ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ISSN 0507-3952

# PROSCAENIUM
# ВОПРОСЫ ТЕАТРА

3–4 (вып. XII)
Москва
2012

**Журнал издается
при финансовой поддержке
Министерства культуры РФ**

## К сведению авторов

**Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:**

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: voprosy_teatra@mail.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

**К статье обязательно прилагаются:**

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

**Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:**

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

**Правила оформления статей и иллюстраций:**

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

**С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.
Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.
Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».**

Вопросы театра/
PROSCAENIUM.
М., 2012

ISBN 978-5-98287-055-1

© Государственный институт искусствознания, 2012
© Вопросы театра, 2012
© Н. Костина, обложка 2012

# Содержание

## Pro настоящее

### Новый театр, старая сцена


6 **Алексей БАРТОШЕВИЧ** О тех, кто приходит нам на смену

14 **Борис ЛЮБИМОВ** Попробуем дожить

19 **Илья СМИРНОВ** «Голая пионерия» за честные выборы

35 **КЛИМ** Театр и реформы


### Театральный дневник


53 **Марина ТОКАРЕВА** Так сервируют зло

56 **Марина ТИМАШЕВА** Сюрреалистическая трагедия

65 **Вадим ЩЕРБАКОВ** Скелет в шкафу

70 **Вера СЕНЬКИНА** Движение после паузы

77 **Григорий ЗАСЛАВСКИЙ** Где родился, там и пригодился

80 **Дмитрий ТРУБОЧКИН** Об актерском профессионализме и «незаученной комедии» в театре Вахтангова


### Портрет


87 **Елена ГОРФУНКЕЛЬ** «Не тот парад на лице». Вспоминая Олега Борисова


### Снова о критике


98 Форма власти или независимое суждение


### Провинция


111 **Александр А. ВИСЛОВ** Периферийное устройство

125 **Татьяна ОРЛОВА** Вдали от Садового кольца

136 **Виктория ПЕШКОВА** Прошу слова!


### Театральное пограничье


139 **Наталья ЩЕРБАКОВА** Комедиантские парады Оноре Домье

154 **Ольга БУТКОВА** Волшебство и механика

166 **Анна КОНСТАНТИНОВА** Воспитание актера в театре пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса

178 **Анна МЕЛОВАТСКАЯ** Балет «Геологи» в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва



**Главный редактор**:
В.А. Максимова

**Редакция:**
А.А. Вислов
В.С. Сенькина
М.А. Тимашева
В.А. Щербаков

**Редакционный совет**:
А.В. Бартошевич
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
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

# Содержание


## Диалоги

186 **Нина САДУР – Марина ЗАБОЛОТНЯЯ** Волки и овцы

190 **Виктор НОВИКОВ – Марина ЗАБОЛОТНЯЯ** 20 лет спустя

195 **Александр КОРУЧЕКОВ – Дмитрий ТРУБОЧКИН** «Чистая вода театра»

200 **Валерия УСТИНОВА – Анастасия АРЕФЬЕВА** Целостность актера как явление социальной терапии

## Мастер-класс

209 **Виктор ГУЛЬЧЕНКО** Чехов и тоска, или Эволюция одиночества в пьесах Чехова

## Европа и Россия

219 **Дмитрий ТРУБОЧКИН** Смешение стилей: контуры античного актерского искусства

236 **Дмитрий ТРУБОЧКИН** «Антикризисный менеджмент». О летнем греческом фестивале – 2012

245 **Катажина ОСИНЬСКАЯ** Свидетели и свидетельства. Восприятие Мейерхольда в Польше до 1939 года

264 **Збигнев ОСИНЬСКИЙ** Традиция Мейерхольда в Польше после 1945 года: Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий, Тадеуш Кантор

# Pro memoria

## Люди, годы, жизнь

294 **Наталья ВАГАПОВА** «С удовлетворением и радостью увидел родную школу МХАТа». Из переписки Н.О. Массалитинова 1950–1960-х годов

339 **Авторы**

**Аннотации**

# PRO НАСТОЯЩЕЕ

**Алексей БАРТОШЕВИЧ**

# О ТЕХ, КТО ПРИХОДИТ НАМ НА СМЕНУ

Первые театральные впечатления людей моего поколения падают на середину и вторую половину 1950-х годов – время рождения ефремовской Студии молодых актеров, а затем и самого «Современника». Тогда у нас на глазах складывалось поколение шестидесятников, к которому принадлежал и Петр Фоменко. Его недавняя смерть – последняя точка в истории этого поколения, создавшего эпоху в истории нашей культуры.

Кто теперь займет его место?

Если говорить о театроведении, то оно в XX веке развивалось параллельно театру и ставило перед собой синхронно те же самые задачи, которые ставил театр. Даже академические темы эстетически или по смыслу были связаны с современным театральным процессом. Гвоздевская школа в историографии делала то же самое, что мейерхольдовцы в живом театре. Не случайно, что гвоздевцы являлись авторами журнала «Жизнь искусства».

Какое направление в театроведении сейчас преобладает? Мемуарное, воспоминательное, историко-документальное… Пожалуй, в нашей профессии никогда не было столь блистательного расцвета архивно-комментаторского-публикаторского жанра. Монументальные мейерхольдовские тома Олега Фельдмана[1], труды Людмилы Стариковой[2] и Александра Чепурова[3], открывшие для нас целые полосы в истории старинного русского

театра, поразительно богатые сборники «Мнемозины»[4], двухтомник Вахтангова[5], подготовленный командой Владислава Иванова, – все это поистине захватывающее чтение. Я, не отрываясь, читал каждый выпуск «Мнемозины», вахтанговскую летопись, обширные публикации архивов Мейерхольда. У нас на глазах меняется многое в картине отечественного театра XX века. Но в какой степени «вспоминательное» театроведение обеспечивает полноценное существование науки о театре? В сущности, мы вынуждены жить прошлым, потому что какие-то важные моменты, способные служить сегодняшним исследователям и критикам профессиональной и этической опорой, уходят из нашей жизни.

Мы живем историческим прошлым, а молодежь увлечена тем театром, который она называет авангардным. И мне эту новую критику с каждым разом все труднее понимать. Одна из главных теоретических опор, одно из главных сочинений, на которую опираются и чуть ли не молятся мои молодые коллеги, даже те, кто знает о нем понаслышке, – талантливая и

[1] *В.Э. Мейерхольд. Наследие. Т. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896-1903 / Ред-сост. О.М. Фельдман. М., 1998.; В.Э. Мейерхольд. Наследие. Т. 2. Товарищество новой драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 – весна 1905. / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2006; В.Э. Мейерхольд. Наследие. Т. 3. Студия на Поварской. Май – декабрь 1905. / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М., 2010.*

[2] *Старикова Л.М. – автор книг: Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. М., 1996; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. М., 2003. И мн. др.*

[3] *Чепуров А.А. Александринская «Чайка». СПб., 2002.; Чепуров А.А. А.П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. СПб., 2006. Александр Чепуров является ответственным редактором серии «Библиотека Александринского театра», в которой вышло 12 книг, посвященных истории русского театра.*

[4] *Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1,2,3,4] М., 1996–2010.*

[5] *Евгений Вахтангов: документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М., 2011.*

яркая книга немецкого профессора Ханса-Тиса Леманна «Постдраматический театр»[6].

Автор превосходно знает историю мирового театра, занимается ею и в то же время хорошо знаком с театральной современностью. А ведь западное театроведение, как правило, четко делится на два направления. Академические историки пишут, например, о том, как была устроена задняя ложа в придворном театре Феррары в конце XVII века. В театр они не ходят или ходят столько же, сколько какой-нибудь интеллигентный инженер. Другое направление – журналисты и критики, которые пишут о театре, но не знают его истории и полагают излишним ее знать. Хвала небесам, у нас в России утвердилась традиция, согласно которой эти два рода занятий и профессиональных интересов составляли две стороны одной профессии. Нас учили и тому, и другому. Что получалось в итоге – иной вопрос. Но это была принципиальная позиция. Сейчас же мы скорым шагом идем к западной системе.

Я прочитал книгу Леманна, и она показалось мне блестящим примером виртуозного жонглирования ученейшими словами. Поэт Тимур Кибиров точно сформулировал конечный смысл этого странного культа новейшей постмодернистской терминологии.

*Даешь деконструкцию! Дали.*
*А дальше-то что? А ничто.*
*Над грудой ненужных деталей*
*Сидим в мирозданье пустом.*

Занятная игра в терминологические бирюльки, ставшая чем-то вроде отдельного вида искусства, с живым искусством не слишком связанного и, главное, не очень в этой связи нуждающегося, характерна для многих современных театроведческих «трендов» в Европе, а теперь и у нас.

С теоретической точки зрения особой новизны в книге Леманна нет. Часто автор всего лишь находит новые обозначения для хорошо известных или очень спорных истин. Это касается даже ключевого для книги понятия «постдраматический».

Леманн, например, пишет о конце традиции, требующей логической последовательности эпизодов в спектакле. Понятие сюжета им отвергается. Вместо него предложено «постдраматическое» чередование моментов, «квантов», содержательно не связанных друг с другом. Но, во-первых, это уже было у нас в России 1920-х. А во-вторых, на самом-то деле, театр, каким бы он ни был, не может существовать без задачи рассказать некую историю. А уж как, в каком порядке располагаются ее эпизоды, – другой вопрос.

Я читал книгу Леманна, и меня не покидало чувство, что я существую в другой эпохе; что, может быть, я просто не способен понять тот комплекс идей, на котором строится новейшее театроведение, к которому пылко тянутся мои молодые коллеги. Очевидно, что дистанция между поколениями возрастает, временами становясь почти непреодолимой.

Однако есть явления, фигуры, моменты, в которых поколения сходятся, и рознь, к счастью, не различима.

Тут хочется сказать о людях прибалтийского театра. Они воспитывались еще в Советском Союзе. Их молодость связана с теми же ценностями и реалиями, что и наша. Но все они – Някрошюс, Туминас, Херманис, Карбаускис совсем не

[6] *Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main. 1999.*

склонны растаптывать прошлое. Помню, с каким умилением Алвис Херманис рассказывал о своем советском детстве. Нынешние литовские и латвийские режиссеры принадлежит двум мирам одновременно, чувствуя себя при этом свободными людьми большого мира. Искать противников, сводить счеты с прошлым им нет необходимости. Самый яркий пример – «Пристань» Римаса Туминаса – гимн старому русскому театру. Не говорю о Эймунтасе Някрошюсе – это случай особенный. Грандиозные поэтические метафоры, заполняющие пространство его театра, пребывают на высотах, больше связанных с категориями вечности, чем с вопросами сиюминутного преходящего бытия. На этом поднебесном уровне все противоборствующие точки зрения сходятся, все исторические, эстетические, политические противоречия и противоположности кажутся ничтожными. Не знаю никого – из левых и правых, молодых и старых, кто не находился бы в плену его могущественного искусства.

Ни в чем не схожий с ним Миндаугас Карбаускис также оказывается всеобщим – вне возрастных и всех прочих различий – любимцем и баловнем Москвы.

Помню давний, очень любопытный спектакль А. Хермениса «Ревизор»[7], показанный на «Балтийском доме». С одной стороны, это была довольно язвительная пародия на советский образ жизни. Действие происходило в столовке горкома партии. Для приезжего начальства устраивали убогий банкет убогих владык убогого городишки… Там были дамы с огромными задами и гигантскими бюстами, толстенные полулюди – отцы города. Но чем дальше шел спектакль, тем пронзительнее было жаль этих монстров и чудищ. Человеческого в них оказывалось гораздо больше, чем в каком-нибудь лощеном офисном менеджере из современной Риги. Чуть ли не в первый раз судьба Марьи Антоновны читалась не только гротескной, но и несчастной, невоплощенной историей любви. Услышавши о том, что ей не выйти замуж за петербургского человека, она со всего размаха роняла лицо в салат и салатные ошметки разлетались в разные стороны. Было смешно и – грустно. Спектакль не сводился к пасквилю на советскую действительность (вполне ею заслуженному).

Чем больше Херманис становился человеком европейского театра, тем больше он отдалялся от того, что могло бы стать – и не стало предметом осмеяния в его «Ревизоре» или в его «маленьких» спектаклях («Соня», «Поздние соседи», «Латышская любовь»). Эстетическая и смысловая дистанция между ним и советской реальностью позволяла режиссеру увидеть недавнее прошлое отстраненней, объективней, шире, сострадательней.

Я был восхищен изысканным мастерством его недавнего спектакля по рассказам Василия Шукшина. Но мне показалось, что для постановщика и, что особенно грустно, для наших знаменитых актеров эти деревенские люди – существа милые, занятные, но созданные совсем из другой материи, чем они сами. Получилась увлекательнейшая туристическая экскурсия в деревенский Диснейлэнд. Шукшинской сострадательной любви к странным деревенским «чудикам» я, грешным делом, не почувствовал.

[7] *«Ревизор» Н.В. Гоголя. Новый Рижский театр, 2002.*

# *Новый театр, старая сцена*

Сцена из спектакля «Рассказы Шукшина». Театр Наций. Фото К. Иосипенко

Требовать подобной любви от режиссера, ставшего теперь чистой воды европейцем, было бы странно. В конце концов, человек Запада имеет полное право забыть о переживаниях далекого детства и не разделять наших национальных сантиментов. Иное дело – наши актеры.

Найти пример личности, объединявшей театральных людей всех взглядов и поколений, совсем нетрудно: это Петр Фоменко. Конечно, не может не тревожить судьба труппы после ухода Мастера, когда вдруг бывшие мальчики и девочки, с которыми он двадцать лет создавал свой театр, вдруг стали «старшими», «старейшинами». Смешно и печально, но это так. Сейчас в труппе все более заметное место занимает новая актерская смена, и преемник Петра Наумовича – одаренный и смелый Евгений Каменькович – все чаще работает с нею. Молодежь занята и в последнем шекспировском спектакле, и в превосходном спектакле по стихам Бориса Рыжего, и в набоковском «Даре». «Новые младшие» говорят на ином театральном языке, нежели те, почти легендарные «фоменки», с которыми мы привыкли связывать лучшие времена театра. И здесь постепенно образуется смысловая и эстетическая дистанции. Что будет далее – сказать трудно.

Еще одно место встречи поколений – театр Сергея Женовача, нежно мною любимый. В последнее время у меня стало возникать чувство, что театр начинает склоняться к самоповторению и некоторому топтанию на месте. Один наш гитисовский студент написал довольно яркую и злую статью, направленную против театра Женовача, по мнению рецензента, – вялого, скучного, усыпляющего, у которого нет будущего. В тексте критика-дебютанта возможны разного рода глупости и ошибки, но мне кажется, что многие совсем молодые люди начинают воспринимать Студию Театрального Искусства, как нечто отцветающее и старомодное. К счастью, новая премьера режиссера – «Москва–Петушки» опровергла опасения и оправдала надежды многих, но не примирила с театром его юных оппонентов.

Сегодня совсем немного спектаклей, которые становятся равноценно крупным событием для всех поколений. Мне казалось, что таковы «Три сестры» Льва Додина, одно

из самых совершенных и трагических прочтений Чехова, которые я видел. Однако вот вам дружная, «хоровая» оценка молодой критики: «Скучно!», «Невыразительно!», «Невозможно смотреть!».

Когда существовал сайт Openspace, и у меня там была своя колонка, я поместил в нее заслуженную, я уверен, хвалу этому спектаклю, и немедленно получил от молодых коллег «вмаз» и резкую отповедь. Молодой питерский критик, талантливый и энергичный, очень много и успешно печатающийся, написал мне ответ-опровержение. Его собственная статья на том же сайте довольно ясно разделила на два противостоящих поколения тех, кто писал комментарии по поводу этой полемики.

И в критике, и в театре образовалось все увеличивающееся расстояние между поколениями, что-то похожее на пропасть. Не хочу сказать, что люди старшего поколения, те, кто так много сделали в театре, критике, театроведении, исчерпали себя, но очевидно, что физически и духовно они постепенно уходят. Так обстоит дело не только у нас, но и в Европе.

Что способно объединить нас теперь, кроме политики? С каким удовольствием я видел на Болотной, на первом митинге своих студентов, и как они были рады увидеть там меня! Театр.doc, который, может быть, временамии худосочен и неумел, но по смыслу, по смелой гражданской позиции достоин всяческой поддержки, не только младших, но и старших. И, как правило, эту поддержку получает.

Проблемы встают, как только речь заходит о делах собственно театральных. Было бы

Сцена из спектакля «Три сестры». МДТ – Театр Европы. Санкт-Петербург

непростительным легкомыслием этих проблем не замечать. Первый раз за долгие годы преподавательской жизни я начал испытывать серьезные трудности в поисках общего языка со студентами. При всех обоюдных человеческих симпатиях расхождения увеличиваются. Для меня это тревожный симптом.

Я совсем не склонен объяснять его одним только естественным процессом старения учителей и обычным для преклонных лет консерватизмом, и еще менее – тем, что в ГИТИС теперь приходят молодые люди, не созданные, скажем так, для интеллектуального труда или к такого рода труду не слишком склонные. Одаренных людей среди нынешних студентов немногим меньше, чем среди прежних. Просто в новой России выросло новое, не похожее на нас, чужое мне и моим ровесникам поколение. Они молоды, им принадлежит будущее. Я не знаю, какое именно будущее предстоит театру, но оно точно не мое.

Они, например, с энтузиазмом приняли в Москве Ромео Кастеллуччи[8], а у меня он вызывает

[8] *Имеется в виду спектакль Р. Кастеллуччи «Tragedia Endogonidia» (2002).*

стойкое отвращение. Помню одно его произведение. В этом спектакле есть эпизод с младенцем. Пустая сцена, на ней сидит полугодовалый ребеночек. Перед ребенком – провал затемненного зала и непонятно, что за существа там шевелятся и из тьмы смотрят на него. Он один. Ему страшно. Младенец начинает плакать. Он плачет, плачет все отчаянней. Нам же предписано взирать на это зрелище, рассуждая о его структуре и сценическом стиле. Видеть детские слезы и воспринимать это как художественную акцию, современный перформанс. Потом мне объяснили, что ребенок – самого Кастеллуччи. Но что мне за дело, кто отец рыдающего ребенка? Есть вещи, не дозволенные в искусстве. Если слезы младенца становятся эстетическим качеством нового искусства, у меня это вызывает неприятие, протест и недоверие к тому, что делает итальянский режиссер, и к его поклонникам в критике.

Я помню студента-режиссера Костю Богомолова. На фоне студенческой темноты он просто блистал умом и образованностью; первое образование у него – филологическое. Но вот я увидел в Питере его версию «Короля Лира», от которой, признаться, просто пришел в ужас. На мой взгляд, это зрелище занятное, но пустое и холодное, полное разрушительной безадресной или, лучше сказать, всеадресной иронии, вернее, бесконечного утомительного стеба, нечто, последовательно лишенное сколько-нибудь внятного смысла, что полагают у нас непременным атрибутом постмодерна. После окончания спектакля режиссер подошел ко мне, и у меня не хватило духу прямо сказать, что увиденное мною на сцене дурно, скверно. Я ограничился чем-то вроде: «Давайте поговорим в Москве». Он, очевидно, понял, какого рода у меня впечатления. С тех пор о спектакле мы больше с ним не говорили. В интернете защитники и поклонники богомоловского «Лира», не выбирая выражений, кинулись на тех, кто позволил себе не принять спектакль.

Я полагал, что большинство на моем курсе пойдет за энтузиастами богомоловской постановки. Марина Давыдова, суждения которой – абсолютная истина для многих молодых, написала о «Лире» Богомолова, как о долгожданном «прорыве» из театральной косности и начале новой театральной эпохи. Я уважаю талант Давыдовой, ее ум и эрудицию, но в данном случае радикальнейшим образом с ней не согласен.

