерхольду «приехать немедленно», а он не едет.

Хорошо сейсмографируя всякие «слушки», эмигрантские газеты тотчас подхватили: «Мейерхольд не собирается возвратиться в СССР».

Разве тактично было так ставить вопрос? Ведь я писал не один раз А.И. Свидерскому: «не в состоянии приехать», «переутомлен до крайности», наконец, «болен».

Разве тактично было со стороны А.В. Луначарского и А.И. Свидерского, когда они ставили и продолжают ставить под знак равенства невозвращение к сроку **Чехова** и невозвращение в Москву к сроку **Мейерхольда**?

Никакого кризиса нет!

Когда в конце июня впервые вопрос о нашем театре ставился в высших органах правительства, А.В. Луначарский голосовал против поддержки театра, против дачи нашему театру каких бы то ни было

дотаций. Мотивировал А.В. Луначарский это свое голосование тем, что Мейерхольд-де переживает «кризис», который будет длиться этак, примерно, года два-три; зачем при таких условиях давать деньги театру, который при «кризисе» его руководителя обречен на гибель.

В одной из газет появилась беседа А.В. Луначарского, в которой он указывает, что Мейерхольд «в последний сезон работал очень **вяло**, показал всего одну постановку, которая сделана мастером плохо»[79]. Вообще ясно для А.В. Луначарского: мастер угасает, работает вяло, делает плохо. Если это связать с «кризисом», картина получается настолько мрачная, что надо непременно театр Мейерхольда расформировать.

Вопрос этот в голове А.В. Луначарского получил совершенно отчетливое решение в том смысле, что театр **должен быть** расформирован и **будет** расформирован.

Первым мотивом к тому, чтобы театр Мейерхольда не субсидировать и затем его расформировать, выставлен «кризис» Мейерхольда, его творческая вялость, его никуда не годная продукция.

Итак, о «глубоком внутреннем кризисе, который лично переживает сейчас Мейерхольд как художник»[80]:

– Никакого личного кризиса я не переживаю. Стоя на позиции осовременивания классического репертуара*, я дал серию спектаклей, среди которых были такие, которые принимались безоговорочно, как «Лес», например, «Смерть Тарелкина», «Ревизор», «Горе уму», но откуда же видно, что я переживаю какой-то сложный внутренний кризис?

А.В. Луначарский выдвинул еще аргумент в защиту положения о «кризисе»: слабая работоспособность – за весь сезон всего одна постановка «Горе уму»[81]. Но и этот аргумент рушится. За сезон, когда показано было «Горе уму», сделано было еще «Окно в деревню». И где же, черт возьми, слабая Мейерхольда работоспособность, когда «Горе уму» – пьеса, по трудности не уступающая «Ревизору», была мною как режиссером сделана в более короткий срок, чем «Ревизор».

И если бы хоть когда-нибудь А.В. Луначарский заглянул в мою лабораторию с беспристрастными экспертами, он никогда не решился бы говорить о моей «слабой работоспособности».

---

* В настоящее время пребывание на этих позициях надо считать для данного отрезка времени законченным: театр уже получил ряд пьес близких ему современных драматургов (примеч. Вс.Э. Мейерхольда).

Хоть раз заняться театром вплотную

А.В. Луначарский пишет:

«Я должен сказать, однако, что рассказы о том, что театр Мейерхольда не пользовался поддержкой – пустые россказни. Если перечислить все то, что в разное время и по разным поводам деньгами и натурой получал Мейерхольд, то можно арифметически доказать, что театр его отнюдь не был поставлен в худшее положение, чем другие»[82].

Я бы очень хотел, чтобы А.В. Луначарский выступил с арифметическими доказательствами того, что «театр получал деньгами и натурой» за 8 лет своего существования ничуть не меньше, чем другие театры, и что наш театр не был поставлен в худшее положение, чем другие!

Слабая продуктивность нашего театра не отрицается самими работниками театра, но причина этого кроется не в том, о чем пишет А.В. Луначарский. Вопрос о расширении помещения за счет казино, вопрос о капитальном ремонте театра (главным образом ремонте отопления и постройке помещения для склада декораций), вопрос об увеличении количества мест в театре (чтобы можно было понизить цены на место), вопрос о постройке репетиционного зала и пр., и пр. – **поднимались и поднимаются во имя того, чтобы усилить продукцию театра**, которая была несколько ниже других театров **вот из-за этих материальных условий**.

И не в том дело, что в «разное время и по разным поводам» бросались подачки, а в том, **чтобы хоть когда-нибудь, хоть раз как следует заняться театром вплотную, заглянуть во все его щели и крепко хотеть помочь ему однажды, чтобы он мог встать на крепкие ноги**.

Мейерхольд или театр Мейерхольда?

Следующий «мотив» выдвинут уже А.И. Свидерским: «Есть Мейерхольд, но нет театра Мейерхольда»[83]. А так как Мейерхольд в данное время фактически отсутствует, то необходимо дать распоряжение: коллективного договора не заключать, театр расформировать.

Я на это скажу: **Мейерхольд мог стать тем, что он есть, только в той обстановке своей лаборатории, которая полна была, полна и сейчас, энергичных, талантливых, молодых, преданных делу культурной революции ребят, крепко сплоченного коллектива**.

На создание ансамбля, могущего так представить «Лес», «Ревизор», «Мандат», «Рычи, Китай!» и т.д., как эти спектакли задуманы и сработаны актерами, на создание ансамбля в системе новой актерской

школы советского толка, – положен большой труд, и вызвано к жизни большое изобретательство – мое и всего коллектива.

Вздор, если кому-нибудь придет в голову сказать: Мейерхольда можно использовать и на другой работе, в другом театре, с другими актерами!

Прошло то время, когда я мог как мастер в драме работать вне ансамбля моей труппы! Я могу продолжать свою работу на фронте культурной революции **только** в этом театре, **только** с моими, мною выученными актерами, **только** с моими учениками!

Вс. Мейерхольд.

Виши (Франция)

27 сентября

Публ., вступит. статья и коммент.
Владислава Иванова и Марии Хализевой

[1] Время прибытия в Париж Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх позволяет установить газетная заметка, любезно предоставленная Ж. Абенсуром: «Сойдя с поезда вместе со своей молодой женой, знаменитой артисткой Зинаидой Райх, он встретил нас, улыбаясь.

– Я приехал в Париж немного отдохнуть, – сказал он.

<…> Стоящий с непокрытой головой у входа в скромный отель Мейерхольд держится непринужденно – “по-студенчески”, по его словам, поскольку приехал в Париж как частное лицо.

<…> В прошлом году он приезжал в Париж, но времени тогда хватило только чтобы побывать в *Comédie Français* и у Луи Жуве. Ему не терпится узнать новые театры, о которых он наслышан, он обещает вернуться в Париж на более длительный срок» (*Ашар Поль*. Мейерхольд. Великий русский режиссер проездом в Париже // *Paris-Midi*. 1928. № 1056. 11 juillet. P. 5). Пер. М.Ю. Зерчаниновой.

Учитывая, что заметка носит репортажный характер, а *Paris-Midi* – газета дневная, с большой долей вероятности можно предположить, что приезд в Париж состоялся 10 июля. Оттуда Мейерхольд отправлялся на юг Франции на лечение.

[2] *Рыков Алексей Иванович* (1881–1938) – в 1928 г. председатель Совнаркома СССР и одновременно Совнаркома РСФСР. Расстрелян.

[3] *Смирнов Александр Петрович* (1877–1938) – в 1928 г. секретарь ЦК ВКП (б) и первый заместитель председателя Совнаркома РСФСР. Расстрелян.

[4] *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875–1933) – первый нарком просвещения РСФСР (1917–1929).

[5] *Свидерский Алексей Иванович* (1878–1933) – в 1928 г. председатель Главискусства. В истории с ГосТИМом Свидерский играл одну из самых важных ролей, оставаясь при этом лицом подневольным. А.П. Смирнов в письме в ЦК ВКП(б) от 5 августа 1929 г. излагал прошлогодние перипетии: «Но т. Керженцеву должно быть известно, что в данном случае Главискусство выполняло директиву правительства, знает он также и о том, что Свидерский возражал против этой директивы» (Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М.: Демократия, 1999. С. 120).

[6] *Февральский (Якоби) Александр Вильямович* (1901–1984) – театровед, искусствовед, критик. В 1918 г. поступил одновременно на историко-филологический факультет Московского университета и в Социалистическую академию общественных наук. Вскоре перешел на работу в Наркомпрос, а затем в Главполитпросвет. С 1922 г. начал систематически писать о театре и литературе. Учился на режиссерском факультете ГЭКТЕМАСа. Ученый секретарь ГосТИМа (апрель 1928 г. – февраль 1929 г., декабрь 1930 г. – сентябрь 1931 г.), в ноябре 1935 г. – июне 1936 г. литературный консультант там же. С 1923 по 1930 г. сотрудник газеты «Правда». Научный сотрудник Государственной академии искусствознания (1930–1932) до перевода Академии в Ленинград. Автор книг о Вс.Э. Мейерхольде и В.В. Маяковском.

[7] *А.В. Февральский* – Вс.Э. Мейерхольду. 26 июля 1928 г. Автограф // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2489. Л. 40.

[8] Беседа начальника Главискусства А.И. Свидерского с представителями ГосТИМа. 17 сентября 1928 г. Запись Н.К. Мологина. Маш. копия // РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 24 об. Опубликовано: *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 112–113.

[9] 15 августа 1928 г. А.И. Свидерский телеграфировал: «разрешение выезду труппы за границу может быть выдано только при полной документально доказанной гарантии безубыточности поездки». 27 августа: «Отказываю разрешении заграничной поездки театра, предлагаю

прекратить всякие переговоры с антрепренерами» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2353).

[10] В утверждении, что правительство давало деньги на эксперименты, а Мейерхольд больше экспериментировать не способен, содержалось немалая доля лукавства. В новую художественную политику власти эксперимент не вписывался. Заказ требовалось исполнять. Дело не в том, что Мейерхольд не мог больше экспериментировать, а в том, что эксперименты уже не были востребованы.

[11] *Государственным театром вы можете остаться*. – На такой вариант Н.К. Мологин пытался возразить: «Раз государственный – значит, нужен колдоговор. Государственный коллектив без колдоговора на самоокупаемости – такой формы советскими законами пока еще не предусмотрено» (Беседа начальника Главискусства А.И. Свидерского с представителями ГосТИМа. Л. 23 об.–24).

[12] *Лежава Андрей Матвеевич* (1870–1937) – в 1928 г. заместитель председателя Совнаркома РСФСР. Расстрелян.

[13] Беседа начальника Главискусства А.И. Свидерского… Л. 23–24 об.

[14] *А.В. Февральский* – Вс.Э. Мейерхольду. 20 сентября 1928 г. Автограф // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2489. Л. 55.

[15] *Б.И. Гольдберг* – Вс.Э. Мейерхольду. 30 сентября 1928 г. Автограф // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1405. Л. 28.

[16] *Мологин (Мочульский) Николай Константинович* (1892–1951) – актер ГосТИМа (1921–1938), секретарь месткома. После закрытия театра работал в Театре им. Моссовета (1938–1939), художественный руководитель Хабаровского краевого радиокомитета (1939–1949), художественный руководитель Дома культуры завода АЗФ (Актюбинск; 1950–1951).

[17] *Нестеров Александр Евгеньевич* (1902–1943) – режиссер, ученик Вс.Э. Мейерхольда. Работал в Театре им. Вс. Мейерхольда (1922–1935) – режиссер, актер, помощник начальника режиссерской части, с 1929 г. заместитель художественного руководителя театра. Осужден в 1935 г. по 58-й статье «за контрреволюционную деятельность» сроком на 5 лет. Без вести пропал на фронте.

[18] *Гольдберг Борис Исаакович* – заведующий административно-хозяйственной частью ГосТИМа (1928–1930?).

[19] *Вс.Э. Мейерхольд* – А.И. Свидерскому. Копии: АПО ЦК ВКП(б), ЦКК ВКП(б) – Сольцу, редактору газеты «Правда» т. Бухарину, редактору газеты «Комс. правда» Кострову: «Вы не только не хотите помочь театру,

что совершенно отчетливо явствует из Вашего грубого выступления в печати, давшего сигнал к грубейшей травле меня и театра со стороны театритиков, но Вы хотите, по-видимому, физической смерти моей, категорически требуя, чтобы я немедленно ехал в Москву, вконец потрясенный запрещением выезда театра за границу, известиями из Москвы, обессиленный четырьмя сердечными припадками, в таком состоянии, когда человека принято везти в ближайшую больницу. Телеграфировал о своей болезни Театру, а не Вам, ибо в одной из Ваших телеграмм Вы тоже категорически запретили мне переписываться с Вами.

Театр наш должен жить, и он будет жить.

Временное мое отсутствие вследствие необходимости серьезного моего лечения не может ни в какой мере помешать театру существовать. Вы сказали в печати явную нелепость, что есть Мейерхольд и нет театра Мейерхольда – Вы поете под дудочку тех врагов театра, которые неустанно хлопочут о его закрытии.

Прошу немедленно прочитать не разрешенную нашей цензурой брошюру к пятилетнему юбилею нашего театра, и у Вас откроются глаза на правду нашего бытия всеми изложенными в ней перипетиями нашей борьбы за право существовать» (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 97. Л. 27). Отправка телеграммы через полпредство задерживалась. Тогда Мейерхольд выслал копию Мологину с требованием вручить А.И. Свидерскому. Наказ был исполнен на встрече мейерхольдовцев со Свидерским 17 сентября и, по описанию Б.И. Гольдберга, телеграмма «подействовала как взорвавшаяся бомба» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1405. Л. 23). Телеграмма, отправленная через полпредство, все-таки достигла Н.И. Бухарина, который передал ее В.М. Молотову со следующей резолюцией: «Дорогой Вячеслав, пожалуйста, пробеги эту историю. Дело в том, что, по-видимому, на Мейерхольда клевещут изо всех сил кому не лень. Если считаешь нужным ответить, ответь на театр Мейерхольда, Нестерову или Февральскому».

[20] *Жемье (Тоннер) Фирмен* (1869–1933) – французский актер, режиссер и театральный деятель. В 1926 г. он стал инициатором создания Всемирного театрального общества (с 1927 г. – его председатель), которое должно было способствовать культурному сближению между странами (устройство международных театральных фестивалей, гастролей театров, конференций и т.п.). По его инициативе в Международном театральном фестивале в 1928 г. приняли участие Театр им. Евг. Вахтангова и ГОСЕТ. В 1928 г. руководил театром «Одеон».

[21] Мейерхольд настойчиво требовал приезда в Париж администратора театра Б.И. Гольдберга для ведения переговоров о гастролях, в чем Наркомпрос категорически отказывал, как и в праве самого Мейерхольда вести эти переговоры.

[22] А.И. Свидерский отказывался подписать коллективный договор с труппой ГосТИМа до возвращения в Москву Мейерхольда.

[23] *Французское полпредство* – имеется в виду советское полпредство во Франции.

[24] Вероятно, имеется в виду Комитет содействия, о котором упоминает Мейерхольд в телеграмме А.И. Свидерскому от 22 августа 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 965. Л. 1). В него входили Ф. Жемье, Л. Жуве, Г. Бати и др. деятели французского театра. Возможно, на предварительной стадии он мыслился более масштабно, с привлечением политических деятелей.

[25] В «Комсомольской правде» были помещены два открытых письма. Одно адресовано Мейерхольду, другое – Главискусству. В первом письме высказывается опасение, что «неужели же теперь, в дни упорной гражданской войны за культуру этот театр выйдет из строя ради сомнительных побед над эпатированными буржуа в Европе», и выражается надежда, что своим ответом на письмо Мейерхольд рассеет возникшие сомнения. Во втором письме Главискусству посылается упрек в том, что оно недостаточно поддерживает театр Мейерхольда, и предъявляются требования, чтобы театру Мейерхольда была дана «реальная возможность возобновить свою работу в текущем сезоне, чтобы ему была оказана необходимая материальная поддержка и чтобы революционному театральному фронту было обеспечено участие в нем театра Мейерхольда – важной боевой единицы в деле классовой борьбы за культуру!» (Комсомольская правда. 1928. № 202. 31 августа. С. 4). Ответ Вс.Э. Мейерхольда был напечатан только спустя полтора месяца (Комсомольская правда. 1928. № 244. 19 октября. С. 2).

[26] Не получив ответ председателя Совнаркома А.И. Рыкова на свое письмо от 10 июля 1928 г., Мейерхольд пишет новое письмо (между 10 и 14 сентября), объясняя необходимость зарубежных гастролей и критикуя позицию Свидерского (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 998. Л. 8–13). Ответа не последовало. Еще 14 июля по телефону в театр было передано: «Ал.Ив. Рыков категорически отказывается заниматься сейчас вопросами театра. Он предлагает обратиться к А.И. Свидерскому»

(А.И. Нестеров – Вс.Э. Мейерхольду. 18 июля 1928 г. Автограф // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2093. Л. 12 об).

[27] Речь идет о пьесе С.Х. Багдасаряна «Кровавая пустыня» («Марокко»), постановка которой в ГосТИМе намечалась в сезоне 1928/29 гг. К переработке пьесы был привлечен И.А. Аксенов. Постановка не была осуществлена.

[28] *Коган Елизавета Яковлевна* (1896–после 1964) – актриса ГосТИМа (1921–1930?). Занималась в студии ХПСРО у Ф.Ф. Комиссаржевского (1918–1919). Училась в ГВЫРМ–ГВЫТМ–ГЭКТЭМАС.

[29] *Генина Рахиль Моисеевна* (1902–1993) – актриса. Работала в Театре коммунистической драматургии (1920). В труппе ГосТИМа с 1921 до ликвидации в 1938 г. Училась в ГВЫРМ–ГВЫТМ–ГЭКТЭМАС (1921–1925). После закрытия театра была переведена в Театр Революции, где работала суфлером. В годы войны – помощник режиссера во фронтовом театре. После войны в ТЮЗе.

[30] *Ремизова (урожд. Тархова) Варвара Федоровна* (1882–1951) – актриса. Работала в провинциальных театрах. С 1924 по 1934 (?) г. в труппе ГосТИМа. Одна из старейших сотрудниц Мейерхольда. Сестра певца Д.Ф. Тархова и жена С.М. Ремизова, товарищей Мейерхольда по Филармоническому училищу.

[31] *Логинова Елена Васильевна* (1902–1966) – актриса и помощник режиссера, режиссер-лаборант. В 1920 г. занималась в драматической студии политотдела Рязанского губвоенкома. Вместе с рядом участников студии (Э.П. Гариным, Н.И. Боголюбовым, П.В. Урбановичем и др.) и с руководителем студии В.Л. Жемчужным в том же году переехала в Москву и вошла в состав Первого самодеятельного театра Красной Армии, в организации которого принимал участие Вс.Э. Мейерхольд. Молодые актеры посещали спектакли Театра РСФСР Первого, иногда участвовали в массовых сценах. Училась в ГВЫРМ–ГВЫТМ (1921–1923). В ГосТИМе с 1921 г. до ликвидации театра. Работала в театре им. М.Н. Ермоловой актрисой и помощником режиссера (1938–1941; 1944–1956).

[32] 27 сентября газеты опубликовали телеграмму Мейерхольда на имя заместителя председателя Совнаркома А.М. Лежавы: «Прошу отменить постановление Наркомпроса о ликвидации Государственного театра имени Мейерхольда. Не допускайте разгрома театра» (Вечерняя Москва. 1928. № 225. 27 сентября. С. 3).

[33] *Локшина Хеся Александровна* (1902–1982) – помощник режиссера, режиссер-лаборант, актриса в ГосТИМе. Жена Э.П. Гарина. Работала в

театре до 1936 г. (с перерывами). Уходила и приходила вместе с Гариным.

[34] К письму Вс.Э. Мейерхольда (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 100) приложена «справка» от 4 октября 1928 г. за подписью А.Е. Нестерова: «Письмо Вс.Эм. Мейерхольда от 27/IX 1928 г. адресовано всем членам Ликвидационной комиссии, то есть тт. Лежаве, Милютину, Ильину, Свидерскому и Луначарскому. Копии письма должно направить Бухарину, Кострову, Рыкову, Калинину, Шмидт, ЦК РАБИС, Криницкому, Керженцеву, Семашко. Письмо это к заседанию Ликвидационной комиссии опоздало. Решение принято вечером 2/X, письмо получено утром 3/X)». Позже письмо было опубликовано в «Комсомольской правде» (1928. № 244. 19 октября. С. 2).

[35] *Сарабьянов Владимир Николаевич* (1886–1952) – философ, историк и экономист, профессор, заведующий кафедрой философии МАРХИ. Окончил юридический факультет Московского университета по экономическому и гражданскому отделениям весной 1911 г. В 1918–1923 гг. работал экономистом, в 1922–1930 гг. – в газете «Правда». Преподавал в различных московских вузах – Кооперативном институте, Институте журналистики. Член Художественно-политического совета ГосТИМа.

[36] В нумерации листов, проставленной рукой Мейерхольда, содержатся дополнительные листы с буквенными обозначениями. Нумерация архивистов насчитывает 39 листов.

[37] *Вейс Давид Лазаревич* (1878–1938) – с 1920 г. на руководящих должностях в издательской сфере; заведующий и председатель правления издательства «Безбожник» (по декабрь 1930 г.). Расстрелян.

[38] *Резвик Вильям* (Reswick William) – американский журналист, в середине 1920-х гг. – корреспондент агентства *Associated Press* в Москве. Был вхож в высокие советские инстанции и знаком с Н.И. Бухариным, Г.В. Чичериным, Г.Г. Ягодой, А.И. Рыковым. Автор книги *I Dreamt Revolution* (Chicago, 1952).

[39] *Ярославский (Губельман) Емельян Михайлович* (1878–1943) – председатель «Союза воинствующих безбожников» и Антирелигиозной комиссии при ЦК ВКП(б), член редколлегии «Правды», журналов «Большевик» и «Историк-марксист», газеты «Безбожник».

[40] *Беседовский Григорий Зиновьевич* (1896–1949) – в 1928 г. советник полпредства в Париже. 3 октября 1929 г. бежал из посольства и получил политическое убежище во Франции. Сотрудничал в газетах «Воз-

рождение», «Последние новости» и др. Основатель и редактор газеты «Борьба» (1929–1932). В годы Второй мировой войны участник французского Сопротивления.

[41] *Довгалевский Валериан Савельевич* (*Саулович*; 1885–1934) – в 1928 г. полпред во Франции.

[42] *Криницкий Александр Иванович* (1894–1937) – в 1928 г. заведующий отделом агитации, пропаганды и печати ЦК ВКП(б). Расстрелян.

[43] *Ф. Жемье* – Вс.Э. Мейерхольду. 3 октября 1928 г. Подпис. маш. текст // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1559. Л. 13. Опубликовано: Из переписки Вс.Э. Мейерхольда (1926–1929) / Публ., вступит. статья и коммент. О.Н. Купцовой. Пер. писем Н.Э. Звенигородской и О.Н. Купцовой // Диалог писателей: Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 146–147.

[44] *Анри Барбюс* (1873–1935) – писатель-коммунист, с 1926 г. литературный редактор газеты *L'Humanité*, с 1928 г. возглавлял еще одно периодическое издание – газету *Le Monde*.

[45] Вырезки не сохранились. Парижская газета «Возрождение» поместила цикл сообщений о «деле Мейерхольда» по материалам советской прессы: Мейерхольдовские дела // *Возрождение*. 1928. № 1207. 21 сентября. С. 2; Опять Мейерхольд // *Возрождение*. 1928. № 1208. 22 сентября. С. 1; Путаница с Мейерхольдом // *Возрождение*. 1928. № 1213. 27 сентября. С. 2; К делу Мейерхольда // *Возрождение*. 1928. № 1215. 29 сентября. С. 2; Опять Мейерхольд // *Возрождение*. 1928. № 1216. 30 сентября. С. 2.

[46] ГосТИМ открыл сезон 19 октября спектаклем «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова.

[47] *Cahiers d'Art* – французский художественный и литературный журнал, основанный в 1926 г. К. Зервосом. Также являлся одноименным издательством. Журнал продвигал современное искусство во Франции, в том числе творчество П. Пикассо, А. Матисса, Ф. Леже, М. Эрнста, Р. Дюфи, М. Шагала и многих других.

[48] Имеется в виду диспут о судьбах Театра им. Вс. Мейерхольда, организованный «Комсомольской правдой», МК ВЛКСМ и Рогожско-Симоновским райкомом в Красном зале МК ВКП(б), где выступали в основном защитники театра: Ильин и И.И. Бачелис («Комсомольская правда»), О.С. Литовский, В.М. Киршон, П.И. Новицкий (Главискусство), С.А. Марголин (Ассоциация молодых режиссеров). См.: Московские комсомольцы за театр Мейерхольда. Против идеологической бесхозяйственности // Комсомольская правда. 1928. № 229. 2 октября. С. 4.

[49] *Кугель Александр Рафаилович* (1864–1928) – театральный критик, последовательный сторонник актерского театра. Не принимал режиссуры в принципе, будь то реалистическая эстетика МХАТа или поиски Мейерхольда в области формы. Хотя мейерхольдовский «Ревизор» обрел в нем неожиданного защитника.

[50] *…юбилейчик они мне устроили…* – В октябре 1928 г. с государственным размахом отмечалось тридцатилетие МХАТа. Мейерхольд, входивший в первый состав его труппы (до 1902 г.), вероятно, имел в виду юбилей своей сценической деятельности, прошедший незамеченным.

[51] *Шестаков Виктор Алексеевич* (1898–1957) – художник-конструктор и начальник монтировочной части ГосТИМа (1927–1929).

[52] На вечере в Политехническом музее 26 сентября 1928 г. Маяковский выступил с программным докладом «Левее ЛЕФа», в котором он, призывая к борьбе с литературным сектантством, с фетишизацией изживших себя лефовских лозунгов негативного характера, таких, в частности, как отрицание живописи, замена ее работой над фото, сказал: «Я амнистирую Рембрандта», «я говорю – нужна песня, поэма, а не только газета», «не всякий мальчик, щелкающий фотоаппаратом, – лефовец» (*Терентьев И.* Маяковский «Левее ЛЕФа» // *Новый ЛЕФ*. 1928. № 9. С. 48).

[53] *Степанов Валериан Яковлевич* (1878–1943) – актер, заведующий музеем ГосТИМа (1927–1938).

[54] В поддержку Мейерхольда выступили крупнейшие деятели французского театра: *Эмиль Фабр* (1869–1955), драматург, генеральный директор театра *Comédie Français*; *Фирмен Жемье* – см. коммент. 20; *Гастон Бати* (1885–1952), драматург и режиссер, основатель театра «Барак Химеры», директор театра *Montparnasse*, один из организаторов режиссерского «Картеля»; *Луи Жуве* (1887–1951), режиссер, входил в «Картель»; *Орельен Франсуа Мари Люнье-По* (1869–1940) – режиссер, директор театр *L'Œuvre* (1893–1929), один из реформаторов французского театра конца XIX – начала XX вв.

[55] З.Н. Райх цитирует очерк Максима Горького «В.И. Ленин».

[56] *Багдасарян (Тер-Багдасарян) Степан Хачатурович* (1888–1941) – врач, ученый, драматург. Учился в Медицинском институте Монпелье (Франция). В 1914 г. призван во французскую армию и направлен в Африку в качестве начальника госпиталя в Марокко. В 1925 г. репатриировался в Советскую Армению. Работал в учреждениях здравоохранения. Репрессирован (1937). Умер в ссылке.

[57] *Раскольников (Ильин) Федор Федорович* (1892–1939) в 1928 г. – председатель Главреперткома. Председатель Художественно-политического совета при Театре им. Вс. Мейерхольда. Принимал активное участие в защите театра (1928). Заменил А.И. Свидерского на посту начальника Главискусства (1929). Автор трагедии «Робеспьер» (1929), инсценировки «Воскресения» Л.Н. Толстого. В 1938 г. стал невозвращенцем, опасаясь репрессий в СССР.

[58] В июле 1927 г. *И.Э. Бабель* отправляется в Париж к жене и задерживается за границей (главным образом, во Франции) до октября 1928 г.

[59] «*Белый орел*» – фильм Я.А. Протазанова (1928) по повести Л.Н. Андреева «Губернатор». В фильме снялись В.И. Качалов и Вс.Э. Мейерхольд.

[60] *Аксенов Иван Александрович* (1884–1935) – художественный и литературный критик, переводчик. С начала 1920-х гг. – ближайший сподвижник Вс.Э. Мейерхольда, ректор ГВЫТМ–ГВЫРМ, ГИТИС (1922–1923).

[61] *Зайчиков Василий Федорович* (1888–1947) – актер театра и кино. С 1918 г. занимался в театральной студии ХПСРО Ф.Ф. Комиссаржевского. С 1921 г. играл в Первом детском театре, в том же году перешел в Театр Революции. Одновременно поступил в ГВЫТМ. Сыграв роль Эстрюго в «Великодушном рогоносце» (1922), стал одним из ведущих актеров ГосТИМа. После закрытия театра работал сначала в Камерном театре, затем в Театре-студии киноактера.

[62] *Цетнерович Павел Владиславович* (1894–1963) – актер, режиссер. В 1922 г. поступил в ГИТИС на курс Вс.Э. Мейерхольда. В 1922–1932 гг. режиссер-лаборант в ГосТИМе.

[63] Имеется в виду письмо В.Ф. Зайчикова и П.В. Цетнеровича от 11 октября 1928 г., в котором они детально описывают свои попытки сделать из пьесы С.Х. Багдасаряна «Кровавая пустыня» «спектакль большой политической значимости» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2556. Л. 2–5).

[64] *…всяких «Довилей» (вэдэттный пляж).* – Довиль – престижный морской курорт во Франции. В 1913 г. Коко Шанель открыла здесь свой первый бутик и ввела моду на загар. Вэдэттный от фр. *vedette* – знаменитость. Пляж для звездных персон.

[65] *Кук Томас* (1808–1892) – британский предприниматель, открыл первую в мире туристическую компанию (1841–2019) и изобрел организованный туризм. «Кукиными детьми» называли участников коллективных туристических поездок.

[66] Имеется в виду драматург С.Х. Багдасарян.

[67] *…жена Пикассо…* – Хохлова (Руис-Пикассо) Ольга Степановна (1891–1955) – балерина, артистка Русского балета С.П. Дягилева, жена Пабло Пикассо с 1917 г.

[68] Идея привлечь Пикассо к оформлению «Гамлета» увлекала Мейерхольда не один год. В последний приезд в Париж в 1936 г. режиссер долго обсуждал с Пикассо замысел «Гамлета», премьерой которого собирался открыть новое здание театра. См.: *Гладков А.К.* Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 161–162.

[69] *Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891–1953) – композитор, пианист, дирижер. С 1918 г. гастролировал в Японии, Америке и Европе; в 1927, 1929 и 1932 гг. – в СССР. В 1936 г. окончательно вернулся в СССР. Написал музыку к неосуществленной постановке «Бориса Годунова», которой Мейерхольд тоже намеревался открывать новое здание театра. После закрытия ГосТИМа над оперой Прокофьева «Семён Котко» Мейерхольд начинал работать в Оперном театре им. К.С. Станиславского, но спектакль был выпущен уже после гибели Мейерхольда.

[70] З.Н. Райх перефразировала есенинскую строку «Устал я жить в родном краю».

[71] Возможно, имеется в виду выпуск «Комсомольской правды» от 13 ноября 1928 г., где на третьей странице под шапкой «Полтора года на одном месте. Решения партсовещания по вопросам театра повисли в воздухе» было помещено несколько материалов с критикой театральной политики Главискусства.

[72] Недатированное письмо В.А. Шестакова с изложением предложений художника А.М. Лавинского по оформлению пьесы С.Х. Багдасаряна «Кровавая пустыня». См.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка: 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 291–295.

[73] «*Бродвей*» – пьеса Дж. Эбботта и Ф. Даннинга. Была поставлена авторами в *Broadhurst Theatre* (1926). Спектакль, где в жесткой, достоверной манере изображался преступный мир Нью-Йорка во время «сухого закона», стал одним из хитов Бродвея и прошел 603 раза.

Из дневника С.С. Прокофьева: «Вечером с Мейерхольдами были в театре на бродвейской модерной пьесе: *music-hall*'ы, контрабанда спиртными напитками, сыщики, стрельба. Место действия: кулисы, и трагические места прерываются выходами полуголых *girls* с пением и танцами. Испытанный и всегда удачный театральный прием: перемешивать трагическое со смешным» (*Прокофьев Сергей*. Дневник: В 3 т. Т. 2: 1919–1933. Часть 2. Paris. Sprkfv, 2002. С. 648).