Однако неожиданно для меня наш курс разделился, чего почти не случается в последнее время. Тех, кто принял спектакль, было немного. Большинство оказалось резко против. У большинства хватило вкуса и ума богомоловским «Лиром» возмутиться или даже посмеяться над ним. Я, признаться, был этому очень рад.

С Кириллом Серебренниковым, одним из любимцев нынешней театральной молодежи, – другая ситуация. Мне кажется, нельзя ставить «Отморозки» Прилепина сразу после того, как поставил «Околоноля» по Суркову. Это человечески невозможно. Но если «Околоноля», на мой взгляд, просто неудачный спектакль, то от «Отморозков» у меня осталось сложное впечатление. Нерассуждающая, разрушительная стихия, порыв скверной, черной,

убийственной революции, который до поры затаен в молодой толпе, – это на «Платформе» передано точно. А от толпы безумных ребят становится страшно. И снова – театроведческая молодежь почти целиком стоит на стороне молодежи режиссерски-актерской.

«Пусси Райот» еще один предмет, долго занимавший умы и также разделивший старших и младших. У меня тут довольно простая точка зрения. Надя и Маша с Катей показали, конечно, никакое не искусство, и к художественной акции оно отношения не имеет, что бы сами девушки ни заявляли. Но то, что нельзя допускать подобного приговора, – это должно быть ясно всем, включая президента, и не подлежит обсуждению. Тут и ученики, и учителя были одного мнения. Когда же речь заходила о природе устроенного в ХСС действа, разногласия нельзя было примирить. Я вспомнил тогда о средневековой балладе «Жонглер Богоматери», в которой рассказывается о том, как скоморох заходит в церковь и останавливается возле иконы Божьей матери. Он говорит ей: «Вот я пришел помолиться тебе, Матерь Божья, люди приносят тебе дары, но что я, бедный скоморох, могу подарить тебе? Все, что я умею – мои ужимки и прыжки». Скоморох начинает плясать, выкомаривать свои площадные трюки перед святым Ликом. И Богородица благословляет его.

Между старшими и младшими сегодня идет нескончаемый пылкий спор о судьбе репертуарного театра. Идея его – составляющая той программы, которой служило мое и предыдущие поколения, против которой борется теперь нынешнее новое. Для меня абсолютно очевидно, что без репертуарного театра невозможно нормальное театральное развитие. Но ясно также и то, что огромные постоянные труппы, где актеры ни черта годами не делают и не выходят на сцену, существовать не могут. Эту болезнь нужно лечить, в том числе, используя хирургические способы.

Наши молодые радикалы почти без исключений стоят на стороне ампутации.

Старшее и младшее поколения ведут бесконечные дискуссии о судьбе традиций психологического театра, о том, чужд ли он зрителю сегодняшнего времени и есть ли у него будущее.

У меня существует один, быть может, непростительно наивный критерий, по которому я отличаю театр психологический от любого другого: посмотревши спектакль, способен ли я почувствовать хоть что-то такое в человеческой природе, о чем прежде не догадывался? С этой точки зрения «Отелло» Някрошюса – кристалльно чистый образец психологического искусства.

Только что показанный в Москве «Отелло» Люка Персеваля[9], очень жесткий и современный спектакль, тоже, при всей его немецкой брутальности – пример утонченного

Л. Персеваль

[9] *«Отелло» В. Шекспира. Театр «Талия» 2004. В Гамбурге Люк Персеваль возобновил свой спектакль, поставленный годом раньше в Мюнхенском театре «Каммершпиле»*

Т. Тиме – Отелло. Н. Хюнермунд – Дездемона «Отелло». Театр «Талия», Гамбург

искусства, способного проникнуть в скрытые глубины душевной жизни современых людей.

Персеваль переносит действие в наше время. Режиссер поручил двум современным драматургам перевести «Отелло» на грубоватый обыденный, временами полупристойный язык сегодняшней улицы. Но смысл внутреннего движения шекспировского подлинника, смысл каждого момента человеческой истории при этом чудесным образом сохранен. Режиссеру важно, что почти все действующие лица – моряки. Порт и море рядом. Здесь царят резкие, почти уголовные отношения, чуть что – драки и поединки. В свару, затеянную Яго, втянут пьяный Кассио. Все дерутся, бьют друг друга чем придется, вплоть до пивных бутылок. Осколки разлетаются по сцене. Выходит мощный пожилой генерал Отелло в огромных ботинках. А за ним в длинной ночной рубашечке появляется молоденькая босая Дездемона, еще полусонная, вся под впечатлениями первой (у Шекспира – бесспорно, тут – вряд ли) брачной ночи. Мы видим, еще один ее шаг – и эта полудетская ножка наступит на осколок и окровавится. Тогда она встает ножками на отелловы башмаки и он, бережно обняв ее, снова уводит в убежище их любви.

Речь идет о любви глубокой и трогательной, но лишенной всякого следа сентиментальной выспренности, и о прирожденной уязвимости человека, человеческой плоти, о страшной хрупкости жизни. В конце Отелло делает легкое, почти незаметное движение – и по его телу тихо сползает на землю его мертвая Дездемона.

Гамбургский спектакль преподнес нам урок современного психологического искусства, энтузиазм перед которым объединяет совсем юных и старых, пламенных авангардистов и приверженцев почтенных традиций милой старины.

…И тем не менее, когда я прихожу в аудиторию, то физически чувствую, насколько мне сегодня трудно. У меня есть ощущение собственной правоты, но я все чаще думаю, что у каждого поколения – своя правота. Считать, что множество молодых людей дружно впали в дурман и ламентировать по этому поводу – неправильно и несправедливо. Да, они другие, и нам приходится с этим считаться. Но что из этого следует? Что нам с В. Силюнасом не стоит набирать новый курс в следующем году? Но мы его наберем. Не только потому, что без этого наша жизнь была бы попросту лишена смысла (не стану твердить слова о призвании и прочих высоких материях). Главное же – потому, что, как нам кажется, наш человеческий и профессиональный опыт поможет сохранить и передать новой генерации ту совокупность ценностей, которые мы сами получили от наших учителей.

Мое поколение было счастливо, потому что наша молодость совпала с фантастическим взлетом театра. Как бы хотелось записаться в волшебники только для того, чтобы показать нашим студентам спектакли Эфроса, ефремовского «Современника», Таганки лучших ее времен.

Кто знает, может быть и они когда-нибудь доживут до новой великой эпохи русского театра.

Как говорит чеховский Вершинин: «не я, так потомки потомков моих».

**Борис ЛЮБИМОВ**

# ПОПРОБУЕМ ДОЖИТЬ

Репертуарный театр существует и он жив. Здесь мы еще достаточно сильны. Круглые столы на тему: «Что нам делать с репертуарным театром?» – вызывают у меня смех. Я лично не вижу того кошмара, который пытается нагнетать пресса. Залы заполнены не только на премьерах. В отличие от наших «борзописцев», я смотрю и старые спектакли. На премьеры же стараюсь не ходить, чтобы не встречаться с теми, кого мне не хочется видеть. Придешь, например, на десятый спектакль, а еще лучше на пятидесятый, – и почувствуешь, что он дышит, существует.

Противопоставление репертуарного театра любому иному – «антирепертуарному», «постмодернистскому», «постдраматическому» и пр. – бессмысленно. Что такое репертуарный театр? Это стабильный театр. Одно из культурных и духовных достижений России мирового масштаба. Назовите мне период в истории русского театра за последние 340 лет, когда антреприза была бы сильнее, чем театр–стационар? Не только Станиславский и Немирович-Данченко, но и Мейерхольд, Таиров – вожди авторского режиссерского театра – работали в стационарах. «Дон Жуан» и «Маскарад», великие творения Всеволода Мейерхольда, поставлены им не в антрепризе, не в студиях, а в государственном, императорском Александринском, хотя эпитеты – государственный и репертуарный – могут не совпадать. Театр Сергея Женовача – частный, но репертуарный театр.

Странно, но в антрепризу нынешние апологеты и «теоретики» антирепертуарного театра не идут, боятся потому, что там они рискуют собственными деньгами, должны арендовать помещение, платить актеру, постановочной части, а спектакль может рухнуть и провалиться. Предлагается другой – «смешанный» вариант. И тут вступают защитники – «акулы пера». Сегодня они влиятельны и сильны.

Пропагандируемый и продвигаемый ими формат «открытой площадки» позволяет ни за что не отвечать – ни за труппу, ни за свет, ни за газ, за которые платит государство. В условиях «открытой площадки» режиссер смешивает и тасует частные и государственные деньги. У него нет ни финансовых, ни творческих обязательств, а главная цель – личный успех, шумное паблисити. Не важно, каким в итоге получится спектакль и сколько продержится на сцене – год, месяц или два. Все равно это чрезвычайно выгодно.

Ребята, ради Бога, стройте театры, открывайте новые, а не закрывайте старые!.. В Звенигороде, например, необходимо создать театр, потому что его жители не могут ездить в Москву, смотреть спектакли кроме как в выходные дни. В будни люди не успевают попасть в столицу к семи часам вечера.

У вас же все очень просто. Вы не ищете помещений для своих «открытых площадок», а отбираете под них театры. Это «нормальный» большевистский комиссарский прием. Отымем и разделим – такое наше большевистское мышление! А если отберем поближе к центру, так еще лучше. Но тогда хотя бы играйте в открытую. Выкупите место, платите за него. Вы же левой рукой гребете деньги с

государства, правой – берете деньги от спонсоров, а потом играете спектакли, которые быстро исчезают со сцены.

Меня очень воодушевили первые шаги нового руководства Департамента культуры – назначения Миндаугаса Карбаускиса в Театр им. Вл. Маяковского и Олега Меньшикова в Театр им. М.Н. Ермоловой кажутся правильными. Но с Театром им. Н.В. Гоголя были совершены две глупости, хотя сам факт расставания с главным режиссером не кажется мне трагедией. Я давно не был в этом театре – врать не стану. В 1990-х там была хорошая труппа, ничем не хуже труппы Театра им. А.С. Пушкина. Но еще 15 лет назад я писал, что грядут перемены, поскольку многие руководители в театрах исчерпали свой творческий и возрастной лимит.

Первая глупость (некорректность, грубость) новых руководителей департамента в Театре им. Н.В. Гоголя состояла в форме расставания с Сергеем Яшиным. Никаких административных «преступлений» он не совершал. По справедливости, долгое время считался талантливым. Поставил много хороших спектаклей. Его приглашал на постановки в Ленинградский БДТ в высшей степени требовательный Товстоногов. Он ставил в Малом театре, Театре им. Евг. Вахтангова, где один из его спектаклей идет около 15-ти лет, в театре «Современник».

Если не ошибается справочник «Русский драматический театр», то Яшину в нынешнем ноябре должно исполниться 65 лет. Грядет и 25 лет творческой деятельности в Театре им. Н. Гоголя. Разве нельзя было дать человеку отметить юбилейные даты, поблагодарить его за работу, позволить ему проститься с труппой, встретиться с тем, который займет его место? Все мы когда-нибудь уйдем или всех нас снимут! Вспомним фразу Александра Исаевича Солженицына из известного произведения, где один заключенный говорит: «И ты умирать будешь, десятник!»

Вторая глупость – не смешно ли в такой спешке назначать на пост Худрука человека, у которого план разнообразных занятий расписан чуть ли не на год вперед? Его и в Москве в это время не было! Объявление о назначении Серебренникова пришлось на август. Еще два месяца режиссер не возвращался, ставил оперу в Германии и до того как приехал занимался тем, что давал интервью и посылал из-за границы телеграммы. Мне интересно – в эти два месяца отсутствия, он, назначенный приказом, зарплату получал? Если получал, то за что? А если не получал, то значит и не работал. Так почему же оба эти решения – о снятии и назначении не провести в ноябре? Тогда бы корректность и логика совпали.

…Спектакль М. Карбаускиса «Таланты и поклонники» может нравиться или не нравиться, но все три с половиной часа зритель видит театральное действо и слышит музыку текста. А это искусство, которое сейчас вообще забывается.

А актерская работа Анны Ардовой – на мой взгляд, одна из лучших работ последнего времени. В спектакле мне очевиден смысл, когда-то вложенный в пьесу Островским, который режиссер «актуализировал». Не знаю, как сложится дальше судьба Театра им. Вл. Маяковского, но я прошелся по фойе, посмотрел фотографии актеров и поразился тому, какая здесь фантастическая труппа – блистательные артисты во всех поколениях.

Я прихожу в РАМТ на дневной спектакль «Леля и Минька» в выходной день, с дочерью и внуками, и вижу в фойе Алексея Бородина. Спрашиваю его: «Что вы здесь делаете?» «Как что? – спрашивает он меня. – В театре же идет пять спектаклей…». Понимаете, пять спектаклей в один день! Если труппа живет творчески, да еще и действует как фордовский конвейер (репертуарный театр – это производство), то какие могут быть к режиссеру претензии? Он в это время не на Багамских островах, не пьянствует, не ставит оперу в Берлине, а работает и по воскресеньям. Мне вообще кажется, что портреты Галины Волчек и Алексея Бородина давно должны висеть на режиссерском факультете ГИТИСа, потому что столько, сколько сделали они для новой молодой режиссуры, – не сделал никто.

В девятом номере журнала «Знамя» за 2012 год есть воспоминания Эдуарда Кочергина о Товстоногове. Он довольно жестко пишет о сегодняшней ситуации в БДТ. Я не берусь

судить о ней. Но Кочергин говорит об очень важной проблеме: не только о падении постановочной части, но вообще о «выдавливании» профессионалов. Наши «антирепертуарщики» нападают не только на театры-стационары. Дилетанты, они покушаются на все лучшее, чем славилась русская сцена, в том числе и на актера. Начиная с Федора Волкова, подъем нашего отечественного театра всегда был связан с яркими выплесками актерского искусства, и в XX веке держался не только деяниями великих и выдающихся режиссеров. Наивно думать, что, начиная с середины 1950-х годов, все совершалось благодаря Товстоногову или Ефремову, Любимову, Эфросу… Театр восходил на актерах, потому, что в нем были и работали Зуева, Раневская, Кторов, Прудкин, Грибов, Ильинский, Царев, Яншин, Ливанов, Бабочкин, Степанова, Марецкая, Плятт, к которым прибавились Смоктуновский и Лавров, Борисова и Яковлев, Евстигнеев и Леонов, Олег Борисов и Доронина, Табаков и Юрий Соломин, Кваша и Волчек, Басилашвили и Фрейндлих, Лановой и Невинный… В Щепкинском училище на одном только курсе учились Даль, Виталий Соломин, Кононов, Барышев… На следующий год пришли Бочкарев и Полякова, через год – Инна Чурикова…

У Достоевского есть маленькая главка – «Piccolo bestia», т.е. тарантул. Вот и сейчас какой-то тарантул покусал часть человечества. При этом негодуют и кусаются не те, кто действительно обижен: задавленные ЖКХ, ветхим жильем, нищенскими зарплатами и пенсиями, безработицей, а вполне обеспеченные люди, «творческие индивидуумы», которые десять лет назад не имели ничего, а теперь имеют очень много, и у них началось беснование. Я вижу это по некоторым своим знакомым. Верховенские побеждают, в том числе в театроведении и театральной критике. Если и не побеждают, то находятся на поверхности, на виду, при «попустительстве губернатора», как у Достоевского в «Бесах». С одной стороны, они хотят, чтобы все увидели, какие они «особенные, необыкновенные», а с другой, за их провокациями ничего серьезного не стоит. Это такой опиум для народа, способ развлечься. Критик приходит на спектакль и через пять минут решает: «Ух, какое радикальное искусство!», а потом снимает галстук и благополучно засыпает. А потом, на следующее утро, он садится за компьютер и строчит в фейсбуке. Я это называю «ФСБ-буком». Там друг на друга без конца «стучат». Куснуть, подъелдыкнуть ведь так просто, так соблазнительно! Гениями там не пахнет, больших дарований тоже нет, но способные люди, безусловно, есть. С одной стороны, меня огорчает, даже пугает их агрессивность, их беспощадность к инакомыслящим, с другой – радует, что ни в режиссуре, ни в театроведении, ни среди продюсеров радикального направления я не вижу подлинно талантливых людей.

Ровно сто лет назад появилась «Пощечина общественному вкусу». Авторам этого манифеста было: 27 лет – Хлебникову и 19 – Маяковскому. Если бы сегодня среди наших радикалов появились фигуры масштаба Хлебникова или Маяковского, и даже не обязательно в поэзии, то я бы первым заявил: «Ребята, вы победили. Закрывайте половину репертуарных театров». Но сегодня этого нет.

Раньше имя Кирилла Серебренникова называли через запятую с другими, а теперь он, в сущности, оказался один. Его «Сладкоголосой птице юности» – 10 лет. И за 10 лет – никакого движения. За нынешними «ниспровергателями», на самом деле, никого нет. Это подпоручики Киже.

Я не настаиваю на приоритете традиционного театра. Я – за создание новых помещений, новых площадок, новых театров, чего угодно. Но нашим радикалам хочется жить как Пикассо-поздний, и никто из них не хочет жить как нищий ранний Пикассо. Судя по их высказываниям, они власть не любят; на TV, на митингах ее хают! Они не любят тех, кто у власти, но сами рвутся наверх изо всех сил. У них есть интернет, радио, телевидение, общественные советы. Делайте и говорите, что хотите! Но ведь ничего путного не сказано и не сделано. Сплошные заимствования и трюизмы. Власти же очень важно иметь при себе не реальную оппозицию его величеству, но оппозицию его величества.

# Новый театр, старая сцена

Лет 70 назад Пастернак написал эпиграмму, имеющую прямое отношение к сегодняшней оппозиции, как к театральной, так и к политической:

*На поэта не похожий,*
*Ты не Фидий, не Пракситель.*
*Ты в прихожей у вельможи*
*Изолгавшийся проситель.*

Постояв 10 лет «околовласти», сегодня они хотят эту власть взять.

Конечно, и прежде бывало такое, что люди, несшие в искусство новое, сближались с властью. Футуристы отчасти проложили этому дорогу. Но чтобы ни говорили, у нас пока не 1937-й, и даже не 1972-й год. Сегодня быть нигилистом удобней, слаще. Ты ничего не утверждаешь, ты только разрушаешь. Но ведь именно радикализм может быстро превратиться в тоталитаризм. Мы помним буденовку Мейерхольда, и чем все это закончилось. Вернись сегодня, к примеру, предпоследний, предсмертный сталинский 1952-й год, наши радикалы пересажали бы не только традиционалистов, но и друг друга.

Меня много чего волнует в жизни, но вот судьба нынешних сторонников «радикального» театра лет через пять, – совершенно не беспокоит. Она очевидна. Придут другие театральные «революционеры», еще более беспощадные, и слопают нынешних. Мы помним «Маугли» – там ведь есть не только Шерханы и Табаки, но и стая на Скале Советов. Едва у Акелы станет плохо с глазами, когтями и лапами, как молодые волки его схрупают.

Немаловажен и биологический момент. Театроведы и режиссеры после 45-ти в какой-то момент поняли, что входить в кабинет к начальнику гораздо хуже, чем самому сидеть за его столом. Проснулась тоска по кабинетам. Режиссеры понимают, что если сейчас они театра не получат, то этого не случится никогда, потому что уже пришло и заявило о себе следующее, новое, куда более интересное, профессиональное и даровитое режиссерское поколение: Половцева, Перегудов, Станкевич, Горвиц, Имамова, Мовсесян, другие. У них уже по несколько успешных, прозвучавших спектаклей на таких ответственных сценах, как «Современник» или РАМТ. Они востребованы в столице и в провинции, умеют работать с автором, художником, композитором и – что самое важное – с актером. Поэтому радикалы пребывают в беспокойстве, сознавая, что театры для себя нужно вырывать всеми силами и немедленно.