[74] Имеется в виду письмо Н.Р. Эрдмана, датированное публикаторами ноябрем 1928 г.: «Многоуважаемый Всеволод Эмильевич, простите меня за непростительное молчание. Сижу по горло в пьесе, работаю, как на курьерских, дорожу каждой минутой, потому что чувствую, что запаздываю. В горячее время для Вашего театра написал Вам два письма, но, к счастию, не отправил. Письма эти можно было бы озаглавить так: "Господи, как я люблю Главискусство". Подумав, что, может быть, Вы другого мнения, я разорвал их» (*Эрдман Николай*. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. / Ред. и вступит. статья А. Свободина. М.: Искусство, 1990. С. 274).

[75] *Луначарский А.В*. О театральных тревогах // *Красная газета*. Веч. вып. 1928. № 253. 13 сентября. С. 4.

[76] Сохранилось письмо Вс.Э. Мейерхольда председателю Совнаркома СССР и РСФСР А.И. Рыкову от 10 июля 1928 г., которое, судя по всему, осталось без ответа, и черновик письма (между 10 и 14 сентября) Мейерхольда председателю СНК о необходимости гастролей. Июль 1928 // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 98.

[77] Мейерхольд о работе в настоящем сезоне. Театр находится в репертуарном тупике. Поедет ли театр им. Мейерхольда за границу // *Вечерняя Москва*. 1928. № 181. 7 августа. С. 3.

[78] *Свидерский А.И.* Театр им. Мейерхольда и В.Э. Мейерхольд // *Вечерняя Москва*. 1928. № 204. 3 сентября. С. 3.

[79] Мейерхольд неточно цитирует заметку в вечернем выпуске «Красной газеты» – «У А.В. Луначарского. Из Москвы по телефону» (1928. № 250. 10 сентября. С. 2).

[80] *Новицкий П.* О театре Мейерхольда // *Комсомольская правда*. 1928. № 215. 15 сентября. С. 2.

[81] См.: А.В. Луначарский о Вс.Э. Мейерхольде и М.А. Чехове: Беседа с тов. А.В. Луначарским // *Вечерняя Москва*. 1928. № 211. 10 сентября. С. 3.

[82] *Луначарский А.В.* О театральных тревогах // *Красная газета*. Веч. вып. 1928. № 253. 13 сентября. С. 4.

[83] В разных словосочетаниях эта идея проходит во многих выступлениях А.И. Свидерского: «Есть Мейерхольд, но нет театра Мейерхольда», «Есть театр Мейерхольда, но нет театра им. Мейерхольда», «Имеем ли мы дело с театром или только с Мейерхольдом» и т.д.

Елена Горфункель

История ремарки в тезисах

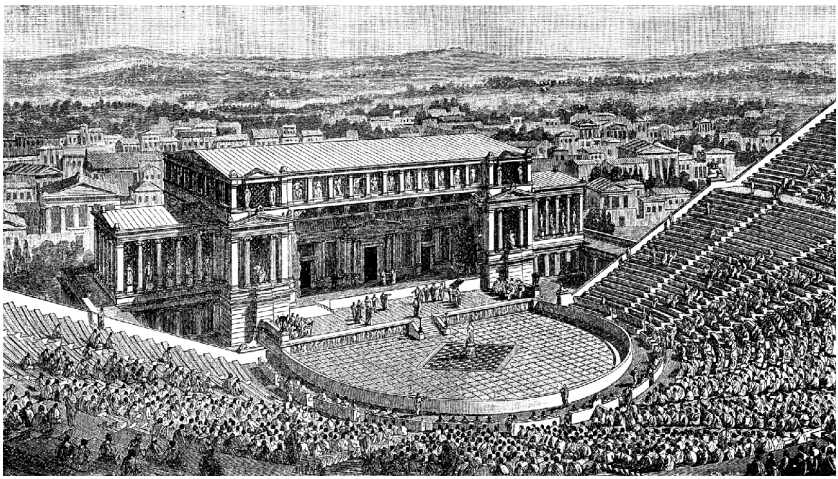
Историю театра можно увидеть со стороны вспомогательного литературного элемента: ремарки. «РЕМАРКА — <...> пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе: где и когда происходят события, к кому обращена та или иная реплика, внешний облик, жесты и движения персонажей, психологический смысл их высказывания и т.д.»[1].

В таком объяснении ремарка – плоть от плоти литературы, и в масштабе мировой драматургии это правильно. Однако, вглядываясь в прошлое, можно понять, что в определенные эпохи никаких дополнительных пояснений авторам спектакля не нужно было. В другие же времена ремарка стремится приблизить пьесу к роману, повести, любому не драматургическому жанру.

Что означает такое неустойчивое положение ремарки в истории театра?

В античной трагедии она отсутствует. Ими снабжены *переводы* античной драматургии на русский язык, но это инициатива переводчика. Например, замечательный русский поэт Иннокентий Анненский, высокого научного уровня знаток Еврипида, перевел все 18 сохранившихся трагедий великого автора и сопроводил их пространными пояснениями. Мало того, Анненский написал 4 трагедии на сюжеты Софокла и Еврипида из числа утерянных, подражая своим кумирам. Вот так звучит ремарка к первой «бледно-холодной сцене» трагедии «Фамира-кифаред»: «Расходящийся туман освобождает Нимфу. Она темноволосая и несколько худая. Лицо с блуждающей, точно безысходной улыбкой у нее молодое и розовое, но склонное быстро бледнеть под влиянием как-то разом потухающих глаз. Треугольник лба между двумя гладкими начесами томительно бел. Движения нервны. На ней широкая одежда цвета морской воды. Фата прозрачно-травянистая и отдает серебром, и пояс, похожий на стебель. Ноги белы и очень малы, но следы широковаты и ступня растоптана».

В этих поэтических видениях нет подражания автору, потому что у Еврипида ремарки отсутствовали, да и таких «мирискуснических» образов тогда не предполагалось. К переводу же «Ипполита» Еврипида добавлены такие ремарки: «Сцена представляет площадь, ограниченную фасадом царского дворца Питфея, в дорийском стиле (дворец занимает середину заднего плана). Перед порталом справа (от зрителей) стоит изваяние Артемиды, слева – Афродиты. С боков к фасаду примыкают отдельные здания с особыми входами. Правая кулиса изображает город, а левая – деревню, между ними и задней стеной оставлены проходы – правый в город, левый за пределы страны». Специалист по истории театра сразу же объяснит, что Анненский описал сценическую площадку 5 века до новой эры, где «дворец в дорийском стиле» не что иное, как скене – задник орхестры (именно на ней игралась трагедия), а кулисы (отсутствовавшие в античности) –



Театр Диониса в Афинах. Реконструкция

модернизированные параскении – боковые пристройки к орхестре, откуда входили и выходили персонажи, разделявшиеся на правых и левых, на своих и чужестранцев.

Анненский переводил «Ипполита» во времена необычайного разнообразия театральных площадок (Древней Греции не свойственного). При этом реальное представление о том, как выглядела античная сцена, казалось утраченным. Театральные действа в сохранившихся античных амфитеатрах были в конце XIX – начале XX века исключением, чаще экспериментом, чем повседневной практикой. Анненский хотел помочь современному ему театру приблизиться к сценическому контексту античной трагедии.

Античная пьеса по своей структуре (парод, стасим, строфа-антистрофа, эписодий, коммос, эксод) предвещает то, что в эпоху Иннокентия Анненского только входило в театральную жизнь под названием «режиссерский текст». В комедии (у Аристофана) строение отличается от строения трагедии, но и здесь членения – пролог, парод, агон, эпиррема, антэпиррема, эписодии, парабаса, ода, антода, эксод – служат сценической композиции. В комедии Аристофана «Облака», правда, есть пометки: они должны акцентировать, например, беспокойный сон главного героя, старика Стрепсиада, или звуки грома, но в основном актер руководствуется стихом.

В Средние века театр несомненно более ориентировался на зрелищность, чем на текст. Для представления в средневековом городе, в храме или на монастырском дворе требовалось подробное описание того, что и как должно быть показано. Этим объясняются чрезвычайно развернутые ремарки – в сущности, именно они составляли основной материал пьесы. Для примера приведем фрагмент одной из универсальных ремарок пасхальной литургической драмы: «Должны выйти два диакона, держа крест, закрытый саваном, и затем понести его с пением антифонов, пока не подойдут к месту гроба и не возложат крест, как если бы это было тело Господа нашего, которое они погребают. В этом самом месте крест должен оставаться до самой ночи воскресения…». С помощью подобной ремарки ясно, как играть, и нетрудно представить себе спектакль.

В «Мистерии об Адаме» XII века разговору Адама, Евы и Змия-искусителя сопутствует такой текст: «Тут Змий, искусно сделанный, пусть поднимется вверх по стволу дерева. Ева пусть приблизит ухо к нему, как бы выслушивая его совет. После чего пусть Ева возьмет в руки яблоко и передаст Адаму. Он же сначала не возьмет его, а Ева скажет…».

В эпоху Шекспира ремарки играли особую роль. Первоначально шекспировские тексты содержали в себе такие точные и внятные указания, что дополнительных пояснений вовсе не требовалось. В книге А.А. Аникста «Театр эпохи Шекспира» (1964) отдельная глава посвящена ремарке и замечаниям на полях рукописей, которые хранились в театре. Они могли быть сделаны по ходу подготовки спектакля, во время репетиций – либо автором пьесы, либо теми, кто ее ставил. Аникст, вслед за своими предшественниками-шекспироведами, выделяет несколько типов ремарок в елизаветинской драме. По мнению исследователя, они были не чем иным, как зародышами режиссерского текста. Есть тип ремарки, начинающейся глаголом «Входит…». Так представляют персонажей, оказывающихся на сцене. Если учесть, что разделение шекспировских пьес на акты и явления произошло после смерти Шекспира, с изданием канонического *folio* (куда вошли все тридцать шесть пьес) в 1623 г., подобная ремарка также нужна для отделения одной сцены от другой. Другие типы ремарок примыкают к первому, но содержат существенные для действия уточнения: «Входят три стражника *для охраны* королевского шатра» («Генрих VI», часть 3-я, IV, 3). Ремарка задает внешний облик персонажа и его действия: «Входит Кориолан, переодетый бедняком; он прикрывает лицо краем плаща» («Кориолан», IV, 4).

Сверстник, но по хронологии развития елизаветинской драмы предшественник Шекспира Кристофер Марло куда больше связан со средневековой практикой театра, с теми ремарками, которые составляли часть общего текста мистерии или моралите. Его ремарки указывают на устаревшие с точки зрения Шекспира сценические элементы, хотя в поэтическом отношении Марло не уступает Шекспиру. В «Тамерлане Великом», огромной, десятиактной трагедии, пленники Тамерлана – турецкий султан Баязид и его супруга Забина, не желая мириться с позором и унижением, разбивают себе головы о решетку клетки, в которую заключены, а клетка – важный реквизит, о чем время от времени напоминают ремарки: «Слуги втаскивают клетку с Баязидом; за ними идет Забина» (I, VI). Когда умирает Зенократа, любимая супруга Тамерлана, на сцене появляется гроб, который полководец возит с собой во все завоеванные страны. Но сначала идет описание: «Откидывается полог: на парадном ложе лежит Зенократа; возле нее сидит Тамерлан; три врача около ее ложа смешивают лекарства; сыновья – Халиф, Амир и Целебин, а также Теридам, Теккел и Узумхазан» (II, IV). Это готовая мизансцена.

Фаусту, герою трагедии Марло «Трагическая история доктора Фауста», злой дух, которого он вызывает, первоначально предстает в виде самого Дьявола, но вид его настолько отвратителен для мага, что он требует его удалиться и вернуться в более подходящем обличьи. Дьявол подчиняется: «Входит Мефистофель (в одежде францисканца)» (I, III). Вообще ремарка Марло играет роль «фокусника», волшебника – с ее помощью осуществляются чудеса: то дьявол становится женщиной, женой, предназначенной Фаусту; то появляются аллегории пороков (Гордости, Алчности, Чревоугодия, Лености, Распутства, Ярости, Зависти); то невидимый Фауст выхватывает дорогое блюдо из рук Папы Римского. А вот место, где Фауст на пороге гибели – он пытается спастись и обратиться к богу:

Фауст. *Мне хочется воздеть руки…*
Но смотрите, они держат меня за руки, за руки!
Все. *Кто, Фауст?*
Фауст. *Люцифер и Мефистофель!* (V, I)

Никакой ремарки Марло тут не дает, тем не менее, абсолютно ясно, что происходит на сцене и как играется сцена.



Жан Фуке. Мученичество Св. Аполлонии. Фрагмент. 1461

Можно сказать, что это наиболее прогрессивный тип ремарки, он делает театр – театром и освобождает его от литературоцентризма. Испанцы активно этим пользовались, хотя их стихотворный театр был в XVII в. воплощением лучших литературных форм. «Запрятать» ремарку в текст – принадлежность такой драматургии, которая тесно связана со сценой, но способна существовать и как пьеса для чтения. Так именно было у англичан и испанцев в эпоху Возрождения. Пьесы писали для того, чтобы сразу их ставить.

Итальянское Возрождение приносит уникальную, сплошную ремарку в виде сценария. Сохранившиеся и изданные сценарии, по которым импровизировали актеры комедии дель арте, показывают, что в этом случае ремаркой становится ВЕСЬ текст. Вот фрагмент сценария «Муж» (акт I): «В это время Педролино является на сцену и говорит, что ему снилось, будто вернулся Орацио. Видит его. Они осыпают друг друга ласками и разговаривают об Изабелле и Франческине [Франческина – жена Педролино], затем грустные уходят». Настроение, фабульные детали и конкретные действия содержатся в одном словесном периоде. Или пример из сценария «Безумная принцесса» (акт II): «В кровавом блеске показывается луна. В это время бесшумно подходит корабль, на палубе капитан. Появляется вооруженная фелюга. На ней рыцарь. Фелюга приближается к кораблю,

и голос спрашивает, кому он принадлежит. Капитан говорит; услышав ответ, разъяренный рыцарь выскакивает на берег, сверкает оружие, и между теми, кто на корабле, и теми, кто на подошедшей фелюге, завязывается отчаянный бой». Готовая режиссерская разработка сцены с декорацией и постановкой боя. Поскольку актеры импровизировали текст, ремарка (или фрагмент сценария) была основным конструктивным материалом спектакля.

Внутренняя, скрытая в стихотворном тексте ремарка характерна для комедий испанца Лопе де Веги. Названия некоторых его пьес отчасти – наставление театру: «Набережная Севильи», «Мадридские воды», «Ночь в Толедо». Тем более, что всякий город, где происходит действие, обязательно получает развернутую поэтическую характеристику драматурга, одновременно – ремарку для актеров, авторов спектакля. В «Набережной Севильи» события начинаются на набережной реки Гвадалквивир диалогом двух дам:

Донья Лаура. *Нет на свете места краше*
Этой набережной!
Урбана. *Да!*
Донья Лаура. *Чередой плывут суда*
К пристаням Севильи нашей.
Погляди-ка: вдалеке
Вновь какая-то флотилья…
Урбана. *Будто новая Севилья*
Здесь возникла, на реке.
Донья Лаура. *Корабли, став борт о борт,*
Мост устроили плавучий.
Урбана. *Людно как!*
Донья Лаура. *Толпой кипучей*
Оживлен севильский порт.

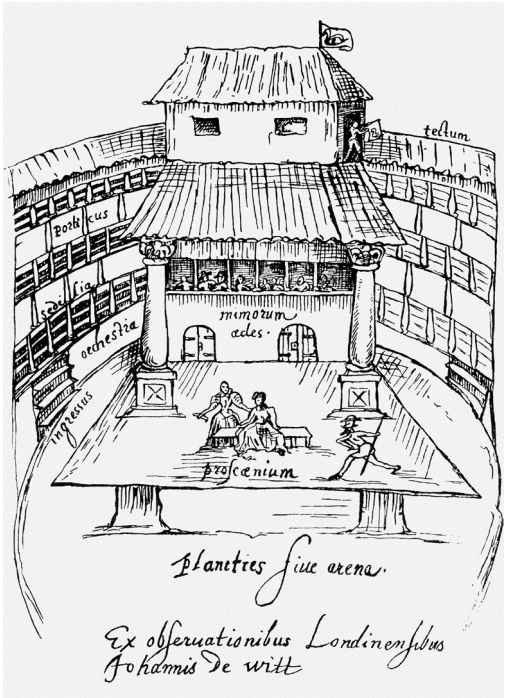
Этот диалог сгодился бы для киносценария – так наглядно и детально он изображает место действия. Шум портового города, движение судов, люди – все обозначено не в специальной ремарке, а в репликах действующих лиц. И это не бесстрастные бытописатели, а горожанки, восхищенные своей родиной. Их чувства заменяют любой, сколько-нибудь подробный и отстраненный комментарий драматурга.



Абрахам Босс. Уличный спектакль Табарена. Фрагмент. Ок. 1620

Другое дело младший современник Лопе – Тирсо де Молина: его герои-прагматики не обращают внимания на окружающий мир, он для них либо выгоден, либо не выгоден. Поэтому ремарки Тирсо сухи и коротки, а внутренних или нет, или они имеют глагольные, действенные формы. «В сторону», «тихо» – характерные ремарки для фабулы, полной предательств и интриг. А у Кальдерона много внутренних ремарок с описанием вымышленных событий или недостижимых мест. Например, в «Стойком принце» – диалог принцессы Феникс и принца Фернандо о «цветочных аллегориях» – символическое сопоставление судьбы красавицы и раба, мусульманки и христианина. Или донесения полководца Мулея о приближении португальских кораблей, описание принцем Фернандо разгрома Мулея как «театра смерти» и т.д. Подобная ремарка-фантазия есть и у Аларкона в его «Сомнительной правде» – там красноречивые рассказы о том, чего не было, составляют существо характера главного героя, дона Хуана, изворотливого и талантливого сочинителя «сомнительной правды».

Французский театр XVII в., подобно испанскому, сильно доверяет поэтическим возможностям пьесы. Поэтому в трагедии и комедии этого великого театрального времени ремарка занимает скромное место. Объясняется это не только внутренними резервами пьесы (чуть ниже покажем, как это происходило), но близостью драматургии и сцены:



Иоханнес де Витт.
The Swan Theatre. 1596

пьеса писалась, чтобы играться, и драматург – как Мольер, например, – был исполнителем собственных замыслов. Ремарка мольеровской комедии сходна с шекспировским вариантом: «Входит…». Изредка следуют уточнения. Например: «Гарпагон (кричит еще в саду, затем вбегает)». Тут же, в разгар отчаянного монолога Гарпагона, у которого украли деньги, Мольер указывает: «Сам себя ловит за руку» – это полубезумная попытка схватить вора. В комедиях с балетами автору важно изложить сюжет исполняемой пантомимы, а для комического облика персонажа, например, господина де Пурсоньяка, достаточно такой реплики: «О его наружности я ничего вам говорить не стану. Вы сами увидите, каким его нарисовала природа и соответствует ли облику его убранство». В отдельных случаях, строя мизансцену, Мольер добавляет технические ремарки: в «Школе жен» несколько раз Арнольф снимает шляпу с головы Алана, а тот вновь надевает ее: «в третий раз снимает с него шляпу и бросает ее на землю». В той же пьесе есть указания интонации: «громко», «тихо», «в сторону» и пр.

Трагедия во Франции в XVII в. – классицистская, то есть ориентированная на образцы античной классики и «Поэтику» Аристотеля, а посему в ремарке она ограничивается именами входящих персонажей. Правда, на исходе века, когда Жан Расин написал свою последнюю трагедию «Гофолия» (поставленную через шестнадцать лет после его смерти), он прибегнул к ремарке постановочного характера: «Сцена открывается во всю глубину, показывая зрителям внутренние помещения храма. Со всех сторон на сцену устремляются вооруженные левиты».

Театр развивался ростом правдоподобия – мерой драматургического и актерского искусства стала «естественность». К ней стремятся просветители. В так называемой «средней» драме XVIII в. ремарка становится чрезвычайно направленной, узкой и технологичной. Ее дело быть не внутри пьесы, а вне ее, на расстоянии – возможно, из зрительного зала. Вот авторская ремарка к началу комедии «Женитьба Фигаро»: «Сцена представляет полупустую комнату; посредине большое кресло, так называемое кресло для больных. Фигаро аршином меряет пол. Сюзанна перед зеркалом прикладывает к волосам веточку флердоранжа, именуемую шапочкой невесты». Но куда выразительней предварительные замечания драматурга о том, как выглядят персонажи. Каждый из них описан в полном комплекте: костюм, положения в фабуле и свойства характера. Возьмем Сюзанну: «Ловкая молодая особа, остроумная и жизнерадостная, свободная, однако же, от почти непристойной веселости развратных наших субреток; милый ее нрав обрисован в предисловии, и тем актрисам, которые не видели г-жи Конта и которые хотели бы как можно лучше изобразить Сюзанну на сцене, надлежит к этому предисловию и обратиться. Костюм ее в первых четырех действиях состоит из очень изящного белого лифа с баской, такой же юбки и головного убора, который наши торговцы с тех пор именуют *а ля Сюзанн*. В четвертом действии во время празднества граф надевает на нее головной убор с длинной фатой, плюмажем и белыми лентами. В пятом действии на ней пеньюар графини и никаких украшений на голове». Бомарше хорошо осведомлен о нравах современного ему театра, имеет опыт постановки «Севильского цырюльника». Он, можно сказать, распоряжается своим произведением как режиссер, и его литературные наставления по назначению напоминают режиссерскую экспликацию.

Не все драматурги XVIII в. были такими смелыми и даже безапелляционными, как Бомарше. Карло Гольдони в Италии, также

работавший в тесной связи с театрами, ограничивался ремарками-указаниями: «Сцена представляет гостиную в доме Фабрицио в Милане» (новейший перевод пьесы «Веер» сделан М.М. Молодцовой). А.Н. Островский в XIX в. перевел комедию Гольдони «Кофейная», где ремарка значительно расширена и звучит так: «Сцена представляет широкую улицу в Венеции; на заднем плане три лавочки: средняя – кофейная, направо – мастерская, налево – игорная; над лавками комнаты, принадлежащие нижним лавкам, с окнами на улицу; справа, ближе к зрителям (через улицу), дом танцовщицы, слева гостиница». Как видим, ремарка Гольдони целенаправленна и лаконична даже в описании всего пространства сцены.

Как «живет» ремарка у одного автора, хорошо видно по драматургии Оскара Уайльда. Она соответствует авторскому стилю, а не стилю конкретного произведения. С одной стороны, в комедии «Веер леди Уиндермеер» она принадлежит «новой драме» с ее стремлением построить не пьесу, а спектакль: «Холостая квартира лорда Дарлингтона. Справа, перед камином, большой диван. В глубине окно, занавешенное гардиной. Справа и слева двери. Справа стол с письменными принадлежностями. В центре столик, на нем сифоны, стаканы, погребец. На столике слева шкатулка с сигарами и папиросами. Горят лампы». С другой стороны, эстетская, символистская по сути драма «Саломея» сопровождается ремаркой в духе вполне реалистических (условно!) комедий Уайльда: «Обширная терраса во дворце Ирода, к которой примыкает пиршественная зала. Солдаты стоят, облокотившись на балкон. Направо огромная лестница. Налево, в глубине, старый водоем, с краями из зеленой бронзы. Свет луны».

На рубеже XIX и XX вв. ремарка ожила, далеко разрослась за установленные для нее традицией пределы, колебавшиеся от лаконичного «входит» или «выходит» до указаний специального рода. Авторы стали подробно описывать место действия, детали обстановки, внешний облик и даже позы персонажей. Можно различить структурную, орнаментальную, исполнительскую и прочие разновидности ремарок, о которых раньше просто не задумывались.

Ренессанс ремарки обратил на себя внимание журнала «Театр и искусство», который в специальной статье 1904 г. называет ее в духе времени – «путеводные вехи настроения»[2]. В этой роли ремарка, пишет журналист, может многое, но ее будущее, когда она вырастет до эпических жанров, еще полезнее. Идеал – повесть в диалогической форме.

«Достигаться это может», – по мнению автора «Театра и искусства», – «описательными приемами, употребляемыми в романе, в повести, но не пользовавшимися до сих пор правами гражданства в драме»[3].

К этому времени «описательные приемы» уже широко используются драматургами. Более того, «стремление превратить ремарку из "примечания", из сухой справки в равноправный элемент пьесы побудило многих драматургов разлучить театральную ремарку с формами настоящего времени»[4], а нарушение закона настоящего времени в театре имело далеко идущие последствия. У Г. Ибсена ремарка плавно переходит в диалог или в краткие объяснения (своего рода сопроводительный текст, больше всего похожий на дикторские комментарии в радиотеатре), как будто это части одного повествования. У Г. Гауптмана ремарка заключает в себе значительную часть действия, и сценическое бытие должно начаться задолго до того, как герои произнесут первое слово. Драматург будто смотрит спектакль, который рожден его воображением, а пьеса – не что иное, как запись увиденного представления. У Б. Шоу ремарка управляет ходом действия с ловкостью опытного гида, успевающего отмечать на маршруте все достопримечательности или «вехи настроения». Шоу подсказывает исполнителям: «настораживаясь», «смотрит на него с сомнением, начиная разочаровываться в его уме и характере»; или вот так: «джентльмен читает ультраконсервативную газету». Полвека назад была сделана остроумная выжимка из «Кандиды» – диалог Прозерпины и Марчбенкса в ней складывался из одних ремарок, вовсе без реплик, их заменили эмоционально выразительные глаголы, наречия и деепричастия[5]. Шоу начинает пьесу как киносценарист, совершенно не беспокоясь о визуальных возможностях театра, если ему надо дать общий план города, средний план дома и крупный план лица с определенным выражением. Указанию насчет «ультраконсервативной газеты» или ремарке «солнце нещадно печет носки его вытянутых ног» место скорее в новелле или романе, нежели в пьесе. Шоу не только не скрывал намерений заставить зрителя читать пьесы и не ходить в театр – он предрекал слияние пьесы и романа, призывал совершенствовать ремарку, описывать все живо, образно, остроумно. Его авторское слово решающе, он – а не театр, не актер – единственный хозяин. Горячую, длительную дискуссию в «Профессии миссис Уоррен» завершают не герои, а Бернард Шоу (вместо юной героини): «Рвет записку, не задумываясь ни на минуту, бросает клочки в корзину. Потом решительно берется за работу и с головой уходит в вычисления».

В финале чеховского «Дяди Вани» тоже важен мотив спасительной работы, возвращения к ней после всего пережитого. Но у А. Чехова отстраненная, осторожная ремарка: «Стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Чехов чувствует себя не вершителем судеб, а их наблюдателем. Финал кажется не доведенным до конца, размытым. Автор словно не знает, что будет дальше, впрочем, и только что случившееся не решается уточнять.

Что это? С одной стороны, в недоговоренности, отличающей ремарку Чехова – поэзия, подтекст. С другой – расчет на – позволим себе такую неисторическую решительность – режиссера, в обход читателя и актера. Драматург не договаривает, намечает, разбрасывает приметы, по которым можно реконструировать настроение (как его понимает постановщик), он оставляет пространство пьесы театру, включает в ее содержание возможность интерпретации и делает это куда более сознательно, чем его предшественники и современники.

Шоу верил в превосходство литературы над театром. Другие реформаторы драмы театр любили и о нем беспокоились. В заботе о нем они выдвигали ремарку в героини дня, полагая, что она способна усилить выразительность, что это «спящая царевна», очнувшаяся, чтобы расцветить скучный лаконизм театральной литературы яркими красками, что с нею откроются новые дороги, и сцена, наконец, станет вровень с романом. Драматурги как будто поняли запросы театра, которые в нем самом только еще оформлялись. В самом деле, как пишет Т. Шах-Азизова: «Сама ткань пьесы с обилием и конкретностью типично режиссерских указаний, описанием обстановки, поведения, интонаций и т. д., с развернутыми ремарками превращает эти пьесы в своеобразные режиссерские партитуры»[6]. Шах-Азизова обращает внимание и на огромные немые сцены у А. Стриндберга, и на принцип «молчания» у М. Метерлинка – все это свидетельствует о «незаурядных режиссерских задатках» новых драматургов. Рубеж веков богат такой саморежиссурой, подчас ремарка становится и показателем стиля, и критерием вкуса. У Л. Андреева в пятой картине «Жизни человека» обращает на себя внимание ремарка «бесконечное разнообразие отвратительного и ужасного». Андреев-драматург в этот миг уступает полномочия Андрееву-символисту. Г. Д'Аннунцио легко покорял широкую публику и снобов изысканной декоративностью ремарки в духе живописно-графического модерна, там и фиолетовые облака над садом,

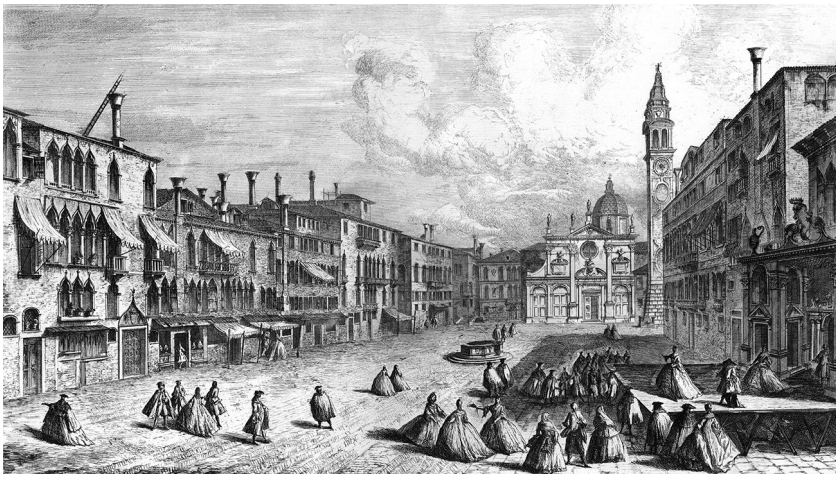


Восстановленный *The Globe Theatre*

и перлы, предназначенные исполнительнице: «к дрожащим орбитам ея глаз подымается какая-то волна и в виде двух крупных дивных слез…».

Новая ремарка требовала режиссера, поскольку нужен был тот, кто не забудет темнеющий сад в лиловых облаках и станет добиваться определенной интонации, придуманной драматургом (в пьесе Гауптмана «А Пиппа пляшет» в голосе персонажа слышится «необыкновенная забота о ребенке»). Профессия режиссера была, так сказать, спущена в театр потребностями драматической литературы.

Но ведь и гоголевские «замечания для гг. актеров» предугадывали режиссуру, так же как комментарии А.К. Толстого к трилогии из русской истории. Режиссура драматурга не привилегия русского театра, даже если согласиться, что она вызвана особым эпическим характером нашей драмы[7]. Предисловия Ж. Расина, Ф. Шиллера, Ф. Геббеля и др. тоже предрешали дух постановки, ее идеи и поэтику, что было уже режиссированием в том смысле, как это понимается в XX в. Однако, приключения ремарки на границе между веком старого и нового театра означали нечто иное: адрес уточняется, драматург обращается прямо в театр и реформирует непосредственные приемы театральности. И когда в ремарке соединяются «описательные», «двигательные», «структурные» и иные пожелания автора, а также комментарии, примечания, предисловия, которыми снабжалась



Микеле Мариески. Уличный спектакль в Венеции. Фрагмент. 1741

пьеса в старые времена, возникает впечатление, что театральность наконец-то достигла вершины. Но была ли то победа театра?

Когда Г. Крэг в диалоге «Об искусстве театра» обосновывал разрыв с современной ему сценой, безобидная и безусловно полезная ремарка превратилась у него в посягательство постороннего на суверенные права истинного владельца, человека театра в лице режиссера. Режиссер, полагает Крэг, не обязан считаться с тем, что указано в ремарке. На вопрос: «Выходит, все сценические ремарки во всей мировой драматургии не имеют никакого значения?»[8] автор диалога дает утвердительный ответ. Ремарки оскорбительны для режиссера, они – словесный сор. Фактически Крэг на примере произведений У. Шекспира (в Шекспире «все сценические ремарки от первой до последней суть банальные изобретения различных издателей»)[9] заявляет о наличии в одной пьесе двух текстов – литературного и театрального. Последнему измышления литератора, пусть даже с развитым театральным воображением, мешают. Ремарка предназначена для читателя, режиссеру и актеру в ней нет нужды. У Шекспира стихи и реплики содержат все, что необходимо знать постановщику.