Мне кажется интересным еще одно сопоставление – возрастное. Товстоногов в 43 года возглавил БДТ, Олег Ефремов в 43 года встал во главе Художественного театра, уже создав «Современник» с двумя поколениями артистов. Евг. Симонов в 43 года возглавил театр им. Евг. Вахтангова, а до этого 7 лет руководил Малым театром. Марк Захаров и Галина Волчек встали во главе театров, еще и не 40-летними. Роберт Стуруа в 44 года – уже Народный артист СССР. Лев Додин к 43-м годам поставил «Братьев и сестер» и «Бесов», до сих пор идущих на сцене Малого драматического театра. Алексей Бородин и Валерий Фокин стали главными режиссерами, будучи моложе 40 лет. Лучшие спектакли этих режиссеров имели не только сиюминутное, но и историческое значение.

И нынешним критикам, «бабушкам и дедушкам» отечественного радикального театра, к 45-м годам жизни газетная работа поднадоела, так же как и их тексты, – читателям. Можно, например, стать арт-директором какого-нибудь фестиваля! Позакрывай пять–шесть московских театров, – и получишь площадки для того, чтобы привозить спектакли, актеров и режиссеров из-за границы. А тут уж и люди пойдут к тебе на поклон, и властолюбие, и честолюбие можно удовлетворить. Да и корыстолюбие тоже.

Беда, что сегодня у нас нет ни интеллигенции, ни богемы. Есть то, что Солженицын называл «образованщина». Сейчас это, конечно, «полу» или «четверть образованщина». Где филологи масштаба Бахтина, Лосева, Лихачева, Аверинцева? Театральному расцвету всегда сопутствовал взлет театроведения и театральной критики. На каком-то этапе это были Марков, Мокульский, на каком-то – поколение Крымовой, Соловьевой, Зингермана, Туровской, Вишневской, Поляковой, Рыбакова…

Цветение театра – это когда совпадают «воздух времени», актерское искусство, драматургия, когда литературные люди ходят на спектакли, пишут о них – Рассадин и Аннинский, а о кинематографе – Туровская, о литературе – Соловьева, об архитектуре – Полякова…

В Звенигороде на семинаре молодых меня спросили, какой у нас сейчас театр – режиссерский или актерский? Я ответил, что сейчас у нас фестивальный театр. Попасть на какой-нибудь фестиваль – главный показатель успеха. Провинциальным коллективам это особенно важно. Получив приглашение (зачастую не без труда) они могут идти к губернатору и доказывать, что их заметила Москва. Экспертный совет «выборщиков» приобретает очень большую власть. Вообще, по моим наблюдениям, фестивальная атмосфера представляет собой «ярмарку тщеславия». С важными лицами идут члены жюри, негодующе посматривая на экспертов: кого вы нам тут понавыбирали? Эксперты глядят на них ехидно: кого мы выбрали, тех и награждайте! Акулы пера с ужасом думают, что им за 20 дней нужно написать 20 статей, а Бобчинские и Добчинские нашего театроведения мечтают хоть «петушком» прорваться на спектакль бесплатно: и нас позвали, и нас не забыли! К сожалению, многолетнее сотрудничество с фестивалями и фондами смещают критерии даже у лидеров нынешней критики. Я уже боюсь задавать вопрос многим театроведам, пытаясь понять, как у них совмещается в голове то, что они пишут, то, что они говорят и то, что они думают.

Когда без малого 60 лет назад к нам вдруг приехал молодой Питер Брук с Полом Скофилдом–Гамлетом, а позднее с Королем Лиром – это было глотком живой воды и стимулом для творчества. Решусь сказать, что ни во время поездок на Запад, ни на фестивалях в России ни одного актера масштаба Скофилда или Оливье, я не видел.

Понимаю, что за нынешними привозными спектаклями и коллективами (на Чеховский международный фестиваль, на «Сезоны Станиславского», на «Территорию») может стоять искренняя увлеченность наших российских «отборщиков», так же как и конкретный практический интерес. Рекламу и PR никто не отменял. Но главная ошибка (отчасти даже преступление) заключается в том, что «трехзвездочную гостиницу» зарубежного театра нам зачастую рекламируют как «пятизвездочный отель». Конечно, фестивальные предприниматели, организаторы умрут, но будут доказывать, что французик из Бордо – это и есть Чацкий. Однако такое можно было делать четверть века назад, когда мы мало что видели и знали в закрытом от нас мире. Сегодня другое время.

Я верю в спокойных, в меру амбициозных и порядочных людей. Меня вдохновляет последнее поколение одаренных молодых режиссеров. Их наберется на Москву с десяток, а это не мало. Я надеюсь, что такая же поросль появится и в политике. Я жду режиссеров-руководителей, которые смогут организовать работу в театре. Моя надежда на них. По моим расчетам, подъем имеет шанс начаться в 20-х годах текущего столетия.

Попробуем дожить.

**Илья СМИРНОВ**

# «ГОЛАЯ ПИОНЕРИЯ» ЗА ЧЕСТНЫЕ ВЫБОРЫ

*Заголовок отчасти позаимствован у Натальи Юрьевны Казьминой: в 2005 году она опубликовала в журнале «Театр» подробный разбор режиссерских «инноваций» Кирилла Серебренникова, назвала статью «Голый пионер»[1], и с тех пор это словосочетание приросло к «культовому» герою. Есть версия, что статья Казьминой стала одной из причин разгона редколлегии. Имеются и другие версии, но они тоже связывают печальную судьбу журнала с недовольством влиятельных персон[2]. Не будучи завсегдатаями их кабинетов, мы не можем с уверенностью судить о том, откуда именно исходило недовольство, из мэрии Москвы или из Президентской администрации, фактом остается то, что в 2008 г. не удалось придумать никаких мало-мальски убедительных оснований для отстранения от работы главного редактора В.О. Семеновского с коллегами. Поэтому журнал просто прикрыли на некоторое время. Потом открыли заново, уже с новой редакцией, которую никто не мог заподозрить в непочтительном отношении к культовым инноваторам, рекомендованным сверху.*
*При этом – разумеется, по чистой случайности – электронные версии прежнего «Театра» пропали с сайта СТД. Пользуюсь случаем поблагодарить terra_ira за восстановление в блоге статьи Н.Ю. Казьминой[3].*

**1**

*Взбунтовалися кастраты,*
*Входят в папины палаты:*
*«Отчего мы не женаты?*
*Чем мы виноваты?»*

С декабря 2011 г. разворачивается «движение протеста против путинского режима». Вообще-то разнообразные движения, в том числе оппозиционные и уличные – явление нормальное, механизм обратной связи в обществе. А в нашей конкретной ситуации понятно, что, по мере того как стирались из памяти ощущения 1990-х годов – перевороты, дефолты, «челночный бизнес», торжествующий ваххабизм – люди начинали оценивать жизнь в новом столетии уже не по сравнению с «Россией в обвале», а по законам мирного времени. Соответственно, не могли не возникнуть серьезные претензии к правительству. И не надо далеко ходить за примерами. Та история из театральной жизни, которую мы собираемся вам рассказать – убедительное свидетельство, что один из главных пороков ельцинского правления так и не был преодолен за 12 лет.

Однако, по мере того как шествия с белыми ленточками становились на столичных улицах почти так же привычны, как автомобильные пробки, появлялись неудобные вопросы и к господам протестующим.

1) Почему за 9 месяцев граду и миру не было представлено ни одного сколько-нибудь внятного предложения ни по одному вопросу, касающемуся реальной жизни людей? Кстати, и по культурной политике – тоже ни слова.

[1] Казьмина Н. Голый пионер // Театр, 2005. № 2.

[2] Токарева М. Ненадлежащее исполнение. // Новая газета, 09.06.2008. http://www.novayagazeta.ru/arts/39903.html?print=1

[3] Старая статья о бесконечно новом режиссере Серебренникове. http://terra-ira.livejournal.com/256312.html

2) Почему во главе «оппозиционного движения» выступают люди, процветающие при том самом режиме, который они взялись ниспровергать? Причем самые яростные (за рамками приличия, а то и здравого рассудка) обличения «диктатуры», как правило, не отражаются на благополучии «оппозиционеров» и даже на их служебном положении. Что за странная диктатура?

3) Почему главные «*коллективные пропагандисты, агитаторы и организаторы*» (по В.И. Ленину) антиправительственных митингов – это газпромовское (т.е. государственное) радио и газета, принадлежащая путинскому сослуживцу по госбезопасности?

4) Почему протесты сосредоточены в Москве[4] – городе, который хорошо живет за счет бюрократической ренты со всей России и рабского труда гастарбайтеров?

5) Почему деятели, призывающие к «честным выборам» (т.е. к демократии) не в состоянии хотя бы из политических соображений скрывать свое презрение к трудящемуся большинству? Неужели чувство такое сильное, что совсем не контролируется рассудком? Калькуляции на тему, какой процент населения России можно отнести к полноценным людям:

*«внутри нашей все еще огромной державы есть другая страна. Пять или, может быть, десять процентов населения – это нормальные люди с нормальными ценностями»*[5]

что они вам напоминают? К сожалению, они прямо перекликаются с пропагандистскими брошюрами, которые раздавали, сами знаете, кто, сами знаете, кому во время Великой Отечественной войны[6].

Справедливости ради следует признать, что в толпе (подчеркиваю: в толпе) митингующих можно встретить очень достойных людей, профессионалов с четкими и аргументированными оппозиционными взглядами как раз по своей специальности. Но они могли бы с равным успехом сходить на бразильский карнавал или на конференцию оккультных наук. Потому что от имени «оппозиции» уполномочены выступать совсем другие граждане. Их список тщательно подобран. И даже если кому-то и удастся прокричать (перекрывая шум) что-то осмысленное, в контексте «Влагалищного бунта»[7], Артема Троицкого, «Маши» Гессен и Ксении Собчак это все равно будет звучать как пародия.

Один из таких уполномоченных по протестам – наш хороший знакомый. Вот он позирует в новой маечке "*Free Pussy Riot!*" [8].

«К. СЕРЕБРЕННИКОВ: *Люди выходят, потому что им надоела эта власть. Люди выходят, потому что, так сказать, они называют со словом "Путин", но вопрос же не в… Это целая система. Им надоела правящая элита, им надоела… Так сказать, устали просто от одного и того же, от этого. И здесь вопрос не только в фальсификации, как мне кажется. Фальсификация – это одна из цепочек каких-то дел, которые делаются за последние годы. Все это видят, все это чувствуют, все же понимают системы откатов, взяток и вообще как в коррупции погрязла страна, да? И все понимают, это легко понять – не надо для этого проводить какие-то суды и следствие. Что если так все безнаказанно разворовывается внизу, то, наверное,*

[4] *Провинциальная оппозиция. Как проходили акции протеста в регионах России // «Коммерсантъ-Online», 15.09.2012 http://www.kommersant.ru/doc/2023402*

[5] *Владимир Мирзоев: Замените элиты – и все заработает. Почему известный режиссер подписал обращение деятелей культуры и медиа с призывом к гражданам идти на митинг 24 декабря // Новая газета, 12.12.2011 http://www.novayagazeta.ru/arts/50195.html?print=1*

[6] *Родионов В. Идеологические истоки расовой дискриминации славян в Третьем рейхе http://actualhistory.ru/race_theory_origins*

[7] *«Pussy Riot» в осторожном переводе на русский. Подробнее о бизнесе на «актуальных» провокациях, о так называемой «группе «Война» и ее дочернем предприятии «Pussy Riot» см., например: Тимашева М. "Завтра" была "Война" http://www.svobodanews.ru/content/transcript/24643883.html#relatedInfoContainer*

[8] *Дефиле на Красной дорожке 69-го Венецианского кинофестиваля http://www.publicpost.ru/theme/id/2087/defile_na_krasnoy_dorozhke_69-go_venecianskogo_kinofestivalya/*

*что-то такое же творится где-то и наверху. Поэтому я думаю, что люди просто хотят смены элит, внятных условий игры, честности и порядочности. Я думаю, что это здесь какие-то, прежде всего, нравственные претензии к той системе, которая есть сейчас»*[9].

А ведь совсем недавно этот персонаж вдохновлял своим присутствием несколько иные мероприятия. Репортаж со съезда «Единой России»:

«*Встречает всех блистательный парень – Серебренников Кирилл Семенович (режиссер театра и кино, если не знаете). Его благодарят за приглашение на такой чудесный съезд. Открываю буклет: Кирилл обозначен как модератор форума в данном отсеке*»[10].

Он вошел в арт-дирекцию фестиваля «Территория» Администрации Президента Российской Федерации[11].

Министр культуры послушно выполнял его указания:

«*Президент сказал, что ЕСТЬ русская культура и мы будем ее развивать. Прекрасно. Так и развивайте. Мы так долго этого ждали! Субсидируйте "новую драму", центры экспериментального искусства, дайте денег на актуальную русскую культуру. Сделайте так, чтобы русская культура не была посмешищем на мировых подмостках и вернисажах, чтобы ее представляли не только народные хоры, ансамбли ложкарей и разные от них производные. Совершите, наконец, поступки! Выгоните к чертовой бабушке глупых и косных чиновников, ни черта не смыслящих в искусстве. Именно они и мешают развиваться русской культуре. А группу "Война" немедленно выпустите и наградите Госпремией, ибо ничего сильнее в русской культуре по мысли, воплощению и общественному резонансу, чем перформанс в Петербурге на разводном мосту, у нас не было за последние много лет*»[12].

Что ж. Сказано: «немедленно наградить» – наградили.

«*Премию "Инновация", учрежденную российским Министерством культуры и Государственным центром современного искусства, присудили акции арт-группы "Война", активисты которой нарисовали фаллос на Литейном мосту в Санкт-Петербурге*»[13].

Рассуждения К. Серебренникова про какую-то «*сложную культуру*» публиковались в правительственной газете для почтительного обсуждения специалистами – как раньше установочные статьи из ЦК КПСС. Правда, сложность и новизна ограничивались требованием «больше денег» (из кармана налогоплательщика) и апелляцией к городовому: заставить! приказать!

«*Необходимо объявить открыто – двадцать процентов бюджета культуры направляется на создание и демонстрацию нового. Если вы как культурная институция получаете госдотацию, то просто обязаны это делать: в государственном оркестре 30 процентов исполняемой музыки должно быть написано современными композиторами, в государственном театре три премьеры из запланированных десяти – по текстам современных авторов*»[14].

Потом вокруг этого текста почтенные люди долго изображали академическую дискуссию, напряженную работу теоретической мысли. А денег (народных) «правящая элита» и впрямь не жалела:

[9] *Впечатления от митинга на проспекте Сахарова http://www.echo.msk.ru/programs/beseda/842646-echo/*

[10] *Грызлов рассказал, где купил часы // Московский комсомолец, 14.04.2008 http://www.mk.ru/editions/daily/article/2008/04/14/45296-gryizlov-rasskazal-gde-kupil-chasyi.html*

[11] *Фестиваль современного искусства TERRITORIЯ http://www.territoryfest.ru/2006/ http://www.territoryfest.ru/authors/serebrennikov/ О нем см.: Вульф В. Хочу Шекспира, а не Кирилла Серебренникова по мотивам Шекспира // Собеседник 24.10.2006 http://mhatschool.theatre.ru/press/8283/*

[12] *Серебренников Кирилл . Не только ансамбль ложкарей // Известия, 27.01.2011 http://izvestia.ru/news/370578*

[13] *Арт-группа «Война» получила премию минкультуры России http://www.bbc.co.uk/russian/russia/2011/04/110408_voina_awarded_innovation.shtml*

[14] *Даниил Дондурей, Кирилл Серебренников. В поисках сложного человека. // Российская газета, 7.10.2009 http://www.rg.ru/2009/10/07/kult.html*

*«Кириллу Серебренникову поможет бюджет. Известному режиссеру выделят 210 млн рублей на популяризацию современного искусства… Выделение субсидий и их размер не стали сюрпризом для Серебренникова. Когда "Платформу" презентовали на "Винзаводе", режиссер заявлял, что надеется на поддержку государства и не рассматривает проект как коммерческое предприятие. В июле 2011 года Серебренников зарегистрировал автономную некоммерческую организацию "Седьмая студия", именно на ее счет, согласно документу Минкульта, будут перечислены субсидии, возмещающие затраты на реализацию проекта Серебренникова»*[15].

С трудом рассовав их по карманам, «*самый яркий представитель нового поколения режиссуры*»[16] отправился на митинг – протестовать против «*системы откатов, взяток и вообще коррупции*». Если принимать эти протесты всерьез, следовало ожидать, что оскорбленная в лучших чувствах «система» перестанет субсидировать отступника. Не тут-то было. В августе 2012 г. Серебренников получает от государства поистине царский подарок – Театр имени Гоголя. Точнее, не театр, а помещение, которое наш оппозиционер сможет использовать по собственному усмотрению: «*либо это будет поэтическая программа, либо дискуссионный клуб, либо показ документальных фильмов или театральных премьер в других театрах разных стран мира, либо по каким-то другим поводам…*»[17]

**2**

*«Это любовь, а любовь непредсказуема: можно полюбить стул, стенку…»*

А можно полюбить чужую недвижимость. И сильно возненавидеть тех, кто занимал ее до тебя и не хочет выметаться вон.

Источник цитаты о превратностях любви будет раскрыт чуть позже. А пока – последовательность событий, как она запечатлена для истории в открытом письме коллектива Театра им. Н.В. Гоголя от 8 сентября 2012 г. 5 августа на сборе труппы худрук С.И. Яшин поздравил коллектив с началом 88-го сезона, рассказал о творческих планах, включающих в себя четыре премьеры. Репетиционный процесс по текущему репертуару и премьерам шел с начала августа.

7 августа на экстренном сборе труппы коллектив узнал от С.И. Яшина о том, что его и директора А.В. Шлаустаса отстранили от занимаемых должностей… С.И. Яшин говорит, что его вынудили написать заявление об увольнении по собственному желанию… В театр приехал глава Департамента по культуре г. Москвы С.А. Капков, его заместитель Е.Б. Шерменева и новый директор А.А. Малобродский… Они сообщили нам, что у театра самая низкая в Москве посещаемость (80000 человек в год) и низкий художественный уровень спектаклей, со ссылкой на экспертов из СТД. (Впоследствии в СТД нам пояснили, что у них нет и не было никаких экспертов.) С.А. Капков объявил также, что К.С. Серебренников создал концепцию развития театра им. Н.В. Гоголя и представит ее

К. Серебренников

С. Яшин

[15] *Черкудинова Д. Кириллу Серебренникову поможет бюджет // Известия, 3.11.2011 http://izvestia.ru/news/505903*

[16] *Характеристика из статьи: Давыдова М. Гей, маргиналы! // Время новостей, 8.04. 2002 http://www.smotr.ru/2001/2001_push_pol.htm*

[17] *О «Гоголь-центре» – до 2015 года. Кирилл Серебренников: «Страх артистов перед увольнением – это признание собственной неконкурентоспособности» // Независимая газета, 17. 09. 2012 http://www.ng.ru/culture/2012-09-17/1_gogol.html*

## *Новый театр, старая сцена*

«презентацию» труппе в начале октября. На вопрос, почему К.С. Серебренников не пришел сейчас, нам ответили, что он находится в Германии, хотя в этот самый момент К.С. Серебренников ходил по театру с фотоаппаратом в руках. Далее С.А. Капков сообщил, что с октября театр закроется на ремонт, на время ремонта предполагается играть отобранные худруком спектакли на съемных площадках, а в феврале театр откроется с новым репертуаром. Капков призывал не нервничать и заверял, что никого увольнять не планируется. В этот же день в прессе появились интервью с К.С. Серебренниковым, где он крайне нелицеприятно отзывается о труппе, утверждая, что репертуарного театра в общепринятом понимании этого слова не будет, а будет культурный центр, чьи съемные площадки предназначены для «резидентов», преобразующих театр в «место силы».