Зарождение режиссуры накрепко связывается историками театра с новой драмой, хотя тут есть не до конца проясненные места. Ибсен не только не разрушает традиционную драму, он «частично

реконструирует строгость ее структуры»[10]. К. Рудницкий справедливо полагал, что новая драма на примере Ибсена вовсе не стимулировала сценические нововведения: «навыками, необходимыми для таких постановок, сцена владела издавна»[11]. Метерлинк по-настоящему заинтересовал сцену «после того, как она освоила и усвоила театральный язык Чехова»[12]. Но полноценная режиссура появилась в Европе до Чехова, это А. Антуан, П. Фор, О. Брам. Следовательно, новая драма в своей чрезмерной устремленности навстречу чаяниям театра больше работала на себя и потому вызвала активность театральной стороны, которая и выдвигает второго автора, режиссера.

Раздутая ремарка была следствием экспансии литературы, которая таким образом устраняла двойственность драматического текста, слуги двух господ. Появление не только «хорошо сделанных», но и значительных, проблемных пьес, по праву поднимало литературу и усиливало укрепленный XIX в. комплекс неполноценности театра, как предназначенного ее обслуживать.

О. Мандельштам считал, что в Московском Художественном театре «никогда не читали текст. Всегда свои домыслы»[13]. Это упрек, поэт полагал: «в театре, для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове»[14]. «Художественники» действительно «слова не слышали и не осязали» в той степени, как в *Comédie Française* или в Малом театре, здесь слово уступает место жесту, литература – театру, драматург – режиссеру.

Взаимоотношения между Чеховым и МХТ, помимо всего, что о них известно, были обменом театральной энергии. Чехов, преизобильный в ранних пьесах, затем сокращает, сжимает текст, убирает персонажей-двойников, освобождает сюжетные линии, отрезает побочные ветви. «Платонов» и «Леший» – словесные монстры по сравнению с четырьмя классическими пьесами, а они правятся в содружестве с МХТ. «Дядя Ваня», с точки зрения старого театра, – испорченный «Леший», так о нем и отзывались в свое время.

В ответ на режиссерские задатки драматурга режиссеры проявляют авторские способности, равняющие их с литераторами, во всяком случае, по части сочинения пьес, ремарок и пр. Постановщик берется за перо, чтобы написать «режиссерский экземпляр», в конечном счете заменяя им все виды литературной ремарки. К. Станиславский, не будучи автором ни одной пьесы, создал несколько «режиссерских партитур», своеобразных сплошных ремарок, описывающих весь спектакль

целиком, в его внешних и внутренних движениях и настроениях. В режиссерской партитуре «Чайки» Станиславский как бы продлевает ремарку Чехова и так увлекается, что его потом ругают за натурализм. К «Трем сестрам» Станиславский указывает: «В гостиной темно, печь догорает, только полоса света падает из отворенной в комнату Андрея двери». Что это, как не «веха настроения»? Типичная обстановочная ремарка новой драмы. Режиссер закрепляет ее только в сценическом варианте, она предназначена для внутреннего театрального пользования. Он создает театральный текст. Так когда-то поступали Эсхил, Шекспир, Мольер, правда, одновременно являясь и создателями литературного текста. Любая классическая пьеса дает огромный материал для реконструкции косвенной ремарки, которая затем вышла из пьесы и превратилась в режиссерскую партитуру. Толчком для отрыва послужил рост ремарки в символистской, натуралистской, интеллектуальной драме рубежа веков. Ремарка этой драмы, создаваемой людьми, не столь близкими театру, как близки ему были Эсхил, Шекспир или Мольер, пытается разладить исторически сложившийся баланс: «Она отнимает у игры актеров их движения, интонации, присваивает их себе, учит режиссера режиссировать, актера – говорить и двигаться. Она предвосхищает ощущения зрителя, прежде чем тот… успел купить билет»[15].

Возникновение режиссуры и театральные реформы рубежа XIX–XX вв. вернули все на свои места. Отныне режиссер, принимая к постановке пьесу, вправе заявить: «Прежде всего мы вычеркиваем все ремарки»[16].

Ремарка новой драмы брала на себя дело мизансценирования. Оно вообще присуще природе драматургии. Мизансцена для пьесы первична, она организует вокруг себя и театрализует весь текст, вторичен же литературный материал, который может быть как шедевром, так и банальным диалогическим потоком.

В это время выявилась проблема двойной принадлежности пьесы, режиссер – профессия осознания этой проблемы. Станиславский ставит в заслугу мейнингенцам чисто сценическое содержание постановки – открытие немецкой режиссуры: «В их спектаклях раскрывались такие картины, которые при чтении и в других спектаклях оставались незамеченными»[17].

Вс. Мейерхольд был своим человеком в литературных кругах, однако режиссер не собирался служить литературе. Он понимал, что театральная горячка, охватившая практически всех писателей начала



Георг II Мейнингенский. Эскиз к спектаклю «Заговор Фиеско в Генуе»

века, еще не гарантия театральности и потому различал декадентов, которые пишут «антитеатральные произведения», и «зачинателей нового театра», опирающихся в своих исканиях на «подлинно театральные эпохи»[18]. В данном случае принципиально не то, что «зачинатели» для нас – авторы в подавляющем большинстве мертворожденных драм, а то, что с ними, воскрешающими античность, средневековую мистерию, комедию дель арте, английскую, испанскую, французскую комедию, Мейерхольд связывает реформаторские надежды. А. Таиров, в интересующем нас смысле более последовательный, ловил Мейерхольда на противоречиях. Да, Мейерхольд говорил определенно: «Литература создает театр», но тот же Мейерхольд считал, что драматург должен стать составителем сценариев. Он развивал пантомиму, приветствовал каботинаж, видел в эстраде преемницу театральной традиции; и формы кабаре, варьете, мюзик-холла, по его мнению, открывали пути в театр будущего. Провал Старинного театра Мейерхольд объяснял тем, что реставраторы ограничились подлинными пьесами и не пошли дальше их безвольного перенесения на сцену, а «надо создать ту верную среду, в которой всякий текст, всякое движение традиционной сцены становятся убедительными и в условиях современного зрительного зала»[19]. Иначе говоря, оставалось приписать к старинным пьесам новый театральный текст.



А. Чехов читает «Чайку» труппе МХТ. Открытка. 1898

Таиров пользовался многозначительным выражением «манускрипт пьесы» и, как Крэг, жалел о временах, когда «театр и актер сами умели свободно творить свое искусство без писаных драм»[20], но даже Крэг кажется ему неправым, когда сводит роль режиссера к верному истолкованию пьесы. «Нет, – пишет Таиров, – задача театра огромна и самодовлеюща. Он должен, использовав пьесу, соответственно замыслам, создать свое, новое самоценное произведение искусства»[21]. Поэта, автора пьесы Таиров оставляет «помощником театра в создании пьесы»[22].

Произвольно выхваченные из истории театра моменты – свидетели неизживаемого конфликта-двигателя. Он то обостряется, то затихает, но само его наличие гораздо важнее возможности благоприятного и однозначного разрешения, поскольку соотношение на сцене литературы и театра было и есть причина эволюции исторической поэтики театра.

Л. Толстой не понимал Шекспира – однако, есть то, что заслуживает его одобрение: «Как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны они, самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражается часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира,

и в игре хороших актеров вызывают, хотя на короткое время, сочувствие к действующим лицам»[23]. Толстой признает, хотя и с трудом, те достоинства, которые могут быть реализованы именно в театре – там Шекспир не абсурден, не напыщен, не нелеп. Толстой проявляет в своем знаменитом разборе-разносе «Короля Лира» не только лировское своеволие, плохой характер и произвол суждений, но несомненную чуткость к тем законам, что различны для драматурга и романиста. Это прямо перекликается с делением, предлагаемым В. Розановым: «Ведь театр имеет боковое соприкосновение с литературой, но он глубоко самостоятелен», имеет «свой дух, свои внутренние законы»[24].

О двойной жизни пьесы задумывались и драматурги, и актеры, и теоретики[25]. Обидный парадокс театральной истории, вытекающий из наблюдений за ее взлетами и падениями, конфликтами и тупиками, заключается в том, что уровень литературы не гарантировал сценического успеха, а актер нередко вольнее чувствовал себя в плохой пьесе и превращал в свой триумф слабую роль. Мы знаем, что почти до конца XIX в. победоносное шествие Шекспира по Европе было шествием переделок, иногда искажавших источник до неузнаваемости, чуть ли не до пародии на него.

О причинах провала «Чайки» в Петербурге написано достаточно, причины эти названы; непонимание пьесы исполнителями, недоступная зрителям новизна ее и отсутствие режиссуры. От театра требовалось нечто, без чего «Чайка» была обречена. Ее литературный «экономизм», давно возведенный адептами Чехова в образец театральной поэзии, лиризма и глубокомыслия, в первоначальную пору театром воспринимался как недостаток, как литературная посредственность произведения. Пока Станиславский не заполнил «Чайку» своей творческой фантазией, пьеса казалась ему скучной, словесной, композиционно нестройной. Так судил читатель Станиславский. Когда же он стал вглядываться в нее как режиссер, наступила пора «влюбленности». Но, отделенная от Станиславского и последующих замечательных театральных версий, «Чайка» не потеряла литературного значения. Ее, как и все наследие Чехова, изучают и ценят филологи.

Станиславский вовсе не был первым режиссером – признаки этой профессии справедливо находят в отдалении веков и тысячелетий. Более того, профессия режиссера выделилась разом во всей театральной Европе, закрепив равноправие двух текстов, лет за тридцать до

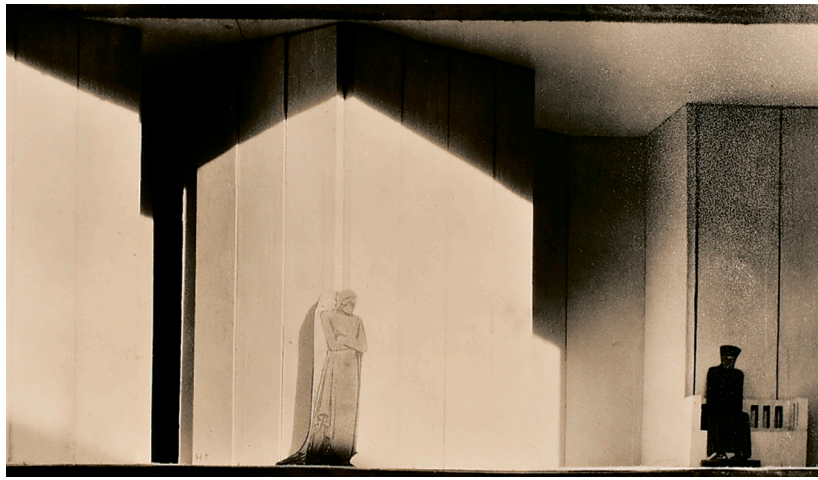
открытия МХТ. Историки театра приняли это как неизбежность, ибо «разделение актера и автора имеет естественным своим основанием несовершенство человеческой природы»[26]. Недостатком универсальных мольеров нельзя объяснить ведущую роль режиссуры, нового театрального владыки. Тому есть внутренние причины. Маятник качнулся от слова к жесту – если этими существительными условно обозначить два тяготения театра, то возникший на рубеже веков пересмотр устоев разрешается развернутым и обогащенным жестом – режиссурой.

Развитие театра совершалось по спирали, и режиссура, будучи поступательным шагом, в то же время – возвращение театра к своему естеству. Режиссура – интеллектуальный, высокоорганизованный жест, в котором память об элементарных основах сценической игры преображена культурой, сосредоточенной в специальном ее полномочном представителе – капитане или диктаторе, лидере или вдохновителе, учителе или дирижере, то есть – в режиссере.

Диалектика жеста и слова составляет внутренний поэтический закон искусства театра. А. Веселовский говорил, что есть драма как сценическое действие, а есть драма как род миросозерцания. К одному из изучаемых им литературных родов – к драме – он применял принцип, общий для всего словесного искусства – «какое-то чередование, как бы естественный отбор в уровень с содержанием сознания»[27]. Чередование дает нам исторический опыт и устанавливает практический закон соответствия между той или иной формой и «спросом общественных идеалов». Веселовский не знал, как объяснить это соответствие.

С тех пор общественные науки много преуспели, во всяком случае, исторические, социально-экономические, общекультурные предпосылки того или иного феномена описывают его внешние и внутренние причины. Но только ли они влияют на «чередование», на то, чтобы в Италии эпохи Возрождения возник театр жеста, комедия дель арте? Хотя этот жест – «следствие владения обширным репертуаром, как “низким”, фарсовым, так и “ученым”»[28], не был ли он также отрицающим следствием несколько веков подавлявшей театр учености, которая разлучила драму с игровым началом, упрятала ее в слово, оставив в своих литературных приемах лишь эхо архаических и классических театральных форм?

Подводя некоторый итог, заметим, что объем, место и значение ремарки зависели от объективных и субъективных обстоятельств.



Э.Г. Крэг. Макет для «Гамлета» в МХТ

Объективен общий ход истории театра с его приоритетами в разные времена, близостью или отдаленностью от литературы; с приятием или неприятием драматургии; с появлением новых участников театрального процесса. Субъективные обстоятельства – личность автора, его творческий почерк, а также связь его с театром, ограничивавшая или, напротив, расширявшая необходимость авторских указаний, ремарок. В XX в., полноправно режиссерском, тема двойного сосуществования пьесы не была закрыта. Наоборот, режиссер все увереннее пользовался правом автора, переделывая источник, отбрасывая ремарки, компилируя несколько сочинений и выдвигая новые репертуарные принципы (например, Театр на Таганке, где пьесы как таковые, особенно в ранний период, были исключением). Сюжеты классических драматических сочинений, прежде всего чеховских, столь хорошо известны, что интерес вызывает лишь конкретная сценическая вариация, называемая «прочтением». Чем ближе в нашем веке театр к литературе и чем ценнее ее плоды, тем упорней и виртуозней работа над театральным жестом, который должен вобрать в себя логос и превратиться в мизансцену, в язык, на котором «говорит» свои слова театр.

[1] Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. СПб.: РИИИ, 2015. С. 98.

[2] *Импрессионист*. Театральная ремарка // *Театр и искусство*. 1904. № 48. С. 848.

[3] Там же. С. 847.

[4] *Кржижановский С.* Театральная ремарка // Театр. 1937. № 6. С. 127.

[5] Там же. С. 137.

[6] *Шах-Азизова Т.* Чехов и западно-европейская драма его времени. М.: Наука, 1966. С. 97.

[7] *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. С. 259.

[8] *Крэг Эдвард Гордон*. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 172.

[9] Там же.

[10] *Адмони В.* Генрик Ибсен. Л., Художественная литература,1989. С. 140–141.

[11] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 12.

[12] Там же. С. 13.

[13] *Мандельштам О.* Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. С. 225.

[14] Там же. С. 226.

[15] *Кржижановский С.* Указ. соч. С. 131.

[16] Там же.

[17] Цит. по: *Рудницкий К.Л.* Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука, 1979. С. 19.

[18] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. I. М.: Искусство, 1968. С. 186.

[19] Там же. С. 190.

[20] *Таиров А.* Записки о театре. М.: ВТО, 1970. С. 150.

[21] Там же. С. 146.

[22] Там же. С. 150. В тридцатые годы Мейерхольд и Таиров остывают к проблеме, которая так волновала театральный мир на рубеже веков, хотя как раз в 30-е гг. во Франции ею продолжает заниматься Антонен Арто. Всю меру перемен, происшедших с Мейерхольдом, показывают подготовительные материалы и записи репетиций «Бориса Годунова». Теперь он заботится о приоритете текста, который как будто и заключает в себе все понятие спектакля, и печется о мелодии

стиха, паузе, ударениях. Если когда-то смысл режиссуры составляло «не то, что зритель читал как читатель» (так, в частности, надо ставить «Столпы общества»), то теперь режиссура трактуется как декламационная интерпретация («без декламации не обойтись»). Мейерхольд и Таиров охладели к самодовлеющему театру не совсем по своей воле: скованный текстом театр был подцензурен, его интерпретационные возможности ограничены, а всякие попытки играть сверх текста отсекались как формализм. Мейерхольд как никогда много работает над текстом, повторяя себя (вторая редакция «Горя от ума», вторая и третья редакции «Маскарада», препарирование «Бориса Годунова»).

[23] *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? М.: Современник, 1985. С. 315.

[24] *Розанов В.* Гоголь и его значение для театра // *Розанов В.* Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. С. 334.

[25] См.: *Бентли Э.* Жизнь драмы; *Волькенштейн В.* Судьба драматического произведения // Сб.: Из истории советской науки о театре в 20-е годы; *Кречетова Р.* Вокруг пьесы // *Современная драматургия*. 1982. № 3; *Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века.

[26] *Дживелегов Г.* Итальянская народная комедия. М.: Издательство Академии наук, 1962. С. 189.

[27] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа,1989. С. 54.

[28] *Молодцова М.М.* Комедия дель арте. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 8.

Владимир Колязин

Первое испытание классикой. Ибсен

Часть 1-я, замысел и разработка концепции

Премьера восьмичасового «Пера Гюнта» состоялась в два вечера 13–14 мая 1971 г. Петер Штайн и Бото Штраус создали собственную сценическую версию текста драмы Ибсена. Короткие диалоги чередовались в ней со стихотворными фрагментами (в переводе Кристиана Моргенштерна) и ритмически структурированными монологами; от прозаического перевода Георга Шульте-Фролинде осталось лишь несколько отрывков. Несмотря на это текст первой «классической» постановки *Schaubühne am Halleschen Ufer* скрупулезен до предела, словно режиссер поклялся не упустить ни одной существенной детали.

Репетиции спектакля продолжались три с лишним месяца. Первая же «дискуссия» состоялась более чем за год до премьеры. Проследить за развитием концепции, за методом работы труппы помогают выдержки из «рабочих протоколов», которые впервые в виде исключения были опубликованы в программке к спектаклю.

Наши режиссеры скорее всего назвали бы эти протоколы материалами «застольных репетиций». В *Schaubühne* их именовали этапом «информационных заседаний». Шаубюновские «протоколы» – пестрый и сложный «ленточный коллаж», в котором соединяются режиссерский замысел, театроведческие наработки завлитов, в первую очередь Дитера Штурма, и обобщенные высказывания режиссера, реплики актеров и диалоги между ними. Они в то же время – документ о методике работы в театре, осваивающем концепцию «соопределения» (*Mitbestimmung*). Перед нами встают живые люди западноберлинского театра, художники начала 1970-х гг. с их юношеским запалом и критическим мировоззрением, перегруженным социологической, леворадикалистской лексикой.

Безбрежная эрудиция и безудержная фантазия 35-летнего Штайна поражают. Его мощный аналитический ум сказывается во всем. Порой режиссер не отказывается и от лекционных моментов. Но врожденное понимание диалектики театра всегда спасает Штайна от того, чтобы предать забвению законы психологии творчества. Он предстает перед труппой как исследователь эпохи, отраженной в пьесе, как теоретик драмы, как психолог и социолог, наконец – и не в последнюю очередь! – как маг репетиции. Оттого подготовка к спектаклю превращается в увлекательное путешествие по истории культуры и тайным лабиринтам драматического произведения. Демонстрируя свой ход мышления, свой путь интерпретации пьесы, отдельных ее образов, режиссер тем самым направляет и тренирует мыслительный и психофизический аппарат актера.

Штайн не утруждает себя созданием «режиссерских экземпляров». Он мастер творения на глазах, в коллективе. Может показаться, что он импровизирует. Впечатление это, однако, обманчиво. В каждый момент творческого акта найдена и соблюдена необходимая пропорция разума и чувства, мысли и эмоции, ею обуздана и ей подчинена могучая стихия фантазии. В рабочий процесс входит особой частью подробный структурный анализ пьесы. Идущее порой параллельно, порой вслед за ним создание партитуры будущего спектакля является и примером, и следствием трудоемкого и вдохновенного структурного анализа. Перед нами – редкостный образец «симфонической режиссуры».

В протоколы стенографисты записывают дискуссию, затем расшифровывают ее, структурируют по отдельным темам, распечатывают и на следующий день раздают членам труппы, с тем чтобы можно было еще и еще раз вернуться к сказанному вчера и позавчера. Текст протоколов – это сводный методический материал для самостоятельной работы.

«Кто такой Пер?»

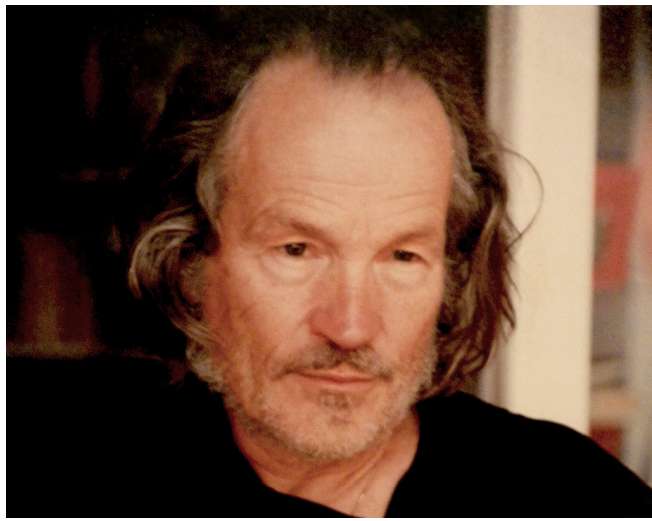
Фигура главного персонажа заслуживает исследования как своего рода «мелкобуржуазный Фауст», личность в процессе поисков, проявляющихся то как ностальгия, то как буржуазная тоска, тоска по давно прошедшим золотым эпохам истории (Пер хочет стать императором). Динамику персонажа характеризует постоянная смена энтузиастических порывов и падений. Часто нельзя точно понять, грезит ли Пер или рассказывает о действительно пережитых событиях. Вся проекция этого персонажа – в глубоко анахронистичных поступках и мыслях: мещанин (*Kleinbürger*), который подражает преуспевающему буржуа и при этом неизбежно становится банкротом.

Тривиальная культура

Пьеса порождает множеством пародийных клише и тривиальных ассоциаций (к чему сознательно стремился Ибсен; это побудило к интенсивным занятиям творчеством Карла Мая). Была сделана попытка проанализировать «Пера Гюнта» как раннюю историческую форму тривиальной культуры, которая могла бы послужить исходной точкой идеологического осмысления материала.

Язык и образы

Во время дебатов много говорилось об особой эстетической прелести и одновременно трудности больших монологов с их образным языком, предъявляющим к актеру повышенные требования. Потом коснулись больших сценографических проблем, предъявляемых пьесой. К концу дебатов можно было констатировать единодушное мнение о том, что этот проект *Schaubühne* реализовывать не надо… Михаэль Кёниг сказал, что он не понимает, зачем вообще надо ставить эту пьесу. Штайн видит в «Пере Гюнте» документ критического самопонимания мелкой буржуазии в XIX в. Сверх того, пьеса красочна, богата, имеет балладную форму.



Петер Штайн. Конец 1960-х гг.

Самопонимание

Пристальное изучение пьесы помогает раскрыть массу политических взаимосвязей (например, интеллектуально-идеологического плана), осмыслить, что такое экспансивный империализм. С помощью «Пера Гюнта» мы могли бы попытаться понять исторические истоки нашего буржуазного происхождения. Так, например, эпизод с луковицей обнажает основные буржуазные установки: поиски идентичности, постоянная самокастрация, возвращение в материнское лоно как подсознательное желание (Wunschvorstellung). Готовя наш спектакль, изучая историю буржуазии, нужно четко распределить усилия, чтобы не ходить кругами. Это настолько огромный труд, что не все могут начать с одной и той же точки. Поэтому надо использовать глубокие познания отдельных актеров в той или иной области.

Император и статист

Эдит Клевер задает вопрос о том, какая разница между буржуа и мелким буржуа. Ответ дает Дитер Штурм: «Решающим моментом является то, что Пер Гюнт, обобщенно говоря, относится к сословию, которое участвует во всех реальных и идеологических экспедициях буржуазии. Он то увлечен философскими порывами, то экономическими предприятиями, такими как колониальный проект. Он влезает во все эти истории с невероятной страстностью, стопроцентно верит в то, что

становится богачом либо императором Абиссинии и т.д., пока, наконец, не тонет во всех этих предприятиях как случайный статист. Это тот социальный слой, который бессмысленно губится во время предприятий крупной буржуазии, используется как материал, как реактивная сила, чтобы ускорить развитие, но в конце концов сгорает дотла. Душевный подъем, огромные усилия, чтобы потом кончить в лучшем случае без копейки в кармане. Это не так далеко от того недавнего прошлого, когда каждый мясник был Фаустом, а каждый торговец овощами, влекомый Заратустрой, становился воином – все это не только фантазии Пера Гюнта. В то же время в этом нет ничего оригинального (это хорошо показано на примере мира троллей), и чем оригинальней он становится, тем все это абстрактнее, включая возвращение в материнское лоно после того, как он кругом становится банкротом».

Критика мелкого буржуа у Ибсена

Штайн поясняет, что Пер Гюнт – выходец не из метрополий, его жизненная энергия – энергия мелкого буржуа, который стремится наверх (если хотите, это можно назвать реактивной силой капитализма). Ко времени написания пьесы героическая эпоха буржуазии уже закончилась. Штурм полагает, что чем больше мы будем заниматься пьесой, тем лучше будет видна ее субстанция. Надо совершенно конкретно дискутировать о ней в сценическом плане: «Мы отнюдь не предлагаем интерпретацию с каким-то пророчеством постфактум. Ибсен до известной степени сам был творцом буржуазной идеологии. Так что уровень, на котором мы дискутируем – это уровень самого Ибсена. В сцене с троллями Ибсен в квазиаллегорической форме изобразил мир этой деревенской, в географическом и социальном смысле периферийной мелкой буржуазии Норвегии. Он вложил в уста троллей цитаты из мелкобуржуазной шовинистической прессы, что-то наподобие *Bayerncourier*. Это не какой-то скрытый намек, а истинный, мощный язык пьесы. Поскольку сценическая форма этой пьесы совершенно открыта, мы обязаны в конкретных сценических образах воплотить эти вещи».

Гномы

Вернер Рем спрашивает: что означает «грандиозные, фантастические, яркие краски в изображении троллей?». Мойделе Биккель отвечает, что и изнанка мира мелкой буржуазии должна быть показана



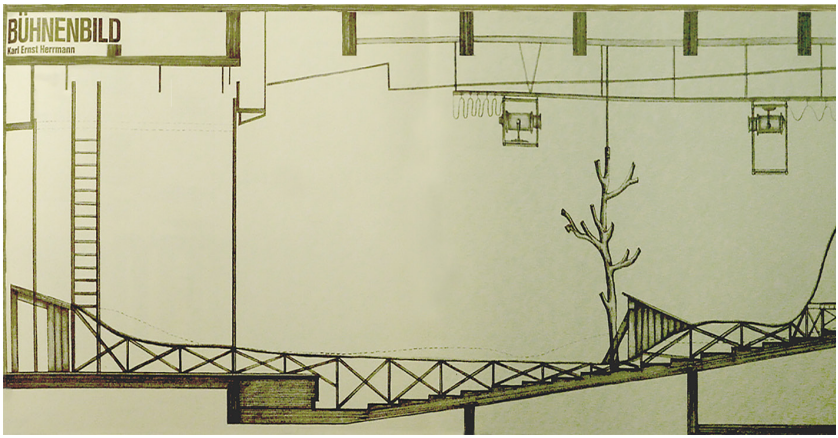
Тролли. Эскиз К.Э. Херрманна. «Пер Гюнт». *Schaubühne.* В статье использованы материалы богато иллюстрированной программки спектакля из личного архива П. Штайна

с размахом, чувственно увлекательно. Штурм добавляет: «Идеология буржуазии должна быть мелкобуржуазно оформленной. Это значит: тролли ярки, красочны и китчевы, они не портрет норвежской мелкой буржуазии, а их китчевая трансформация. Гномы эти – целый короб буржуазного китча, точно так же как Пер Гюнт таскает за собой короб китчевых нравов. Вначале надо в сценических образах показать власть мира троллей над Пером, чтобы потом иметь возможность его критиковать. Если его с самого начала высмеять в стиле кабаре, из пьесы уйдет элемент агрессии.

Надо, чтобы кривая, которую описывает пьеса, нашла свое сценическое воплощение. Если обличать пункт за пунктом с самого момента возникновения, ничего не выйдет. Сработает хорошо известный эффект буржуазного кабаре, когда публика сидит внизу, помирая от хохота, не замечая, что это они сами и есть те, кого изображают на сцене».

XIX век

Штайн – такая уж это пьеса, что чем больше кому-то придет на ум, тем лучше будем знать XIX в. Знать как своего дедушку, в котором до известной степени узнаешь себя, но которому вообще-то



«Пер Гюнт». Декорации. Чертеж К.Э. Херрманна. *Schaubühne*

противостоишь как чужой. Недостаточно знать XIX в. по фактам, которые нужны для марксистского анализа, – мы узна́ем гораздо больше, если будем исследовать все богатство противоречий этого века, вещи, которые мы сегодня определяем как китч, скрещение традиций, идущее практически еще от времен барокко, с бурно растущими науками и технологиями, скрещение городской и сельской культур, конгломерат колониальных представлений и фантазий. Для этого надо использовать литературу о путешествиях, рассказывающую нам о проблемах мира гор и людей, там живущих, утопическую литературу. Чем большей будет «реакция обмена» с литературой, тем лучше можно будет понять целый ряд вещей, например, четвертый акт, действие которого происходит в Африке. Нужно более осознанно, чем прежде, освоить мир образов XIX в., наиболее важный из них – фантастика. Она началась уже с Фюссли в XVIII в. и развивалась вплоть до Вильгельма Буша, до комиксов 1880-х гг. Эти явления, по-моему, имеют много общего с Ибсеном, который никогда не забывает отметить реалистические черты в этой фантастике. Все вещи, идущие от буржуазного салона, мы должны опустить.

Надо обратить внимание на попытку трансформации и одомашнивания предметов техники, технологического развития вообще. Задуматься над тем, как строится мост или другие железные конструкции (Эйфелева башня, например), насколько учитывается техническая необходимость, и в какой степени она присутствует, когда речь идет об

орнаменте. Точно так же и у Пера, обладающего невероятно рациональным дарованием. Он ловко обтяпает любое дельце, но идет дальше и хочет стать императором, а это уж совершенно иррационально…

Декорации

Нам понадобится очень сложная декорация… Надо найти возможность, чтобы великое странствие Пера Гюнта совершалось через весь театр, и чтобы при этом определенные места действия сохранялись постоянно, например, хижина. Мне кажется, при переложении пьесы на язык сценических образов очень важна известная наивность. При крушении яхты надо чтобы грохотало и плескалось, иначе будет и не ясно, и не смешно. В такой спектакль нужно привнести фантастику сценической машинерии и обусловленные этим противоречия этой машинерии, которая не может удовлетворять исключительно всем требованиям.

Галлюцинация

В какой степени в пьесе отражается мелкобуржуазная идеология и чувственный способ ее проявления, можно понять на основе дефиниции мелкого буржуа, данной Марксом–Энгельсом… Энтузиастические взлеты, проявляющиеся в форме снов, мечтаний или галлюцинаций, всегда начинаются с воспоминаний о детстве. Исключение составляет 4 акт, где мечтания о Гюнтиане связаны не с прошлым, а превращаются в своего рода фата-моргану, зеркальный феномен, который вполне можно исследовать с помощью естественных наук. Это различие важно. Пер в четвертом акте – абсолютный янки, что можно показать только с определенной рациональностью. Эти взлеты всегда имеют следствием то, что Пер попадает в неприятные ситуации – ударяется головой, дает маху, шлепается в грязь, падает в обморок и т.д.

Гюнт и Убю

Вся пьеса – в сущности один большой монолог; это, собственно, не драма, что не должно служить для нас большой проблемой, потому что мы имеем в распоряжении различные средства сценического изображения, предвосхищенные этой пьесой. В этой связи нужно еще раз вспомнить высказывания Альфреда Жарри о Пере Гюнте. Для Жарри это вообще самая интересная пьеса XIX в., он играл тролля в одной из постановок. Истории с троллями повлияли на «Короля Убю».

Пьеса имеет сходную монологическую структуру. Интересно было бы проследить эту связь, точно так же, как связь с «Фаустом».

Идеология троллей

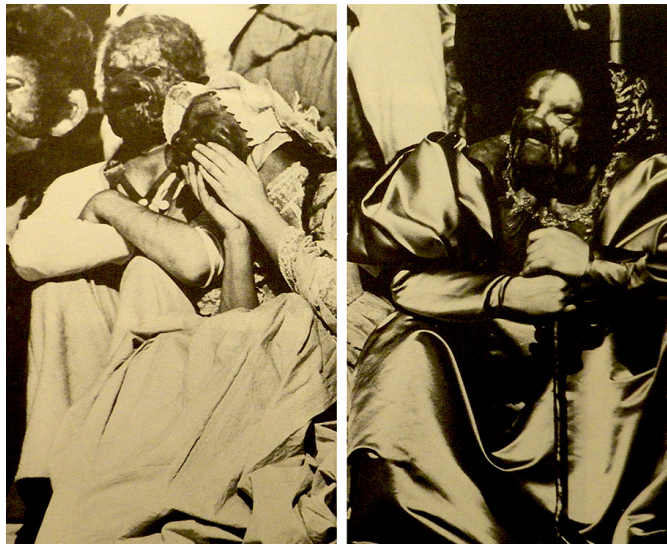
Идеология мира троллей такова – все безобразное, что окружает человека, должно рассматриваться как великое. Все зависит от способа ви́дения, от восприятия. В сопротивлении соблазнам мира троллей (если то, что плохо, будешь считать хорошим, можно остаться, жениться, стать богатым и т.д.) Пер развивает огромную энергию. Он не справляется со всем прежде всего из-за своей молодости… Проследить все это можно, когда начинаешь интерпретировать его девизы – «быть самим собой» и «быть довольным самим собой». Пер стремится воплотить девиз «быть самим собой», он не очень-то на сей счет задумывается… В финале Пуговичник дает ему понять, что «быть самим собой» на самом деле означает убить свое собственное *Я*, то есть вести себя альтруистическим образом. Но так Пер не поступал нигде на протяжении всей пьесы. Он всегда жил только ради себя, что в конце концов означает только одно: «быть довольным самим собой». Не следует стремиться с самого первого момента к точным интерпретациям и дефинициям, чтобы сохранить удовольствие от познания шаг за шагом…

Озе и противоречия

Штайн и Штраус придерживаются мнения, что Озе присущи все черты Пера. Нет ничего из того, чем занимается Пер, что не было инициировано его матерью. У Озе, по-видимому, нет никаких проблем с противоречивостью сущего, столь болезненно воспринимаемой Пером. Отдельные части противоречия в голове Озе сополагаются, что не превращается для нее в проблему. Это выражается в находящихся в полном противоречии друг с другом поступках и высказываниях. С другой стороны, она целостнее и сильнее Пера, она – своего рода привод для Пера.

Сольвейг и пиетизм

Изображение пиетизма в «Пере Гюнте» слегка изобличительно. Но сводить пиетистски воспитанную девушку Сольвейг к китчевому типажу почтовых открыток было бы, конечно, неверно. Послереформационный пиетизм отличался определенными реакционными тенденциями. С другой стороны, в эпоху восходящего капитализма он был своего рода движением сопротивления мелких буржуа. Категории душевности со-



Тролли. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

четались тут с раннесоциалистическими устремлениями. Определение пиетизма как реакционного наталкивается на ту трудность, что всякие альтернативные предложения в истории человечества веками облачались в одеяния старины. Например, если представления общин древних христиан охарактеризовать как регресс, то можно попрощаться со всем ранним социализмом… Для нас решающим является то, что Сольвейг предлагает Перу возможность уйти от всех существующих конфликтов. Она должна иметь определенную ауру внутренней закрытости и внутреннего совершенства. Сольвейг означает «солнечный путь». В сцене в Хёгстаде она не должна быть глупышкой, наоборот, должно быть видно, что она очень хорошо понимает, чего от нее хочет Пер, но ставит его на место и отказывает ему из твердого внутреннего убеждения.

Ингрид и богатство

В 3-ем акте Озе говорит: «Вернулась домой цела и невредима Ингрид». Штайн и Штраус считают невозможным, чтобы Пер когда-нибудь быстро решился действовать. Такова трактовка образа у Ибсена – нет ни одного места (кроме сцены с Ингрид), где он действует по-настоящему активно. Во всяком случае, по тексту совершенно ясно,



М. Кёниг – Пер 2-й,
С. Адрес – Ингрид.
«Пер Гюнт».
Schaubühne

что его проступок в отношении Ингрид – *похищение,* а не *соблазнение.* В оригинале Ингрид говорит: «Ты меня сюда заманил». Хёгстадский крестьянин должен питать неистовую злобу на Пера, потому что после похищения у Ингрид никогда не будет хорошей партии. Штайн и Штраус предлагают нарядить Ингрид в роскошные одежды, так чтобы похищение богатства выглядело отчетливее. Ингрид должна потерять очень много из того богатства, что на ней, чтобы вернуться действительно ограбленной.

Не то чтобы Пер всю ночь развлекался с Ингрид, а потом она ему опостылела; скорее всего, все время таскаясь по горам, он и понятия не имеет, что с ней делать. Ясно, что у Пера проблемы с потенцией, все его взлеты длятся недолго, и потом все снова замирает. К первой и единственной сцене Пера с Ингрид нужно подступать очень осторожно, она должна остаться в памяти на весь спектакль…

Кто будет играть Пера?

Основания для того, чтобы занять в роли Пера на разных этапах нескольких актеров: неприятное ощущение от необходимости прибе-

гать к кунштюкам для перевоплощения юноши в старика; несправедливость, что только одному актеру будет поручена эта роль, и другие коллеги будут обойдены. Образ жизни Пера Гюнта лучше всего могли бы воссоздать несколько актеров, пользуясь широким спектром выразительных средств… Пер получает какой-нибудь знак (не обязательно костюм, это может быть лейтмотив, атрибут, что-то, что он мог бы носить с собой, а потом передать другому). Оптимальное решение для разделения по возрастам таково: один Пер для 1–3 актов, один Пер на 4-й акт и один на 5-й.

Фазы

Бото Штраус разделил роль на восемь фаз. Первая фаза: 1-й акт (молодой Пер до своего первого «деяния»), вторая фаза: 2-й акт, 1–4 явления (после похищения невесты), третья фаза: 5–7 явления (встреча с троллями и Кривой), четвертая фаза – 2-й акт, явление 8 до 3-го акта, явление 4 (Пер трудится), пятая фаза – 4-й акт, 1–4 явления (преуспевающий янки-капиталист), шестая фаза – 4-й акт, 5–8 явления (Пер как пророк в пустыне), седьмая фаза – 4-й акт, 9–13 явления (Пер возвращается в прошлое), восьмая фаза – 5-й акт (возвращение домой).

Первая фаза показывает Пера, который не совершил еще ни одного настоящего поступка. В третьей фазе он переживает отражение истории с Ингрид (кошмарный сон с троллем). Монолог-фантазия – сильный момент; здесь Пер все, что у него позади, определяет как ложь и чувствует себя способным на что-то новое, не зная при этом, куда ведет следующий шаг. Мир троллей и встреча с Кривой – замкнутое целое. Четвертая фаза начинается с пробуждения. До конца фазы Пер остается деятельным, и не только ради себя самого (сцена смерти Озе). В пятой фазе Пер – гражданин мира и капиталист, она продолжается до сцены с обезьянами, пока его снова не прогоняют. В шестой фазе Пер трансформирует пустыню в идиллию, погружаясь в свой пространный колониальный сон. Здесь Пер все больше впадает в идеалистическую и псевдопоэтическую позу; это продолжается вплоть до сцены с Анитрой.

Продолжительность спектакля

Высказывалось мнение, что пьеса слишком длинна для того, чтобы вместить ее в один вечер. Возражая, следует заметить, что связь начала и финала драмы настолько сильна, что следует опасаться: связи эти не

удержать на протяжении двух вечеров, они требуют непрерывности, игры *одним духом*. Конструкция пьесы такова, что начало пьесы – это своего рода народное представление (с 1-го по 3-й акт), замкнутая часть, в которой сохраняется единство места действия. Затем идут африканские эпизоды, своего рода интермедия. В этом 4-м акте все сделано так, чтобы подчеркнуть стремительность, с которой все совершается. С крушением корабля (начало 5-го акта) все снова возвращается к беспокойству и нервозности – наподобие беготни Пера в декорации первых трех актов. С возвращением в хижину все движется к горькому концу. Этот финальный пассаж невозможно показывать в отрыве от первых трех актов, поскольку пьеса к финалу как бы распадается, дробясь на эпизоды. Но это зависит еще и от того, как мы будем решать 5-й акт.

Пятый акт, финал

В ходе концептуальных размышлений над финалом пьесы не раз всплывал мотив: зачем мы вообще ставим этот огромный спектакль?

Написанный Ибсеном финал – моралите, и прежде всего заключительную сентиментальную сцену с Сольвейг и Пером – мы вообще не можем играть по тексту. С другой стороны, мы не должны иронизировать над этим финалом или разрушать его, мы обязаны использовать его, переработать близко по смыслу. Вот что можно здесь предложить. Пер встречает Пуговичника, который появляется в облике инженера крупной строительной компании либо агента могущественной индустрии утилизации, собирающего тут, в долине, всякую рухлядь и дряхлых стариков, дабы превратить их в большом плавильном котле в новый сырьевой материал. В этот момент рабочие сцены и актеры начинают разбирать сценическую конструкцию и уносить за кулисы. Пуговичник требует, чтобы Пер приготовился отправиться в котел. В противном случае он должен доказать, что в своей жизни всегда был самим собой – самостоятельные личности освобождаются от процедуры. Пер пытается добыть такое доказательство, но сознает, к сожалению, что никто и никогда не был ему нужен, всегда и всюду он жил как тролль. Снова является Пуговичник и требует доказательств. Пер хочет продолжить поиск, но Пуговичник указывает ему на хижину Сольвейг: прежде чем отправиться в котел, Пер должен привести все в порядок.

Представ перед Сольвейг, Пер первым делом просит ее подтвердить, что был самим собой. Сольвейг подтверждает: в ее любви, вере



В. Рем – Пер 7-й. «Пер Гюнт».
Schaubühne

и надежде он всегда был самим собой. Пер думает, что он спасен, облегченно падает к Сольвейг на колени и сворачивается калачиком. Наступает минута тишины, а затем раздается страшный грохот машин. Рабочие принимаются сносить гору с хижиной и пьету «Сольвейг-Пер» перед нею. В это время появляются настоящие станки, способные производить, например, сувениры *а ля* Пер Гюнт, какую-нибудь печатную продукцию и т.д., другая группа рабочих сосредоточенно и усердно обслуживает эти машины. С длинного конвейера сыплются готовые товары – серийные образцы «пергюнтовского» китча, пакуются в целлофан и раздаются зрителям. Драма «Пер Гюнт», редуцированная до масштаба сувенира. Все в целом должно служить аллегорией анахронической связи между мифом об индивидуализме Пера и фактическим уровнем развития производственной сферы в наше время; одновременно метафорой как тогда, так и ныне процветающей индустрии китча, распространяющей подобные мифы о гениальных одиночках в форме романов, картин и т.д. миллионными тиражами.

«Примечание к экспликации финала. Это описание замысла финала спектакля прозвучало на одном из последних “информационных заседаний” перед началом репетиций. К сожалению, по техническим причинам и из-за недостатка времени не все, что было запланировано, оказалось реализованным, и финал на самом деле не обладал такой убедительностью и красочностью, как обрисовано в концепции»[1].

Спектакль. Круг идеи и образов

В отличие от скупого, сдержанного по сценическому языку спектакля, которым открывался *Schaubühne* («Мать» Брехта), «Пер Гюнт» был подчеркнуто театрален. Полнота зрелища (как мы сегодня бы сказали, следуя теоретическим построениям Эрики Фишер-Лихте, *«перформативности»*) придавала ему оттенок изысканности. Сценический эпос штайновского «Пера Гюнта» зиждется на реалистической символике. В нем нет и доли навязчивого левого радикализма или поверхностной социологии. Всю энергию интеллектуально-социологической мысли режиссуры актерская природа преобразовывала в чистую эмоцию, следы «социологизма» обнаруживались лишь «на донышке» игры, в легком ироничном дистанцировании от персонажа.

Бедная сцена *Schaubühne* взывала к экономному авангардизму, и она получила его. Свою задачу сценографа в «Пере Гюнте» Карл Эрнст Херрманн понимал так: «Вставал вопрос, что должен делать путник, который все время странствует, идет-бредет из Норвегии в Египет? Найти в сцене-коробке пространственное решение дороги – задача не из легких. Мы вышли из положения, соорудив посередине многогранник, благодаря чему зрители партера и первого яруса могли рассматривать спектакль с разных сторон, не теряя из вида нашего путешественника»[2].

Убрали подмостки, развесили тематические рисованные холсты, во всю ширь сцены-арены растянулся «гюнтовский ландшафт» – холмистая местность, покрытая мягким войлоком теплого цвета. На одном конце возвышалась скала, обиталище троллей, на которую можно было взобраться лишь с помощью металлических скоб, на другом – простиралась низина, где благодаря длинному голубому холсту и макету корабля возникал образ моря. Таковы были координаты гибкой и подвижной сценографической оптики Херрманна, дававшей актерам неограниченную свободу и богатство пластического выражения в объемах панорамы.

Спектакль шел в разноуровневой, почти не трансформировавшейся по ходу действия сценической установке-конструкции; ее кто-то удачно назвал «прямоугольным стадионом». Весь планшет был покрыт шероховатой холстиной, отсвечивающей желтизной – цветовым символом земли Гудбранской долины, родины Пера. Трибуны со зрителями, невысокий деревянный помост с барьером по бокам воссоздавали атмосферу корриды или какой-то менее брутальной спортивной игры (любимый прием молодого Брехта). По одну сторону поверхность по-



Публика на фоне сценического задника. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

моста была совершенно ровной, на ней находился «люк», из которого в седьмом эпизоде появлялась сахарно-белоснежная голова сфинкса, на другой стороне располагался огромный холм с «беговыми дорожками» – вершинами и впадинами, эллипсообразными подъемами и спусками. На вершине холма высилась скала с одиноким деревом и хижиной Сольвейг, в течение всего спектакля остававшаяся на месте. Она напоминала язык гигантского ящера, над которым распростерлась вселенная с мириадами звезд. Открытая зрительскому взору коробка сцены с четырех сторон была украшена живописными холстами, тематическое разнообразие которых определяли местности, по которым странствовал ибсеновский герой (пейзажи Норвегии и всевозможных дальних стран).

Это необычное многомерное пространство, исток которого кроется в аппиевской разновысотной «ритмической сцене», определяло и стремительную пластику спектакля, и особый стиль актерской игры. Пер и другие персонажи носились по холмам вверх и вниз, будто парили в воздухе на качелях, забыв о земном притяжении, создавали на сцене симфонию движений. Холмы задавали темп бегу, ровные плоскости в окружении живописных ландшафтов – смиряли его; благодаря их сочетанию чередовались темпоритмы отдельных сцен, устанавливались

выразительные пропорции ускорений и замедлений. Сконструировав этот архитектонический механизм, сценограф словно запускал универсальный и безотказный метроном, подчиняющий себе ход спектакля. В свою очередь режиссер добивался того, чтобы актеры осязали это пространство. Так на наших глазах постепенно возникало чудо шаубюновского «Пера Гюнта»: путем этого осязания, энергичной игры, точной реакции, при которых внимательнейшим образом слушают партнера, возникал эффект *живого пространства*.

Едва начав вовлекать зрителя в круг (а точнее, быть может, в *кривую*) своей интерпретации, *Schaubühne* поражал его своим молодым задором, свежестью и легкостью ансамблевой игры, полетом стиха. Такова первая сцена свидания потерявшегося было сына с матерью. Пер 1-й (на премьере его играл Генрих Гискес, в телефильме же Штайн поручил роли 1-го, 2-го и 3-го Пера одному актеру – Михаэлю Кёнигу) лихо скатывался с вершины одного холма и взлетал на вершину другого – высокий, стройный как молодой олень! Не чуждый и не отдаленный веками от сидящих в зале молодых людей. Эта прыть, искрящиеся глаза и всклокоченные волосы сразу выдавали характер вдохновенного фантазера и беспутного лгунишки. Он буквально оглушал матушку своими россказнями, обхватывал голову руками, приходя в восторг и ужас от собственных бредней. Юркая и подвижная Эдит Клевер, комично горбясь и видом своим напоминая иссушенную каракатицу, не подчеркивала возраста Озе. Она озорно выглядывала из-за плеча сына, плетущего сказки о скачках на олене, еле успевая следить за полетом его фантазии. Разыгрывая перед матерью воображаемую схватку с соперником Аслаком, Пер – Кёниг наносил удар кулаком в воздух, целясь в незримое пузо противника, трижды перевернувшись, прочно вставал на ноги и смотрел вверх, вытаращив глаза – настоящее дитя-герой, безмерный позер…

Во втором эпизоде Озе – огненная фурия с хворостиной на вершине холма и ритуальным воем «Пер!», готовая броситься в огонь и в воду на защиту своего дитяти от навета, от дикого зверя, представала величественной богиней.

Стремительно, как олень, врывался Пер в толпу крестьян в сцене свадьбы Ингрид – насупленных, с тяжелым взглядом, оживших персонажей с полотен фламандских художников. На сцене не было ни минуты спокойствия: из-за беготни по покатому помосту возникало впечатление, что крестьяне вертятся на своем горном юру, гонимые

северным ветром. Вдруг Пер замирал и как завороженный смотрел на тихую, стыдливо опустившую глаза Сольвейг Ютты Лампе. Это была встреча с судьбой; время на миг останавливалось, когда он нежно брал ее за руку, но только на миг, и снова все шло своим, «перовым» беспутным чередом. Пер «заливал» свою очередную историю с чертом, которого загнал в орех. Рисуя живую картину схватки, он в стельку пьяный вертелся на месте, размахивая руками – словно воевал с ветряными мельницами; эта шаржевая ассоциация (анти-Дон Кихот) лишний раз подчеркивала ироническую дистанцию.

Schaubühne одним шоковым ударом хотел завоевать – и завоевывал – зрителя не тенденцией, а *стилем*. При этом использовались все возможности речи для передачи энергии стиха и заключенной в нем эмоции. Слово то расцвечивалось, растягивалось-ускорялось, то становилось упругим, словно натянутый лук. И нельзя было не заметить, что с самого начала доминирующей в интонировании становилась легкая ибсеновская ирония по отношению к своим героям. Игра актеров пленяла отнюдь не поиском соответствия социологической концепции, очерченной на застольном этапе, а поиском неизреченного в слове. Возникало ощущение, что все персонажи как бы стремятся отразиться и отражаются друг в друге, а Пер становится своеобразным ироническим зеркалом нафантазированных смыслов.

Продолжение следует

[1] *Iden Peter*. Die *Schaubühne* am Halleschen Ufer 1978–1979. A. A. O. S. 126–142.

[2] Цит. по: *Колязин Владимир*. Судьба одного театра. Кн. 1. Диалоги о *Schaubühne*. М.: Издательство Дорошев, 2012. С. 531.

Анна Меловатская

Спектакль «Кармен-сюита» в постановке Г.Г. Малхасянца

В 1967 г. кубинский хореограф Альберто Алонсо поставил балет «Кармен-сюита» для примы-балерины Большого театра Майи Плисецкой. Изначально музыки не было, как не было и композитора, который мог бы ее написать. Решив помочь супруге, Родион Щедрин в срочном порядке начал работать над сюитой.

Композитор писал: «Слишком прочно связана наша память с музыкальными образами бессмертной оперы. Так пришла мысль о транскрипции. Когда-то этот, почти забытый сегодня, жанр музыкального искусства был одним из самых распространенных»[1]. Владевший мастерством оркестровки Щедрин существенно перекомпоновал музыку, добавив также фрагменты из сюиты «Арлезианка» Ж. Бизе.

Одноактный 45-минутный балет состоит из 13 музыкальных номеров:

1. Вступление
2. Танец
3. Первое интермеццо
4. Развод караула
5. Выход Кармен и хабанера
6. Сцена
7. Второе интермеццо
8. Болеро
9. Тореро
10. Тореро и Кармен
11. Адажио
12. Гадание
13. Финал[2]

Выбранная форма балета-сюиты диктовала свои условия. В либретто все события и перипетии сведены к минимуму. Остался основной конфликт Кармен и Хозе и перипетии столкновений Кармен с окружающими ее людьми.

В 1973 г. хореограф Г.Г. Малхасянц решает поставить спектакль «Кармен-сюиту». Вечер состоял из трех одноактных балетов: первое отделение – «Память», второе – «Кармен-сюита», третье – «Озорные частушки». Видеозаписи «Кармен-сюиты», как и двух других балетов в постановке Малхасянца, не существует.

Используя музыку Щедрина, балетмейстер (в соавторстве с В. Поповым) существенно переделывает либретто Алонсо. В программке его спектакля читаем:

«“Кармен-сюита”.

Пролог. Гадалка пытается определить будущее Кармен. Трех мужчин видит она на ее пути. Кто же из них изменит судьбу той, кому предстоит жить, любить и страдать?

Кармен. Ее появление на залитой солнцем площади не может остаться незамеченным. Она – любимица толпы, и самые отважные добиваются ее благосклонности. Но трудно завоевать сердце Кармен. Кто станет ее избранником? Быть может, этот молоденький офицер Хозе, такой исполнительный и недоступный, что так и хочется подшутить над ним. Как знать! Нрав Кармен столь же непостоянен, сколь и горяч…

Цунига. А вот и он – старый приятель – капитан. Поговаривают, что в последнее время его часто видели в обществе Кармен. Да и сама она не очень-то скрывает их близость. Ей безразличны людские пересуды. Свобода превыше всего, а потому можно подразнить этого служаку. Тем более, что офицерик Хозе так потешно мил и застенчив.

Ссора. Цунига не терпит соперника. Ссора вспыхивает мгновенно. Хозе уже весь во власти колдовского обаяния женщины, на глазах у которой капитан срывает у него офицерские погоны. Такое оскорбление может смыть только кровь…

Хозе. Смелость и безрассудство нравятся Кармен. Да и сам Хозе ей уже не безразличен. Любовь ли это? Время покажет. А пока надо спасать незадачливого влюбленного. Плащ контрабандиста – самая подходящая одежда для преступника, которого разыскивают власти.

Тореро. Жизнь в городе идет своим чередом. Толпа на площади приветствует героя корриды знаменитого Тореро. Он юн и бесстрашен, горд и независим. Настоящая его жизнь – на арене. Там, где риск и опасность. Это человек, достойный Кармен.

Ревность. Без нее нет любви. И Хозе весь во власти чувства. Он будет бороться за Кармен, он готов совершить самое страшное. Но опасны тревоги. Она вновь здесь, рядом, почти такая же, как в первые минуты счастья.

Гадалка. И опять гадалка приоткрывает завесу будущего. Кто же из трех? Никто. Что ее ждет? Смерть. У Кармен хватит сил ее принять.

Кармен. Ни Цунига, ни Тореро, ни Хозе – никто не может стать судьбой той, кому предстоит жить, страдать и умереть. Последние мольбы Хозе уже ничего не могут изменить. Кармен свободна. Но ей еще предстоят испытания. И последнее из них – нож Хозе, который пресекает жизнь, но не свободу.

Эпилог. Как-то неуловимо похожа на Кармен совсем еще юная девчонка. Но это уже другая жизнь, другая судьба…»[3].

По сравнению с постановкой А. Алонсо Г. Малхасянц с В. Поповым сделали историю Кармен более жизненной, приближенной к



Геннадий Малхасянц

реальности. Были введены новые персонажи – капитан Цунига, Гадалка, Девочка из эпилога. Рецензент писал, что удача воронежской постановки «…обусловлена глубоко современным хореографическим мышлением постановщика балета главного балетмейстера театра Г. Малхасянца. Умение по-новому решить даже уже воплощенную на сценах других театров тему и своеобразие его хореографического языка, который несет в себе единство сложных, возможно, порой в чем-то и спорных форм, с правдой внутренней жизни образа, позволяет хореографу создавать яркие, запоминающиеся сценические произведения»[4].

В центре спектакля, конечно, главная героиня, Кармен, ее судьба, полная трагических перипетий. Н. Чернова писала: «Малхасянц лишил образ Кармен символичности, загадочности, которыми наделяли вольную цыганку многие интерпретаторы знаменитой новеллы Проспера Мериме»[5]. Все действие выстроено для того, чтобы максимально раскрыть характер героини и ее реакцию на происходящие события.

В спектакле А. Алонсо действие разворачивалось на условной «арене жизни». У Г. Малхасянца действие, как и в опере, происходит на одной из площадей Испании, среди живописных развалин. В костюмах героев также отражается национальный испанский колорит с элементами балетной условности (открытые ноги у танцовщиц, обтягивающие трико у мужчин и т.д.). В спектакле использованы все привычные

для «балетной Испании» аксессуары и предметы (веера, плащи и т.д.), подчеркивающие жизненность и естественность событий и обстановки (сцены с Хозе, Тореро, Цунигой и т.д.). На сохранившейся фотографии мужчина в военном мундире с раскрытым веером стоит за спиной Кармен, сидящей на коленях. Изогнувшись, она протягивает правую руку вперед, словно желая дотронуться до чего-то перед собой. Ее левая рука отведена назад. По тому, как Кармен отстраняется от мужчины, мы можем понять, что это капитан Цунига. На рисунке анонса вечера[6] была представлена живописная испанская улочка, с лестницами, арками, невысокими домиками с черепицей и католической колокольней. Образуя портал, два больших раскрытых веера обрамляли городской пейзаж с двух сторон.

Спектакль начинался со зловещего темного пролога. Гадалка с картами сидела посреди сцены. Позади нее на подиуме как символ возникал образ Кармен. Затем Кармен прыгала с подиума – будто в бездну. В этот момент стоящие внизу мужчины подхватывали ее на руки, вспыхивал яркий свет и начинался уличный праздник. Среди танцующей толпы сразу выделялась она – блистательная яркая красавица. Ее вариация поставлена предельно музыкально: все нюансы музыки, ее акценты и мотивы были отражены в хореографии. Вариация Кармен стала живым воплощением музыки.

В трактовке Г. Малхасянца, помимо традиционных для Кармен сильной воли и свободолюбия, в образе была некоторая наивность, даже детская непосредственность. Она была еще девочкой, не зрелой сформировавшейся личностью, а игриво-ранимым ребенком. Ее трагическое одиночество раскрывалось в сценах с Гадалкой, в которых степень отчаяния главной героини доходила до предела. Постановщику удалось соединить принципы театрального реализма с приемами сценической балетной условности. Были сцены, в которых хореографическое действие поднималось до уровня высоких обобщений (сцены с Гадалкой). «В этом балете не замечаешь даже, – писала Н. Чернова, – как быт перерастает в обобщение, не успеваешь уследить, как драма, мелодрама даже, оборачивается современной по своим темам, мотивам – трагедией. Это трагедия отчуждения героини от окружающего мира. Кто даст ей полноту существования?»[7]

Для Кармен оставался один выход, благодаря которому она могла освободиться от пустоты жизни, – смерть. Такова главная идея «Кармен-сюиты» Г. Малхасянца.

Гадалка, вторая трагическая героиня спектакля, становится спутником Кармен. Ее образ несет в себе двойственность. С одной стороны, она – воплощение рока, судьбы. С другой – друг, советчик Кармен. В лексике преобладала современная пластика и пантомима. Гадалка, понимая одиночество цыганки, пророчила Кармен ее судьбу.

Сильное впечатление оставляла сцена гадания. В ней Г. Малхасянц использовал кордебалет как символический образ смерти. На сцене перед главной героиней разворачивался обряд ее погребения: мимо следовали фигуры в черном со светильниками. Рецензент отмечает: «Очень выразительна сцена гадания, емкая, точная, многоплановая и хореографически безупречная. Она воспринимается и как зримый рассказ Гадалки о судьбе Кармен, и как смятенный внутренний монолог героини, и как убедительное свидетельство балетмейстерского понимания личности Кармен – личности бесстрашной, сильной и бескомпромиссной»[8].

После этой картины «реальная» жизнь снова захватывала сцену, создавая мощный контраст между эпизодами. В массовых сценах восемь девушек танцевали на пуантах с веерами. В одном эпизоде, т.н. прогулке, они должны были кокетливо ходить и бегать, не сходя с пуантов.

Основу лексики «Кармен-сюиты» составлял синтез классического и испанского народно-характерного танца с элементами модерна и пластики. Ярким и запоминающимся было трио Кармен, Гадалки и Хозе. Выразительная авторская хореография, в которой сочетались поддержки и замысловатые переходы, создавала ощущение таинственного свершения предначертанных судьбой событий.

Сложность и противоречивость характера Кармен убедительно представила ведущая солистка Воронежского театра Нина Кондратьева: «Отрадно, что в спектакле нашего театра такая Кармен есть – Кармен танцующая, чувствующая, живущая. Н. Кондратьева исполняет эту партию дерзко, необычно, в самих линиях, движениях танца утверждая личность неординарную, гордую, горячую. Характер ее Кармен изменчив, быть может, излишне противоречив»[9]. Другой рецензент соглашался: «Кармен Н. Кондратьевой сочетает в своем сценическом характере самые противоположные черты многогранной натуры вольнолюбивой героини П. Мериме. Она органично переходит от лукавства к искренности, от любви к презрению, от страсти к холоду и безразличию. С большой внутренней наполненностью проводит она трагическую



Н. Кондратьева – Кармен, А. Дубинин – Тореро. «Кармен-сюита». Воронежский театр оперы и балета. 1973

сцену смерти, встречаемую ею с улыбкой. Трудно сказать, за кем здесь остается победа, пожалуй, все-таки за Кармен»[10]. Сама Н. Кондратьева позднее писала в мемуарах: «Мне повезло танцевать в балетах, которые в этот период ставил Г. Малхасянц. Всегда добротная драматургия, интересно решены образы – тонкое попадание в музыку. В его балетах была всегда необычная хореография. Работать было трудно, но интересно <...>. Ставил быстро, увлеченно. Я с удовольствием танцевала его Клеопатру, Раймонду, Лауренсию, Кармен, Лизу, Еву. Эти годы были для меня творчески насыщенными и плодотворными...»[11]. Другую исполнительницу образа Кармен – Л. Ефимову – критики также оценивали положительно: «Л. Ефимова показала интересную трактовку. Кармен женственна, в какой-то мере капризна, легко подчиняет своей воле любого мужчину, но она отнюдь не вульгарна»[12].

Об исполнителе роли Хозе В. Драгавцеве и его трактовке образа рецензенты писали: «Достойными партнерами балерины стали в этом спектакле исполнители других ролей. Чрезвычайно интересную партию Хозе увлеченно танцует В. Драгавцев, обнаруживая свой собственный метод, свое понимание смысла происходящего»[13]. К. Медведев отмечал: «Хозе в исполнении В. Драгавцева – истинный сын выжженной зноем испанской земли. Натура цельная, не признающая компромиссов. Его любовь к Кармен становится невольно его трагедией, ибо понятия “лю-

бовь" и "свобода" несовместимы для Хозе. Танцовщик правдиво живет чувствами героя. Партия Хозе – большая творческая удача В. Драгавцева»[14]. Отмечали также другого исполнителя Хозе – В. Сычева: «Хозе в исполнении заслуженного артиста РСФСР В. Сычева получился интеллигентным, мягким»[15].

Заканчивался спектакль пронзительным и символичным эпизодом. Мертвая, но свободная Кармен лежала посреди сцены, над ней рыдал Хозе, а у задника – как символ непокорности и несгибаемой воли – гордо проходил Тореро в красном плаще. Пролог и эпилог обрамляли спектакль Г. Малхасянца, обеспечивая цельность всей композиции. В эпилоге Г. Малхасянц ввел дополнительный персонаж – Девочку. Внешне она напоминала Кармен – такая же яркая и привлекательная. Но в то же время было понятно, что это уже другая история и другая судьба; неизменно лишь стремление человека к свободе и независимости. Прозорливость Г. Малхасянца в трактовке сюжета и образа Кармен не вызывала сомнений: тема свободы личности и ее прав всегда была, есть и будет актуальной и злободневной.