9 августа коллектив театра обратился в разные инстанции с открытым письмом. Письмо это было размещено и на официальном сайте театра. Новый директор А.А. Малобродский потребовал его убрать.

13 августа директора пригласили на профсоюзное собрание и задали ему волнующие труппу вопросы, как-то: когда к нам придет новый худрук? Что будет с нами и с театром дальше? Будем ли мы играть спектакли на съемных площадках, и по какому принципу их выберут, если К.С. Серебренников появится, когда спектакли уже не будут идти? На все вопросы директор отвечал, что он «не уполномочен», а про съемные площадки … – что никогда за это не взялся бы.

15 августа на открытое профсоюзное собрание с приглашением прессы А.А. Малобродский не пришел, хотя также был приглашен. Присутствовала помощник главы Департамента по культуре А. Семенышева, снова приводила низкие показатели посещаемости, не обращая внимания на то, что у нас на руках были документы, опровергающие эти показатели. А. Семенышева утверждала, что за август–сентябрь доверенными людьми К.С. Серебренникова будет проведен «творческий аудит», чтобы худрук составил концепцию по развитию театра, – из этого нами был сделан вывод, что концепции не имеется, вопреки заверениям г-на Капкова. После пресс-конференции мы узнали о смерти заслуженной артистки России, проработавшей в нашем театре 47 лет, Людмилы Долгоруковой…

4 сентября директор А.А. Малобродский по одному вызвал к себе шестерых молодых актеров и каждому предложил написать «заявление об уходе по собственному желанию», объясняя это некоей невнятной «необходимостью» и утверждая, что К.С. Серебренников в любом случае не будет работать с ними.

5 сентября в таком же порядке г-н Малобродский вызвал пожилых артистов, имеющих звания и правительственные награды, много занятых в репертуаре, большинство из которых находятся на бессрочном трудовом договоре, грозил, что если они не напишут заявление об увольнении, с ними будут разговаривать более жестко.

6 сентября г-н Малобродский вызвал следующих четырех артистов, им было сделано аналогичное предложение.

С. Капков

Е. Шерменева

7 сентября г-н Малобродский вызвал следующую четверку…[18]

Показания свидетеля:

«***— Это правда, что вчера 14 артистам "Гоголя" предложили уволиться и сегодня вызывают еще пятерых?***

*— Разумеется, правда. Документально все зафиксировано. Мы вчера еле отпоили наших замечательных пожилых артистов. Заслуженному артисту Вячеславу Гилинову, шутка ли – 50 лет отдавшему театру, стало плохо с сердцем после разговора с Малобродским. Он в различной форме предлагает уволиться. Чтобы Серебренников въехал в пустые стены.*

***— Малобродский угрожал кому-то?***

*— Нет, психологическое давление идет в крайне интеллигентной форме, но тем оно и хуже. "Лучше вам уволиться, и бороться смысла нет, давайте полюбовно". Что именно он говорил каждому, люди записали, и все эти заявления лежат в профсоюзном комитете, можно ознакомиться. Но все артисты отказались подписать: мы будем идти до конца. На что Малобродский сказал – "это ваше право".*

***— Как вообще труппа настроена?***

*— Вчера было срочно созвано собрание с приглашением всех актеров, и на нем мы решили, что будем бороться, как можем. Мы поняли, что Капков нас обманул, говоря о том, что репертуарный театр останется и мы на время ремонта (с 1 октября) будем играть на каких-то площадках…*

***— Но ведь говорилось о сохранении на базе "Гоголя" репертуарного театра.***

*— Конечно, это запротоколировано: никто театр не закрывает, никто не уволен и никто не будет уволен. Капков нам это на собрании сказал! И что? Полная ложь. Репертуар дальше не верстается (это за 2 месяца происходит по правилам), с 1 октября театр распускается. Было сказано Малобродским – никакой репертуар не верстать, 30 сентября – последний спектакль»*[19].

По другую сторону баррикады «*Шерменева говорит о Театре Гоголя с нескрываемым раздражением:*

*— До последнего времени Театр Гоголя, к сожалению, не мог похвастаться особыми достижениями*»[20].

Серебренников дополняет: в этом театре, оказывается, пахнет борщом[21], и еще наш свеженазначенный худрук «*ошалел, обнаружив на доске объявлений документ, напечатанный на машинке! печатной машинке!!!*»[22]

Вести дискуссию на таком уровне не очень интересно. Чтобы закрыть или, в политкорректной версии нового директора А.А. Малобродского, «*переформатировать*»[23] театр (музей, библиотеку, НИИ, любое другое учреждение), нужно внятное заключение авторитетной комиссии. Что такого ужасного произошло в Театре Гоголя, что не позволяет ему дальше существовать? На данный момент ответ на этот вопрос такой. «Одна баба казала», что театр до того «*неуспешный и неудачливый*», что ему «*любые перемены будут во благо*». Другая баба, стараясь выслужиться перед начальством, обозвала неугодную ему труппу «*злокачественной опухолью*», а актеров «*рабами*». Боюсь, что

[18] *Открытое письмо коллектива театра имени Н.В.Гоголя, 8 сентября 2012 г. http://zelda8a.livejournal.com/124846.html*

[19] *Увольнения в «Гоголе»: готовность к бунту №1 // Московский комсомолец, 7.09.2012. http://www.mk.ru/culture/interview/2012/09/06/745541-uvolneniya-v-gogole-gotovnost-k-buntu-1.html*

[20] *Цит. по: Красильщик А. Об Гоголя http://www.bg.ru/article/11733/*

[21] *Серебренников уверен, что у Театра Гоголя не было шансов на выживание http://rusnovosti.ru/news/217223/*

[22] *http://www.facebook.com/kirill.serebrennikov/posts/10151316874904338*

[23] *Конфликт в Театре им. Н.В. Гоголя http://echo.msk.ru/programs/razvorot/927456-echo/*

аргументация недостаточная. Для решения профессиональных проблем есть определенный порядок. Независимая экспертиза, комиссия, отчет, обсуждение отчета и – в случае неблагоприятного решения – назначение ПО КОНКУРСУ нового руководства с новой программой. Всерьез обсуждать невнятные претензии – значит, требовать от труппы, чтобы люди доказывали свою невиновность непонятно в чем. Это противно и праву, и морали, и здравому смыслу.

То же касается и претензий финансово-административного характера. Версия, что Яшина заменили на Серебренникова, дабы улучшить посещаемость-окупаемость-рентабельность, разваливается при первом же соприкосновении с бухгалтерией самого Серебренникова:

*«Экспериментальный проект "Платформа", ранее претерпевавший трудности с финансированием, в следующие три года будет существовать за счет государственных субсидий в размере около 60 миллионов рублей в год, сообщил РИА Новости на пресс-конференции во вторник известный режиссер и художественный руководитель проекта Кирилл Серебренников. "Все проекты невероятно дорогие. При том, у нас очень скромная аудитория, мы толком не окупаемся"»*[24].

То есть «рентабельность» заключается в том, чтобы «освоить» как можно больше бюджетных денег. Очередной синоним «сложности» и «креативности».

Так чем же оказался на самом деле так неугоден Театр Гоголя – и угоден Серебренников? Директор-ликвидатор пытается объяснить:

*«А. Малобродский – Ну, разумеется, причины есть. Причина кроется в том, что художественное руководство театра и я, как административный руководитель, стоим перед очевидной необходимостью переформатировать работу театра, создать на месте театра Гоголя какое-то живое активное творчески место»*[25].

Не правда ли, замечательная конкретность формулировок, особенно в устах профессионального администратора? «*Какое-то живое активное творчески место*». Действующие лица противоречат друг другу и каждый сам себе. То увольнять артистов, то не увольнять, то репертуарный, то не репертуарный, а «*площадка совершенно иного формата*» с приходящими «*резидентами*», то еще неведомое чудо-юдо под названием «*проектный театр*». Что бы это могло быть? Теоретический отдел, где только проектируют будущие спектакли, а показывать ничего не собираются?

Вообще-то так ведут себя люди, которым очень хотелось бы скрыть подлинные мотивы своих поступков. Но поскольку они не профессиональные разведчики, все-таки время от времени проговариваются.

*«Переговоры между руководителем Департамента Сергеем Капковым и режиссером Серебренниковым продолжались довольно долго, и речь, скажу честно, не шла о Театре Гоголя»*[26].

Вот так. Не станем гадать, кто с самого начала намечался в жертву, Таганка или, может быть, даже МХТ. Главное: качество спектаклей и заполняемость зала вообще ни при чем. Очень нужно было сделать подарок Серебренникову. Не тот театр, так этот, не то, помещение, так другое. В конце концов,

[24] *На «Платформу» Серебренникова выделено 60 млн руб в год из госбюджета. РИА Новости. Анна Загородникова http://ria.ru/culture/20120228/579475143.html*

[25] *Конфликт в Театре им. Н.В. Гоголя http://echo.msk.ru/programs/razvorot/927456-echo/*

[26] *Перестановки интереснее постановок. Евгения Шерменева: «Все разговоры о социальной защищенности у нас – от лукавого» // Московский комсомолец, 31.09. 2012 http://www.mk.ru/culture/*

остановились на Театре Гоголя, решив, что он самый беззащитный.

*«Наш театр убивают и, наверное, он будет убит, – уверен заслуженный артист России Олег Гущин. – Говорят, что его уничтожают за то, что нет событий в театре, нет достижений. Глава департамента культуры занимался спортом, хочется его спросить: а почему бы тогда не уничтожить сборную России по футболу?*

*Светлана Брагарник согласна с коллегой: Сергей Капков занимался спортом, а потом руководил Парком культуры имени Горького. Ему пришло в голову, видимо, с чьего-то разрешения, делать из театров культурно-развлекательные центры. Потом придет на это место (чиновники ведь у нас быстро идут на повышение) директор конного завода и будет делать из театров ипподромы. А потом выяснится, что ошиблись»*[27].

Что ж, попробуем набрать в поисковой системе фамилию нового руководителя департамента. Оказывается, общественное внимание давно уже привлекают его деловые отношения с олигархом Романом Абрамовичем[28] и личные отношения с Ксенией Собчак, настолько близкие, что в СМИ появились заголовки типа «*Собчак отбила мужа у своей подруги*»[29]. А вот красноречивое признание, как начинаются в современной России успешные политические карьеры:

***«— То есть вы уже были студентом?***

*— Да, я мог бы пройти в иняз без экзаменов, но тогда уже открылась академия госслужбы, все говорили, что стране нужны новые бюрократы, новые чиновники. И я осознанно пошел туда поступать. Писал какую-то работу про Столыпина, Сперанского и получал от этого огромное удовольствие. А потом, как я уже сказал, стал работать на выборах, сначала сам клеил плакаты, затем уже организовывал людей собирать подписи, это был большой, выгодный бизнес.*

***— И только?***

*— Мы поддерживали тех, кто платил, а платил Немцов. Мы не вдавались в идеологию»*[30].

Но опять же, справедливости ради надо признать, что сфера интересов С.А. Капкова не ограничивалась политтехнологиями и светской жизнью, в его послужном списке есть и иные, более реальные заслуги перед Отечеством. Но они относятся к строительству и садово-парковом хозяйству. То есть от Мельпомены весьма далеки.

Тем большего внимания заслуживает замруководителя Департамента по культуре Москвы. *«Евгения Шерменева, директор (Новый Европейский Театр), директор Культурного фонда "Территория", продюсер проекта "Полнолуние"*[31]*. Иными словами, один из лучших театральных менеджеров. Профессиональная биография у Евгении такая, что даже как-то завидно становится»*[32]. И ее уже никак не заподозришь в том, что она могла бы по незнанию отдать театр под какой-нибудь беспартийный ипподром. И разницу между постановками Кирилла Серебренникова и, например, Сергея Женовача понимает очень хорошо.

*«Стремительность операции, проведенной к тому же в явно неурочное время и с немалым количеством накладок, свидетельствует о том, что решение принималось совсем в других кабинетах»*[33]. Можно согласиться с

[27] *Цит. по: Тимашева М. Резиденты в Театре имени Гоголя http://www.svobodanews.ru/content/article/24678332.html*

[28] *Протодиакон Андрей Кураев: За акцией Pussy Riot стоят Абрамович и Капков // Новая газета, 1.08.2012 http://old.novayagazeta.ru/data/2012/085/11.html*

[29] *Ремизова М., Капитанова Ю. Собчак отбила мужа у своей подруги. Депутат Госдумы Сергей Капков ушел от телеведущей телеканала «Вести 24» к ведущей «Дома-2» // Комсомольская правда, 18.11.2010. http://kp.ru/daily/24593.3/760817/*

[30] *Люди года 2011: руководитель департамента культуры города Москвы Сергей Капков http://www.gq.ru/moty/4081_lyudi_goda_2011_rukovoditel_departamenta_kultury_goroda_moskvy_sergey_kapkov.php*

[31] *«Полнолуние». При поддержке Администрации Президента Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации. Премьера. Специальный проект фестиваля «Территория» http://timetable.theatre.ru/theatre-837/perf-21030/*

[32] *Проектный лекторий: Евгения Шерменева http://www.citycelebrity.ru/citycelebrity/Tele.aspx?PostId=25854*

[33] *http://dik-dikij.livejournal.com/585650.html#cutid1 Кстати, очень рекомендую публикации в этом журнале о конфликте в Театре Гоголя – и не только.*

уважаемым Алексеем Битовым, что вопрос о награждении Серебренникова ценной недвижимостью решался не на уровне департамента культуры, а намного выше, в департамент просто спустили сверху готовое распоряжение. Но в любом случае оно не было неожиданным, а самым логичным образом вытекало из той политики, на которой Е.Б. Шерменева построила всю свою «*профессиональную биографию*», и из той идеологии, которую уже много лет утверждают в России фестиваль «Территория» и «Новый Европейский театр».

**3**

*«В театре меня ненавидят несколько нервных дамочек… Меня обвиняли в связях с мафией, с властью. Людей пугает непонятное, хочется объяснить его природу потусторонними силами…»*[34]

Превращение дилетанта (без специального образования) в «*самого яркого представителя нового поколения режиссуры*» города Москвы связано не с какими-то творческими и профессиональными достоинствами: тех, кто еще питает по этому поводу иллюзии или просто подвержен воздействию назойливой рекламы, отсылаем все к той же старой статье Натальи Казьминой. Перечитайте. В реальной карьере Серебренникова объективный (устойчивый к рекламе) наблюдатель должен отметить три узловых пункта.

1. Популяризация в России Марка Равенхилла[35].
2. Шоу «Голая пионерка» к 60-летию Победы.
3. Спектакль «Околоноля».

Что здесь главное? Разберемся сначала с последним по времени «творческим достижением». «*Театр под руководством Олега Табакова представил на малой сцене МХТ имени Чехова спектакль «Околоноля». Нашумевший в позапрошлом году роман, подписанный Натаном Дубовицким и приписываемый первому заместителю главы администрации президента Владиславу Суркову, поставил и оформил Кирилл Серебренников*»[36]. Что ж, инсценировку политически важного произведения доверили человеку, который давно был вхож в вышеупомянутую администрацию, пользовался ее доверием и не вызывал сомнений по части благонадежности. Конечно, постановка «Околоноля» закрепила его карьерный успех (и, возможно, сыграла печальную роль в судьбе конкретного Театра им. Н.В. Гоголя). Но она никак не может считаться причиной и движущей силой.

Некоторые комментаторы выделяют пункт 1 и все, что с ним было связано, начиная с самых ранних, ростовских еще этапов биографии нашего оппозиционера.

«Галина Пилипенко: – *Частную жизнь трудно отделить от творческой и люди, знакомые с тем, что ты делаешь в театре и на телевидении, поймут откуда проистекает мой вопрос: «Скажи, пожалуйста, Кирилл, ты – человек бисексуальный или же гомосексуальный или же…?»*

Кирилл Серебренников: – *Нормальный вопрос. Бисексуальный. …А гомосексуальную страсть я не считаю какой-то порочной, Это любовь, а любовь непредсказуема: можно полюбить стул, стенку, можно безумно влюбиться*

[34] *Серебренников Кирилл: В накрывающей нас тени не вижу просвета. // Новая газета, 29.08.2012 http://www.novayagazeta.ru/arts/54179.html*

[35] *Об этом персонаже см.: Смирнов И. Драматургия. «Это то, что случится с театром завтра…» // Независимая газета, 13.05.2000. http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html*

[36] *Должанский Р. Лирический героизм. «Околоноля» в Театре Олега Табакова // Коммерсантъ, 17.01.2011. http://www.kommersant.ru/Doc-rss/1568653*

*в ребенка и об этом прекрасно написал один писатель по фамилии Набоков и сделал из этого шедевр; можно полюбить, опять же, маленького мальчика, пасынка и об этом Жан Расин написал неплохую пьесу «Федра». Вроде бы это порок и все говорят: «порок», но это – святая любовь – и что мы можем говорить?»*[37]

Забавное, конечно, представление о «*Федре*» – как об истории любви к «*маленькому мальчику*». У Расина герой представлен иначе:

«*Оставил, Ипполит, ты прежний свой обычай:*
*Давно не мчался ты,*
*блистательный возничий,*
*На колеснице вдаль, суровый вид храня,*
*Давно не объезжал строптивого коня,*
*Давно не оглашал ты лес своей охотой*» [38].

Впрочем, каждый видит в классическом произведении то, что ему очень хотелось бы видеть. Оставим Древнюю Грецию грекам и вернемся в Россию конца 90-х – начала нулевых годов. «*Сексуальный акт с трупом – это задачка не для бездарных и слабонервных. Серебренников справляется с ней блестяще*»,– пишет Марина Давыдова[39]. Еще он «*рассказал о дрожащей струне человеческого в 14-летнем подростке, которого мама изнасиловала, а потом еще и двое мужиков*», по свидетельству Екатерины Васениной[40]. И т.п.

А то, что взялся за Равенхилла, стало внятным публичным свидетельством лояльности: «я ваш, буржуинский». Но карьеру на этой почве строили многие. И куда более настойчиво и откровенно делали ставку на голубое. Их успехи, конечно, велики – на фоне тех, кто честно работал. Но все равно несопоставимы с карьерой Серебренникова.

Волей-неволей обращаешься ко второму пункту. Это уже не личная биография предприимчивого дилетанта. И даже не история театра. Здесь дышит почва и судьба. Позвольте привести развернутую цитату из статьи, написанной автором этих строк несколько лет назад совсем по другому поводу – о ползучей реабилитации нацизма в нашей стране.

«К 60-летию Победы один из самых уважаемых московских театров поставил шоу, в котором тема Великой Отечественной войны решена через собачьи свадьбы, то есть трудовые будни несовершеннолетней “голой пионерки”, приехавшей на фронт, чтобы совокупляться в порядке живой очереди с целыми подразделениями. Вот она – “демифологизация”. Оказывается, советские солдаты сражались с фашизмом не под красным знаменем, а под красным фонарем. Между тем именно театр на протяжении 90-х оставался крепостью, в которой еще сохранялись представления об интеллектуальной и нравственной норме, потерянные другими видами искусства. К сожалению, форт капитулировал. Актом о капитуляции можно считать практически единодушную поддержку “Голой пионерки” профессиональным сообществом. Очередной раз сдерживаю тошноту – и цитирую одну из рекламных рецензий. Оцените стиль, образный строй, высокое благородство ассоциаций.