В начале 1990-х гг. Г. Малхасянц поставил «Кармен-сюиту» для Краснодарского творческого объединения «Премьера», при котором был ансамбль классического танца. Художником спектакля стала также Н. Хренникова. Не меняя сути, Г. Малхасянц немного сократил текст либретто, сделав его более емким. Было показано два премьерных спектакля, затем «Кармен-сюита» шла нечасто вплоть до 1995 г. Участница ансамбля, балерина Венера Хабибулина[16], репетировавшая роли Кармен, Гадалки и Уличной танцовщицы, делилась впечатлениями от репетиционного процесса и работы с Г. Малхасянцем: «Его бородка, рубашка с платком… Геннадий Гараевич сразу покорил наши сердца. Он находил подход к каждому. Мог и похвалить, и рявкнуть. Ставил предельно музыкально. Не допускал немузыкального исполнения своей хореографии. Интеллигентный и элегантный… Мы все были влюблены в него»[17].

Сюитная форма одноактного балета всегда требует от хореографа высокого постановочного мастерства: необходимо умение в краткой сжатой форме вычленить суть, главную идею, вне зависимости от того, имеет ли это произведение литературный первоисточник или либретто написано самим автором спектакля. Необходимо умение раскрыть характеры, проявить развитие и трансформацию образов в короткий промежуток сценического времени. Одним из показателей мастерства

постановщика является способность выстроить драматургию спектакля так, чтобы в кульминационный момент в полной мере вскрылась главная мысль, идея самого постановщика. Кроме того, необходимо применение контрастного принципа в эпизодах, чередование сольных и массовых сцен, действенного танца, в котором развивается замысел спектакля, и танца бессюжетного, раскрывающего символы, метафоры и высокие обобщения.

Критика единодушно приветствовала спектакль, считая его большой творческой удачей Г. Малхасянца и всего коллектива Воронежского театра оперы и балета. «Спектакль отмечен зрелым мышлением хореографа, – писал К. Медведев, – его тонким умением четко выстраивать и раскрывать через образную хореографию драматургическое действие балета. Каждая массовая сцена, дуэт, трио, монологи и являющийся, на наш взгляд, вершиной хореографического достижения балетмейстера квинтет Кармен, Цугини, Хозе, Тореро и Гадалки насыщены правдой жизни "человеческого духа" и живым биением сердец героев балета»[18]. По мнению Н. Черновой, «рядом с "Памятью", "Озорными частушками" балет "Кармен" возникает как психологическая трагедия по жанру, по форме, по своему содержанию. Вот где обрели себя, раскрылись, вписались в общую стилистику балета все сильные стороны дарования молодого балетмейстера»[19].

Поставив в программе вечера «Кармен-сюиту» между спектаклями «Память» и «Озорные частушки», Г. Малхасянц сделал правильный тактический ход. Благодаря своей драматургической цельности, выверенной композиции, драматизму, эмоциональной наполненности и красочности, «Кармен» по праву становится кульминацией балетного вечера. Принцип контраста, применяемый постановщиком на протяжении всего спектакля, держит зрителя в постоянном напряжении. Каждый зритель, пришедший в театр, нашел в этих трех балетах, таких разнообразных по жанрам, идеям и сюжетам, нечто созвучное его душе, что позволило откликнуться на сценическое действие и вызвало сопереживание.

[1] Цит. по: *Деген А., Ступников И.* Бизе-Щедрин. Балет «Кармен-сюита» // Belcanto.ru [Электронный ресурс] (дата обращения 15.08.2020).

[2] Там же.

[3] Программа вечера одноактных балетов. Воронеж, 1973.

[4] *К. Медведев*. Диапазон таланта. Рубрика «Две рецензии» // *Волгоградская правда*, 24 июля 1974 г. Здесь и далее статьи цитируются по вырезкам из газет, сохраненным в архиве семьи Малхасянц.

[5] *Н. Чернова*. Вечер высокого танца.

[6] См.: *Воронежская неделя*, приложение к газете *Коммуна*. 27. 12. 1973.

[7] Н. Чернова. Указ. соч.

[8] *А. Яблоновская*. Хореографические новеллы // *Коммуна*. Воронеж. 22.02.1974.

[9] Там же.

[10] *К. Медведев*. Диапазон таланта. Рубрика «Две рецензии» // *Волгоградская правда*. 24 июля 1974 г.

[11] Личный домашний архив семьи Малхасянц. Рукописные мемуары Н.И. Кондратьевой.

[12] *И. Джаврова*. Гастроли Воронежского театра оперы и балета. «Одноактные балеты». Буклет. Смоленск, 1976.

[13] *А. Яблоновская*. Указ. соч.

[14] *К. Медведев*. Указ. соч.

[15] *И. Джаврова*. Указ. соч.

[16] Венера Исмаиловна Хабибулина (р. 1972) – с 1991 по 1996 гг. артистка балета Творческого объединения «Премьера» (г. Краснодар); с 1996 по 2020 гг. артистка балета Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (г. Москва).

[17] Интервью от 27.08.2020.

[18] *К. Медведев*. Указ. соч.

[19] *Н. Чернова*. Указ. соч.

Анна Старикова

Андреас Грифиус – забытый драматург немецкого барокко

К проблеме изучения

Немецкий театр и драматургия середины XVII в. – один из интереснейших периодов в истории немецкой сцены, незаслуженно лишенный внимания в российской гуманитарной науке.

Самый яркий его представитель – поэт и драматург второй половины XVII столетия Андреас Грифиус (1616–1664). В России первые исследования, посвященные творчеству Андреаса Грифиуса, появились достаточно поздно, лишь во второй половине XX в. Долгое время существовали только отдельные переводы на русский язык поэтических произведений Грифиуса, выполненные в основном в конце 70-х гг. прошлого столетия. Относительно недавно стали появляться новые переводы его сонетов. Однако пьесы Грифиуса никогда не публиковались в России ни в переводах на русский язык, ни в оригинале.

Андреас Грифиус оказал значительное влияние на становление национальной литературы и творчество нескольких последующих поколений немецких писателей, поэтов и драматургов.

Западноевропейские филологи и историки театра проявили живой интерес к творчеству Грифиуса уже в начале XX в. Первым из них был Вилли Флемминг, опубликовавший в 1921 г. монографию *Andreas Gryphius und die Bühne*[1]. Занявшись изучением фигуры Грифиуса на заре рождения театроведения как науки, Флемминг познакомил немецкоязычное научное сообщество с творчеством Грифиуса, одним из первых создал ему репутацию не только одного из основоположников жанра сонета в Германии, но также и первого значительного национального драматурга.

Вилли Флеминг изучал тексты пьес Грифиуса не только с литературной точки зрения, но также значительное внимание уделял истории постановок его пьес, исходя из имевшихся на тот момент знаний о сценографии и машинерии эпохи барокко.

Труд Флемминга в дальнейшем вдохновил немецких исследователей на изучение истории театра родной страны, а также на осмысление обстоятельств и времени зарождения национальной драматургии. Его трактовка пьес Грифиуса стала основополагающей. Её придерживался и Хайнц Киндерманн – один из наиболее выдающихся немецких исследователей не только национального, но и мирового театрального искусства, автор десятитомной истории западноевропейского театра. И хотя у него нет отдельной работы о драматургии Грифиуса, в третьем томе десятитомника «История театра Европы» (*Theatergeschichte Europas*)[2], есть глава, целиком посвященная европейскому театру эпохи барокко, где подробно рассматриваются проблемы развития немецкого театра XVII в. Однако театральная практика Германии этого периода, как и анализ драматургии Грифиуса, сводятся исключительно к проблемам

школьного театра. Безусловно, школьный театр в Германии эпохи барокко занимал важное место, но не был единственной сценической формой. В это же время осуществлялись постановки при княжеских дворах, где выступали странствующие труппы английских комедиантов[3].

Другой известный германист Ханс Юрген Шингс анализирует драматургическое творчество Грифиуса с позиций патристики и стоицизма. В 60-е – 80-е годы XX в. появляются такие его работы, как *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius* и *Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*[4]. Шингса в трагедиях Грифиуса интересует прежде всего герой-мученик. Он связывает идеологию Отцов Церкви и античных философов с поведением персонажей пьес Грифиуса и подходит к изучению его драм, усматривая в них политический подтекст.

Йоахим Харст в монографии 2012 г. *Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*[5] делает упор на интерпретации пьес Грифиуса как «театра спасения» (*Heilstheater*), не взирая на то, что Грифиус был протестантом, рассматривает его драматургию сквозь призму католической риторики.

В настоящее время наиболее значимым трудом о Грифиусе является совместное исследование Николы Каминski и Роберта Шютце *Gryphius-Handbuch*[6], изданное в 2016 г. Исследователи сталкивались с проблемой уточнения корпуса авторских произведений Грифиуса, т.к. многие его дневники и записи не сохранились. Каминski и Шютце удалось закрепить за Грифиусом авторство ряда уже известных произведений и значительно расширить их круг за счет выявления новых текстов.

В последние десятилетия не только немецкие филологи и историки театра изучают произведения Грифиуса, но и многие западноевропейские германисты увлечены его творчеством. Это связано с появлением новых концепций об иностранных влияниях, прослеживающихся в его пьесах. Так итальянские ученые нашли неоспоримые доказательства влияния на творчество Грифиуса итальянской комедии дель арте, чему посвящена монография Фаусто де Микеле «Приемы комедии дель арте в Центральной Европе 1568–1769»[7].

Мария Луиза Феррацци в своей статье 2018 г. «Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра царя Алексея Михайловича»[8] убедительно показывает влияние на немецкий театр и драматургию XVII в., в том числе и на пьесы Грифиуса, комедии дель арте и итальянских актеров.

В 2010 г. появилась статья российского филолога Е.Е. Дмитриевой «Антропологические характеристики барочной драмы (трагедии и комедии Андреаса Грифиуса)»[9], где автор анализирует «основные интенции того типа трагедии, которая впоследствии получила наименование барочной»[10], основываясь на драматических произведениях Грифиуса.

Однако до сих пор не существует ни одного российского исследования, в полной мере посвященного драматургии А. Грифиуса как части театральной культуры Германии середины XVII в.

Жизнь самого Грифиуса, насыщенная невероятными событиями, могла бы послужить материалом для увлекательного романа. Он жил и формировался как личность и литератор в один из самых противоречивых и драматичных периодов истории Германии – в годы Тридцатилетней войны[11]. Переживание опыта многолетней кровавой бойни стало главной темой многих произведений не только Грифиуса, но и большинства немецких поэтов XVII в.

Андреас Грифиус родился в Силезии[12], в маленьком городке Глогау. Он был младшим сыном в семье протестантского священника Пауля Грифа, умершего, когда Андреас был еще младенцем. Мать Грифиуса, урожденная Анна Эрхард, в 1622 г. вторично вышла замуж за протестантского священника Михаэля Эдера. В возрасте шести лет Андреас начал учебу в городской протестантской школе, где преподавал Эдер. Когда Грифиусу исполнилось двенадцать, его мать умерла, и он остался с отчимом. В это же время власть в городе перешла от протестантов к католикам, вследствие чего пастор Михаэль Эдер вынужден был бежать и поселиться в маленькой деревушке Дрибитц, под Фрауштадтом[13], где стал служить в местной лютеранской церкви. В 1631 г. он перебрался во Фрауштадт, получив место пастора и преподавателя в протестантской школе. Андреас не смог последовать за отчимом, поскольку по местным законам юношам, не достигшим пятнадцати лет, не разрешалось покидать город. Оставшись один, он оказался в затруднительной ситуации. Из-за отсутствия опекуна и денежных средств Адреас не мог оплачивать обучение в школе, но ему удалось найти весьма необычный выход из положения. В течение трех с половиной лет Грифиус сменил более десятка школ в округе Глогау и Гёрлица[14], большинство из которых были платными, однако, не оставаясь в них на весь период обучения, он имел право не платить за оное, таким образом получая бесплатное образование. В одной из таких латинских школ, располагавшихся в Гёрлице, Андреас Грифиус написал свою первую драму на латинском языке «Ирод» (*Herodes*).

Летом 1632 г. по достижении шестнадцати лет Грифиус смог уехать во Фрауштадт к отчиму и продолжить учебу в латинской школе, где преподавал Михаэль Эдер. В бытность свою учеником Грифиус с головой погрузился в сочинение сонетов, полностью отдаваясь поэзии, что во многом предопределило его дальнейшую судьбу. В годы учебы им были написаны на латинском языке многочисленные диспуты[15], стихи, оды и декламации[16].

После окончания школы во Фрауштадте Грифиус в восемнадцатилетнем возрасте отправился в Гданьск[17]. Город входил в состав Польского королевства и официально носил название Гданьск, но немецкоязычное население предпочитало называть его Данцигом. В Данциге Грифиус продолжил обучение в знаменитой Академической гимназии[18]. Для юного Андреаса, родившегося в провинциальной Силезии, Данциг явился новым миром, где межконфессиональные разногласия решались не с помощью оружия, а средствами дипломатии. Здесь Грифиус поступил в класс к Петеру Крюгеру – широко образованному человеку, знаменитому математику и астроному, известному также благодаря своим поэтическим произведениям. Крюгер, основываясь на учениях Коперника, Галилея и Кеплера, старался познакомить своих учеников с естественно-научной эмпирической картиной мира, что было на тот момент передовым направлением развития европейской науки.

Учебные заведения подобные Академической гимназии в Данциге, особенно протестантские, посещали, в основном, дети знатных и зажиточных горожан. После окончания учебы они могли претендовать на высокие должности, что требовало определенных навыков, таких как умение вести беседу, держать себя в обществе согласно правилам этикета, высказывать свое мнение по вопросам современной политики, но главное, владеть ораторским искусством – подобный опыт ученики могли получить, участвуя в постановках школьных пьес.

Во время учебы в Данциге Грифиус написал на латинском языке свое второе драматическое произведение «Новый Парнас» (*Parnassus Renovatus*). Не оставлял он и любимого занятия – сочинения сонетов.

В гимназии Грифиус познакомился и сблизился с Мартином Опицем[19], преподававшим риторику. Опиц организовал в гимназии литературный кружок, который со временем преобразовался в Первую силезскую школу. Он предпринял робкую попытку утвердить рационалистическую эстетику раннего классицизма на немецкой почве. Опиц

стремился создать литературу, которая была бы продиктована разумом и исполнена изящества, в противовес существовавшей в Германии бюргерской поэзии. За основу им была взята ренессансная традиция, опиравшаяся на античную. Согласно своим представлениям о прекрасном и возвышенном, Опиц выделил в литературе три стихотворные формы: героическую эпопею, трагедию и сонет.

В основе эстетики Опица лежало представление о том, что подлинное искусство – не только плод учености, но и результат знания реальной жизни. Критерий правдоподобия занимает у него центральное место, но художник должен описывать предметы не «столько такими, какими они существуют, сколько такими, какими они могли бы быть»[20], т.е. приближенными к идеалу. Мартин Опиц привил Грифиусу литературный вкус, сделал сторонником своих убеждений. Для обоих поэзия и проза были школой мудрости и добродетели. Оба обогатили немецкую литературу новыми жанрами, такими как сонет, ода и элегия.

В 1637 г. Грифиус окончил гимназию, но тесное общение с Опицем продолжилось. Они вели оживленную переписку до самой кончины наставника, умершего от чумы в 1639 г. По примеру учителя и друга, Грифиус намеревался поступить в Лейденский университет, но по настоянию отчима вынужден был вернуться в Силезию.

Здесь он поселился во Фрайштадте[21], где занял место домашнего учителя в семье адвоката Шёнборна. Этот господин был мнительным и подозрительным, что влияло на образ жизни не только его семьи, но и домашнего учителя, во многом ограничивая его свободу. Однако адвокат обладал обширной библиотекой, что неожиданно скрасило вынужденное заточение Грифиуса, предоставив ему возможность заняться в свободное время самообразованием.

Вернувшись в Силезию, Грифиус увидел ужасающие последствия Тридцатилетней войны: разрушенные города и деревни, бесчинствующих солдат, смерти, болезни, локальный геноцид. Война была еще далека от своего завершения, когда Грифиус вместе со своим учеником оказался на поле брани, защищая Фрайштадт, где в одном из сражений был тяжело ранен. Он выжил, но остался хромым, рана беспокоила его до конца дней[22], а его ученик погиб. В творчестве Андреаса Грифиуса, свидетеля и участника войны, тема ее ужасов и последствий превратилась в сквозную. Она нашла отражение в таких его сонетах, как «Слезы отчизны», «Все бренно», «Плач во дни великого голода», «Суета сует» и других, изданных в первом сборнике «Сонеты из Лиссы»[23].

Физические и нравственные страдания Грифиуса, ставшего калекой и потерявшего в бою своего ученика, усугубило еще одно трагическое событие – в ночь с 8 на 9 июля 1637 г. Фрайштадт был подожжен австрийскими войскам – от города осталось пепелище. Грифиус посвятил этой катастрофе стихотворение «На гибель города Фрайштадт»[24], в котором излил свой гнев на ужасающую жестокость солдат, проявленную к беззащитному мирному населению, и преступное бездействие властей. Творчество Грифиуса-лирика пронизано ощущением грандиозной религиозной и человеческой трагедии. Многие из его произведений наполнены натуралистичными до отвращения описаниями бедствий войны[25], среди них «О теле Господа», «Выдающемуся философу и математику Петеру Крюгеру. На смерть его ребенка» и др.

В 1640 г. Грифиус решительно изменил свою судьбу – уехал учиться в Лейденский университет, где изучал юриспруденцию, медицину, философию и продолжил занятия поэзией. Помимо университетской библиотеки он посещал анатомический театр и кунсткамеру, собрание разнообразных артефактов, среди которых были «египетские мумии, голова слона, голова тигра, кровь крокодила, чучело животного, обитающего под землей в Мексике, змеиные яйца»[26]. Он был в числе студентов, заинтересовавшихся трудами французского философа Рене Декарта.

В годы учебы в университете Грифиус завязал дружбу с поэтом Христианом Гофманом фон Гофмансвальдау[27], с которым впоследствии сотрудничал многие годы[28]. Гофмансвальдау, так же как и Грифиус, был увлечен идеями Мартина Опица и по его примеру основал школу поэзии, получившую название Второй силезской школы. Вместе с ним ее возглавил Даниель Каспар фон Лоэнштейн[29]. В качестве образца для своего творчества создатели Второй школы избрали творчество итальянского поэта Джамбаттиста Марино[30]. Гофмансвальдау считал произведения Опица слишком аффективными и напыщенными, а свои стихи, напротив, характеризовал как «новое и необычное, изящное и галантное» (*das Neue und Ungemeine, das niedliche und galante*). Он ввел в немецкую поэзию антитезы, игру слов, остроты и вычурные метафоры. Например, в аллегорических сонетах называл свою возлюбленную Аманду «песочницей моих страданий, смолой моих мучений»[31]. Обширное заимствование приемов итальянских поэтов и огромное количество художественных сравнений привело к тому, что за Гофмансвальдау

закрепилась слава немецкого Овидия. И хотя многие современники высоко ценили поэзию Второй силезской школы, последующие поколения упрекали ее в высокопарности и дурном вкусе.

Благодаря близости к поэтам Второй силезской школы, Грифиус обогатил свои произведения риторическими вопросами, анафорами, антитезами, эпитетами, оксюморонами и метафорами, призванными передать трагизм земного бытия, трактуемого им как краткий миг в вечности. За время учебы в Лейденском университете он опубликовал пять поэтических сборников, куда вошли стихи, оды, поэмы и эпиграммы[32], окончательно сформировавшись как поэт.

В Лейдене Грифиус познакомился с местной театральной традицией и драматургией Йоста ван ден Вондела[33], ставшего впоследствии классиком голландской драматургии XVII в. В первый год обучения он перевел на немецкий язык пьесу Вондела «Братья» (*Gebroeders*, 1640), что вдохновило его написать собственный вариант драмы под названием «Семь братьев, или Гаваонитяне» (ок.1641–1642)[34]. Многие из исследователей, сравнивая тексты Вондела и Грифиуса, отмечали поразительную точность перевода, учитывая грамматическую сложность предложений и обилие идиом[35]. В обеих пьесах главный герой – царь Давид, страдает от вынужденной раздвоенности между долгом правителя и собственной совестью. Грифиус дополнил свою пьесу прологом, в котором призрак Саула говорит о наказании, наложенном на его потомков за совершенный им низкий поступок – попытку убить царя Давида руками собственной дочери, и представляет Давида праведником, отважившимся искупить кровный грех потомков Саула.

Одной из особенностей этой драмы Грифиуса является зашифрованное в ветхозаветный сюжет и деликатно артикулированное в нем отношение самого драматурга к политической ситуации, не только в родной Силезии, но и во всей Европе.

Влияние драматургии Вондела на творчество Грифиуса не ограничивается одной пьесой. Так, по примеру пасторали Вондела «Жители Львиной долины» (*Leeuwendalers*, 1647), Грифиус написал комедию «Возлюбленная Розочка» (*Die geliebte Dornrose*, 1660), где представил привлекательную картину быта и жизни крестьян. Пьеса Вондела имела эпиграф: «Мир – лучшее на свете», что оказалось созвучно и взглядам самого Грифиуса. В этой маленькой «веселой игре» (*lustspiel*) он старался отразить подлинную жизнь простых селян, не похожую на идиллию, со всеми ее радостями и страданиями.

По окончании университета Грифиус решил не возвращаться в Силезию, а вместе с университетскими друзьями в июне 1644 г. отправился в длительное путешествие по Франции и Италии, для «налаживания контактов» с лучшими умами современности. Конечной целью этого маршрута были Париж и университет Анже. В Италии Грифиус посетил Рим, Флоренцию и Венецию[36]. К сожалению, дневник, который Грифиус вел во время странствий на латинском языке, не сохранился. Однако известно, что до мая 1647 г. он оставался в Страсбурге, где завел знакомства с известными учеными, преподававшими в университете[37], и начал работу над своей первой трагедией «Лев Армянин, или Цареубийство» (*Ein Fürsten-Mörderisches Trawer-Spiel. Genant. Leo Armenius*). В это же время Грифиус обратился с просьбой к страсбургскому издателю Каспару Дитцелю опубликовать свои немецкоязычные произведения, не только стихотворные, но и прозаические. Однако возникшие у Дитцеля финансовые проблемы, не позволили этого сделать[38].

В 1648 г. закончилась Тридцатилетняя война, и Грифиус принял решение вернуться на родину. В пути он сочинил оду во славу своих друзей, погибших на полях сражений. Неизвестно, что побудило Грифиуса вернуться в родной город, отклонив несколько приглашений на должность преподавателя в университетах Упсалы, Гейдельберга, Франкфурта-на-Одере[39].

Во Фраустадте Андреас Грифиус получил место помощника адвоката. Здесь в 1649 г. в возрасте тридцати трех лет он женился на Розине Дойтчлендер – дочери одного из самых богатых торговцев города. В этом браке родилось семь детей[40]. Счастливо сложившаяся личная жизнь и удачная профессиональная карьера способствовали расцвету драматургического творчества Грифиуса, которое он успешно совмещал с обязанностями адвоката. За многочисленные заслуги и плодотворную работу на благо города Грифиус был избран в городской совет, где ревностно защищал интересы жителей.

Андреас Грифиус скоропостижно скончался в 1664 году, в возрасте 48 лет, от сердечного приступа во время заседания городского совета. Посмертную публикацию значительной части сочинений осуществил его сын Кристиан в 1698 г. И наибольший интерес для нас представляют пьесы немецкого автора.

В 1650 г. Грифиус завершил свою первую трагедию, написанную на немецком языке, – «Лев Армянин, или Цареубийство», работу над кото-

рой начал во время пребывания в Страсбурге. В пьесе рассказывается о последнем дне жизни византийского императора Льва V Армянина.

Достигнувший власти при поддержке военачальника Михаила Бальбы Лев узнает, что против него замышляется заговор, и готовит его именно Михаил. Император приказывает схватить заговорщика и казнить той же ночью. События разворачиваются в канун Рождества, поэтому императрица настаивает на отсрочке казни. В это время сообщники Михаила, облачившись в одежды священнослужителей, проникают в церковь и во время торжественного богослужения убивают Льва. После чего они освобождают Михаила из темницы и провозглашают его императором. В финале Михаилу предрекают судьбу тирана и узурпатора, чья жизнь оборвется таким же образом.

Самым плодотворным оказался двухлетний период с 1657 по 1659 гг. В это время Грифиус создал три трагедии: «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая Стойкость» (*Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit, 1657*), «Убиенное Величество, или Карл Стюарт – король Великобритании» (*Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien, 1657*)[41] и «Великодушный страдалец – основоположник права, или Умирающий Эмилий Павел Папиниан» (*Großmüttiger Rechts-Gelehrter. Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, 1659*). Они составляют единый цикл, названный впоследствии «мученическим». Все они рассказывают о последнем дне жизни героев.

В «Екатерине Грузинской» повествуется о последнем дне грузинской царицы Екатерины. Она была захвачена в плен персидским шахом Аббасом, воспылавшим к ней неугасимой страстью. Он просит Екатерину стать его женой, но на такой шаг царица пойти не в силах, даже чтобы спасти свой народ от постоянных набегов персов, – она не может отказаться от своей веры. Взбешенный постоянными отказами царицы шах приказывает сначала пытать ее, а потом сжечь на костре. Но даже под невыносимыми пытками Екатерина не сдается и, умирая на костре, не предает своей веры. В финале пьесы к столице Персии Исфахану подступает со своим войском сын Екатерины, царевич Теймураз, разбивший персидскую армию. Шах Аббас, обессиленный поражениями и истерзанный душевными муками из-за гибели Екатерины, умирает.

Трагедия «Карл Стюарт» посвящена английскому королю Карлу I. Заключенный в темнице Карл, к которому приходят то его сторонники, то противники, отказывается бежать из заточения. В этой пьесе

Грифиус настаивает на том, что именно борьба за власть в Англии, а не религиозные столкновения внутри страны, привели к казни Карла I.

Последняя из трагедий «мученического» цикла – «Папиниан». В ней Грифиус, в отличие от двух предыдущих пьес, обратился к истории Древнего Рима. На примере легендарного правоведа Папиниана, отказавшегося перед лицом смерти дать юридическое оправдание злодеянию, совершенному императором, прославляется мужество и нравственная стойкость человека, отстаивающего справедливость.

Одновременно с «Екатериной Грузинской» и «Карлом Стюартом» Грифиус написал трагикомедию «Кардению и Целинда, или Несчастные возлюбленные» (*Cardenio und Celinde. Oder Unglücklich Verliebete, 1657*), а через год свою первую комедию – «Абсурдная комедия, или Господин Петер Сквенц» (*Absurda Comica oder Herr Peter Squenz. Schimpff-Spiel, 1658*), получившую большую популярность.

В начале 60-х годов XVII в. Грифиуса особенно увлекал комедийный жанр, из-под его пера выходит комедия «Горрибиликрибрифакс» (*Horribilicribrifax Teutsch, 1663*) и два гезангшпиля[42] «Майя» (Праздник в честь богини Майи) (*Majuma, 1653*) и «Пяст» (*Piastus, 1660*). Сюжеты своих комедий и гезангшпилей Грифиус брал из повседневной жизни горожан и крестьян. Гезангшпиль был по-своему уникальным сценическим жанром, который многие ученые определяют как переходный от драмы к зингшпилю. В гезангшпилях не было полноценных музыкальных номеров, тем не менее во время декламации звучала инструментальная музыка и исполнялись небольшие вокальные номера (куплеты).

В «Абсурдной комедии» деревенский школьный учитель Петер Сквенц решает представить на королевском празднике трогательную пьесу о Пираме и Фисбе. Он набирает труппу из ремесленников и репетирует с ними спектакль в надежде представить его королю. Особую комичность действию придают нелепые ситуации, в которые попадают во время репетиций представления новоявленные «актеры». Комический эффект производит и речевая характерность персонажей. Например, Сквенц говорит на смеси французского, немецкого и латыни, чтобы казаться более образованным, а ремесленники разговаривают на местном жаргоне. Этот прием Грифиус использовал и в «Возлюбленной Розочке», где все персонажи общаются на силезском диалекте. Как и все комедии Грифиуса, она написана прозой. У этой пасторальной комедии необычная сценическая судьба. Вскоре после ее написания Грифиус для постановки пьесы на сцене придворного театра добавил к ней вторую

часть – гезангшпиль «Влюбленное привидение», стихотворную комедию любовного содержания и определил жанр этой «двойной пьесы» как *mischspiel* (смешанная пьеса). По сюжету обе пьесы не связаны, во время представления они должны были чередоваться: сцены из крестьянской жизни перемежались с действием комедии высокого содержания. Объединяли их стихотворный пролог и эпилог.

В драматургии Грифиуса поразительным образом воплотились все достижения – теоретические и практические – немецкой поэзии XVII в. Первая силезская школа помогла сформировать не только идеологически-нравственную направленность произведений Грифиуса, но и выкристаллизовала их форму. Со времени обучения в Данциге Грифиус писал, опираясь в качестве образцов на творения Гесиода, Гомера и Овидия, взяв на вооружение новый принцип стихосложения – александрийский стих (достижение французских классицистов). И по сей день грифиусский александрийский стих считается эталоном стихосложения: им были написаны его сонеты и трагедии. Вторая силезская школа позволила облагородить язык поэтических произведений Грифиуса, придав ему галантность и изысканность. Пьесы Вондела повлияли на структуру и художественные приемы драм Грифиуса.

Достаточно сложно определить, к какому же литературному стилю относится творчество Андреаса Грифиуса, поскольку он органично впитал все достижения культуры своего времени, сумел совместить в своих произведениях зрелищность и гротескность барокко с упорядоченностью и возвышенностью классицизма. Он был одним из тех, кто стоял у истоков формирования немецкой национальной литературы и театра.

[1] *Flemming W.* Andreas Gryphius und die Bühne. Halle a.S.: Verlag von Max Niemeyer, 1921.

[2] *Kindermann H.* Theatergeschichte Europas. Bd. 3. Das Theater der Barockzeit. Salzburg: Otto Miller Verlag, 1967.

[3] *Gstach R.* >Die Liebes Verzweiffelung< des Laurentius von Schnüffis. Berlin: De Gruyter GmbH (Verlag), 2017.

[4] *Schings H.J.* Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Köln, Graz: Böhlau, 1966; *Schings H.J.* Gryphius, Lohenstein und das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts // In: Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Hrsg. Von Walter Hinck, 1980.

[5] *Harst, J.* Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius

und Kleist. München: Wilhelm Fink, 2012.

[6] *Kaminski N., Schütze R.* Gryphius-Handbuch. Berlin und Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.

[7] *Michele F. de.* Andreas Gryphius e la Commedia dell'Arte. Horribilicribrifax Teutsch, tra originalità ed imitazione. Pisa, Roma. 2010; La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele. Pisa, Roma. 2010.

[8] *Феррацци М.* Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича // Дар дружества и муз. Сборник статей в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой. М.: СПб., 2018. С. 6–23.

[9] *Дмитриева Е.Е.* Антропологические характеристики барочной драмы (трагедии и комедии Андреаса Грифиуса) // Мировое древо = Arbor mundi. 2010. № 17. С. 10–33.

[10] Там же. С. 10.

[11] Тридцатилетняя война – затяжной военный конфликт в Европе между Священной Римской империей и остальными европейскими странами, продолжавшийся с 1618 по 1648 гг. Война началась как религиозное столкновение между протестантами и католиками, но затем переросла в борьбу против господства Габсбургов. Она стала последней крупной религиозной войной в Европе и породила Вестфальскую систему международных отношений, основанную на дипломатии и национальном суверенитете.

[12] Силезия – историческая область в бассейне верхнего и среднего течения реки Одра. На протяжении веков Силезия периодически переходила под власть различных стран. В XVII в. часть Силезии относилась к Польше, а большая ее часть формально входила в состав Священной Римской империи. Глогау, ныне Глогув – город в Польше (переименован в 1945 г., после передачи власти польской администрации).

[13] Фрауштадт (Всхова) – город на границе Королевства Польского и Силезии. Первоначально не входил в состав Силезии, однако в средние века силезские князья расширили свои владения и присоединили город. В XVI в. город вошел в состав Пруссии, получил новое название – Фрауштадт и стал одним из официальных оплотов протестантизма. В 1945 г. ему вернули первоначальное польское название – Всхова.

[14] Гёрлиц – самый восточный город Германии в земле Саксония. Восточная часть города после Второй мировой войны была отделена от Гёрлица и вошла в состав Польши. С этого времени началось развитие

Гёрлица как польского города, его немецкое название было переведено на польский язык – Згожелец.

[15] Диспут – формальный способ ведения спора, в ходе которого устанавливается богословская или научная истина. Он подчинялся правилам, основными из которых были ссылки на авторитетные источники и тщательный анализ аргументов каждой из сторон.

[16] Декламация – (от лат. *declamatio*) является художественной формой публичных выступлений. Это заранее написанная речь, призванная выразить посредством артикуляции, акцентов и жестов полный смысл передаваемого текста.

[17] Данциг (Гданьск) – первоначально город в Польше, однако в 1308 г. был завоеван рыцарями Тевтонского ордена и переименован в Данциг. В 1466 г. был обратно отвоеван поляками и вернул себе название Гданьск. С 1793 по 1945 гг. снова входил в состав Пруссии под названием Данциг.

[18] Академическая гимназия в Данциге – учебное заведение, существовавшее с 1558 по 1817 гг. Уровень образования в Академической гимназии не достигал университетского. Академическая гимназия в Данциге наряду с Академической гимназией в Торуни играла значительную роль в системе образования XVI–XIX вв. в Польше и Германии. Изначально она не называлась гимназией, а была основана польскими протестантами 13 июня 1558 г. как *studium particulare* или *schola particularis*. В 1630 г. она стала называться Академической гимназией. Преподавание в ней велось на латинском языке. В гимназии действовали два высших класса (*classes supremae*), в которых велось преподавание научных дисциплин на академическом уровне в течение 4 лет. Выпускники этих классов имели право поступать в европейские университеты сразу на третий год обучения.

[19] Мартин Опиц фон Боберфельд (23 декабря 1597 г., Бунцлау – 20 августа 1639 г., Данциг [Гданьск]) – немецкий критик, писатель и поэт, теоретик и реформатор немецкой поэзии. Родился в бюргерской семье, учился в университетах Франкфурта-на-Одере, Гейдельберга и Лейдена. Был педагогом и дипломатом, состоял на службе князей и высокородных дворян. Возглавлял Первую силезскую школу поэтов, сыграл выдающуюся роль в развитии немецкой поэзии, введя в нее силлабо-тоническое стихосложение. В 1625 г. за поэму-реквием, написанную по случаю кончины Карла Иосифа Австрийского, был увенчан лавровым венком поэта-лауреата императором Священ-

ной Римской империи Фердинандом II. С 1635 г. и до самой смерти был придворным историографом и секретарем польского короля Владислава IV. В трактате «Аристарх» (1617) сетовал на упадок немецкого языка и поэзии. Высоко ценится его «Книга о немецком стихосложении» (*Büchlein von der Deutschen Poeterei, 1624*), в которой сформулированы принципы немецкого классицизма. Ему принадлежит либретто первой немецкой оперы «Дафна» (*Daphne, 1627)* на музыку Г. Шютца.

[20] *Пуришев Б.И.* Опиц и немецкая поэзия первых десятилетий XVII в. // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 236–242.

[21] Фрайштадт (Кожухув) – город в Польше, находящийся в 35 км от Глогува (Глогау). Во времена Грифиуса город имел два названия – Кожухув или Фрайштадт.

[22] *Stieff C.* Schlesisches Historisches Labyrinth…, Andreae Gryphii Lebenslauf. Breslau, Leipzig, 1737.

[23] *Gryphius A.* Sonette (Lissaer Sonette). Lissa: Wigand Funck, 1637. В сборник входит 31 сонет, которые посвящены событиям Тридцатилетней войны.

[24] Перевод поэмы на русский язык см.: *Гинзбург Л.* Гибель города Фрейштадта / И. Бочкарева, Ю. Виппер // Европейская поэзия XVII века. М.: Художественная литература, 1977.

[25] *Manheimer V.* Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1904.

[26] *Kaminski N.* Andreas Gryphius. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 31

[27] Христиан Гофман фон Гофмансвальдау (1617–1679) – немецкий поэт и писатель, основатель Второй силезской школы. В своих стихах утверждал культ наслаждения, его лирика изобилует галантными намеками на библейские, мифологические и исторические сюжеты.

[28] Будучи, как и Грифиус, человеком науки, Гофмансвальдау неоднократно оказывал помощь Грифиусу в его непрекращающихся научных изысканиях. Однажды во Всхове они вместе проводили публичное вскрытие мумии в анатомическом театре.

[29] Даниэль Каспер фон Лоэнштейн (1635–1683) – поэт, романист, драматург, один из главных представителей Второй силезской школы, литературный стиль которого отличается внешними эффектами, вычурным картинным языком, сценами жестокости и сладострастия. Лоэнштейн известен как автор трагедий (*Ibrahim Bassa, 1650; Agrippina,*

1655; Cleopatra, 1661, etc.).

[30] Джамбаттиста Марино (1569–1625) – итальянский поэт, один из крупнейших представителей эпохи барокко.

[31] Сонет Гофмансвальдау *Amanda, liebstes Kind, Du Brustlatz kalter Herzen…*

[32] *Gryphius A.* Son- und Feyrtags-Sonette. Leiden: Elsevier, 1639; *Gryphius A.* Epigrammata liber I. Leiden, 1643; *Gryphius A.* Sonette. Das erste Buch. Leiden, 1643; *Gryphius A.* Oden. Das erste Buch. Leiden, 1643; *Gryphius A.* Epigrammata. Das erste Buch. Leiden, 1643.

[33] Йост ван ден Вондел (1587–1679) – нидерландский поэт и драматург, заложивший в своем творчестве основы современного голландского языка. Писал лирические, эпические и дидактические стихи, переводил на голландский язык итальянских, французских и античных авторов. Написал 32 пьесы, большая часть из которых основана на библейски сюжетах («Самсон», «Соломон», «Ной», «Пасха», «Иосиф в Египте» и др.). Для создания пьес часто использовал исторический материал («Гейсбрехт ван Амстел», «Мария Стюарт», «Батавские братья» и др.). Одной из самых знаменитых стала его драма «Люцифер», написанная в 1654 г.

[34] *Die Sieben Brüder, oder Die Gibeoniter*, ок. 1641–1642.

[35] *Gemer G. van.* Between Disregard and Political Mobilization – Vondel as a Playwright in Contemporary European Context: England, France and the German Lands // Joost van den Vondel (1587–1679) / ed. by Bloemendal J., Korsten F.-W. Leiden: Brill, 2012. S. 178.

[36] *Kaminski N., Schütze R.* Gryphius-Handbuch. Berlin und Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.

[37] В 1631 году он получил звание королевского университета Франции.

[38] *Mannack E.* Andreas Gryphius. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1986. S. 16.

[39] *Kaminski N.* Andreas Gryphius. Stuttgart: Reclam, 1998. S. 38.

[40] Из семи детей Грифиуса четверо умерли в младенчестве. Преодолели порог юности старший сын Кристиан (1649–1706), младший Даниэль (1663–1687) и дочь Анна Розина.

[41] Первая версия трагедии была написана Грифиусом в 1657 г., однако в 1663 г. он перерабатывает текст, поскольку стали известны новые факты о казни Карла Стюарта.

[42] Гезангшпиль – стихотворная комедия, исполнение которой сопровождается музыкой и пением.

Екатерина Сальникова
Виталий Дмитриевский
Виктор Крутоус

О многосложности хронотопа театрального спектакля

В процессе наших размышлений об отечественном театре позднесоветского и перестроечного времени мы не могли не обратить внимание на проблему публики. Как нам представляется, на переломе эпох отношения театра и публики обостряются, становятся более сложными, драматичными, в некоторых случаях конфликтными. Зрительская масса становится все более и более дифференцированной. И мы даже считаем правомерным говорить о театральных перестроечных субкультурах[1].

Среди премьер одного сезона появляется все более внятный водораздел между спектаклями-триумфами и спектаклями-провалами. Множество театров жалуются на то, что «зритель перестает ходить», что удовлетворить его запросы все труднее, в том числе потому, что зритель сам нередко не может понять своих потребностей и пребывает в состоянии «неопределенности эстетических запросов». Однако все подобные проблемы относятся скорее к социологии и социальной психологии театра.

Между тем в этот же самый исторический период взаимоотношения театра и публики обостряются и усложняются чисто художественно. Публика тоже становится в каком-то смысле эстетическим продолжением собственно представления. Пространство публики, пространство, сопредельное сценическому, перестает быть нейтральным, как бы выключенным и полностью отделенным умозрительной «четвертой стеной» от условного пространства представления. Впрочем, уже Театр на Таганке советских времен, уже студийное движение 1970–1980 гг. включают пространство публики, ведут невербальную полемику с общепринятыми и официально поощряемыми традициями реалистического театра посредством создания особой эстетики пространства театра как такового, а не сценического действия, изолированного от наблюдающей его публики.

Так, в спектакле «Три сестры» Ю.П. Любимова в финале поднималась часть стены сцены, открывая кусочек уличного пространства Москвы – того самого, куда так стремились и не могли попасть героини пьесы Чехова. Слышались гудки проезжающих машин, скрежет колес, доносились голоса прохожих. Все это не могло не ввести реальную вечернюю Москву, центр города, в художественное поле постановки, с полемическим посылом, столь свойственным режиссуре Любимова. Мы не можем сказать, что город за пределами здания театра входил в пространство спектакля – но в спектакль проникал его воздух в прямом и переносном смысле, однако более всего посредством этого пространственного жеста в спектакль попадало настоящее время, «прямая речь» эпохи. Обращение к пространству являлось цитированием современности. И публика в зале не могла не оказаться продолжением этой прямой речи, этого цитирования и понимания происходящей встречи чеховских героев с потомками москвичей их времени, как и с реальной Москвой будущего, другой Москвой. Героев на сцене и зрителей в зале объединяла общая

невозможность попадания *как будто* в ту самую Москву, по которой тосковали в мире Чехова, – но вместе с тем, конечно же, в другую Москву.

Тем самым современная публика и город становились частью постановки, образуя некий пространственно-временной пласт, неожиданно материальный, зримо-звуковой, – интеллектуальный аттракцион. Но именно пласт, даже некую стадию жизни пространства и времени, обнаружившую себя под конец действия и не претендующую на абсолютную власть на протяжении всего представления. Было бы крайним упрощением утверждать, что весь спектакль был об этой мнимости Москвы или идеальной «нигдейности» Москвы, вспоминаемой и мечтаемой действующими лицами. Прием с поднимающейся стеной вводил в спектакль дополнительное пространственно-временное измерение или, скажем так, показывал неощутимый, как бы неучитываемый ранее элемент хронотопа спектакля…

И вот тут, попытавшись применить бахтинское понятие хронотопа к спектаклю «Три сестры» в постановке Ю.П. Любимова, мы увидели всю проблематичность такой возможности или, как минимум, всю неоднозначность, если иметь в виду, что хронотоп подразумевает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных…»[2]. Как писал М.М. Бахтин, «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»[3]. А что же в театре? Всегда ли имеет место аналогичное слияние? Цель данной статьи – рассмотрение возможных пространственно-временных моделей театрального представления для обозначения специфики хронотопа в театре.

Статья не носит характера исторического исследования, но скорее относится к сфере теории театра, однако опирается на историю, и часто (хотя и не всегда) прибегает к примерам из позднесоветского и постсоветского театрального искусства, поскольку авторы данной статьи знают этот период по личному опыту и поскольку тот театр как нельзя лучше может показать всю неоднозначность художественного пространства и времени представления. Вероятно, переходные эпохи вообще обостряют эстетические противоречия и усиливают диалогизм во взаимодействии разных элементов представления. В этом смысле закономерно и то, что именно в революционный период в России сформировалась гвоздевская ленинградская школа театрове-

дения, хотя и не оперировавшая понятием хронотопа, но исходившая из важности «системы театра»[4], в которую входят и принятые формы взаимодействия со зрителем, что неизбежно приводит к рассмотрению пространственно-временных координат жизни представления. Показательно и сегодняшнее возрождение интереса к исследованиям и театральным экспериментам того времени, во множестве случаев вводивших городское пространство и зрительское пространство-время в художественное поле представления[5].

Ю.М. Барбой акцентирует аристотелевские понятия составляющих (пролог, эписодий, пород и пр.) и образующих частей трагедии (сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть), подчеркивая, что именно последние воздействуют на душу и «живут от начала и до конца спектакля»[6]. При этом хотя исследователь делит все составляющие спектакля на временные, пространственные и пространственно-временные, но тут же приходит к умозаключению о невычленимости отдельно пространства и отдельно времени[7]. Однако, как нам кажется, составляющими могут быть и различные грани, пласты, или слои, пространственно-временной модели спектакля. Составляющие – то есть присоединяющиеся друг к другу в определенной последовательности или обнаруживающие себя не все сразу, а в некотором порядке. Либо – живущие тоже от начала и до конца представления, но обладающие некоторой автономностью и потому иногда не учитывающиеся в процессе восприятия и даже анализа спектакля.

У Аристотеля мы не найдем ничего о пространстве зрителя в театре и художественности тех коммуникационных возможностей, которые связаны с аудиторией как частью спектакля[8], но современная наука достаточно активно анализирует именно этот аспект зрелищных форм[9], что не в последнюю очередь связано с самим разнообразием режиссерских решений. При отсутствии строгого доминирования какой-либо одной театральной системы рождается богатое сопоставительное пространство. В нем, совершенно очевидно, предлагаются разные формы игрового соотношения сцены и зала, что не обязательно означает прямой контакт. Однако и совокупность пространственных локусов театрального интерьера, и традиционное разделение на исполнителей и зрителей может подразумевать неоднозначность их трактовки и заданных принципов коммуникации, а главное, тех смысловых эффектов, которые при этом возникают.

Взаимодействие спектакля с временем/пространством пьесы

Как только мы попытаемся применить к зрелищам бахтинское понятие хронотопа, столь эффективное для литературы, становится очевидна вся проблематичность этого переноса. Пространство и время художественного представления сложносоставно. Оно формируется на пересечении нескольких хронотопов или слоев хронотопа:

— хронотопа того произведения, которое разыгрывается, будь то пьеса или инсценировка другого вида литературы (как письменной, так и устной);

— хронотопа, который прочитывается в предметно-пространственном и временном решении конкретного представления;

— хронотопа пространства-времени показа, включающего принцип взаимодействия спектакля с публикой, актуальный либо для всей исторической эпохи, либо для данного конкретного представления.

Три обозначенных пласта, или слоя, хронотопа тоже имеют внутренние градации. И сам хронотоп пьесы может быть внутренне сложносоставен. В нем выделяется реальное пространство, потенциально предназначенное для материализации и/или невизуальных обозначений в ходе представления. Однако наряду с таким пространством в тексте пьесы могут содержаться отсылки к другим пространствам – реальным бытовым и географическим, которые гипотетически примыкают к месту физического действия и могут фигурировать с ним на одной карте местности. Например, в «Гамлете» местом действия является замок Эльсинор в Дании, а в качестве поддерживающих координат, актуальных для пьесы, фигурируют Виттенберг, откуда приехал Гамлет, Норвегия и Польша, откуда и куда направляется Фортинбрас со своим войском, и Англия, куда отсылают Гамлета под надзором Розенкранца и Гильденстерна и откуда в финале прибывают никому не нужные послы.

Карта реальной современной Европы существует на фоне «метафизического пространства» античности, ранней греческой и поздней римской, поскольку Гамлету чрезвычайно важен момент падения Трои и состояние Гекубы, оплакивающей Приама, а Полоний вспоминает, как его «убивали на Капитолии», когда в молодые годы он играл в спектакле Цезаря. Шекспир как бы внутренне держит перед всеми завуалированный вопрос о том, как в великом мифо-историческом прошлом происходили крушения великих поселений и великих людей, великой государственности, всегда связанной с насилием.

Обозначения «метафизической античности» в «Гамлете» не только задает масштаб подхода к мотивам государства и убийства, но и подчеркивает все отличие подхода к событиям в Эльсиноре от отношения к античным катастрофическим событиям. Античным опытом можно либо восхищаться, испытывая эстетическое потрясение, как при чтении актером монолога о Гекубе, либо – можно иронически от него отстраняться, тоже именно как от сугубо эстетического казуса, каким было назначение Полония, не обладавшего ни величием, ни гениальностью, на роль Цезаря. К тому, что происходит в Эльсиноре, Гамлет не может относиться эстетически, хотя и пытается то и дело иронизировать. Однако восхищаться в Эльсиноре и вовсе нечем в настоящем времени – все восхищение закреплено за прошлым, оно в гамлетовских оценках убитого отца-короля. Тем самым метафизический пласт хронотопа противоречиво эмоционально окрашен. И этим воздействует на реальность Эльсинора, вводя ее в контекст мифологизированной истории, идеальных образов глобальных потрясений и личностных катастроф.

Есть в пьесе точки встречи реального и метафизического пластов хронотопа. Сама сильная и брутальная из них – убийство Полония, заколотого Гамлетом вместо Клавдия, то есть снова убиваемого, на сей раз по-настоящему, но снова в чужой роли. Сквозь вербальный пласт монолога о Гекубе проступают тени поведения Гертруды, во всем противоположного троянской царице, рыдающей над Приамом…

Одним словом, в театр, как правило, драматургия приходит уже с внутренне многослойным хронотопом. Другое дело, что не все его компоненты визуализируются. И не все элементы «работают» в равной степени, что-то уходит в тень, что-то как бы не проявляется или не читается аудиторией.

На сцене хронотоп, заложенный в пьесе, видоизменяется и продолжает усложняться хотя бы за счет новых наслоений – хронотопа представления и театра в целом, включающего в себя хронотоп зрителей и современности, как и топографии местности, где создается/играется спектакль. (В случае гастролей спектакля или в случае постановок зарубежной пьесы и/или пьесы несовременной хронотоп обрастает еще более сложными наслоениями, которые могут оказывать большее и меньшее влияние на основные, как бы константные элементы хронотопа спектакля, но эти вопросы мы оставим сейчас в стороне, так как они заслуживают отдельного исследования.)

Разыгрывание в современных костюмах шекспировской драматургии или иной классики, становящееся все более распространенным в XX в. после периода увлечения «историцизмом» в театре второй половины XIX в., преследует цель столкнуть два принципиально различных хронотопа – заложенного в пьесе и предлагаемого современной культурой, устроить их встречу и конфликт на сцене. Смысловые обертона такой встречи могут быть самыми разными, однако очевидна важность факта столкновения и сопоставления двух пластов хронотопа в сознании зрителей, которым демонстрируют, что спектакль художественно осваивает пространственно-временную специфику того мира, в котором они живут и «из которого» они пришли в театр.

Чем более авторским, «штучным» становится каждая постановка и чем более интенсивен диалог разных художественных традиций, а также внутренняя полемика театра и общества, тем активнее могут взаимодействовать все три внутренне еще более неоднородных хронотопа, совершенно не всегда сливаясь в единое целое.

Впрочем, гармоничное слияние разных слоев, или пластов, хронотопа в театре тоже не является признаком творческого прорыва. Вообще, мы сейчас ведем речь о парадоксах и сложностях художественной формы театра, а не ищем принципы, приближающие к эстетическому совершенству и/или усиливающие актуальность постановки. Хотя может казаться, что иногда все дело именно в поиске оптимальной сложности и внутреннего диалогизма многослойного хронотопа, в котором не все слои обязаны быть в равной степени активны и находиться в интенсивном взаимодействии.

Так, в спектакле 1985 г. Олега Ефремова «Дядя Ваня» в МХАТе им. А.П. Чехова первый из обозначенных нами слоев хронотопа – пространство-время самой пьесы Чехова – вроде бы сливалось или переходило в пространство постановки, ничем не стремясь выделиться и показать свою зримую особость и несовпадение с чеховским. На сцене-коробке была создана иллюзионистская декорация (художник Валерий Левенталь), в общих чертах соответствующая описанию места действия в пьесе. Зрительный зал не содержал в себе ничего необычного, «аттракционного», но погрузился в темноту и был, по мхатовской традиции, как бы исключен из координат разворачивающегося действа. Декорация передавала красоту природы средней полосы с пышными кронами леса и усадьбой – правда, попутно резко снижала ощущение драматизма. Никаких очевидных примесей к чеховскому

хронотопу не возникало. Роли исполняли лучшие артисты театра – звезды нашего театрального искусства тех лет. Однако все это не привело к глубине прочтения драматургического произведения. Декорация казалась избыточно красивой и внутренне малодинамичной. А постановка в целом – содержательно аморфной, смотрелась не более чем данью великим традициям.

В этом случае оказалось, что старательное перенесение хронотопа значительной пьесы на сцену не есть гарантия «повторения чуда», каким явился чеховский хронотоп для раннего Художественного театра. За десятилетия бытия этот хронотоп стал частью популярной мифологии русской классики, утратил свой драматизм, свою свежесть и семантическую остроту, какими обладал в самом начале XX в. Выключение, по сути, двух других пластов хронотопа (представления и зрителя) стало и блокированием возможных смыслов, предельно ослабило концептуальную содержательность спектакля.

Если мы попытаемся вспомнить, когда аналогичный «аскетизм» в построении хронотопа спектакля приводил к творческой удаче, то, скорее всего, придем к выводу, что этот прием срабатывает в случае с новой, неизвестной пьесой, где хронотоп не воспринимается как часть некоей традиции, которую не слишком интересно и содержательно эффективно было бы «мирно» продолжать. А вот когда нет необходимости остро высказываться в образной форме по поводу какой-либо традиции, театр может себе позволить замечательно тонко работать с пьесой и воплощать весь тот комплекс смыслов, который в пьесе заложен. Например, в начале 1980-х в драматическом театре города Пярну в Эстонии без всяких эффектных приемов, в спокойной реалистической декорации шел спектакль режиссера Прийта Педаяса по пьесе ирландского современного драматурга Брайана Фрила «Переводы». И этот спектакль производил сильнейшее впечатление. «“Переводы” выступили в роли “Вишневого сада”. Эстонские актеры играли пьесу не об ирландцах и англичанах, а о себе и о представителях российской советской власти в родной Эстонии. При этом ни одной публицистической ноты, ни одного прямого намека на межнациональные и идеологические проблемы советской Эстонии в постановке не было. И русские люди, сидящие в зале, не ежились и не раздражались. В спектакле не было никакого политического пафоса, никакой направленности “против них”, т.е. нас. Это было чистое, совершенное искусство, на эмоциональных полутонах, временами с очень печальным юмором…»[10].

Можно сказать, что в случае «Переводов» временная и географическая составляющая зрительского хронотопа была предельно активна. Современность и Эстония, находясь в которой зрители не могли не ощущать параллелизм с ситуацией в пьесе Фрила, и были «актуализирующими координатами», не нуждавшимися в особых пространственных решениях. Работы в сцене-коробке, с традиционной спокойной мизансценой зрительного зала, оказалось вполне достаточно для воплощения актуальной истории героев-ирландцев на сцене – переживающих вторжение англичан, собравшихся переводить все ирландские названия местности на английский язык.

В случае же постановки классики в театре XX–XXI вв. хронотоп, воплощенный в пьесе, чаще всего не переходит в хронотоп спектакля без концептуальных трансформаций. При работе за пределами жизнеподобного иллюзионизма-на-сцене и/или при поиске театром неординарных решений пьесы, доминировать будет, скорее всего, не литературный концепт или, во всяком случае, литературный концепт не в чистом виде, а в соотношении с реальными пространственно-временными свойствами представления в конкретном времени и месте показа. Последние чрезвычайно важны, поскольку либо кладут пределы фантазиям сознания (свободно живущим в литературных формах, по сути, предлагающим сценарий визуального воплощения), либо переиначивают их по-своему, адаптируя к физическим условиям места, где играется представление, и времени показа.

В эпоху авторской режиссуры возможны самые парадоксальные, как бы намеренно идущие вразрез с драматургическим замыслом, решения пространства. Например, в ранние перестроечные годы Юрий Погребничко поставил пьесу Чехова «Три сестры» в узком пространстве казенно-тюремного типа (в котором ставил все свои спектакли театра «ОКОЛО дома Станиславского»). Среди фактур материальной среды доминировали железо и грубое сукно шинелей. Но появлялся и дискотечный шар с зеркальными гранями, дающий эффект призрачного снегопада – а заодно и напоминание о дискотечной атмосфере 1980–1990-х. Пелась песня Михаила Шуфутинского «Не пишите мне писем, дорогая графиня...». Одним словом, преобладали признаки предметно-пространственного, культурного, атмосферного характера, которые можно определить как разностадиальный постчеховский мир. Хронотоп спектакля включал в себя эпоху общественного слома в России, Первой мировой войны,

революций, а также эпоху тоталитаризма, бытия «зоны», вообще пространство российской глуши советского времени и вместе с тем – пространство/время позднесоветской и постсоветской популярной культуры, ее рефлексии о чеховских героях, Серебряном веке, дореволюционной России, классической художественной традиции и дворянской культуре.

Погребничко выстраивал пространство и время абстрактных «здесь и сейчас», игровую среду конца XX в. для духовного переживания многих переходных периодов русской истории, ни один из которых напрямую на сцене не воплощался. Такое постмодернистское переиначивание и игровая относительность всех координат в случае спектакля «Три сестры» приводили к актуализации драматизма пьесы, написанной Чеховым до начала эпохи глобального общественно-культурного слома, но с его предчувствием, с ощущением невозможности жить так, как было заведено и казалось единственно возможным старшему поколению персонажей пьесы.

Хронотоп спектакля как бы стремился вырвать зрителей из привычного хронотопа пьесы Чехова и вбросить в хронотоп советского мира, превращенный в некое абсурдистское абстрактное «поствремя», соприкасающееся с современностью зрителей. Зритель слышит знакомые реплики чеховских персонажей, их привычные имена, знает и может отметить следование сюжетной канве – и вместе с тем чувствует, как много привнесено нового, другого. Подчеркивается обращенность действия к аудитории, которая только и может понять весь драматизм игры дореволюционной пьесы о дореволюционном времени после всех революций и во время нового общественного слома. Иными словами, хронотоп спектакля сигнализирует о внутреннем обращении театра к хронотопу зрительного зала, с которым его объединяет опыт советской истории.

Что же происходит в подобных случаях с третьим большим слоем хронотопа, условно говоря, зрительским слоем хронотопа? Как нам кажется, диалог хронотопа представления с хронотопом пьесы, его перелицовывание, отмена, коррекция во всех своих разновидностях имеют целью включить зрительский хронотоп, сигнализировать о необходимости видеть, слышать, переживать нетождественность мировидения пьесы и мировидения современного спектакля, создаваемого современниками зрителей.

Хронотоп зрителей и современности

Во множестве случаев этот третий пласт хронотопа не исследуется, его могут даже не замечать, и мы не беремся утверждать, что он всегда оказывает сильное воздействие на первые две составляющих. Хотя третий пласт имеет место, но его активность и его способность влиять на смыслы представления как такового является переменной величиной. Хронотоп показа особенно активен в некоторых случаях, но не всегда.

Так, спектакли Анатолия Эфроса в советские годы собирали толпы, получали положительные и вдохновенные рецензии театральных критиков, были высоко значимым театральным явлением, внутренне оппозиционным советской официальной культуре. Однако внешне, в координатах показа, это не подчеркивалось. Спектакли шли на обычной сцене обычного театра, в обычное время. Их элитарность и оппозиционность не облекались в демонстративные пространственные или пространственно-временные формы.

Студийное движение спонтанно пошло по противоположному пути. О том, что зритель попадает на художественно-оппозиционное, не традиционное или не вполне традиционное представление, он мог судить по тому, что оказывался в помещениях, мало напоминающих «приличный» театр. Узкие двери, неказистый и нередко очень узкий интерьер фойе, железные лестницы, кривые коридоры, подвальные и полуподвальные пространства, отсутствие бархатных отделок, занавесов, уж не говоря о блеске зеркал и позолоты, – все говорило о том, что это «полупоходный» и очень новый театр – принадлежащий современности. Он не связан традициями и хотя бы самим помещением с «лучшими временами» и ничем не напоминает о досоветском времени (в отличие от помещений таких театров, как Малый театр, к примеру). Не способен такой театр выступать и фасадом культурной жизни советского государства. Студийный театр сигнализировал своей публике, что он – особый во всех смыслах. К обуржуазившейся прослойке советского общества не имеет никакого отношения, как и к официальной культуре. Здесь могут попирать художественные традиции, а могут их обновлять и возрождать – но здесь не имеют права быть несовременными и показывать «обычные спектакли».

Проблема таких студий или малых сцен, иногда удивительно похожих на студии (например, такой вариант представляла малая сцена Центрального Детского театра в Москве, ее здание не выжило в эпоху перемен), заключалась в том, что они вступали со зрителем в такую

непривычную, доверительно-неофициальную и трепетную коммуникацию, что уже как будто не имели права на плохой спектакль. А зритель *как будто* не имел морального права судить и оценивать представление с позиций чисто художественных, не включавших в себя одобрения специфики внутренней оппозиционности официальному искусству и закосневшим традициям. Хронотоп бедного студийного полуподвала на закате советского времени словно претендовал на управление эмоциональным настроем публики, усиливал ее сплоченность и несколько поощрял снисхождение в оценках художественного продукта. Существовали выдающиеся театры-студии, например Театр-студия на Юго-Западе или Театр-студия «Человек». Однако никакой прямой и беспроигрышной гарантии творческой удачи постановка в подобном театре не имела. И те критики, которые старались держать руку на пульсе студийной жизни, периодически «нарывались» и на весьма неудачные работы.

Тем не менее студия обладала модным хронотопом показа, выступать против которого было просто не прилично. Помнится, однажды в середине 1980-х замечательный театровед Борис Исаакович Зингерман в частной беседе говорил: «Меня Анатолий Васильев все зовет в какой-то подвал. А я все не иду, все жду, когда у него будет нормальный театр. Терпеть не могу всякие подвалы!» Это высказывание было очень неожиданным и нетипичным. Немногие, кто думал примерно также, рискнул бы вообще произносить подобные фразы. Как можно было не любить подвалы, когда в них принято было видеть не только новое искусство, но и свежий ветер общественных перемен?

Одним из таких спектаклей, совершавших прорыв за пределы «советскости», в середине 1980-х гг. была постановка Анатолия Васильева «Серсо» по пьесе Виктора Славкина. Спектакль долго, несколько лет репетировался на малой сцене Театра на Таганке. И можно с большой уверенностью утверждать, что «обычная сцена» не позволила бы реализоваться очень многим смысловым пластам. А «задворки» Таганки сами по себе явили высокую концентрацию смыслов. Прежде всего, таким образом спектакль как бы говорил о том, что Театр на Таганке со своего центрального входа, в своей «фасадной» части уже порядком академизировался. Он перестал быть революционным и даже в строгом смысле слова современным, превратившись в традицию, в чем-то дряхлеющую. Спектакль-событие, спектакль-потрясение происходит на малой сцене, в непривычном пространстве, где и расстановка мест

для публики, и декорация, и течение времени – все будет совершенно не привычным и не похожим ни на «почерк Таганки», то есть Юрия Любимова (на тот момент – скандального невозвращенца), ни на стилистику Анатолия Эфроса, поставленного во главе театра в отсутствие родного Мастера, как называли Любимова актеры его труппы.

«Серсо» начинался с отмены сжатого времени, обычно обозначавшего физические действия персонажей, но не погружавшего в реальную протяженность натурального, безусловного действия. Здесь же начиналось погружение в некий физический процесс, казавшийся бесконечным. Зрители видели забитую грубыми досками веранду. Изнутри кто-то принимался выбивать доски, раскрывая дом, постепенно делая его внутреннее пространство доступным для зрительского наблюдения. Этот процесс казался долгим и мучительным, потому что шел в «реальном времени», а не уступал место какому-нибудь более привычному, «метафизическому» сценическому деянию. Могло показаться, что спектакль не принимает зрителей в расчет, почти игнорирует их присутствие – но именно это и означало, что диалог сцены и зала активизирован, однако не на вербальном уровне, а на уровне молчаливой, необъявленной трансформации правил игры. Хронотоп спектакля включал натуральное, несокращенное «время физического события», время в его протяженности и первозданности.

Однако таким был пролог к сложной игре образами исторического времени, к моделированию хронотопа спектакля, построенного на раздвижении географических и временных границ бытия героев, в которых сквозь позднесоветские узнаваемые черты постепенно начинали проступать признаки «космокультурных» людей, парящих над пространством и историей, живущих в толще эстетических наслоений, а не на тонкой кромке сиюминутных проблем и чаяний. «Серсо» содержал в себе пафос аполитического жеста, который, конечно же, не мог не быть и политическим в некотором смысле – он утверждал неминуемость выхода всех нас за пределы советских жизненных координат в пространство культуры, единое и неделимое в человеческом сознании, в психофизике, в танце, в костюме, в общении с предметами и через предметы. «Серсо» предлагал аудитории почувствовать такую перспективу, ощутить вкус к бытию в культурном дискурсе, а не в политическом. Не обсуждать «проблемы современного человека», а окунуться в новую театральную эстетику – и смотреть на себя сквозь эту эстетику.