“Этой маленькой коммунистической зомби немного надо: в “Широка страна моя родная” она верует, как в “Отче наш”. Сознательность из ушей прет. И не

[37] *Пилипенко Галина. «Я не убью Кирилла Серебренникова» // Ура Бум Бум. Ростов-на-Дону, 1995, № 11. С. 7.*

[38] *Расин Ж. Федра // Расин Ж. Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. С. 250.*

[39] *Давыдова М. Гей, маргиналы! // Время новостей, 8.04. 2002 http://www.smotr.ru/2001/2001_push_pol.htm*

[40] *Васенина Е. Дождались? «Пластилин» Василия Сигарева. Режиссер Кирилл Серебренников. // Новая газета, 2001, № 34 http://www.cdr.theatre.ru/directors/serebrennikov/4493/*

только из ушей, как выясняется. Свою постельную вахту тщеславная Муха сравнивает с несколько иным (хотя опять-таки постельным) мужеством Павки Корчагина. Долг перед родиной не выбирают, его исполняют. Есть такая служба – ноги раздвигать".

Воистину – никто не скажет о людях лучше, чем они сами о себе. На дюжину таких рекламных рецензий, собранных сетевым "Театральным смотрителем", приходится только один протест, да и тот с оговорками: мы, дескать, понимаем, что организатор шоу – «одаренный режиссер», но нельзя же до такой степени не знать жизни, которую берешься показывать… Мы не станем обсуждать ситуацию с точки зрения "свободы творчества" – оставим эти игры тем, кому за них платят. Служители Мельпомены почему-то не спешат позабавить публику площадным фарсом (с матерком) про себя любимых, про своего главного режиссера, спонсоров и покровителей, да хотя бы про то, какими способами постановщик "Голой пионерки" К. Серебренников пробивался в столичную элиту. Вот была бы безоглядная смелость художника, и самовыражение в полный рост, и тематика, вроде бы, куда актуальнее. Но продвинутые деятели культуры к ней равнодушны»[41].

Серебренников обеспечил сценическое воплощение того же самого заказа сверху, который в историографии осчастливил нас Резуном – Суворовым, в беллетристике – «Месяцем в Дахау»[42], в кинематографе – «Сволочами»[43] и «Полумглой»[44]. И в прочих своих постановках он последовательно развивал эту идеологию. Чтобы меня не упрекнули в пристрастности, сошлюсь не на тех, кто «*самого яркого*» ругает, а, наоборот, на тех, кому его мировоззрение близкое и родное, и кто ценит его именно за это – за то, что

«*Серебренников являет на сцене не просто мертвечину, а какую-то очень витальную мертвечину – задорную, уверенную в своей жизнеспособности и оттого особенно страшную. Герои его спектакля не поросли мхом, они вроде бы полны сил, как и их поднимающаяся с колен страна. Кажется, вот-вот, не обращая внимания на явные признаки всеобщего разложения, они бодро затянут: "О, Ру-у-сь, вперед!"*»[45].

Вот как они относятся к России, и именно за **такое** отношение их награждают премиями и званиями, назначают на должности, дарят им журналы и театры.

Впрочем, российскими рамками их «проектное» мышление не ограничено.

Как было отмечено в рецензии Давыдовой на Серебренникова, которую мы уже дважды цитировали:

«*Пьесы "новой волны" (Равенхилл, Сара Кейн, Мариус фон Марийенбург) зафиксировали важную перемену общественного сознания. Отклонение от нормы предлагается теперь в качестве нормы. И – если не для реальной, то для театральной жизни – нормой становится. Произведения маргиналов о маргиналах стали мейнстримом, в который то и дело поступают финансовые вливания из культурных институтов разных стран… Собственно, именно этим идея политкорректности и отличается от идеи о том, что непохожие на нас люди тоже имеют право на существование*»[46].

[41] *Смирнов И. Полумглисты // Россия XXI, 2006, №2 http://scepsis.ru/library/id_702.html*

[42] *«Месяц в Дахау» – сочинение Вл. Сорокина (1994) http://www.srkn.ru/texts/dahau.shtml*

[43] *«Сволочи» – фильм А. Атанесяна (2006) http://www.newsru.com/cinema/23apr2007/menshov.html*

[44] *«Полумгла» – фильм А. Антонова (2005) http://scepsis.ru/library/id_702.html*

[45] *Давыдова М. Жизнь во время смерти // Известия, 12.03. 2010 http://izvestia.ru/news/359444*

[46] *Давыдова М. Гей, маргиналы!*

Но вернемся в Театр имени Гоголя.

Борис Поюровский пишет: «*Не похоже ли все это на обыкновенный рейдерский захват недвижимости? Выходит, что коллектив театра, которому пошел 83-й год, приносится в жертву амбициям человека, ничем особенно пока себя не зарекомендовавшего*»[47].

Конечно, Борис Михайлович прав в том, что касается «захвата недвижимости». Но захват не совсем «обыкновенный». Здесь, как это ни печально, я вынужден согласиться с другой стороной:

«*Евгения Шерменева, замруководителя Департамента по культуре Москвы: …надо четко понимать, что театр – государственный. И если актеры хотят самоуправления, надо уходить из госбюджета, создавать независимые товарищества, свою финансовую структуру, подавать заявки на гранты, на поддержку, как и положено негосударственной организации…*»[48]

Наверное, тут более уместен термин «враждебное поглощение». Но враждебное по отношению не к форме собственности (она пока не меняется), а к театральной культуре, к профессии, к элементарной нравственности. Помните? «*Отклонение от нормы предлагается теперь в качестве нормы*».

Говорят, что у Серебренникова нет программы, с которой можно возглавить государственное учреждение культуры. Извините, программа есть. Мы с ней только что ознакомились по источникам. Для ее реализации «*блестящему парню*» как раз и подарен Театр имени Гоголя. Именно этот фактор – идеология – первичен. Коммерция тоже важна, но на почетном втором месте.

Подозреваю, что начало этой статьи должно было сильно не понравиться гражданам, которые «долой Путина!» и посещают соответствующие митинги и марши. Людей обычно раздражает, когда их отвлекают от игры, будь то компьютерная стрелялка или уличная бродилка. Но теперь, наверное, должны возмутиться сторонники стабильности и правопорядка. Ведь получается, что «суверенная демократия», которая всячески подчеркивает по любому поводу свой патриотизм, одновременно поощряет нечто прямо противоположное.

Да, получается. Государство в лице чиновников, официально уполномоченных руководить столичной культурой, заняло определенную позицию. В правительственной газете она сформулирована так: с одной стороны, «*умный и талантливый Кирилл Серебренников*», с другой стороны – там, где непокорные департаменту актеры – «*мертвые души*», «*рабы*» и просто «*злокачественная опухоль*». Дословно цитирую Алену Карась:

«*Злокачественная опухоль в организме требует удаления, но эта операция может стоить жизни всему организму. С другой стороны, без операции он и сам умрет, только медленней. В репертуарном театре давно завелась эта «опухоль» – сомнительное право рабов презирать своего господина, равно как и сам свой труд. Эта позиция непродуктивна, она съедает здоровые клетки, паразитируя на них.*

«*Мертвые души» объявили свое право на жизнь, назвав это спасением «репертуарного театра*»[49].

Позиция властей, запечатленная в этом маленьком «шедевре»

[47] *Поюровский Б.М. Театральный разъезд // Новая газета, 17.09.2012 http://www.novayagazeta.ru/arts/54480.html*

[48] *Актеров Театра Гоголя отправляют в творческий отпуск // Московский Комсомолец . 10.09.2012 http://www.mk.ru/culture/article/2012/09/07/746022-akterov-teatra-gogolya-otpravlyayut-v-tvorcheskiy-otpusk.html*

[49] *Карась А. Всем привет от Гоголя. Театр имени автора «Мертвых душ» объявил войну // Российская газета, 10.09.2012 http://www.rg.ru/2012/09/09/teatr-site.html*

прикладного театроведения – увы, исторический факт. Им можно возмущаться, но его нельзя не замечать.

Если бы Капков и Шерменева хоть на секунду могли предположить, что безоглядная поддержка с их стороны человека, поздравившего ветеранов с днем Победы «Голой пионеркой», может плохо отразиться на карьере, они и фамилии такой – Серебренников – не вспомнили бы.

Конечно, столкнувшись с организованным сопротивлением и полной невозможностью оформить массовые увольнения по закону, «*проектные резиденты*» вынуждены были несколько сменить тон. Оказывается, они лучшие друзья как русского репертуарного театра в целом, так и конкретных актеров театра имени Гоголя, в которых вдруг «*возникла востребованность*». Одновременно возникло и нечто вроде «*концепции развития*», которую Серебренников озвучил на недавней пресс-конференции РИА.

«*Весь сезон будет посвящен работе с кино, с киносценариями. Сейчас ведутся переговоры на приобретение авторских прав на «Рокко и его братья» Висконти (режиссером будет Мизгирев), «Страх съедает душу» Фассбиндера (в главной роли, надеюсь, будет Светлана Брагарник), «Идиоты» Триера (режиссером буду я). Современные драматурги адаптируют эти истории к современной Москве.*

*На Малой сцене будут поставлены «Елка у Ивановых», «Митина любовь», а моя ученица Женя Беркович поставит «Русскую красавицу». К тому же мы надеемся договориться с великим русским писателем Ерофеевым о постановке его «Русской красавицы».*

*Также в театре пройдет фестиваль современного танца «Диверсия», будет режиссерская лаборатория. Мы планируем участникам лаборатории СТД предложить сделать заявки на спектакли по советским киносценариям. Привлечем интересных музыкальных исполнителей. Собираемся развивать систему артхаусного кинопоказа. Стас Тыркин, обозреватель «Комсомольской правды», согласился курировать эти программы. Плюс в «Гоголь-центре» будут дискуссии и презентации поэтических сборников… Это будет репертуарный театр. Только у меня свои взгляды на верстку репертуара*»[50].

Что это – и в самом деле принципиально новая модель репертуарного театра, неведомая мировой науке, или просто набор слов, скомпонованный на скорую руку, чтобы сбить волну возмущения, расколоть трудовой коллектив, а потом убрать по одному тех, кто мешает превращать театр в партийную трибуну?

Решайте сами. По-моему, достаточно одной формулировки «*великий русский писатель Ерофеев*», чтобы представить себе этот «*репертуарный театр*» во всей красе.

Итак, мы показали вам, что происходит в официальных инстанциях, там, где раздают чины и награды.

Но разве с противоположной стороны – там, где плакаты «Путин, уходи!» и портреты гельмановских «девочек» – правит бал какая-то другая политика? Другая мораль?

«Ксения Ларина, журналист "Эха Москвы":

*Назначение Кирилла Серебренникова главным в Театре Гоголя – это событие! Наконец, какая-то движуха началась в этом тухлом*

[50] *Серебренников Кирилл: Театр – это не собес. Сегодня, 4 октября, глава Департамента культуры города Москвы Сергей Капков и новый художественный руководитель Театра имени Н. В. Гоголя представили концепцию развития театра. . http://www.snob.ru/selected/entry/53459*
*В пресс-центре РИА Новости (Зубовский бульвар, д. 4) . . . пресс-конференция, посвященная будущему Московского драматического театра им. Н.В. Гоголя. Участники: режиссер Кирилл Серебренников ; руководитель Департамента культуры города Москвы Сергей Капков ; руководитель студии SounDrama Владимир Панков; хореограф, художественный руководитель танцевальной компании «Диалог Данс» Иван Естегнеев (15.30, Стеклянный зал);*
*http://www.ria.ru/announce/20121003/765360432.html*
*http://www.ria.ru/announce/20121003/765368131.html*
*http://www.ria.ru/tv_culture/20121004/766435556.html*

*болоте, молодец Сергей Капков! Кирилл давно заслужил свой театр…»*[51]

Какой заслуженный человек! Оказывается, у него есть заслуги и перед Монтекки, и перед Капулетти. И перед белыми, и перед красными. Как такое может быть? Может, если само противопоставление – иллюзорное.

*«Специфика протеста состоит в том, что весь «креативный класс» креативен потому лишь, что находится внутри системы отношений феодальных баронов (то есть в большинстве случаев состоит в обслуге воров)»*[52]

Не будучи лично знаком с высшими руководителями нашего государства, я не уполномочен судить о том, какую они исповедуют веру и каких взглядов и вкусов на самом деле придерживаются, в частности, по поводу искусства. Но с точки зрения объективной истории позволю себе напомнить довольно убедительную (и весьма нелицеприятную) характеристику путинского правления, данную еще в 2004 г.

*«…Исторический КГБ (политическая полиция эпохи застоя, во многом подменившая собою партию и кое в чем активно «копавшая» против нее) – это сложный конгломерат. Я даже не о клановой борьбе, кипевшей в высшей страте этого самого КГБ. Я – о среднем слое, к которому по генезису принадлежат и Путин, и его опорная группа…*

*…Конечно же, я вычту все, что в качестве ярких киноэтикеток наклеено на этот очень сухой и неброский типаж. Всю эту мишуру, состоящую из эффектных силовых комбинаций, плейбойства, светской яркости. Никакой яркости, никакой эксцентрики, никакой силовой клоунады такой типаж не предполагает. Иначе будет не тайная операция, а "по секрету всему свету"».*

*Что такое, с этими оговорками, «джеймс-бондизм»? Наш ли, их ли. В данном случае неважно.*

*Он получает задание провести тайную операцию… За рамками исполнения данной задачи его вообще ничто не интересует и не должно интересовать. Он не должен спрашивать даже самого себя (и уж, тем более, начальников), зачем это нужно. Он не должен задумываться о последствиях, о каких бы то ни было многоходовых комбинациях. Если он нарушает все эти «не должен», то он просто профессионально непригоден. И эту профессиональную непригодность вычислят уже на первом этапе подготовки.*

*…Обращаю внимание на то, что описанный мной типаж очень далек от безропотного, безликого исполнительства. В такой работе есть место оригинальности. Есть место разного рода импровизациям. Это вовсе не тупизм! Сами вы тупизм! Но это – КОНЦЕНТРИРОВАННЫЙ СИТУАЦИОНИЗМ.*

*Такова характеристика интересующего нас «типа рефлексии». И этот «тип рефлексии» (шире – тип мышления и действия) поразительным образом объединяет наших «молодых волков»* [имеется в виду олигархия 1990-х годов – ***И.С.***] *и бросивших им вызов «джеймс-бондов» отечественного розлива»*[53]

Заслуги В.В. Путина перед страной, на самом деле, несомнены. Он удержал Россию (точнее, то, что от нее осталось) от окончательного сползания в пропасть, решив те задачи, которые можно было

[51] *08.08.2012 КС и театр Гоголя http://www.echomsk.spb.ru/blogs/Xlarina/?category=7475*

[52] *Кантор М. Почему я не ношу ленточки http://www.religare.ru/2_96724.html*

[53] *Кургинян С.Е. Угрозы Путину // Россия XXI, 2004, № 2, с. 14 – 16 http://www.kurginyan.ru/publ.shtml?cmd=art&auth=10&theme=&id=1892*

решить на инстинкте самосохранения. Но он не сформулировал (и не мог сформулировать) идеологию и стратегию. За 12 лет в России так и не возникла устойчивая социальная база для политики, обращенной вперед, в будущее (а не назад или вбок). Вместо этого продолжалось (и продолжается) бюджетное спонсирование так называемого «креативного класса» за счет тех, кто работает; разбухание Москвы и ее придатков (вроде пресловутого Сколкова). Конфликты с «феодальными баронами» (т. е. с номенклатурно-оффшорной олигархией) временами принимали острые формы, но принципиального размежевания с ними так и не произошло. «*Мы, конечно, не хотим по-плохому, но как надо, извините, не знаем…*», – это, конечно, лучше, чем сознательное и целеустремленное разрушение. Но такая стабилизация не может быть прочной.

Что касается идеологии, пропаганды и художественной культуры – здесь, за отсутствием плодотворных дебютных идей, был реализован замечательный паллиатив, полностью соответствующий сюжетной схеме из шпионского детектива. Российское государство стало перекупать тех, кто до этого с энтузиазмом занимался его разрушением. Так же, как разведчик перекупает за деньги морально нестойких представителей противника. Но я надеюсь, уважаемые читатели понимают разницу между произведением, которое создается искренним душевным порывом – и просто за деньги. Продажная любовь неубедительна. А продажные люди ненадежны. Это первый недостаток простого решения:

— Сколько тебе платят за пятиминутки ненависти к «тоталитарной Рашке»? Пятьсот сверху и будешь ее напоказ любить.

Второе обстоятельство, неутешительное для Путина (и для всех остальных граждан РФ) – то, что наше государство при любых (даже самых высоких) доходах от экспорта не в состоянии платить больше, чем мировое финансовое казино. Сколько бы у тебя ни было козырей, ты все равно никогда не выиграешь у противника, который по ходу игры сам рисует новые карты.

Между тем, именно сейчас со стороны мирового финансового казино организовано мощное идеологическое наступление, и не только на Россию. Оффшорные глобализаторы взламывают государственные границы, втаптывают религиозные и художественные ценности… куда? – в любимую субстанцию «писателя» В. Сорокина, отменяют родину, семью и профсоюзную солидарность, все ради того, чтобы утвердить на зачищенной земле[54] новую веру – пресловутый постмодернизм. Что воля – что неволя, что добро – что зло, что правда – что неправда, что норма – что патология, все равноправно и равночестно[55]. Это религия атомизированной биомассы. Серебренников достойно представляет ее на театральных подмостках. И не встречает (не может встречать) сопротивления со стороны чиновников, которые, в лучшем случае, просто отсиживают в кабинетах свое жалование (официальное + побочное), а в худшем – придерживаются тех же самых взглядов, что и постановщик «Голой пионерки», только вынуждены до поры до времени сдерживать их публичное выражение. Что касается уличных гуляний «За честные выборы», то никаких

[54] *См. заголовок очередного интервью К. Серебренникова в качестве нового хозяина: «Начинать нужно с санитарной обработки» http://www.afisha.ru/article/kirill-serebrennikov-o-budushhem-teatra-gogolja-blokbasterah-i-feklushah/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+afisha_daily+%28Afisha+Daily%29*

[55] *Смирнов И. Дети Гельминталя: групповой портрет в историческом интерьере. // «Вопросы театра» 2010, №№ 1–2*

серьезных альтернатив они в нашу жизнь не вносят. Честность выборов мы можем оценить по тому, как представитель этой «движухи» прибирает к рукам Театр Н.В. Гоголя.

**ЭПИЛОГ**

К сожалению, «Proscaenium» по объективным причинам не в состоянии оперативно отслеживать течение политической жизни. Последняя новость с гоголевского фронта на момент сдачи этой статьи – театрализованный митинг, организованный труппой осажденного театра у памятника Николаю Васильевичу 23 сентября. Несмотря на проливной дождь, внеплановый спектакль собрал многочисленную аудиторию. И если кто-то до сих пор не понимает, что такое настоящая, осмысленная, принципиальная оппозиция (и чем она отличается от фальшивой) – вот наглядный пример[56]. Его показали актеры Театра имени Гоголя. Люди, которые встали на защиту своего дома и проявили редкие по нынешним временам гражданское достоинство, организованность и солидарность. Слава Богу, они не одиноки.

Из выступлений на митинге. Валерий Семеновский:

*«Это действительно пробный камень, начало захватнической кампании. Это мнимый европеизм, имитация передового сознания. То, что выдающийся польский режиссер Тадеуш Кантор с презрением называл «официальным авангардом». Представьте себе любого настоящего авангардиста – Арто, Модильяни или Аполлинера, который приходит к Суркову: дайте миллионы, и мы вам сделаем протестное искусство».*

У памятника Н.В. Гоголя 23 сентября 2012

Павел Любимцев:

*«Беда в том, что «навороченные» режиссеры очень агрессивны, потому что если рядом окажется нормальный режиссер, то сразу же станет понятно, чего они стоят. Поэтому… придумали термин: "театр нафталина". Так они назвали традиционный театр. На что им ответил покойный Фоменко: "Мы театр нафталина. А остальное все моль!" Моль – это зловредная, поганая дрянь! Она все сожрет и изгадит. Таково мое краткое отношение к режиссуре Серебренникова. Но речь не о нем, а о том, что он хочет сделать с Театром им. Гоголя при помощи своих высокопоставленных дружков».*

Алексей Битов:

*«Я хочу поблагодарить Театр Гоголя. В сущности, это не мы защищаем их, а они защищают нас»*

[56] *См. отчеты о митинге http://www.facebook.com/avsharova?ref=ts http://dik-dikij.livejournal.com/613395.html?view=3767315#t3767315 а также: Смирницкий Ян. «Гоголь» превратился в агитбригаду. Ливень не помешал опальному театру провести свой лучший спектакль // Московский Комсомолец, 24.09.2012 http://www.mk.ru/print/articles/752008-gogol-prevratilsya-v-agitbrigadu.html*

Фото М. Гутермана

**КЛИМ**

# ТЕАТР И РЕФОРМЫ

**«НЕТ ПЛАНА… НЕТ ПОМОЩИ! НЕТ ВЫБОРА?»**
**«МИССИЯ НЕВЫПОЛНИМА 4»**

*От редакции: Клим – один из немногих режиссеров, которые стремясь к совершенству, готовы жертвовать результатом во имя процесса. Несмотря на то, что его сегодня зовут к себе на постановки многие театры, он не спешит принимать предложения, поскольку спектаклю должна, считает обладатель этого звучного режиссерского псевдонима, предшествовать лабораторная работа, которая может длиться год, а то и два.*
*Такую же бескомпромиссность проявляет Клим как теоретик и философ театра. В разгар сегодняшних дискуссий о репертуарном театре он написал объемный (настолько объемный, что нам пришлось растянуть публикацию текста на два номера) трактат, в котором пытается дать ответ на ключевые вопросы современного театрального процесса.*

*«разговор о Театре,*
*зажатом между министерством*
*и «культурным» развлечением*
*заставляет написать*
*своего рода манифест*
*против ленивых»*
*Ален Бадью*
***«Рапсодия для театра»***
*(краткий философский трактат)*

театр
реальность
стагнация
развитие
или несколько предварительных
эмоциональных замечаний и призывов
прежде всего к самому себе,
памятуя,
что «Правда всегда выигрыш!
Как бы не было тяжело
к ней приспособиться…» *Альберт Швейцер*

**ПРЕДИСЛОВИЕ**
«…из бездны воззвал я к Тебе…»
вернее к себе
и себе подобным
или то о чем
НЕ СЛЕДУЕТ ЗАБЫВАТЬ
ПРЕЖДЕ ЧЕМ ВЗЫВАТЬ

**1**
не путать святое с грешным
или защищенность человека
отдавшего в кавычках или без театру жизнь
с театром как таковым
как очень важной составляющей сознания
и самосознания нации
ибо драматический театр
это всегда национальный театр
то есть театр связанный с языком
как основой бытия всякой нации
**2**
репертуарный театр
театр-дом
авторский театр
заслуги
неузаконенная вотчина
крепостное право или рабовладельческий строй
может пора разобраться
с несколькими в том числе и моральными
или псевдоморальными принципами

**3**
к вопросу об ответственности
может хватит перекладывать ответственность
по выздоровлению больного
на больного
очевидно что организм
под названием русский репертуарный театр
сам уже не в силах
побороть собственную стагнацию
так что уважаемое государство
и просвещенные
желающие ему государству блага чиновники
возьмите в конце концов ответственность
отделите живое от мертвого
**4**
многоуважаемые и заслуженные деятели театра
признайтесь хотя бы сами себе
что то, что творится с театром
выгодно отнюдь не публике
это не она стала настолько тупой
что хочет жрать только низкопробное мыло
и не рынок здесь виноват
виноват ваш цинизм
убивающий
ваш дар
нас
**5**
люди театра
может в конце концов мы опомнимся
и не будем называть
даже не миф
но труп
мифа о великом свободном
русском театре-доме
под названием русский репертуарный театр
русским репертуарным театром-домом
и хватит все сваливать на Станиславского
театр Станиславского вначале был частным
потом стал театром на паях
позже советско-имперским
а значит вне зависимости
от того что думали
по этому поводу
Константин Сергеевич
Владимир Иванович
и иже с ними
подписавшиеся
обслуживал идеологию
новой советской империи
это не плохо и не хорошо
это так
и более того
по-другому не бывает
кто дает деньги
кто платит
тот и заказывает музыку
и никакого цинизма в этом нет
так происходило
происходит
и будет происходить

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**
**или НА ЗЕРКАЛО НЕЧЕГО ПЕНЯТЬ**
**6**
хотите сказать
идеология помельчала
зато технологии цензуры
стали изощренными
теперь мы сами себя
лучше всяких цензоров
как там в Книге Книг
ни за страх
ни за совесть
«за кусок хлеба»
а идеология не помельчала
она стала другой
коммунистическая идея
всеобщей грамотности
в неграмотной стране
по ее достижению
закономерно сменилась
новой идеологической проблемой
возник вопрос как управлять
сдерживать
любознательность грамотных
сменился и театр
революционный пыл чиновников угас
обрюзгли
озлобились
омещанились
естественно и театр
а куда ему бедному деваться
почему он должен быть другим
вернее должен
но
ох уж это но

## *Новый театр, старая сцена*

**7**
в так называемой новой России
так называемой
ибо хочется надеяться
что все что происходит сейчас
временные издержки становления
этой самой новой России
в которой все не только грамотны
но с падением железного занавеса
стали еще и свободны
стали выбирать
сравнивать
не понижая голос
не оглядываясь говорить
возникло даже подозрение
что мы можем самостоятельно мыслить
следует ли из этого
что и задача
стоящая перед театром
перешла в новую
можно сказать последнюю фазу
фазу оболванивания
не хочется верить что это так
хочется верить что это проблемы роста
ибо иначе
те кто управляет
процессом просто убийцы
организма государства
иными словами самоубийцы
**8**
не встав с колен
но упав еще ниже
начав уже сами властные сапоги лизать
и здесь вопрос а разве раньше не лизал
не уместен
ибо возможно
что если бы встал
давно бы у нас театра не было
главное что он с горем пополам но выжил
в эту эпоху
возвращения
нас на грешную землю
дикого социал-капитализма
да потерял
прозвище властителя дум
но выжил
вернее обрел
свое истинное место
дабы не умалить важность победы
не будем его называть
выжил исходя из принципа
что быть живым
хоть шакалом
хоть кем
лучше нежели мертвым львом
**9**
так вот проблема
на данном этапе не в театре
как таковом
но в самом государстве
как таковом
иными словами вопрос в том
необходим этому государству театр
или у сильных мира сего
хватает ума и средств
летать на премьеры
в Нью-Йорк или Лондон
что очень похвально
если это так
только они не должны забывать
если они
их дети
и внуки
собираются
жить на этой земле
под названием Россия
если это среда их обитания
а это значит
если они хотят
чтобы их подчиненные
которые желательно чтобы тоже летали
на те же премьеры
были теми
которым можно
дать поручение
и больше не думать
ни о чем
кроме стратегии
развития государства
и собственном самосовершенствовании
иными словами если мы хотим
быть действительно процветающей
успешной во всех смыслах
русской цивилизацией
то от театра
вернее без театра

драматического
национального
серьезного
неудобного
ставящего болезненные вопросы
ибо такова его театра природа
и такова его цель –
антипода церкви
ибо он древнее церкви
так сказать первопредок
а значит имеет право
нам никуда
мы театральная цивилизация
так уж сложилось
так случилось
а значит и от ответственности
за его театра судьбу
нам не уйти

**10**
да
театр выжил
существует
правда чаще всего глубоко презираем
его творящими
составляющими его рыхлое тело людьми
которые за редким счастливым исключением
глубоко несчастны
ибо не понимают
на что потратили
или тратят
свою единственную жизнь
и это возможно главный
основополагающий
краеугольный
театральный вопрос
сродни религиозному «есть ли Бог»
театр ведь Зона
как у Тарковского
«чудо из чудес»
актер – сталкер
ведущий к Комнате
где исполняются желания
истинные желания
не имеющий права в нее войти
ведущий так
чтобы ведомые
пришли к мысли
что вряд ли стоит
увы в реальной
театральной реальности
это вечное ожидание
неизвестно чего
в зоне
в самом что ни на есть низком
значении этого слова
в концентрационном лагере
во всех смыслах сатанинском
ибо никто нас в этом концлагере не держит
вернее нас держит страх
страх социальной незащищенности
и уязвленной гордыни
с последним ничего сделать нельзя
но с первым-то
что-то можно
но откуда
откуда это чувство
ведь учителя и врачи
тоже социально унижены
но ничего подобного с ними не происходит
жизнь идет своим чередом
их ждут дети
больные
в этом высший смысл
и вера
в театре же проблема веры
и смысла бытия
столь тонка
неосязаема
эфемерна
что вместе с предчувствием
что творчества-то нет
и уже не будет
не случилось
возникает глубокое неуважение
к себе как к личности
и это тотальное чувство униженности
и порождает феномен
психологического рабства
и социального крепостничества
как можно будучи в таком состоянии творить
трудно сказать
ибо рабство
в его самой страшной форме
саморабства
творить точно не позволяет

## *Новый театр, старая сцена*

**11**
что делать
почему социальная
и экономическая свобода
лишила нас творчества
и мы словно бизоны
из фильма Крамера
«благослови зверей и детей»
не устремились в желанные прерии
но накинулись на близлежащую траву
оказалось что нам так мало нужно
оказалось что жажда свободы
и даже предчувствие что сейчас
начнется наш отстрел
в общем печально
что делать
что с нами
с одной стороны
мы говорим о нано-технологиях
с другой
когда дело доходит
до главной нано-технологии
Божественной
человеческой душе
духе
разуме
которые без образования и науки
культуры и искусства
религии и веры
а они друг без друга
без триединства этих пар
ни о каких нано-технологиях
не то что говорить нельзя
можно
но сам маниловский разговор об этом
требует такого их единства
и здесь автор в запале хотел написать
веру
мол образование и науку
не говоря уже о культуре и искусстве
каким экономическим эффектом
веру собираетесь измерять
стоимостью индульгенции
или что-то новенькое
нано-технологичное
кризисно-менеджерское придумаете
креативное
мы ведь так традиционно устроены
что в одном месте
говорим о нано-технологиях
а в другой
очень важной и серьезной
сфере касающейся духа
и души
погружаемся в средневековье
под улюлюканье и причитание
что все решат продюсеры
вот поставьте во главе менеджера
так и хочется спросить
продавца что ли
что продавать будем
по чем даже не опиум
а бормотуха для народа
а потом задаем вопрос почему
почему он этот народ
тупеет и спивается
впрочем мы уже давно
этот вопрос не задаем
а если и задаем
то из подозрения
что мы это делаем
исходя из социалистической привычки
считаем себя особым классом
вернее прослойкой
и это правильное название прослойка
вопрос только в том между чем и чем
между народом и властью
или между истиной
и заблуждением
между чем
что мы прослаиваем
а может мы давно выпали в осадок
и уже давно
никакой функции
кроме обслуживания
собственной мании величия
на почве комплекса неполноценности
не исполняем
он ведь этот народ
по вечерам
у себя дома
этот проклятый великий кинематограф смотрит
как после этого он смотрит на нас
но ничего
мы его мылом
мы новую

мыльно-телевизионную
стену-цивилизацию построим
а это как вы понимаете
не железный занавес
не берлинская стена
эту так просто
не обойдешь
не разрушишь
эта сразу в кровь
эта меняет состав
самой субстанции человека
на генном уровне
вот так подумал
а потом подумал
как-то злобно
почему я на этих менеджеров
и продюсеров нападаю
ведь все действительно
реально-материально
проявляется в культуре нашего бытия
дается нам в ощущениях
а свобода
только осознанная необходимость
нет необходимости
нет свободы
вернее мы всегда свободны
в меру своей необходимости
свобода
это борьба за нее
мечта о ней
как свобода слова
пожалуйста
произносите слова
любые слова
кто вам это запрещает
вы главное в революционную
или истинную мысль
их не складывайте
а если складываете
то говорите так
мол наши враги
говорят страшную крамолу
так вот автор вспомнил
что «руководитель»
в кастовой классификации
естественно ниже брахмана
но выше владеющего ремеслом
ибо его ремесло
руководить неруководимым
и непостижимым
человеком
и руководить так
чтобы он
этот руководимый
был не рабом
но художником
способным создать
образ творца
как этого достичь
нужно вспомнить
опыт Поднебесной
эпохи расцвета
если ты не философ
и не поэт
не постиг науку
самосовершенствования
и не в состоянии держать экзамен
то что ты можешь сказать другим
а значит какой ты руководитель
какой ты рыцарь
и если в нашем
за Веру Царя и Отечество
царя заменить Разумом
Даром Божьим
то
у нас появится шанс

**12**

слава богу
появилось новое поколение
зачатое в эпоху надежд
и родившееся уже в этой
родной для них стране
может она им нужна
эта страна
а вослед за ними
может и мы
родившиеся еще в той
обиженные
может мы тоже
опомнимся
и начнем ее растить
эту страну не строить
а растить
как дитя
для детей и внуков
но для этого с собственным

психическим и умственным здоровьем
пораженным духовным раком
под названием «после нас
хоть потоп»
нужно все-таки разобраться
а значит прежде всего необходимо
поставить диагноз
объективный
бесстрашный
и как бы ни было тяжело
и печально его слушать
нам необходимо набраться мужества
и услышать
а услышав рассмотреть
все варианты возможного лечения
хотелось бы терапевтического

**13**

так что если мы хотим
чтобы он жил
русский духовный мир
не просто существовал
но жил
полноценно жил
развивался
осуществлял связь поколений
передавал откровения
и тайны мастерства
из рук в руки
мы должны
согласно заветов
Антона Павловича
быть способными
иметь мудрость
мужество
и мастерство
отделять живое от мертвого
это условие любой человеческой жизни
хоронить мертвых
и починять живых
а не ждать пока все будут мертвы
а потом когда все умрут
«мы наш
мы новый»
уже пытались
не вышло
может не будем наступать
на те же грабли

**14**

не преувеличивает ли автор значимость
театра
в космосе русского духовного мира
согласно неким теориям
можно «констатировать,
что существуют,
существовали
общества, в которых есть театр,
и общества в которых нет
театра»
и это означает
что этот «раздел
мира, не хуже любого другого раздела»
как и согласно другим теориям
смена ритуала похорон
есть признак смены веры
религиозных убеждений
а значит принципов бытия
всей цивилизации
не только сменивший ритуал
но в конце концов всей
экосистемы человечества
и если похоронный ритуал
его смена
отражает смену религиозных убеждений
то роль театра в обществе
смена роли театра в общества
говорит о смене самого общества
и дело не в оценке
плохо это или хорошо
просто изменение театра
его места в обществе
сути драм
разыгрываемых в нем
говорит об изменении самого общества
и его взаимоотношений с государством
государством
которое то служит обществу
служа развитию каждого отдельного
гражданина
и созданию пространств сотрудничества
этих граждан
то тормозит общество
возомнив себя пупом земли
так вот театр
зеркало говорящее
«вот два изображенья»

и он театр
отображает
религиозно-нравственную идею
реальную
а не декларируемую
театр напоминает китайскую медицину
с ее точечными прижиганиями
и уколами
серебряных и золотых игл
в определенные узловые точки
где чаще всего
происходят разрывы
энергетических артерий
это уколы
в болезненные точки
так что закономерно
что «внутри
тех обществ,
которым знакомо
это странное публичное место,
(имеется в виду театр)
в котором вымысел
консумируется в повторяемом событии,
всегда присутствует настороженность,
сдержанность,
анафемы,
крупные и мелкие отлучения,
изгнания наряду с энтузиазмом.
Еще поразительнее,
что подозрение духовных властей,
под которое всегда попадал театр,
всегда соседствовало с неусыпными заботами
о нем со стороны Государства,
так что театр
всегда был для Государства
одним из его дел.
Таковым и остается!»
более того
можно сказать что существует
вселенский закон
который можно назвать
законом сохранения
количества театра
в глобальном смысле
самой энергии театра
а это значит
что для общества
а значит государства
выгодней иметь театр в доме
нежели театр на улице
ибо улица порождает актеров
последствия игры которых
попахивают войнами
революциями
и концлагерями
**15**
здоровье общества
его духовно энергетическое состояние
на всех уровнях связаны
а значит и слабость театра
и слабость государства
вещи взаимосвязаны
мы ведь в отличие от ислама
где театр «как правило» «выпадает»
последние двести лет
театральная цивилизация
мы слава богу
продолжаем ею оставаться
по крайней мере мы люди театра
на это надеемся
вопрос только в том
соответствует ли
существующий театр
существующей идеи
грядущего общественного строя
или он пассивно отражает
сегодняшнее его государственного строя
состояние
собственно и то и то важно
право общества
быть самодовольным
считать что все хорошо
верить врачам убаюкивающим
поступающим из принципа
не приносите плохих вестей
за них казнят
да это так
но если мы все-таки настаиваем
на том что мы продолжаем
оставаться театральной цивилизацией
то этого увы мало
ибо это с одной стороны
ответственность
театра-врача
за организм общества
а с другой

ответственность
вернее желание организма
общества
быть за одно с жизнью
вернее это попытка этого общества
не перейти
в пенсионный режим
ожидания конца
или стяжательный
после нас хоть потоп
но в принципе они мало
чем друг от друга отличаются
иными словами
коль театр часть цивилизации
возможно одна из не основополагающих
но все же часть этого организма
сигнальная
и энергетически лечебная
то можно сказать что вопрос
не в театре
а в обществе
или в том
устраивает ли
существующий театр
существующее общество
театр же существующее общество
никогда не устраивает
не устраивает по определению
на то он и театр
он хочет совершенного общества
**16**
если же посмотреть
бесстрашно на все происходящее
с русским театром
то прежде всего
необходимо задать себе вопрос
когда последний раз
выпускник столичного вуза
это отнюдь не значит
что столичные выпускники
и столичная театральная школа
только потому что она в столице
уже вершина
образовательной театральной системы
может и вершина
но качество-то
здесь не причем
к тому же это тема отдельного разговора
который без решения
некоторых наболевших вопросов
не имеет никакого смысла
он бессмысленен
ибо суть в том
что единый
национальный
русский театральный мир
находится в смертельной опасности
ибо то что покидать столицу
дабы играя в провинциальном
по местоположению
а не по художественным критериям
(ибо провинциальность некоторых столичных
просто зашкаливает)
который в большей мере реален
в силу самого существования
условий существования
дабы многому реально научиться
и пройти творческое
и личностное становление
стало не то что не модно
но опасно
молодой актер
предпочитает отказаться от профессии
ибо понимает
что это путешествие
чтобы стать
есть беспроигрышное участие
в реалити-шоу
хочешь кануть в небытие
езжай
учись
становись
сколько актеров
режиссеров
и не просто режиссеров
но способных построить
свой театр-дом
не случилось
в ситуации гибели
системы театральных гостиниц
позволявших актерам
безболезненно
переходить из одного места в другое
искать свой театр
путешествовать за своим режиссером
актерство из свободной профессии