Символичной видится общая мизансцена зала, в котором сценическое пространство располагалось посередине, между двумя зонами зрительских мест. Тем самым в «Серсо» Анатолий Васильев предлагал зрителям смотреть сквозь сценическое действия на своих современников, сидящих по другую сторону сценографической конструкции. Веранда старого дачного дома выполняла функции оптического прибора, через который надо уметь глядеть на современный мир и внутрь времен. Хронотоп зрителей как бы прорастал через хронотоп спектакля, визуально был в него включен и им опосредован. И все это делало разыгрываемую историю еще и историей о восприятии мира через зрелище, с помощью зрелища как магический кристалл, призванный приобщить к тому, что иначе не видно и не ощутимо.

Во втором акте пространство действия оказывалось занавешено с двух сторон полупрозрачными белоснежными занавесами. Сквозь них зрители видели, как герои виртуозно играют в старинную игру серсо, посылая кольца через окна веранды и поверх верхнего этажа, ловя их на шпажки и снова «прошивая» ими пространство и, в символическом смысле, время, – поскольку тогда в героях, физически «прописанных» в советской эпохе, пробуждались дореволюционные обитатели дома и, шире, России, европеизированные галантные игроки, несущие в себе ауру исторического прошлого. Полупрозрачный занавес выполнял двойную роль – скрывал, затуманивал, но и открывал, наводил нужную резкость. Именно благодаря этому тюлевому туману и возникал образ некоей воскресающей облачной массы – невесомой реальности далекого прошлого. Занавесы посреди представления и для представления также подчеркивали соотнесенность действия с реальной аудиторией, когда механизмом показа/наблюдения управляет авторская режиссерская воля, развоплощенная в приемы и жесты опосредованного обращения к зрителям.

«Серсо» можно считать прологом к перестроечным театральным опытам, к безбытным и бездомным спектаклям, своим нестабильным существованием подчеркивавшим принадлежность прежде всего эпохе, большому неспокойному миру постсоветской страны, пришедшей в бурное движение, актуализировавшему зрительский хронотоп. Будут блистательные спектакли курса Петра Фоменко в 39-й аудитории ГИТИСа и даже в самих коридорах ГИТИСа, продемонстрировавшие силу игровой энергии и свободы воображения, объединяющей актеров и зрителей. Будут отчаянно авангардные опыты вроде «Ромео и

Джульетты» в постановке Владимира Епифанцева где-то в заводском пространстве, без единого членораздельного слова (1999).

Будут гастрольные спектакли, разрушавшие все стереотипы театральности. Один из таких спектаклей – «Гвоздики» Пины Бауш – шел на большой сцене Театра имени Моссовета и выглядел как нервно аффектированное, но при этом бесконечно изобретательное издевательство и над сценой-коробкой, и над представлениями о разделении театра на драматический и музыкальный, на литературную драму и пантомимическое действо по сценарию. Как раз его авангардность в сочетании с достаточно спокойной закрытой формой (как бы невключенным хронотопом зрителей) на протяжении всего действия и составляла один из эффектов. Аудитории предлагали «просто смотреть» то, что было не очень похоже на спектакль. И аудитория, состоящая в основном из подготовленной публики, хорошо понимала, что за дуракаваляниeм Пины Бауш скрывается сложное концептуальное послание. В самом же финале актеры садились на край сцены, потом спускались в зал и каждый из них заключал в объятия одного из зрителей. И в этом жесте было не только и не столько прямое включение зрительского слоя в общем хронотопе спектакля, сколько поворот от усложненности современного художественного сознания к простоте и мудрости вечных «простых чувств», в переживании которых могут встретиться Западная Европа и Россия, пространство сцены-коробки и пространство перманентных экспериментов, человек как образ и человек как психофизический индивид, живущий здесь и сейчас.

Театр более позднего времени и театр сегодняшний продолжают работать «на швах» многосложного, замысловато скроенного и уплотненного хронотопа, включающего хронотоп пьесы, хронотоп игрового действа как такового и хронотоп зрительского пространства-времени. Современные театральные формы, о которых много пишут молодые исследователи[11], словно специально создан для рассмотрения многопластовой природы хронотопа в театре. «Погружение в пространство пьесы», как пишет В.Д. Эвалльё, в иммерсивном театре[12], если быть точными, может подразумевать скорее погружение в какие-либо пласты воплощенного реального пласта хронотопа пьесы (но не всего хронотопа пьесы, который обычно невозможно воспроизвести на сцене полностью, да театр и не имеет такой обязанности), при визуально и физически эффектной актуализации зрительского пласта в целостном хронотопе представления. «Пластический культурный код

складывается из бытовых повседневных телесных паттернов, новостной, социальной, политической повестки, образа жизни конкретного человека, его субъективного представления о “себе идеальном”», – пишет Е.В. Васенина[13], тем самым подтверждая наши ощущения о внутренней неоднородности каждого из трех главных составляющих хронотопа представления. Ведь зрительская масса и есть живое присутствие «пластического культурного кода» современности, соприкасающейся тем самым с хронотопом сценического действия. В последнее время, можно констатировать, театр даже слишком агрессивно, в неимоверной концентрации использует хронотоп современности, что приводит иногда к отрыву от хронотопа пьесы, игнорированию ее пространственно-временного паттерна. Это, к примеру, ярко описано в статье Н.Б. Маньковской, где речь идет и о нынешних спектаклях по «Синей птице» Метерлинка, по сути, подавляющих хронотопом современности все прочие элементы возможной целостности хронотопа постановки[14].

Сама по себе эта тенденция тоже нуждается в анализе. Если в предшествующие годы, как нам кажется, мы часто наблюдали слишком робкое включение хронотопа зрителей и элементов современности в целостный хронотоп постановки, в нынешний период актуален противоположный перекос. Театр словно боится, что будет недостаточно современным и художественно острым, если не заслонит хронотопом зрителей и современности в ее брутальных, узнаваемых, эмблематических формах все остальные возможные слои хронотопа. Такой художественный диктат хронотопа зрителей и современного мира за пределами театра может приводить к открытиям новых возможностей искусства, но может означать и элементарное заигрывание с аудиторией, и панический страх быть «не в тренде».

Подводя промежуточные итоги нашим рассуждениям, отметим, что многослойность хронотопа представления, как и возможная многослойность каждой из его трех главных составляющих – хронотопа пьесы, хронотопа художественного действия и хронотопа зрителей – остается недостаточно изученной. Соотношение разных пластов целостного хронотопа спектакля всякий раз особое, оно может даже меняться на одном и том же спектакле по мере его жизни во времени отдельного показа и во времени того, как постановка живет в контексте современных реальных событий, культурной жизни, репертуарной сетки города и т.д. Исследователи и тем более театральные критики и

журналисты, пишущие о живом театре, как правило, делают акцент на каких-либо одних пластах хронотопа и не учитывают других. Тем не менее, как нам кажется, для понимания эстетики театра и драматургии весьма полезно сосредоточиваться именно на художественной целостности пространства-времени, интерпретация которых оказывает мощное влияние на формирование художественной картины мира в синтетическом искусстве театра. Один из разделов своего введения в коллективную монографию «Антропология искусства…» О.А. Кривцун называет «Искусство как поле риска, как усложнение картины мира и души человеческой»[15] – это очень точная формулировка, на наш взгляд. Усложнение картины мира в театральном искусстве бывает столь велико, что исследователь должен сделать над собой большое усилие, чтобы не упрощать и не спрямлять тех извилистых траекторий, которые избирает сценическая реальность в саморазвитии. Тем более что искусство, даже самое рациональное, остается в известной мере более спонтанным и иррациональным, гораздо активнее реализует «ресурс самопревышения, который дарит человеку художественное воображение»[16], нежели способна реализовать рефлексия о нем. Грубо говоря, создать очень сложный хронотоп спектакля проще, чем его увидеть и проанализировать. Тем не менее изучать внутреннюю сложность во внешне простой и ясной художественной материи – задача полезная и для понимания театральной эстетики необходимая.

[1] См.: *Дмитриевский В.Н.* Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм // *Художественная культура*. 2019. № 4 (31). С. 564–578. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b1/hk_2019_4_564_579_dmitrievskiy.pdf (дата обращения 11.08.2020)

[2] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121.

[3] Там же.

[4] См.: *Гвоздев А.А.* О смене театральных систем // О театре. Временник отдела истории и теории театра. Л.: Academia, 1926. С. 7–36.

[5] См.: *Дмитриевский В.Н.* Указ. соч.

[6] *Барбой Ю.М.* К теории театра. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2008. С. 69.

[7] См.: там же. С. 68

[8] См.: *Аристотель.* Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983.

[9] См.: *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Под общей ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play, Канон плюс, 2015.

[10] *Сальникова Е.В.* Низкое не внизу, высокое не наверху. (Культурный статус и тенденции театра XX века в контексте повседневности) // Высокое и низкое в художественной культуре: Том 2. Отв. ред. Ю.А. Богомолов. М.; СПб.: Нестор-История, 2013. С. 132.

[11] См.: *Васенина Е.В.* Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок» // Художественная культура. 2016, № 2 (18). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5044.html (дата обращения 08.09.2020); *Фишер*-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под общей ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play, Канон плюс, 2015.

[12] *Эвалльё В.Д.* Интерактивное и иммерсивное в медиасреде. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. № 3 (29). С. 258. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf (дата обращения 02.08.2020).

[13] *Васенина Е.В.* Российский современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности // Художественная культура. 2019. № 2 (28). С. 187. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/828/hk_2019_2_176_193_vasenina.pdf (дата обращения 11.09.2020).

[14] *Маньковская Н.Б.* Судьба стучится в дверь. Философско-эстетические взгляды Мориса Метерлинка // Художественная культура. 2019. № 1. С. 36–37. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/bb3/hk_2019_1_1_20_mankovskaya.pdf (дата обращения 11.09.2020).

[15] *Кривцун О.А.* Мера человеческого в искусстве: исторические модификации // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.: Индрик, 2017. С. 21.

[16] Там же. С. 27.

Аппендикс

Ольга Егошина
Загнанных лошадей пристреливают, загнанные старушки умирают сами
Обзор первых московских премьер сезона 2020-2021гг. После большой паузы, связанной с пандемией, вышли спектакли «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» на сцене Центра драматургии и режиссуры в постановке Владимира Панкова и «Старуха» Сергея Женовача в Студии театрального искусства. Обе премьеры ответили на главный вопрос сегодняшнего дня: как существовать, когда жизнь невыносима? На кого надеяться, к кому обращаться?
Ключевые слова: Центр драматургии и режиссуры, *SounDrama*, гротеск, абсурд, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», Хорас Маккой, Владимир Панков, Америка, Великая Депрессия, Александр Березкин, СТИ, «Старуха», Даниил Хармс, Сергей Женовач.

Виктория Пешкова
Шестнадцать человек на сундук мертвеца
Студия театрального искусства открыла сезон «Старухой» Даниила Хармса в постановке Сергея Женовача. Режиссер уверяет, что он решил похулиганить, и новый спектакль – всего лишь «нелогичное течение мыслей». Автор статьи уверен, что за озорной формой прячется более чем серьезное содержание. Оно связано с историей страны, с вопросом о существовании Бога и чуда, веры и безверия.
Ключевые слова: Хармс, «Старуха», Женовач, СТИ, чудотворец, абсурд.

Анастасия Арефьева
Человек как факел
Статья посвящена анализу спектакля «Барокко» в Гоголь-центре, а также осмыслению барокко как стиля в современном российском театре. Почему эта эпоха стала своеобразной точкой отчета и питательной почвой для современного художественного высказывания и как ее свойства преломляются в спектакле Кирилла Серебренникова?
Ключевые слова: Барокко, Кирилл Серебренников, Гоголь-центр, опера.

Екатерина Белова
Дарья Хохлова
«Зимняя сказка» в постановке Кристофера Уилдона
Статья посвящена балету «Зимняя сказка» в постановке К. Уилдона (композитор Дж. Тэлбот), мировая премьера которого состоялась на сцене лондонского Королевского оперного театра *Covent Garden* в 2014 г., а российская – на исторической сцене Большого театра в 2019 г. Авторы анализируют хореографическую трактовку этой поздней пьесы У. Шекспира.
Ключевые слова: балет, «Зимняя сказка», К. Уилдон, У. Шекспир, хореографическая трактовка, Дж. Тэлбот.

Наталья Скороход
Роман как способ «мыслить и страдать»: режиссура Евгении Сафоновой
Статья анализирует поэтику Евгении Сафоновой – одного из самых интересных режиссеров Санкт-Петербурга. Рассматривая спектакли «Братья», «Медея», «Аустерлиц» автор статьи отмечает отличительные черты почерка Сафоновой: работу с голосоведением, исключительное внимание к литературному тексту, виртуозную ритмическую партитуру спектаклей. Сделан вывод о том, что режиссуру Сафоновой можно определить термином «романность», который возник в отечественном театроведении в 1970-е годы, генезис термина также раскрывается в статье.

Ключевые слова: Сафонова, романность, повествовательность, Пискатор, Брехт, Товстоногов, акустическая партитура.

Ксения Стольная
У зеркала, где муть
В Свердловском академическом театре Григорий Козлов поставил «Чайку» А.П. Чехова. Петербуржский режиссер сделал спектакль, в котором нет «маленькой удобопонятной морали» и гонки за «новыми формами», но есть глубокое знание традиции психологического театра и умение раствориться в актере, которого бегут многие современные постановщики. Центральными фигурами спектакля оказались Тригорин и Аркадина в исполнении Александра Баргмана и Ирины Ермоловой.
Ключевые слова: Свердловский академический театр, «Чайка», Григорий Козлов, Александр Баргман, Ирина Ермолова.

Надежда Новикова
В театре тоже все не так, все не так, ребята…
Жизнь спектаклей руководителя московского театра «Около дома Станиславского» Юрия Погребничко измеряется десятилетиями. «Лес» по пьесе А.Н. Островского играется больше тридцати лет. Спектакль пережил три редакции и смену актерских поколений. Ход времени, новые его запросы отразились на самом названии: вместо «Нужна трагическая актриса » – «Нужна драматическая актриса».
Ключевые слова: театр «Около», Юрий Погребничко, Юрий Кононенко, «Лес», А.Н. Островский, Гамлет, Алексей Левинский, Лилия Загорская, Юрий Любимов, Владимир Высоцкий.

Мария Хализева
Перепрошивка классики
Попытка портрета режиссера Саймона Стоуна после сезона знакомства Москвы с его спектаклями. Размышления о режиссерских сюжетах, выстроенных на каркасе классических пьес или опер, о радикализме как новой норме подхода к постановке хрестоматийных произведений.
Ключевые слова: Саймон Стоун, фестивали, драма, опера, актуальность, изощренность, зрелищность, сценарий, кинематографичность, «Три сестры», «Медея», классический сюжет, миф, нерв современности.

Екатерина Омецинская
Три возраста Молодежного театра
Петербургский государственный Молодежный театр на Фонтанке в минувшем сезоне отмечал три юбилейные даты – 40-й день рождения самого театра, 70-летие художественного руководителя Семена Спивака и 30-летие его работы в Молодежном. Начало нового сезона ознаменовано 80-летием со дня рождения основателя театра – Владимира Малыщицкого. Статья посвящена истории знаменитого театра.
Ключевые слова: Молодежный театр на Фонтанке, Игорь Владимиров, Владимир Малыщицкий, Ефим Падве, Семен Спивак.

Георгий Праздников
Театр Владимира Малыщицкого
Статья посвящена Владимиру Малыщицкому, создателю и – в разные годы – руководителю театров *Studio*, Молодежного и Камерного театров Ленинграда-Петербурга. Молодежный театр в те годы, что Малыщицкий ставил там спектакли, сравнивали с любимовской Таганкой.
Ключевые слова: В.Малыщицкий, *Studio*, Молодежный театр в Измайловском саду, Молодежный театр на Фонтанке, Камерный театр Малыщицкого, К. Рудницкий, А. Толубеев, Н. Усатова.

Наталья Старосельская
Мастер и его мастерская
Прошло четверть века с тех пор, как С.Я. Спивак выпустил первых учеников

в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии имени Н.К. Черкасова (ныне – РГИСИ). Студенты всех его курсов постепенно вводились на роли в текущем репертуаре, а по окончании вуза почти полным составом пополняли труппу Молодежного театра на Фонтанке. Об учителе, его учениках и их спектаклях идет речь в статье.

Ключевые слова: Семен Спивак, Молодежный театр на Фонтанке, ЛГИТМИК, «Крики из Одессы», «Метро», Денис Хусниярoв, Николай Слободяник, «Идиот. 2012», «Жестокие игры», «Обыкновенные чудики», «Игра в Шекспира. Гамлет».

Анастасия Иванова

Взросление с *Comédie Française* на спектаклях *tout public*

Comédie Française во время пандемии выходила в формате своеобразного телеканала *La Comédie continue!* и показала сто двенадцать спектаклей, основанных на текстах пятидесяти авторов. В том числе, семь спектаклей для детей, обзор которых и содержится в статье. Почти все идут на малых сценах в лаконичных декорациях, все очень музыкальны и касаются весьма серьезных тем и проблем.

Ключевые слова: Comédie Française, «спектакль для всех» (*tout public*), «Три поросенка», «Волк» и «Олень и Пес», «Принцесса на горошине», «Русалочка», «Маленький Принц», «20 000 лье под водой», Марсель Эме, Ганс Христиан Андерсен Антуан де Сент-Экзюпери, Жюль Верн, Кристиан Гонон, Аделин д'Эрми, Стефан Варюпен, Эллиот Женико, Жюли Сикар, Мишель Вюермоз, Серж Багдассарян.

Сергей Стахорский

Прототекст и метатекст в театральном нарративе (на материале постановок оперной классики)

Статья посвящена постановкам оперной классики, появившимся в последние десятилетия. Обладая обширной сценической историей, классическая опера всегда отчетливо показывает новые тенденции, возникающие в музыкальном театре. Эта большая тема имеет несколько ракурсов наблюдения. В статье рассматривается один лишь аспект, связанный с прочтением произведений, ставших предметом постановки.

Ключевые слова: прототекст, метатекст, опера, либретто, коллаж, Мейерхольд, «Пиковая дама», Покровский, Конвичный, «Летучий голландец», Дж Миллер, «Риголетто». «Любовный напиток», Л. Додин, С. Герхайм, П. Шеро, «Кольцо Нибелунга», К. Нелл, «Валькирия», Р. Карсен, А. Херманис, «Трубадур», А Бернар, «Путешествие в Реймс», Д. Черняков, «Иоланта».

Алексей Пасуев

Повседневность абсурда

Фестиваль студенческих спектаклей «Твой шанс» впервые за шестнадцать лет существования провели он-лайн, а не в театральном центре «На Страстном». В программу фестиваля вошли постановки шекспировских пьес и советской классики. В самых интересных спектаклях главным мотивом оказывалась тревожная относительность, проницаемость реальности и сновидения, абсурдности и повседневности, безумия и нормы.

Ключевые слова: Московский международный фестиваль студенческих спектаклей «Твой шанс», театральный центр «На Страстном», Национальная академия драматического искусства им. Сильвио Д'Амико, Луиджи Сиракуза, Театральная академия Гамбурга, Йорг Поль, Светлана Землякова, Высшая школа сценических искусств Константина Райкина, Павел Сафонов, Театральный институт им. Бориса Щукина, Мария-Луиза Михалеску, Национальный университет театра и кино им. И.Л. Караджале, ГИТИС, Максим Меламедов.

Инна Некрасова
«Выходит навстречу ему с тимпанами…»: «Дочь Иеффая» Якоба Бальде в современном приближении
Статья знакомит с произведением немецкого неолатинского драматурга и поэта XVII в. Якоба Бальде «Дочь Иеффая» (напечатана в 1654 г.) и с новейшим французско-латинским изданием этой пьесы, вышедшим в Париже в 2020 г. под редакцией Доминик Мийе-Жерар. Рассматривается художественная специфика этой библейской трагедии в контексте истории религиозного театра той эпохи, а также суждения Я. Бальде о театре и немногие сохранившиеся сведения о постановке 1637 г. Затрагиваются другие интерпретации того же библейского сюжета в театре.
Ключевые слова: Якоб Бальде, «Дочь Иеффая», Доминик Мийе-Жерар, библейская драма, театр иезуитов.

Вадим Щербаков
Полутени Художественного театра
Рецензия на книгу «Художественный театр после революции. Дневники и записи. Федор Михальский. 1920–1924. Алексей Гаврилов. 1927–1932.», в которой автор пытается осмыслить театроведческую ценность издания. Особо выделены возникающие в дневниковых записях сюжеты жизни зрительских пространств МХАТ конца 1920-х и совместного существования в сезоне 1928/29 гг. спектаклей «Унтиловск» и «Дни Турбиных».
Ключевые слова: МХАТ, Ф. Михальский, А. Гаврилов, Вл. Немирович-Данченко, К. Станиславский, М. Булгаков, Л. Леонов, М. Львова С. Никулин, М. Львова, Е. Шингарева, М. Бубнова

Виолетта Гудкова
Нечистая сила при свете разума
Рецензия рассказывает о новом видении романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», предложенном работой петербургского литературоведа О.Я. Поволоцкой «Щит Персея». Автор книги вступает в острую полемику с традицией романтизации Воланда и высветления персонажей дьявольского окружения и приходит к переосмыслению романа в целом. Среди ключевых тем отметим размышления об исчезновении языка, способного адекватно описать действительность 1930-х гг., и роль булгаковского романа в его возвращении. Коротко говорится о важнейших булгаковедческих трудах последнего времени, к которым принадлежит и исследование О.Я. Поволоцкой.
Ключевые слова: роман «Мастер и Маргарита», новое прочтение, дьявол как персонаж, язык власти, лексический анализ.

Татьяна Шовская
Джакомо Торелли в Венеции
Джакомо Торелли (1608–1678) – наиболее известный сценограф эпохи барокко. Его влияние на изобразительное оформление спектакля во второй половине XVII в. трудно переоценить. Французский период деятельности Торелли известен шире, однако при дворе Людовика XIV он лишь совершенствовал свои приемы, найденные и опробованные им еще в Венеции, где он не только оформил несколько оперных премьер в театре *Novissimo*, но построил для этого театра здание и сценические машины. В статье предпринята попытка подытожить достижения венецианского периода творчества Торелли, составить типологию созданных им в Венеции сценических картин, рассмотреть их художественные и пространственные приемы.
Ключевые слова: Джакомо Торелли, венецианская опера XVII века, сценография барокко, театр *Novissimo*, перспективные декорации, театральная машинерия, «Мнимая сумасшедшая».

Мария Берлова
Утерянные сокровища.
Шведские придворные театры
эпохи рококо
Статья посвящена шведским придворным театрам XVIII в. – Конфиденсен, построенному в 1753 г., и Дроттнингхольм, построенному в 1766 г. Оба эти театра были преданы забвению после смерти короля Густава III в 1792 г. и открыты заново только в XX в. В центре внимания автора, главным образом, оказываются архитектура и барочная машинерия двух старинных театров – в Конфиденсене она была утрачена, а в Дроттнингхольме чудом сохранилась и функционирует по сей день. Подробный анализ работы и возможностей старинной машинерии дает возможность представить образ спектаклей второй половины XVIII в. не только в шведской, но и в общеевропейской театральной практике.
Ключевые слова: шведское рококо, придворный театр XVIII в., театр Дроттнингхольм, театр Конфиденсен, театральная архитектура, барочная машинерия, старинный спектакль.

Инна Соловьёва
Ольга Егошина
«Письма в Художественный театр.
1917–1918»
Публикация фрагмента книги, которую готовит к печати научно-исследовательский сектор Школы-студии МХАТ. Для журнала отобраны письма, адресованные К.С. Станиславскому, Вл.И. Немировичу-Данченко и В.В. Лужскому с января 1917 по ноябрь 1918 г., когда стремительно менялась жизнь страны. Авторы писем – известные люди разных специальностей и «самая обыкновенная девушка» – делятся впечатлениями, выражают свое отношение к происходящему и высказывают мнения о том, как должно развиваться театральное искусство в контексте революции. Публикация даёт уникальную возможность оценить не только воздействие МХТ на аудиторию, но и обратное: что люди хотели от главного драматического театра России в переломные моменты истории.
Ключевые слова: МХТ, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, М.Н. Ермолова, П.А. Кропоткин, Февральская революция в России, Великая Октябрьская социалистическая революция, репертуарный театр, театральная аудитория.

Светлана Сбоева
«Мы знаем, несомненно,
основные линии
и первоэлементы его работы…».
Андрей Левинсон
об Эдварде Гордоне Крэге
Статья А.Я. Левинсона «Э. Гордон Крэг. “Человек, который ничего не сделал”», помещенная в парижской газете *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques,* – убедительный призыв к профессионалам в области сценического искусства. Наши знания о творчестве Крэга недостаточны; если театр освоит вклад английского актера – режиссера – сценографа в полном объеме, он добьется принципиально новых достижений, уверен Левинсон. Публикация его труда, вступительная статья, где прослежена выставочная деятельность Крэга, и комментарии направлены на актуализацию наследия художника, которому «дано было создавать театр целиком».
Ключевые слова: А.Я. Левинсон, Э.Г. Крэг, искусство театра, сценография, взаимодействие национальных культур.

Владислав Иванов
Мария Хализева
Смута Луначарско-Свидерская
Письма З.Н. Райх и Вс.Э. Мейерхольда
В отсутствие Вс.Э. Мейерхольда, который в 1928 г. во Франции вел переговоры о зарубежных гастролях и лечился, Наркомпрос и Главискусство

предприняли наступление на ГосТИМ, отказываясь продлевать договор с театром, требуя немедленного возвращения Мастера в Москву. Неистовые письма документируют состояние Вс.Э. Мейерхольда и З.Н. Райх, оторванных от Москвы, где разворачиваются события, в которых приходится участвовать издалека.
Ключевые слова: ГосТИМ, Вс.Э. Мейерхольд, З.Н. Райх, Франция, Наркомпрос, Главискусство, коллективный договор, ликвидационная комиссия, советская общественность.

Елена Горфункель
История ремарки в тезисах
Автор статьи предлагает увидеть историю театра со стороны вспомогательного литературного элемента: ремарки. Вглядываясь в прошлое, можно понять, что в определенные эпохи никаких дополнительных пояснений авторам спектакля не нужно было. А в другие времена ремарка стремится приблизить пьесу к роману, повести, любому не драматургическому жанру. В XX в. режиссер все увереннее пользовался правом автора, переделывая источник, отбрасывая ремарки, компилируя несколько сочинений и выдвигая новые репертуарные принципы.
Ключевые слова: ремарка, Иннокентий Анненский, античная трагедия, Аристофан, Средние века, «Мистерия об Адаме», Шекспир, Марло, Гольдони, Бомарше, Мольер, Лопе де Вега, Уайльд, Шоу, Гуаптман, Чехов, Крэг, Станиславский, А. Веселовский

Владимир Колязин
Первое испытание классикой. Ибсен
Статья посвящена первому в истории театра Шаубюне опыту постановки драмы классического репертуара – «Пер Гюнту» Г. Ибсена, грандиозному восьмичасовому проекту Петера Штайна, премьера которого прошла в два вечера 13–14 мая 1971 г. Автор прослеживает путь спектакля от рождения его замысла до сценического воплощения на основе исследования материалов «рабочих протоколов» репетиционного периода и раскрытия творческого метода западно-берлинского театрального коллектива в контексте актуальных политических и эстетических идей 1970-х гг.
Ключевые слова: Шаубюне, Петер Штайн, Бото Штраус, Дитер Штурм, Карл Эрнст Херрманн, Пер Гюнт, Ибсен.

Анна Меловатская
Спектакль «Кармен-сюита» в постановке Г.Г. Малхасянца
В 1960–1970-е гг. во многих театрах СССР работало целое поколение хореографов-новаторов, творчество которых основывалось на верности традициям и готовности представить собственное видение развития балетного театра. В статье исследуется ранний период творчества одного из «шестидесятников» – хореографа Г.Г. Малхасянца (1937–2008). Автор статьи реконструирует один из его ранних спектаклей – балет «Кармен-сюита»(1974 г.) в Воронежском театре оперы и балета. На сегодняшний день творчество Малхасянца практически не изучено. Благодаря знакомству с его творческими поисками появляется возможность проследить основные тенденции и, возможно, наметить новые пути развития современного хореографического искусства.
Ключевые слова: «Кармен», Малхасянц, советский балетный театр, композиция танца, музыкально-хореографическая драматургия, постановочные приемы, режиссерские принципы, хореографическая образность.

annotations

Olga Yegoshina
Blown Horses are Shot Down and Blown Grannies Die all by Themselves
A review of the first Moscow premiers of the 2020–2021 season. After a long pause which happened due to the pandemic the Center of Drama and Stage Direction produced *Blown Horses are Shot down, Aren't they?* by Vladimir Pankov and the Studio of Theatre Art produced *The Old Woman* by Sergei Zhenovach. Both premiers answered the main question of today: how can one go on if life is unbearable? Is there anyone one can rely on, is there anyone one can address to?
Keywords: Center of Drama and Stage Direction, *SounDrama*, grotesque, absurd, *Blown Horses are Shot down, Aren't they?,* Horace MacCoy, Vladimir Pankov, America, The Great Depression, Alexander Berezkin, Studio of Theatre Art, The Old Woman, Daniil Kharms, Sergei Zhenovach.

Victoria Peshkova
Sixteen People on a Dead Man's Chest
The Studio of Theatre Art opened the season with Daniil Kharms's *The Old Woman* produced by Sergei Zhenovach. The director assures that he decided to prank the audience, and says that the new production is just an illogical flow of thoughts. The author of the article is sure that behind the mischievous form more than serious content is hidden. It is associated with the history of the country, with the question of the existence of God and miracle, faith and unbelief.
Keywords: Kharms, *The Old Woman*, Zhenovach, Studio of Theatre Art (STI), miracle man, absurdity.

Anastasia Arefieva
Human as a Torch
The article is dedicated to *Baroque* produced by Gogol-center and analyses the reflections of this style in the modern Russian theatre. Why has this epoch become a cut-off point for contemporary artists and how do its features reflect in Kirill Serebrennikov's performance? The author considers that the the director brings to his production features like instability, anxiety and flashiness. Moreover, this production is a fearless release of art and Serebrennikov's social energy and a way to express sorrow about our present and very near past.
Keywords: *Baroque*, Kirill Serebrennikov, Gogol-center, opera.

Yekaterina Belova
Daria Khohlova
***The Winter's Tale* directed by Christopher Wheeldon**
The article is devoted to the ballet *The Winter's Tale* staged by C. Wheeldon (composer J. Talbot). Its world premiere took place on the stage of the London Royal Opera House Covent Garden in 2014, and the Russian one – on the historical stage of the Bolshoi Theater in 2019. The authors analyze choreographic interpretation of this late play by W. Shakespeare.
Keywords: ballet, *The Winter's Tale*, C. Wheeldon, W. Shakespeare, choreographic interpretation, J. Talbot.

Natalia Scorochod
A Novel as a way to "think and suffer": stage direction of Evgeniya Safonova
The article analyzes the poetics of Evgenia Safonova, one of the most respectable directors of St. Petersburg. Considering the productions *Brothers*, *Medea* and *Austerlitz* as well the author notes the distinctive features of Safonova's directing style: work with voices, exclusive attention to the literary text, virtuoso rhythmic scores of the performances. Autor concluded that Safonova as a director can be defined

by the term *romannost'* (novel-style), which arose in Russian theater studies in the 1970s; the genesis of the term is also revealed in the article.
Keywords: Safonova, *romannost'* (novel-style), narration, Piscator, Brecht, Tovstonogov, acoustic score.

Kseniya Stolnaya
By the mirror
At the Sverdlovsk Academic Theater Grigory Kozlov staged Anton Chekhov's *The Seagull*. The Petersburg director created a production in which there is no "little understandable morality" and no race for the "new forms", but there is a deep knowledge of the tradition of psychological theater. The director showed the ability to dissolve himself in an actor, which many modern directors try to avoid. The central figures of the production were Trigorin and Arkadina performed by Alexander Bargman and Irina Ermolova.
Keywords: Sverdlovsk Academic Theater, *The Seagull*, Grigory Kozlov, Alexander Bargman, Irina Ermolova.

Nadezhda Novikova
Things Are not the Same as They Used to be in Theatre, Guys
Productions of Jury Pogrebnichko at the Moscow *Near Stanislavsky's House* theatre live for decades. *The Fores*t based on A. Ostrovsky's play is on for more than 30 years. The production has endured three editions and a change of actors' generation. New requests of the time have found reflection in the title: *Tragic Actress Needed* was changed to *Dramatic Actress Needed.*
Keywords: Near Stanislavsky's House theatre, Jury Pogrebnichko, Jury Kononenko, *The Forest*, Alexander Ostrovsky, *Hamlet*, Alexei Levinsky, Liliya Zagorskaya, Jury Lyubimov, Vladimir Vysotsky.