превратилось уже даже не в крепостничество
но в рабство
театр оказался разрушенным
как общегосударственный организм
его общества единая
нервная
сигнальная система
единое театральное пространство
единый российский театральный процесс
отданный во властные руки
местных культурных начальников
назначаемых по остаточному принципу
кто последний в избирательном списке партии
того рожей в культуру
и закономерно
что театры
превратились в феодальные вотчины
местных
возможно талантливых
исполнителей роли Ленина
решивших что они тоже не лыком шиты
зачем им режиссеры-лидеры
да и сами режиссеры
хотят ли они
иметь этот дом
эту семью
служащую наживкой
отвлекающей жертвой
семи грехов человеческих
большой вопрос
а значит мы
государство
нация
народ
наша культура
наша цивилизация
потеряли
из-за этой нашей системы
где мы жалеем тех кто в доме
и абсолютно не думаем о тех кто на улице
не думаем ни об их таланте
ни об их шансе
вернее шансе их дара
талант пробьется
утверждаем мы
а вот что делать с бездарными
тем более что они нам так выгодны
ибо позволяют нам самим быть бездарными
может в этом весь вопрос
и значит в этом и весь ответ
но если быть честными
совсем честными
то современный государственный театр
чаще всего выглядит таким лепрозорием
для однажды заболевших проказой театра
виновато ли в этом государство
если понимать под государством нас
людей театра
то на зеркало нечего пенять

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**
**РОМАН С ВЛАСТЬЮ**
**17**

театр
великий русский драматический театр
потерял цель своего бытия
и даже чувство собственной нужности
и собственного достоинства
он болен
и прежде всего структурно
а значит законодательно
и сам
своими силами
справиться с болезнью
уже не может
да ему есть чем гордиться
в своем историческом прошлом
были великие драматурги
режиссеры
актеры
критики
педагоги
теоретики
но увы сегодня
театр сам
себя не то что не в состоянии вылечить
он даже более-менее объективный диагноз
поставить не может
ему необходим врач
и он должен не только поставить диагноз
выписать рецепт
сказать что делать
но и делать
а дальше все будет зависеть
от свободы выбора
организма под названием

драматический театр
быть на стороне болезни
или на стороне врача
если на стороне врача
есть шанс
но нужно спешить
ибо болезнь
становится несовместима с жизнью
потому что от вопроса
коль он таков
этот театр
то зачем он
в чем его смысл
ведь никуда не деться
он висит в воздухе
дамокловым мечем
и в конце концов
однажды так может случиться
что его бытие
действительно станет несовместимо с жизнью
все так запутается
что любая попытка
распутать этот клубок
будет все только больше запутывать
и если мы не упредим
это случится
и тогда никто не будет разбираться
и вместе с помоями
сольют и ребенка
так что пока не поздно
и есть возможно маленький но шанс
это нужно было сделать очень давно
но есть как есть
а значит весь вопрос в том
что делать сейчас
ибо самое безумное
что можно делать
сейчас это рассуждать
почему и кто виноват
вместо того чтобы делать
исходя из предельно бесстрашного
анализа того что случилось
рассмотрев все возможные варианты
не оттягивания конца
исходя не из принципа выживания
но из перспективы
грядущего процветания
из того что у театра
есть его необходимая
для жизни нации страны народа
и самой жизни как таковой
жизненная функция
его театра предназначение
его театра дело
и это дело
не в счастливой
обеспеченной жизни
людей занимающихся театром
это важно
но только при условии
что сам театр
осознает свою функциональную необходимость
свою ответственность
за психическое и духовное здоровье
народа
нации
страны
здоровье которое возможно
только в процессе развития
а не стагнации
а значит и органы
этого организма
не должны находиться
в состоянии стагнации
театр не исключение

**18**

может это парадоксально звучит
но проблема ведь в том
что все мы
и все мы
знаем
и при этом
даже посмотреть
во всей полноте
на проблемы здоровья
этого организма
частью которого мы являемся
мы не в силах
впрочем здесь театр не исключение
это проблема цивилизации в целом
почему с театра
почему реформы
необходимо начинать с театра
ответ на этот вопрос
на самом деле существует
такова природа театра

такова его функция
так он устроен
таков этот организм
и если это будет не очень удачный эксперимент
в области реформирования
общественно значимых духовных институций
то потери будут гораздо меньше
нежели проведение
этого опыта на других
более функционально важных
общественно важных
для общества институциях
таких как медицина
образование
госуправление
почему экспериментировать необходимо на театре
а на чем
таков ответ
на то и театр
он ведь максимально
и очевидно подвержен
как положительным
так и отрицательным
тенденциям в обществе
в нем все более явно
это первое
возможно странное
но зато объективное
доказательство необходимости
реформирования театра или создания
таких прозрачных правил
которые бы позволили
предельное
свободное
эффективное
соответствующие времени
и его задачам бытие
именно бытие
полноценное
полнокровное
а не унизительное
и зависимое
когда театр
не то опостывшая жена
не то по-своему униженная любовница
остальные унизительные варианты
приводить не стоит

**19**

сейчас есть шанс
но для этого
мы
люди театра
должны
в конце концов
набраться мужества
и сказать себе
а) что труп труппы
не есть следование традиции
великого русского
драматического театра
а есть только труп труппы
и ничего больше
б) театральное здание
с этим трупом труппы
и дирекцией днем и ночью ждущей
возможности сдачи помещения в аренду
возможно не правомерно называть традицией
корнями своими уходящей
во все тот же преславный
великий русский
репертуарный театр
с) может в конце концов мы наберемся мужества
и прекратим дискредитировать «наше все»
тем более что репертуарными
правильнее называть императорские театры
(ведь и МХАТ стал полноценным репертуарным
только став любимым театром вождя империи)
и признаем
что репертуарный театр это блажь
или необходимость
позволительная только власти
столичной или губернской
и посему
репертуарный театр
и тем более «великий»
это всегда роман с властью
но на поверку
спектакли должны быть хороши

**20**

итак роман с властью
но на поверку
спектакли должны быть хороши
волшебно
вот только
где взять эти хорошие спектакли

## *Новый театр, старая сцена*

если театр болен
да собственно и роман с властью
зачем власти такой роман
может эта болезнь театра заразна
может нас можно подлечить
заискивающе обращаемся мы к власти
вы готовы к шоковой терапии
спрашивает власть
нет отвечаем мы
но на самом-то деле
вопрос давно стоит по-другому
ибо это уже давно
вопрос хирургического вмешательства
вероятность и серьезность которого растет
с каждым днем отсрочки
а значит и растет необходимость
внешнего вмешательства
внешнего
ибо не будет же он сам
себе делать операцию
но без нее
он увы
уже
а это значит
что без
так называемых просвещенных
и имеющих волю к действию
чиновников
как бы это не резало нам слух
не обойтись
как без врачей
связанных клятвой Гиппократа
но не связанных
родственными узами с больными
ибо руки будут трястись
и они или отрежут лишнее
чтобы перестраховаться
либо дадут больше снотворного
чем может выдержать сердце
или операция
будет бесконечно откладываться
и как следствие
всего выше сказанного
операции будут повторятся
пока
дальше идет многоточие
так что от «дела врачей»
театру никуда не уйти
резонен вопрос
где автор надеется взять
и существуют ли они в принципе
эти просвещенные чиновники
на что существует вполне резонный ответ
где взять нас
актеров режиссеров и прочих
для этих просвещенных
если они вдруг
каким-то волшебным образом возникнут
и захотят нам помочь
готовы ли мы
и хотим ли мы
судя по всему нет
и на известный
и извечный
русский вопрос
кто виноват
во всех происходящих с нами бедах и грехах
есть три ответа
мы сами
чиновники
государство
да
естественно плохая карма
куда уж от нее
но ее лучше не обсуждать
а то еще обидится
какая уж есть
это так сказать вертикальная составляющая судьбы
она не в наших руках
относительно себя
тоже довольно сложно
можно конечно пытаться
взять себя в руки
но зачем
пока же есть
на кого сваливать
государство
чиновники
вот только путать
государство и чиновника
все равно что путать
конкретного попа
и церковь
сам институт веры в целом
со служителями культа

и тем оправдывать
собственную бездеятельность
мол поп плохой
бога нет
чиновник плохой
государства нет
просвещенного чиновника нет
какой театр
почему
так уж устроен человек
пока не потеряет все
не посмотрит смерть в лицо
ничего делать не будет
ибо ни любви ни веры
надежда
но ведь она для бога
для его последнего суда
для Ангела Хранителя
кто там кормил
собственной плотью
забыл
вот так
дожился
**21**
создается ощущение
что эти реформы
в самой безобидной из областей
государственной ответственности
не происходят
потому что государство
боится этого самого театра
естественно по старой привычке
уважаемые господа чиновники
не бойтесь
те которых вам стоит бояться
и в них давно не творят
театр самоочистился
изгнал еретиков
даже из числа зрителей
они туда давно не ходят
чего бояться
гибель предыдущей попытки
царства небесного на земле
имеет последствия и пострашнее
медицина
образование
наука
театр на фоне этого ничто
и все-таки он
как часть веры
народа
нации
теневая
оттеняющая
но часть
и действительно важная часть
орган
важный орган
нет театра
нет самосознания
и саморефлексии нации
а значит нет нации
нет народа
да
театр
храм для атеиста
но атеисты
ведь тоже должны
иметь свой храм
храм
где главное слово
«не верю»

**ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**
**РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР**
**ТЕАТР–ДОМ**
**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР**
**АВТОРСКИЙ ТЕАТР**
**22**
да
может
и должен
существовать театр-дом
но если театр это такое здание
хорошее здание
стоит на «бульваре»
где играют спектакли
какие не важно
лишь бы приносили доход
то будем честными
это коммерческое предприятие
где люди зарабатывают деньги
продавая некое зрелище
как продукт потребления
то есть это бизнес
вернее некий супермаркет

по убиванию свободного времени
причем здесь намеки на театр-дом
и почему государство
должно этот супермаркет содержать
причем здесь государство
вернее государство
должно получать выгоду
сдавая в аренду собственность
и следить за правилами ведения бизнеса
в том числе и за антимонопольным правом
и это очень важная функция
в данном случае государства
вернее конкретного чиновника
предоставляющего
государственную собственность
и не просто собственность
но собственность
связанную с влиянием на идеологию
на умы граждан
и здесь спрашивать
необходимо не с творцов
зрелищного продукта
это их право
их свобода
творчества
бизнеса
самовыражения
но с тех
кто отвечает за развитие
а значит будущее
нации
и государства
следует также помнить
что предоставляя право
явить то или иное зрелище
в том или ином месте
он
чиновник
настаивает
даже если он так и не думает
на том что это зрелище
идеологическое
и соответствует идеологии
государства
нации
и его культурной политике
сообразное значимости
этого места
в культурно-идеологическом контексте
да
в обществе
демократическом обществе
существует множество идей
и все они имеют право
на существование ибо мы
кто бы мы
ни были
не истина
в последней инстанции
но на то чиновник и поставлен
как третейский судья
как мудрец
исходящий из принципа не навреди
это ведь «бульвар»
центр
да он не имеет права
вмешиваться в бытие
частного зрелищного бизнеса
более того должен содействовать
строительству частных театров
через систему гибких налогов и грантов
содействовать их стремлению
быть не только коммерческими
не только этими самыми бульварными театрами
что собственно в области драмы
драматического театра
процесс очень сложный
и без господдержки почти не возможный
впрочем
примеры есть
и были
как отличить одно от другого
вопрос простите
предельно циничный и лживый
хотя он один из сложнейших
и возможно в данном случае главный
ибо это вопрос независимой
экспертной оценки
вопрос независимости критиков
их мужества
да-да именно мужества
простите не продажности
что в свою очередь
есть процесс разделения
и не смешивания

двух профессий
профессии критика
и профессии рекламного агента
право зрителей
идти за рекламой
или за мнением критики
но в данном случае критик
берет на себя ответственность
быть идеологом
значит иметь мужество
знания и мудрость
служить театру
как идее
а не интересам тех или иных
театральных деятелей
да
Платон
мне друг
но истина как известно
дороже
в том числе и в денежном отношении
дороги технологии
и инструменты
ее познания
но еще дороже
обходится нежелание
ее знать
**23**
если же вернутся к дню сегодняшнему
к театру сегодняшнему
такому как он есть сегодня
к театру который
в подавляющем большинстве своем
поддерживается государством
то напрашивается нелицеприятный вывод
что с нашим государством что-то не то
оно ведь платит
значит его это устраивает
или это просто форма
скрытая форма
социальной поддержки
граждан которые ничего больше не умеют
кроме как
корчить рожи
может это и обидно
но это так
талантливые
корчат рожи
в другом месте
так сказать на дому
за другие деньги
«играют в ящик»
только тогда непонятно зачем
нам рассуждать о театре–доме
раз в этот театр–дом
приходят как в зоопарк
«посмотреть на живых»
а не на спектакли
будоражащие сознание
спектакль
театр
ведь дело сложное
трудоемкое
специфическое
экономически унизительное
один съемочный день в ящике
иногда равен годовой зарплате
получается что театр для бездарей
а для остальных
успешных
нечто подачка
да-да
будем честными
мол на нас
ящико-звезд придут
и остальным
коллегам
пособие по безработице
так выглядит
даже если мы так и не думаем
может стоит разделить
опера же и балет
как-то остаются
театральным искусством
туда свои мохнатые лапы
пока не засунуло телевидение
к тому же телевидение
здесь не причем
телевидение только технология
развития нации
или оболванивания той же нации
иными словами ее убийства
вернее самоубийства
**24**
причитания
вроде «публика не смотрит»

ложь
мерзкая
циничная
но возможно на самом-то деле
весьма преднамеренная
но если нет
то поверьте
это еще страшней
ибо телевидение
как и драматический театр
хотим мы этого или нет
явления идеологические
да-да идеологические
это слово
родное слово
проникающее в нас
и формирующее нас
относительно зрителей
уберите из ящика
все что как вы утверждаете
любит смотреть
тупой как вы говорите пипл
и поверьте
бабушки
через пару месяцев
так же будут обсуждать Бергмана
как теперь ваши мыльные сериалы
и это так
простите
объективная реальность
так что иначе
как злым умыслом
то что вы показываете
назвать нельзя
то же происходит и с театром
театральным деятелям выгодно настаивать
на тупости зрителя
тем более что на своем нынешнем положении
«светоча культуры»
в окружении «дебилов»
театр долго настаивал сам
или вторая версия
на этом настаивало государство
есть третья версия
и если мы не полные безумцы
и еще на что-то надеемся
то мы выберем ее
она гласит
все это цепь недоразумений
переходного периода
до театра руки не доходили
вокруг царил дикий
постсоциалистический капитализм
разгул неосознанной демократии
но давайте остановимся
и престанем играть словами
настало время действовать
почему до этого государство не пыталось
вернее его лидеры
но почему же
в Москве построено
больше театров
чем почти за все восемьдесят лет
советского периода
почему не делались структурные
внутри театральные реформы
не принимался закон о театре
давайте договоримся
что это мудрость проведения
представляете что могли принять
в так называемые «лихие девяностые»
так что все хорошо
более того
нам выпала возможность и честь
его создать
проведя эксперимент
в наиболее защищенном
от всяких непредвиденных последствий
столичном регионе
где у актера
больше возможностей
а необходимо сделать
чтобы их было еще больше

**25**

к вопросу о так называемом авторском
и экспериментальном театре
всякий театр – авторский
если не авторский то какой
всякий театр эксперимент
ибо никто не знает
результат этой вечерней встречи
со зрителями
тем более в драматическом театре
искусство которого более демократично
нежели оперное и балетное
более так скажем низко

если оценивать форму
но более сложно
если оценивать содержание
то есть более не защищено
от профанной вкусовщины
критериев оценки
и более идеологично
то есть опасно
с точки зрения воздействия на умы
ибо может воздействовать
и воздействует
на умы неизощренные
впрочем
в эпоху интернета
все это звучит очень смешно
наивно
и более как на чиновничий
глупый
ни чем не обоснованный страх
где-то засевший
из предыдущей эпохи
не тянет
и все же
драматический театр
это очень опасно
ибо это живая энергия встречи
со зрителем а раз живая
то ищущая предельности
любви и ненависти
бесстрашности размышления
и высказывания

**26**

всякое искусство
а театр в особенности
это совместное творчество
а значит беспредельный
часто не контролируемый резонанс
сознаний и энергий
зрителей и творцов
и воображение публики
и есть то пространство
где театр как искусство
или ответ на провокацию
глубинного родового сознания
осуществляет себя
ибо искусство театра
в способности угадать
энергию вопроса
которая объединяет
публику в зале
уколом
в самую болевую точку
в человеческой душе
точку смутных предчувствий
и неискупимой вины
и выводит всех вместе
и каждого в отдельности
вернее проводит
сквозь страх
родового и вводит
в свет изначальный
начала творения
прощая
и даруя
новый шанс
безгрешного бытия
и здесь даже предположить
что кто-то может точно знать
что это за энергия
что это за слова
и как их необходимо сказать
чтобы это произошло
не то что глупо
нет
но
это игра
смертельно опасная игра
путешествие Орфея
в ад
царств морфея
за смертельно раненой душой Эвридикой
так что эта встреча эксперимент
всегда эксперимент
ибо эта встреча непредсказуема
если же предсказуема
то очевидно что театр
играет на понижение
и посему
судя по всему
предполагается
что авторский театр
это тот театр
который никогда
ни при каких обстоятельствах
на понижение не играет

***Продолжение в следующем номере***

Марина ТОКАРЕВА

# ТАК СЕРВИРУЮТ ЗЛО

## ЛЕВ ДОДИН ИЗМЕРИЛ РОССИЮ ШИЛЛЕРОВСКИМ «АРШИНОМ»

Честное слово: никогда не предполагала, что шиллеровским «аршином» можно так измерить современную Россию, как это сделал Лев Додин, поставив на сцене петербургского Малого драматического «Коварство и любовь».

Открывается дверь и входит Она. Белое платье, точеные линии, гармония и тишина во всем облике. Берет книгу и садится у длинного стола. Миг безмятежного ожидания. По столу, скользя в броске, к ней пролетает Он. Двое, целуясь, пробуют друг друга на вкус так, словно присягают любви. Узнавание страстно сосредоточенно; в каждом жесте – огромность соединения. Теплый солнечный свет золотит тела и лица: вокруг сплошь тьма, но Луиза (Елизавета Боярская) и Фердинанд (Данила Козловский) будто озарены солнцем. Светотень – инструмент смысла: два господина в черном, вступающие с разных сторон на сцену, освещены совсем другим светом, жестким, фронтальным, безжалостным. Президент фон Вальтер (Игорь Иванов) и его секретарь Вурм (Игорь Черневич) обсуждают повестку дня.

Сюжет известен. На задворках больших государственных интересов разворачивается частный эпизод – кто-то должен жениться на любовнице герцога, чтобы очистить площадку для выгодного союза не столько людей, сколько наций. Роль «кого-то» отведена сыну президента Вальтера, первого лица государства, реального правителя страны. Герцог доверил ему устроить судьбу своей любовницы леди Милфорд, с тем, чтобы потом она вернулась в его спальню. Но неожиданно сын противится воле отца. Любит другую. Луизу Миллер, всего лишь дочь придворного музыканта.