Maria Khalizeva
Reflashing the Classics
An attempt to give a portrait of director Simon Stone after the season when the Moscow audience got acquainted with his productions. Reflections on director's plots, built on the frame of classical plays or operas, on radicalism as a new norm of approach to staging well-known classics.
Keywords: Simon Stone, festivals, drama, opera, relevance, sophistication, staginess, script, cinematography, *Three Sisters*, *Medea*, classic plot, myth, nerve of our time.

Yekaterina Ometsinskaya
Three Ages of the Youth Theatre
The St. Peterburg State Youth Theatre on Fontanka celebrated three anniversaries in the past season: 40 years since it was founded, 70-year anniversary of its Artistic Director Semyen Spivak and 30 years since he started working in the Youth Theatre. The new season began with the 80 years anniversary of the theatre's founder, Vladimir Malyshitsky. The article is devoted to the history of the famous theatre.
Keywords: The St. Peterburg State Youth Theatre on Fontanka, Igor Vladimirov, Valadimir Malyshitsky, Larissa Luppian, Sergei Magitsko, Yephim Padve, Semyen Spivak.

Georgiy Prazdnikov
Vladimir Malyshchitsky Theatre
The article is dedicated to Vladimir Malishchitsky, the creator and – in different years – the head of the theatres *Studio* and Youth and Chamber (Leningrad-Petersburg). The Youth theater was compared with Lyubimov's Taganka during the years that Malyshchitsky worked there.
Keywords: Vladimir Malishchitsky, *Studio*, The Youth Theatre in Izmaylovsky Garden, The Youth Theatre in Fontanka, Vladimir Malishchitsky's Chamber Theatre, K. Rudnitsky, A. Tolubeev, N. Usatova.

Natalia Staroselskaya
The Master and His Course
A quarter of a century has passed since the first students of S.Ya. Spivak graduated

from the Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography named after N.K. Cherkasov (now – the Russian State Institute of Performing Arts). Students of all his courses were gradually introduced to roles in the current repertoire, and after graduating from the university, almost all of them entered the company of the Youth Theater in Fontanka. The article is about the teacher, his students and their productions.
Keywords: Semyen Spivak, Youth Theatre in Fontanka, LGITMIK, *Shouts from Odessa, Metro*, Denis Husniyarov, Nikolay Slobodianik, *Idiot.2012, Cruel Intentions, Playing Shakespeare. Hamlet.*

Anastasia Ivanova
Growing Up with the *Comédie Française* Watching Productions of the *Tout Public*
During the pandemic *Comédie Française* came out in the format of a sort of a TV channel *La Comédie continue!* It has shown 112 productions based on the texts of 50 authors. The article contains a review of them including the 7 productions for children. Almost all of them are performed on small stages in laconic decorations, all of them are very musical and touch upon very serious themes and problems.
Keywords: Comédie Française, a production for all *(tout public), The Three Little Pigs, The Wolf, The Deer and The Dog, The Princess and the Pea, The Little Mermaid, The Little Prince, 20 000 Leagues Under Water,* Marcel Ayme*, H*ans Christian Andersen, Antoine de Saint Exupery, Jules Verne, Christian Gonon, Adeline d'Hermy, Stephane Varupenne, Elliot Jenicot, Julie Sicard, Michelle Vuillermoz, Serge Bagdassaryan.

Sergei Stakhorsky
Prototext and metatext in Theatrical Narrative (based on productions of opera classics)
The article is devoted to the productions of opera classics that have appeared in recent decades. Classical opera, which has a long stage history, always clearly shows new trends emerging in musical theater. This vast topic has several viewing angles. The article deals with only one aspect related to the reading of the works that have become the focus of the production.
Keywords: prototext, metatext, opera, libretto, collage, Meyerhold, *The Queen of Spades*, Pokrovsky, Konvichny, *The Flying Dutchman*, J. Miller, *Rigoletto*, *Love Potion*, L. Dodin, S. Gerheim, P. Chereau, *Ring of the Nibelung*, K. Nell, *Valkyrie*, R. Carsen, A. Hermanis, *Troubadour*, A. Bernard, *Journey to Reims*, D. Chernyakov, *Iolanta.*

Alexei Pasuev
Mundanity of the Absurd
The festival of student productions *Your Chance* was held online for the first time for its 16-year existence. The festival program included productions of Shakespeare's plays and of Soviet classics. The main motive of the most interesting productions was anxious relativity, permeability of reality and dreams, absurdity and mundanity, madness and norm.
Keywords: Moscow International Festival of students' productions *Your Chance*, theatrical center *Na Strastnom*, Silvio d'Amico National Academy of Dramatic Arts, Luigi Siracusa, Hamburg Theatre Academy, Joerg Pohl, Svetlana Zemlyakova, Konstantin Raykin Higher School of Performing Arts, Pavel Safonov, Boris Shchukin Theatre Institute, Maria-Louisa Michalescu, National University of Theatre and Cinema named after I.L. Karadzhale, the Russian Institute of Theatre Arts, Maksim Marmeladov.

Inna Nekrasova
«Came out to meet him with timbrels…»: *Jephthias* by Jacob Balde in a Modern Approximation
The article introduces to Russian-speaking readers the work of the 17th century German neolatin playwright and poet

Jacob Balde *Jephtias* (*La Fille de Jephté*, *Daughter of Jephthah*), printed in 1654, and with a new French-Latin edition of this play, edited by Dominique Millet-Gérard in Paris (Classiques Garnier) in 2020. The author examines the artistic specificity of this biblical tragedy in the context of the history of religious theatre. Also considered are the judgments of J. Balde about the theater and the few preserved information about the performance of this tragedy in 1637 in the Ingolstadt Jesuit college under the direction of the playwright. In addition, other interpretations of the same biblical story in theatre are analyzed: *Jepthe mit seiner Tochter* (1555) by the German meistersinger Hans Sachs, *Jeptha of Offerbelofte* (1659) by Joost van den Vondel, the classic of Dutch drama, and «The action about prince Iephae of Galaat…», an anonymous Russian school play of the early 18th century.
Keywords: Jacob Balde**,** *Jephtias*, *Daughter of Jephthah*, Dominique Millet-Gérard, biblical drama, Jesuit theatre.

Vadim Shcherbakov
Half-Shades of the Moscow Art Theatre
Review of the book *Art Theater After the Revolution. Diaries and Notes. Fyodor Mikhalsky. 1920–1924. Alexey Gavrilov. 1927–1932*, in which the author tries to comprehend the scientific value of the publication. Special attention is paid to the life plots of the Art Theater audience of the late 1920s and to the coexistence in the 1928/29 season of such productions as *Untilovsk* and *The Days of the Turbins*.
Keywords: Moscow Art Theater, F. Mikhal'skiy, A. Gavrilov, Vl. Nemirovich-Danchenko, K. Stanislavsky, M. Bulgakov, L. Leonov, M. Lvova

Violetta Gudkova
Evil Spirit in the Light of Reason
The review is about the new vision of M.A. Bulgakov's *Master and Margarita* suggested by the literary scientist from St. Peterburg O.Ya. Povolotskaya in her book. The author of the book engages into a sharp polemic with the tradition of giving Woland a romantic image and of making the "dark" devil characters "light". She comes to rethinking the novel as a whole. Among the key topics we can name the reflection of the author on the fact that an adequate language which can describe the reality of the 1930s is disappearing and Bulgakov's novel is returning it. The article contains a brief overview of other latest Bulgakov studies.
Keywords: Master and Margarita, new interpretation, devil as a character, the language of power, lexical analysis.

Tatiana Shovskaya
Giacomo Torelli in Venice
Giacomo Torelli (1608–1678) is the best-known scenographer of the Baroque era. His influence on the set design in the second half of the 17th century was tremendous. Although the French period of Torelli's activity is known more widely, at Louis' XIV court he was only improving the techniques that he had already developed and rehearsed in Venice, where he had not just decorated several opera premieres in the Teatro *Novissimo*, but had also constructed a building and stage machines for the theatre. The article attempts to summarise accomplishments of the Venice period of Torelli's creativity, to develop typology of the stage pictures he created there and to review their artistic and spatial techniques.
Keywords: Giacomo Torelli, Venetian Opera in Seventeenth-Century, Baroque Stage Design, *Novissimo* Theatre, One-Point-Perspective Sets, Stage Machinery, Pole and Chariot system.

Maria Berlova
Lost Treasures: Swedish Court Theaters During Rococo
The article focuses on the Swedish court theaters of the XVIII century. They are

Confidencen, which was built in 1753, and Drottningholm, which was built in 1766. Both theaters fell into oblivion following King Gustav III's death in 1792, and were rediscovered only in the 20th century. The main focus is on the architecture and baroque machinery of the two theaters. In Confidencen, the machinery was lost, and in Drottningholm it miraculously survived and, being well preserved, still functions today. A detailed analysis of the machinery and its potential makes it possible to recreate the image of the late 18th century performances, not only in Swedish, but also in pan-European theater practice.
Keywords: Swedish Rococo, 18th century court theater, Drottningholm Court Theater, Confidencen, theater architecture, baroque stage machinery, old performance.

Inna Solovyeva
Olga Yegoshina
Letters to Moscow Art Theatre. 1917–1918
A fragment of the book, which is being prepared for publication by the Research Sector of the Moscow Art Theater School. We selected some letters addressed to K.S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko and V.V. Luzhsky from January 1917 to November 1918, when the life of the country was rapidly changing. The authors of the letters – from famous people of various specialties to «the most ordinary girl» – share their impressions, express their attitude to what is happening and express their opinions on how the theatrical art should develop in the context of the Russian revolution. The publication provides a unique opportunity to assess not only the impact of the Moscow Art Theater on the audience, but also the opposite: what people wanted from the main drama theater in Russia at the turning points in the history of our country.
Keywords: Moscow Art Theatre, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Maria Yermolova, P.A. Kropotkin, February Revolution, Great October Socialist Revolution, repertoire theatre, theatre audience.

Svetlana Sboeva
"We know, of course, the main lines and initial elements of his work…" A. Levinson writes about Gordon Craig
Article by A. Ya. Levinson named *E. Gordon Craig. "The Man Who Did Nothing"* published in the Parisian newspaper *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, is a compelling appeal to the performing arts professionals. Our knowledge of Craig's work is insufficient; if the theater manages to fully understand the contribution of the English actor – director – set designer, it will achieve fundamentally new achievements, states Levinson. The publication of his work, an introductory article, where Craig's exhibition activities are traced, and comments are aimed at updating the artist's legacy, who «was to create the whole theater».
Keywords: A.Ya. Levinson, E.G. Craig, theatre art, set design, cooperation of national cultures.

Vladislav Ivanov
Maria Khalizeva
The Letters of Zinaida Reich and Vsevolod Meyerhold
In 1928 while Vsevolod Meyerhold was negotiating foreign tours in France, and also getting medical treatment, The People's Komissariat for Education and Glaviskusstvo launched an attack on GosTIM. They refused to renew the contract with the theatre demanding the Master's immediate return to Moscow. Furious letters document the state of Meyerhold and Zinaida Reich, cut off from Moscow where events, in which they have to participate, take place.
Keywords: GosTIM, V. Meyerhold, Z. Reich, France, The People's Komissariat for Education, Glaviskusstvo, collective agreement, liquidation commission, Soviet public.

Yelena Gorfunkel

The history of a Remark in Thesis

The author of the article offers to take a look at the history of theater from the side of an auxiliary literary element: a remark. Peering into the past, one can see that during some phases of history producers did not need any additional explanations. And during other, the remark seeks to make a play become nearly a novel, a story, any non-dramatic genre. In the XX century the stage directors start to practice being authors more and more confidently. They rewrite texts, discard the stage directions, compile several sources and set new repertoire principles.

Keywords: remark (stage direction), Innocenty Annensky, ancient tragedy, Aristophanes, The Middle Age, *The Mystery of Adam*, Shakespeare, Marlowe, Goldoni, Beaumarchais, Molière, Lope de Vega, Wilde, Shaw, Hauptmann, Chekhov, Craig, Stanislavsky, A. Veselovsky.

Vladimir Kolyazin

The First Ordeal by Classics. Ibsen

The article is devoted to the first experience in history of *Schaubühne* of production of a classic drama – *Peer Gunt* by G. Ibsen. A grandiose 8-hour project by Peter Stein divided into two evenings was shown on May, 13–14, 1971. The author traces the path of the production from the birth of its idea to the implementation of the idea based on the rehearsals' protocols and the disclosure of the creative method of the West Berlin theatre group in the context of the current political and aesthetic ideas of the 1970s.

Keywords: Schaubühne, Peter Stein, Boto Strauss, Dieter Sturm, Karl Ernst Herrmann, Peer Gunt, Ibsen.

Anna Melovatskaya

Carmen Suite by G. Malkhasyants

In the 1960–1970s in many theatres of the USSR worked a whole generation of innovative choreographers. Their work was based on loyalty to traditions and on readiness to present their own vision of the ballet theatre. The article explores an early period of creativity of one of them, choreographer G. Malkhasyants (1937–2008). The author reconstructs one of his early productions – Carmen Suite ballet (1974) at the Voronezh Opera and Ballet Theatre. The work of Malkhasyants has not been studied yet. Getting to know more about his creative search makes it possible to outline new ways for the modern development of choreography art.

Keywords: Carmen, Malkhasyants, Soviet ballet, dance composition, musical and choreographic drama, staging techniques, directing principles, choreographic imagery.

об авторах

Арефьева Анастасия Борисовна
Кандидат искусствоведения, театральный критик, театровед. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. С 2008 г. – преподаватель кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа и старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Печатается в журналах «Сцена», «Петербургский театральный журнал», «Театрал», газетах «Экран и сцена» и др.
Контакты: arefieva.a@gmail.com

Белова Екатерина Петровна
Балетовед, кандидат искусствоведения (1997), профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (МГАХ). Окончила театроведческий факультет ГИТИСа (1979), аспирантуру ВНИИ искусствознания (1983). В 1983–1998 гг. научный сотрудник сектора театра ВНИИ искусствознания (ГИИ), в 1998–2001 гг. начальник Литературно-издательского отдела Большого театра. С 2001 г. старший преподаватель истории хореографического искусства (с 2003 доцент, с 2012 профессор кафедры хореографии и балетоведения) МГАХ. Является автором более 500 статей по современному хореографическому театру, членом редакционной коллегии и автором более 40 статей в энциклопедии «Русский балет» (1997), а также автором монографий «Телевизионный балет» (1983), «Ракурсы танца. Телевизионный балет» (1991; 2016, второе издание), «Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева» (1997). Составитель (совм. с Е.Я. Суриц) сборника ГИИ «Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи» (2000). Член редакционной коллегии и научный редактор издания МГАХ «ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование».
Контакты: kabelova@mail.ru

Берлова Мария Сергеевна
Историк театра, кандидат искусствоведения (2011) и получила степень PhD в Стокгольмском университете (2013). Старший научный сотрудник ГИИ. Автор монографии «Театр короля. Густав III и становление шведской национальной сцены» (2018).
Контакты: mashaberlova@yandex.ru

Горфункель Елена Иосифовна
Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).
Контакты: egorfunkel@mail.ru

Гудкова Виолетта Владимировна
Виолетта Владимировна Гудкова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела театра ГИИ. Сфера научных интересов: история и теория драматургии и режиссуры, история театра, литературоведение. Участник первого текстологически подготовленного собр. соч. М.А. Булгакова в 5 тт. (М.: Худ. лит., 1989 - 1990), а также – первого тома научного двухтомного издания его драматургического наследия: Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. Автор книг: «Время и театр Михаила Булгакова» (1988), «Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний» (2002), «Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг.» (2008); «Театральная секция ГАХН: история идей и людей» (2019). Лауреат премии «Театральный роман» (2019).
Контакты: violetta2049@yandex.ru

Егошина Ольга Владимировна
Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Науч-

но-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 «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства». Лауреат международной премия 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

Колязин Владимир Федорович
Театровед, театральный критик. Доктор искусствоведения. Работает в Государственном институте искусствознания в Секторе стран искусства Запада. В театральной журналистике с 1969 г. Куратор выставок «Москва – Берлин» (1995–1996), «Мейерхольд и Германия» (2004), ряда культурных проектов Института им. Гёте в Москве (Немецкий культурный центр им. Гёте в Москве). Куратор с русской стороны ряда телевизионных проектов немецкой телестудии SDR (Штуттгарт), в частности, фильмов д-ра Йоахима Ланга «Бертольт Брехт» (1998) и «Генрих Георге» (2012). Автор многих статей и книг.
Контакты: koljazin@mail.ru

Меловатская Анна Евгеньевна
Доцент, заведующий кафедрой искусства балетмейстера Института современного искусства. Доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии. Кандидат искусствоведения.
Контакты: annamelovatskaya@yandex.ru

Некрасова Инна Анатольевна
Театровед, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ.
Контакты: nekrassova-inna@mail.ru

Новикова Надежда Романовна
Студентка режиссерской мастерской Г.Р. Тростянецкого в РГИСИ. Окончила актёрский факультет ВГИКа. Училась на театроведческом факультете РГИСИ.
Контакты: avid.theatergoer@yandex.ru

Омецинская Екатерина Викторовна
Журналист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург», «Известия. Санкт-Петербург» и «Неделя-Петербург», «МК в Питере», «МК Воскресенье», «Деловой Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт- Петер- бургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Невское время», «Аргументы недели. Санкт-Петербург», «Трибуна» в журналах «Невский театрал», «Сцена», «Страстной бульвар, 10».
Контакты: 0707dragon@mail.ru

Пасуев Алексей Сергеевич
Театровед, театральный критик. Преподаватель Балтийского института экономики, политики и права, Балтийского института иностранных языков и межкультурного сотрудничества, Института телевидения, бизнеса и дизайна. Преподаёт историю театра, литературы и кино. Автор статей «Петербургского театрального журнала», журнала «Театральная жизнь и др.
Контакты: pasooew@mail.ru

Пешкова Виктория Евгеньевна
Журналист, театральный критик.
В разное время сотрудничала с газетами «Труд» и «Культура», порталами Ревизор.ру, Театрон.ру, журналом «Театрал». В настоящее время – театральный обозреватель «Литературной газеты». Публикуется в журналах «Историк», «Страстной бульвар, 10», «Русское искусство».
Контакты: peshkova7@mail.ru

Праздников Георгий Александрович
Заведующий кафедрой философии и истории РГИСИ. Кандидат философских наук. Автор книги «Культура в пространстве жизни».

Сбоева Светлана Георгиевна
Театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств. Автор монографии «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (М., 2010); составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов книги «Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930». (М., 2018); автор исследований о творческом методе А.Я. Таирова, серии статей для энциклопедии «Национальный драматический театр России. Александринский театр: Актеры и режиссеры» (СПб., 2020) и публикатор трудов основоположников науки о театре.
Контакты: bgrach@rambler.ru

Скороход Наталья Степановна
Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сделанные ею сценические переложения Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Кандидат искусствоведения, руководитель мастерской драматургии, доцент кафедры театрального искусства РГИСИ.
Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Соловьева Инна Натановна
Заслуженный деятель искусств РФ (1993), доктор искусствоведения, профессор. Лауреат Государственной премии РФ (2003). Зав. Научным сектором Школы-Студии МХАТ.

Старосельская Наталья Давидовна
Литературный и театральный критик. Закончила Литературный институт им. А.М. Горького и аспирантуру. Работала в журнале «Литературный обозреватель», обозреватель «Общей газеты». Руководитель пресс-службы Союза театральных деятелей России, главный редактор его журнала «Страстной бульвар, 10». Главный редактор журнала «Иные берега» СТД РФ. Координатор Центра поддержки русского театра за рубежом. Авто многих статей и книг о театре.
Контакты: nstaroselskaya51@mail.ru

Стахорский Сергей Всеволодович
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Института кино и телевидения (Москва); автор книг «Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века» (1991), «Искания русской театральной мысли» (2008), «Театральная культура Древней Руси» (2015) и др.
Контакты: stakhorskisv@yandex.ru

Стольная Ксения Евгеньевна
Студентка театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИСа.
Контакты: 5758583@mail.ru

Хализева Мария Валентиновна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».
Контакты: mariakha@mail.ru

Хохлова Дарья Евгеньевна
Кандидат искусствоведения (2017); первая солистка балета Государственного академического Большого театра России. Автор статей о зарубежном хореографическом искусстве второй половины XX в. и книги «Балет "Онегин" Джона Кранко. Русская поэзия в западноевропейской хореографии» (2017).
Контакты: daria.khokhl@yandex.ru

Шовская Татьяна Григорьевна
Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (ГИИ).
Контакты: tsovska@gmail.com

about authors

Arefieva Anastasia
PhD in Art History, theatre critic, Research Associate at the State Institute for Art Studies. In 2006 graduated from the Russian Institute of Theatre Arts (theatre critics faculty). From 2008 lectures at the Russian Academy of Theatre Arts and Moscow Art Theatre School. Author of *Ehkran i Stsena* newspaper, *Stsena*, *Peterburgsky Teatralny Zhurnal* etc.
Contacts: arefieva.a@gmail.com

Belova Yekaterina
Ballet historian and critic, PhD in Art History (1997) Professor of Choreography and Ballet at the Moscow State Academy of Choreography. Graduated from the Theatre Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (1979) and from the postgraduate school at the State Institute for Art Studies (1983). Research Associate of the Theater Sector at the State Institute for Art Studies in 1983–1998. Director of the publishing department of the Bolshoi Theater In 1998–2001. Senior lecturer of choreography history at the Moscow State Academy of Choreography since 2001 (associate Professor since 2003, Professor of Ballet and Choreography Department). Author of more than 500 articles on contemporary choreographic theatre, editorial board member of the *Russian Ballet* encyclopedia (1997) where she is the author of more than 40 articles. Author of *Television Ballet* (1983), *Dance Angles*. *Television Ballet* (1991; 2016 second edition), *Dmitry Bryantsev's Choreographic Fantasies* (1997). Compiler of *Ballet Master A.A. Gorsky*. *Documents. Memoirs. Articles* (2000). Editor of 13 books on ballet. Editorial board member and scientific editor of the Moscow State Academy of Choreography periodical *ACADEMIA: Dance. Music. Theatre. Education.*
Contacts: kabelova@mail.ru

Berlova Maria
Art historian, PhD in Art History (2011). Senior Research Associate at the State Institute for Art Studies. The author *of King's Theatre. Gustav III and the Evolvement of the National Swedish Stage* monograph (2018).
Contacts: mashaberlova@yandex.ru

about authors

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

Gudkova Violetta
Dr. habil. in Arts, Leading Research Associate of the Theatre Sector at the State Institute for Art Studies. Research expertise: history and theory of drama and stage direction, theatre history, literature studies. Took part in the edition of the first textologically prepared collected writings of M.A. Bulgakov in 5 Vol. (1989–1990), as well as of the first volume of the scientific two-volume edition of his drama heritage: *Bulgakov M.A. Plays of the 1920s* (1989). Author of books: *The Time ant Theatre of Mikhail Bulgakov* (1988); *Jury Olesha and Vsevolod Meyerhold Working on the Production of* A List of Blessings (2002); *The Nascence of the Soviet Themes: Typology of the Russian Drama of the 1920–30s* (2008); *Theatre Sector of The State Institute for Art Studies: History of Ideas and People* (2019); *Theatrical Novel* prize winner (2019).
Contacts: violetta2049@yandex.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* (Issue 1–5), *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

Khalizeva Maria
PhD in Art History; Senior Assosiate at the Theatre Sector at the State Institute for Art Studies. Columnist and editor at Ehkran i Stsena.
Contacts: mariakha@mail.ru

Khohlova Daria
Ph.D. in Art History (2017); the first ballet dancer of the State Academic Bolshoi Theater of Russia. Author of articles on foreign choreographic art of the second half of the 20th century and of the book *Ballet Onegin by John Cranko. Russian poetry in Western European choreography* (2017).
Contacts: daria.khokhl@yandex.ru

Kolyazin Vladimir
Theatre studies specialist, theatre critic. Dr. habil. in Arts. Works at the State Institute fort Art Studies (Western Art Sector). In theatre journalism since 1969. Curator of exhibitions *Moscow–Berlin* (1995–1996), *Meyerhold and Germany* (2004), and of a number of culture projects of the Goethe Institute in Moscow (Goethe Cultural Center in Moscow). Russian curator of German Television Studio SDR (Stuttgart) projects, among them the films of Dr. Joachim Lang *Berthold Brecht* (1998) and *Heinrich George* (2012). Author of numerous articles and books.
Contacts: koljazin@mail.ru

Melovatskaya Anna
PhD in Art History, Associate Professor, Head of the Balletmeister Department at the Institute of Contemporary Art. Associate Professor of the Classical dance Department at the Moscow State Academy of Choreography.
Contacts: annamelovatskaya@yandex.ru

Nekrasova Inna Anatolievna
Dr. Habil., theatre historian, professor in RGISI.
Contacts: nekrassova-inna@mail.ru

Novikova Nadezhda
A student of the course mastered by G.R. Trostyanetsky at the Russian State Institute of Performing Arts. Graduated from the Acting Department of the Russian State University of Cinematography (VGIK). Studied at the Theatre Studies Department at the Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: avid.theatergoer@yandex.ru

Ometsinskaya Yekaterina
Journalist, writer, theatre columnist. Author of *Smena, Vecherniy Peterburg and Vecherniy St. Peterburg, Izvestiya*. *Sankt–Peterburg*, *Nedelya*-Peterburg, *MK v Pitere*, *MK Voskresenye*, *Delovoy Petersburg*, *Novosti Peterburga*, *Sankt–Peterburgsky Courier*, *Sankt–Peterburgskie Vedomosti*, *Rossiyskaya Gazeta*, *Nevskoe Vremya*, *Argumenty Nedeli*, *Tribuna* newspapers; and *Nevskiy Teatral*, *Stsena*, *Strastnoy Bulvar* magazines.
Contacts: 0707dragon@mail.ru

Pasuyev Aleksey
Theatre studies specialist, theatre critic. Lectures on theatre, cinema and literature history at the Baltic Institute of Economics, Politics and Law, the Baltic Institute of Foreign Languages and Intercultural Cooperation, the Institute of Television, Business and Design. The author of articles in *Peterburgsky Teatralny Zhurnal*, *Teatralnaya Zhizn* and other magazines.
Contacts: pasooew@mail.ru

Peshkova Victoria
Journalist, theatre critic. Wrote for *Trud, Kultura, Revizor.ru, Teatron.ru* and for *Teatral* magazine. At the present moment theatre observer in *Literaturnaya Gazeta*. Publishes articles in *Istorik, Strastnoy bulvar, 10, Russkoye Iskusstvo* magazines.
Contacts: peshkova7@mail.ru

Prazdnikov Georgiy
Head of the Philosophy Department at the Russian State Institute of Performing Arts. Ph.D. in Philosophy. The author of the book *Culture in the Space of Life*.

Sboeva Svetlana
PhD in Art History, theatre studies specialist, Senior Research Associate of Theatre Sector at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg. The author of *Tairov. Europe and America. Foreign tour of Moscow Chamber Theatre. 1923–1930* monograph (2010). Editor, author of commentary and of preface, literary editor of translations of the book *Andrey Levinson. Articles about Theatre. 1913–1930* (2008). Researcher of Alexander Tairov's creative method and publisher of the works of Russian theatre science founders.
Contacts: bgrach@rambler.ru

Shcherbakov Vadim
PhD in Art History, theatre historian. Leading research associate of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study Department at the State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department. Prepared two books as a co-editor: N. Tarabukin about V. Meyerhold (with Oleg Feldman) and Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope (with Béatrice PiconVallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and of *Pantomimes of the Russian Silver Age* book. Editor-in-Chief of *Proscaenium* magazine.
Contacts: vadshcher@gmail.com

Shovskaya Tatiana
Ph.D. in Art History, Researcher of European Classical Art Department, the State Institute for Art Studies (SIAS), Moscow
Contacts: tsovska@gmail.com

Skorokhod Natalia
Theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Stage adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin et. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the «How to adapt prose» (2010) and «Leonid Andreev»: biography in the series of Lives of Remarkable People (2013). PhD, associate Professor of Theatre Art in RGICI.
Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Solovyeva Inna
The Honored Artist of the Russian Federation (1993). Professor, Doctor of Arts. Laureate of State Prize of Russia (2003). Director of the Scientific Research Sector at Moscow Art Theatre School.

Stakhorsky Sergei
Doctor of Arts, Professor, Head of the Theory and History of Culture Chair at the Institute of Cinema and Television (Moscow). The author of books *Vyacheslav Ivanov and the Russian Theatre Culture of the Early XX Century* (1991), *The Strivings of the Russian Theatre Thought* (2008), *Theatrical Culture of the Ancient Rus* (2015) and others.
Contacts: stakhorskisv@yandex.ru

Staroselskaya Natalia
Literary and theatre critic. Graduated from the Maxim Gorky Literature Institute. Worked in *Literaturny Obozrevatel*. *Obshaya Gazeta*'s as theatre columnist, Press Director of the Theatre Union of the Russian Federation, Editor in Chief of *Strastnoy bulvar, 10*. Editor in Chief of *Inye Berega* magazine. Coordinator of the Center for Support of Russian Theatre Abroad. Author of numerous books and articles about theatre.
Contacts: nstaroselskaya51@mail.ru

Stolnaya Ksenia
Student of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contacts: 5758583@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: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium*, *Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.
Contacts: ovegoshina@rambler.ru

Pro Present

stage opening	10	Olga Yegoshina **Blown Horses are Shot Down and Blown Grannies Die all by Themselves**
	18	Victoria Peshkova **Sixteen People on a Dead Man's Chest**
	26	Anastasia Arefieva **Human as a Torch**
	34	Yekaterina Belova, Daria Khohlova ***The Winter's Tale* directed by Christopher Wheeldon**
close up	46	Natalia Scorochod **A Novel as a Way to "Think and Suffer": Stage Direction of Evgeniya Safonova**
	58	Kseniya Stolnaya **By the Mirror**
	76	Nadezhda Novikova **Things Are not the Same as They Used to be in Theatre, Guys**
main persons	84	Maria Khalizeva **Reflashing the Classics**
anniversaries	98	Yekaterina Ometsinskaya **Three Ages of the Youth Theatre**
	106	Georgiy Prazdnikov **Vladimir Malyshchitsky Theatre**
	112	Natalia Staroselskaya **The Master and His Course**
experience and reflection	124	Anastasia Ivanova **Growing Up with the *Comédie Française* Watching Productions of the *Tout Public***

searching for a new stage	138	Sergei Stakhorsky **Prototext and Metatext in Theatrical Narrative (based on productions of opera classics)**
festivals	174	Alexei Pasuev **Mundanity of the Absurd**

Pro Books

	182	Inna Nekrasova **«Came out to meet him with timbrels…»: *Jephthias* by Jacob Balde in a Modern Approximation**
	206	Vadim Shcherbakov **Half-Shades of the Moscow Art Theatre**
	214	Violetta Gudkova **Evil Spirit in the Light of Reason**

Pro Memoria

theátro	228	Tatiana Shovskaya **Giacomo Torelli in Venice**
	252	Maria Berlova **Lost Treasures: Swedish Court Theaters During Rococo**
our publications	272	**Letters to Moscow Art Theatre. 1917–1918** Publ. by I. Soloviova and O. Yegoshina
	302	**“We know, of course, the main lines and initial elements of his work…” A. Levinson writes about Gordon Craig** Publ. by S. Sboeva

	330	**The Letters of Zinaida Reich and Vsevolod Meyerhold** Publ. by V. Ivanov and M. Khalizeva
studies	372	Yelena Gorfunkel **The history of a Remark in Thesis**
stories about theatre	396	Vladimir Kolyazin **The First Ordeal by Classics. Ibsen**
	414	Anna Melovatskaya **Carmen Suite by G. Malkhasyants**
	424	Anna Starikova **Andreas Gryphius – the Forgotten Playwright of the German Baroque**
	440	Ekaterina Salnikova Vitaliy Dmitrievsky Viktor Krutous **On Polysyllabic Spacetimes (Chronotope) of a Theatre Performance**

Appendix

	460	**Annotations**
	472	**About authors**

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

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(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@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(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.
отпечатано в ООО «РПЦ Офорт», 107370, Москва, Открытое шоссе 12, стр. 3.
тел. +7(495) 223-38-87, www.ofort2000.ru