Е. Боярская –Луиза.
К. Раппопорт – леди Милфорд.
Д. Козловский – Фердинанд

Объятия двоих разорваны приказом. «Позовите мне моего сына!» – командует президент в микрофон, вмонтированный в воротник. Крошечная деталь (такой связью сегодня оснащены шефы охраны) задает точные координаты места.

Стену в глубине перечеркивает странная фигура (медового тона дерево на черном фоне), подобие креста, гильотины, готической буквицы.

Известно: Шиллер стремился создать своих Ромео и Джульетту в ином контексте, сказать о чувстве, которое посылается не для семьи, детей, быта, а как сила божественного присутствия. Но почти во всех сценических трактовках пьесы коварство важнее любви; выспренние речи героев лишь иллюстрируют пышную, многофигурную подлость. Здесь – иначе. Любовь – стержень, на котором держится и ломается мир. Откровение, которому стоит быть верным; способ свободы в бараке мироздания.

…Леди Милфорд (Ксения Раппопорт) встречает Фердинанда в экзерсисе: механический танец заводной куклы – привычное занятие. Ее поддерживают лакеи – они же охранники – в белых куртках официантов. Здесь сервируют все: расчет, подлость, страх, убийство под маской самоубийства.

Фердинанд приносит к ногам сиятельной шлюхи свой «мятеж чести», пытается увещевать леди как философ. Она заинтригована сложностью задачи («со мной еще никто так не говорил!»). Маленький заговорщический жест в сторону Президента, и дама сама берется за дело. И вот Фердинанд уже подмят ее вкрадчивой слабостью, околдован запахом, почти побежден. Она ложится с ним рядом на стол, предлагая себя отведать, он кричит: «Не могу!». Эта сцена насыщена крохотными «пузырьками шампанского»: мерцающего в каждом жесте юмора, ироничного знания человеческой природы.

Один из главных потаенных принципов построения спектакля – дуэль. Каждая парная сцена – психологический поединок. За его исходом (прием, идущий через весь спектакль) наблюдает ключевой свидетель: тот, кого происходящее касается острее всего. Разговору отца и сына внимает Луиза. На серо-черном, официальном фоне президент главный. Рубленый профиль арийца, ежеминутная готовность вмешиваться в ход вещей, умение пользоваться силой и тонко, и грубо, деловитая внеморальность существования. В его львином рыке «Ступай немедленно!» – уже намечен конфликт прагмы и чувства, протокола и свободы. Президент следит за обольщением Фердинанда леди Милфорд, Фердинанд – за тем, как Луизе диктуют письмо и т.д. Тот, кто слышит, – болельщик, свидетель, судья. А световая партитура Дамира Исмагилова превращает героев то в скульптуры, то в силуэты, погружает то в солнечное тепло, то в лунный холод.

Визит Президента в семью Миллеров – допрос. На яичную скорлупу человеческого домика наезжает государственная машина. Тонкую и важную партию ведут Александр Завьялов и Татьяна Шестакова. Их «мещанская драма» – драма маленьких людей, чья жизнь случайно оказалась на пути больших. Миллер поддержан лишь собственным достоинством (он потеряет себя однажды, в финале, простодушно и жадно, как дитя, потянувшись к нежданным деньгам); в извиняющейся манере его жены – сияющее смирение. Президент смотрит на Луизу в упор и швыряет камень: «Он платил вам наличными?». И в микрофон командует: в смирительный дом! Тихие родители Луизы в одночасье становятся отверженными заложниками. Их беспомощность используют, чтобы заставить дочь написать любовное письмо Вурму.

И он снова возникает, партнер по интриге, узнаваемый, стертый, никакой. Приспособленчество – его кислород. В оплывших, чуть разъехавшихся чертах живет жесткая решимость вырвать у жизни свое. Он будет диктовать письмо-подлог мягко, осторожно, так ночью ступают по половицам, чтобы не скрипнули, но дичь уже окружена и загнана. Луиза вынуждена спасать отца и мать; Фердинанда заставят поверить в измену.

Додин выстроил спектакль как симфонию. Шиллер с его громоздкой, добротной, на славу отделанной, как старинная мебель

красного дерева, драматургией, здесь почти неузнаваем. Каждая сцена наплывает на другую в темпе аллегро; все крупно, подробно – и стремительно. Все выверено: ни одной приблизительной мизансцены, никакой «грязи» и суеты. Додин, один из немногих, имеющих дар сложной простоты на сцене, делает происходящее ясным, «как простая гамма».

— Лучшее место в театре – балкон, сверху все видно, – как-то сказал постановщик. Так он смотрит сегодня на спектакль жизни – чуть сверху; видны основа, узлы и петли; связи и обрывы. Целое. Он рассматривает времена, подобные нашим, в которых государство топчет человечность как таковую; вожделея при этом приличий и высокой идеологии, и все оборачивается преступлением.

Из лучших в спектакле сцена между Луизой и леди Милфорд. Тонкая партия, которую ведут две красавицы, одна из которых разыгрывает козыри своей вечной женственности, другая – живет со страстным достоинством, все поставив на последнюю карту. Елизавета Боярская, похоже, рождена для ролей сильных духом женщин. Размытый характер «голубой героини» в ее игре обретает алмазную суть хранительницы истины. Как Джульетта, она готова идти до конца; ее любовь выше самосохранения, которому подчинена стратегия другой.

Ксения Раппопорт играет свою леди как существо хорошей породы, умницу. Она попытается унизить соперницу – не выходит; хочет одернуть – не получается, поставить на место – провал. Тогда она выслушает ее как равную. И поразится сказанному. И ощутит несказанное. Чистое пламя подлинности, для нее уже недоступно. Она останется одна и не сможет сдержать слез, и подхватит их изящными пальцами, стряхнет с кончиков. И чтобы успокоиться, встанет в позицию и продолжит экзерсис: механический звучок заводной шкатулки поможет избавиться от сожалений.

…Принесут множество свечей, и стоя над озером огня, Луиза зажмет в кулак сердце, притворится, что согласна с отцом; долг перед родителями – превыше всего. Пылающее погребальное озеро официанты скоро разъединят на отдельные шандалы. И в дом со словами «Чума среди ангелов!» войдет неузнаваемо изменившийся Фердинанд.

В этой сцене странный воздух – уже не жизни. Управляемая катастрофа удалась: вынужденное предательство, разрыв. Но ни родители, ни сама Луиза еще не понимают, что происходит: всем не по себе. Еще живут приличия-неприличия, уместности-неуместности; а в эти минуты все кончается. Длинная сцена течет из бытия в небытие медленно – боль в реальном времени.

Свидетели в зале молча следят, как герой отсылает под благовидным предлогом Миллера, как просит лимонада. Как в паузе мать Луизы, оставшуюся наедине с Фердинандом, будто выталкивает со сцены – такая нарастает и безмолвно разрывает воздух пронзительная нота. Этот уход – страшный сигнал: освобождается пространство трагедии. Луиза растерянно приносит лимонад. Фердинанд растворяет мышьяк, жадно пьет, щедро наливает «изменнице». Вокруг героев смыкается каре: официанты начинают накрывать столы. Пылают свечи в шандалах; сияют белоснежные крахмальные скатерти. Готовится государственный банкет: сервируют зло. В замкнувшейся клетке происходит взрыв последней прямоты, предсмертная кода любви.

Луиза упадет на стол. Фердинанд закоченеет на стуле. Над трупами, над праздничными столами загремит громовая речь Президента по случаю бракосочетания герцога. Отрывок из «Писем» Бисмарка, использованный театром, звучит тостом на инаугурации или послесловием к приговору «кощунницам», в нем различимы и резкие крики стерхов: «Для политика на первом месте – необходимое: оборудование своего национального, государственного, человеческого дома. Нас легко расположить к себе любовью – может быть, даже слишком легко – но не угрозами, не слепым сопротивлением, не непониманием. Мы боимся – Бога, и больше – ничего и никого на свете, кроме Бога, и сама эта наша Богобоязненность заставляет нас любить, сохранять и улучшать мир».

Принесенные в жертву поднимают головы. Они слышат эту речь.

**Марина ТИМАШЕВА**

# СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

## «МОСКВА–ПЕТУШКИ» СЕРГЕЯ ЖЕНОВАЧА В СТУДИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**1**

Сюрреалистически-автобиографическое повествование Венедикта Ерофеева запечатлело брежневскую эпоху с самой, пожалуй, оригинальной ее стороны. Трудно подыскать ей аналоги в мировой истории. Разве что Китай перед Опиумными войнами. Но мы тогда не жили и не знаем, как выглядел, говорил, вел себя шэньши, которому вздумалось бы прорываться сквозь наркотический дым из Пекина в Тяньцзинь.

Закат великой утопии XX столетия многие еще помнят. С конца 1950-х в СССР резко поднимается уровень жизни. *«Реальные доходы в расчете на душу населения росли во второй половине 60-х годов в среднем ежегодно примерно на 6 %»*[1]. У миллионов людей, ранее озабоченных элементарным выживанием, появляется обеспеченный досуг. Вот она – долгожданная награда и заря светлого будущего, ради которого работали и воевали. Но происходит это на фоне, во-первых, нарастающего разложения и расшатывания всей системы нематериальных ценностей, сначала идеологических, а потом, по принципу домино, самых элементарных норм морали. Во-вторых, бюрократия никуда не исчезает: она продолжает назойливо регламентировать все то, в чем человек может себя реализовать, причем делает это на основе катехизиса, который не принимают всерьез сами проповедники. Вот вам адский коктейль, пострашнее, чем «Сучий потрох»:

*«Это уже не напиток – музыка сфер. Что самое прекрасное в мире? Борьба за освобождение человечества. А еще прекраснее вот что (записывайте):*

*Пиво жигулевское – 100 г*

*Шампунь «Садко-богатый гость» – 30 г*

*Резоль для очистки волос от перхоти – 70 г*

*Тормозная жидкость – 35 г*

*Клей БФ – 12 г*

*Дезинсекталь для уничтожения мелких насекомых – 20 г.»* [2].

Поскольку природа не терпит пустоты, жизнь советского человека начал заполнять алкоголь. Он стал универсальной валютой и мерой всего сущего, как времени (*«О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов! Сколько лишних седин оно вплело во всех нас, в бездомных и тоскующих шатенов! Иди, Веничка, иди…»*) так и пространства: замечательный тариф «грамм–километр», по которому Веничка расплачивался с железной дорогой. Взаимопониманию на зыбкой почве пьянства способствовали сглаженные социальные барьеры в советском обществе. Сейчас трудно представить себе, где и при каких обстоятельствах «креативный» москвич

[1] *Иванова Г.М. На пороге «государства всеобщего благосостояния». Социальная политика в СССР (середина 1950-х – начало 1970-х годов). М., 2011. С. 170.*

[2] *Комментарий Сергея Женовача к ерофеевскому тексту: «Конечно, эти коктейли пить нельзя… Игра воображения» (из архива автора).*

может встретиться с человеком, который прокладывает кабель в его родном городе. Будучи формально современниками и отчасти земляками, они существуют в разных измерениях. Между ними практически нет ничего общего. 40 с лишним лет тому назад герой поэмы «Москва–Петушки» (как и сам автор) не отличался от соотечественников ни на производстве, ни в пригородной электричке, ни в других местах, где «*отчаянно пили! Все честные люди России!*». Никого особенно не смущало, что высокообразованный интеллектуал – работает (или работал, пока не уволили) бригадиром монтажников.

«*Вон – справа, у окошка – сидят двое. Один такой тупой-тупой и в телогрейке. А другой такой умный-умный и в коверкотовом пальто. И пожалуйста – никого не стыдятся, наливают и пьют. Не выбегают в тамбур и не заламывают рук. Тупой-тупой выпьет, крякнет и говорит: "А! Хорошо пошла, курва!" а умный-умный выпьет и говорит: "Транс-цен-ден-тально!" И таким праздничным голосом!*»

Как всеобщий работодатель и, пусть непоследовательный, но все-таки просветитель, советское государство не было заинтересовано в спаивании народа. Однако бюджет его попал в зависимость от винного магазина, и болезнь эта становилась все более злокачественной, по мере того, как прочие отрасли экономики работали все менее и менее эффективно.

Вот вам и трагический конфликт в античном понимании: зло совершается помимо воли действующих лиц, силою неумолимых законов. Смешной и несчастный Веничка попадает в их жернова. Таковы обстоятельства времени и места, очень непохожие на сегодняшние.

Что касается произведения Ерофеева: хотелось бы избежать словесной эквилибристики с определением жанра. Сам автор, вслед за любимым Н.В. Гоголем, действительно назвал свою прозу «поэмой». Но по чисто формальным основаниям ни «Мертвые души», ни, тем более, «Москва–Петушки» – поэмой не является. Произведение Ерофеева – прежде всего, социальная сатира, именно так она воспринималась в родную эпоху, причем как сторонниками (распространявшими ее в самиздате), так и противниками. Однако это очень странная сатира, поскольку в ней присутствует лирический герой и трагический финал, а издевательские описания подзаборного быта перемежаются философскими монологами в самом возвышенном стиле.

Жанровая неопределенность текста, написанного Венедиктом Ерофеевым о себе любимом, роднит его с выдающимся памятником русской словесности XX века – с романом Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».

**2**

А теперь переносимся в XXI век, на улицу Станиславского, где размещается Студия театрального искусства. «*Важное дополнение: улица Станиславского раньше называлась Малой Коммунистической*»[3].

Говорят, что театр начинается с вешалки. Но у Сергея Женовача он начинается с фойе. Почти у всех спектаклей, которые играет Студия Театрального Искусства, есть своего рода затакт. Перед «Захудалым родом» (по Николаю Лескову) зрителей бесплатно

[3] *Студия театрального искусства, официальный сайт http://www.sti.ru/contact.php*

угощают зелеными яблоками, перед «Рекой Потудань» (по Андрею Платонову) – черным хлебом с салом, и разливают чай по алюминиевым кружкам. Перед спектаклем «Три года» (по записным книжкам Чехова) чай подают в красивых чашечках и с вишневым вареньем, как в усадьбе XIX века.

Введение к постановке по прозе Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» порадовало бы автора. За массивным деревянным столом можно откушать водочки, занюхав ее кусочком черного хлеба и закусив хрумким соленым огурчиком.

Здесь же в фойе к каждому зрителю подойдет человек с большой авоськой, каких теперь не носят, и вручит по консервной банке, маленькой и плоской, вроде тех, в которые закатывают шпроты, но надпись на ней гласит: «Москва–Петушки», а внутри что-то дребезжит и перекатывается. Шпроты так себя не ведут. Театральный сюрприз вскрывается консервным ножом, и внутри обнаруживается маленький диск: Алексей Вертков (он же – Веничка) предлагает желающим ознакомиться с рецептурой бессмертных коктейлей[4].

Этот «затакт» жизненно необходим театру, он позволяет актерам посмотреть на людей, что пришли к ним именно этим вечером, и настроить публику на нужный лад. В каком-то смысле разрушить четвертую стену еще до начала спектакля.

Первое, что непривычно в знакомом зале – массивная люстра. На первый взгляд – официальная, парадная – из тех, что висят в императорских театрах или дворцовых залах, иными словами, неуместная в интерьере Студии Театрального Искусства. Однако ободы сделаны из обычного на вид железа, на них нет ни капли позолоты, а в «подсвечниках» вместо свечей закреплены поллитровые водочные бутылки прозрачного стекла, хрустальными же подвесками служат стограммовые «мерзавчики». На сцене – зеркальным отражением, намеком на то, что зал и сцена не отделены друг от друга, – повешена еще одна люстра. Обе выполнены Александром Боровским по эскизам отца, великого художника Давида Боровского, сочиненным им для несостоявшегося спектакля Юрия Любимова в Театре на Таганке. Люстра принимает на себя смысловую и образную нагрузку: каркас – официозный, тяжелый, и здесь же – чекушечки и граненые стаканчики. Можно сказать, символ советского уклада.

Действие начинается при включенном свете. По центральному проходу идет человек. Одет в черный костюм не по размеру (кажется,

Сцена из спектакля

[4] *К сожалению, на этикетке рядом с Ерофеевым и Вертковым фигурирует еще одна фамилия – Плуцер-Сарно. Очень хочется хотя бы в СТИ с ЭТИМ не соприкасаться.*

что владелец изрядно исхудал со времени его приобретения) с галстуком-бабочкой. В руках держит коричневый, облезлый чемодан. Сам тоже кажется облезлым. Ко лбу прилипли влажные волосы (не набриолиненные аккуратно, по-лакейски, а как-то болезненно потные). Лицо изможденное, спина сутулая. Состояние тяжелого похмелья – на лице и налицо. Монолог он (это значит – Веничка) обращает к зрителям, сидящим под массивной люстрой: «*Хорошая люстра. Но уж слишком тяжелая. Если она сейчас сорвется и упадет кому-нибудь на голову – будет страшно больно … Да нет, наверное, даже и не больно: пока она срывается и летит, ты сидишь и, ничего не подозревая, пьешь, например, херес. А как она до тебя долетела – тебя уже нет в живых. Тяжелая это мысль: … ты сидишь, а на тебя сверху – люстра. Очень тяжелая мысль … Да нет, почему тяжелая?.. Если ты, положим, пьешь херес, если ты сидишь с перепою, и еще не успел похмелиться, а хересу тебе не дают – и тут тебе на голову люстра – вот это уж тяжело … Очень гнетущая это мысль*».

Гнетущую мысль Веничка донесет до авансцены, остановится перед кумачовым занавесом (сшитым из кусков-заплат), и, как пожухший конферансье, предваряющий сольным номером концерт в районном клубе, порассуждает немного о хересе и улице Чехова, которой уже нет (это к оригинальному тексту присочинено, потому что при Ерофееве улица Чехова была, а переименовали ее позже).

Занавес распахнется. Мы – в привокзальном буфете. Вместо задника – белая присборенная штора. Зовется «маркизой». Что в ней, такой знакомо-убогой, аристократического? Бог весть. Ровно столько, сколько в официантке (Татьяна Волкова) – крупной, статной, с крахмальной «наколкой» на голове, и любезной, как весь тогдашний сервис.

Внешности в этом спектакле обманчивы. Вот и ангелы-хранители (Катерина Васильева и Мириам Сехон), милейшие, женственные, щебечущие нежными голосами, наряжены в белые комбинезоны-униформу с надписью СТИ, а над головой у них – общепитовские тарелочки вместо нимба. Как сам театр, они желают подопечным добра, пробуют их развлекать и просвещать, но спасти не могут.

В кинематографе существует жанр «роуд-муви»: герои куда-то идут или едут, а по пути с ними что-то приключается. «Москва–Петушки» – это роуд-бук. В театре – иначе. Вместе с Веничкой зрители уже прибыли на место. На место действия. И это не пригородная электричка, которая везет героя туда, куда он хочет попасть – в Петушки, к любимой женщине, к оставленному ребенку. Это буфет. О том, что поезда уходят в ближние края, напоминает только грозный женский голос. Он доносится откуда-то сверху и перечисляет станции, мимо которых *поезд проследует… без остановок*.

С бытовой точки зрения все выстроено, вроде бы, логично. Сколько на белом свете людей, которые вечно собираются в дорогу, но никогда не выходят из дома. Сколько пьющих (и не очень) персонажей, которых мучает совесть, и они искренне верят в то, что скоро исправятся, и положение тоже исправят: «я завтра брошу пить»[5]. Но желание не материализуется.

[5] *Шевчук Ю. («ДДТ») Я завтра брошу пить http://www.ddt-msk.org/albums.html?id=5#null*

Оно парализовано болезненным безволием. Вертков не пользуется самым простым и выигрышным приемом, не исполняет этюдов на тему «стадии опьянения». Но переход из одного состояния в другое – похмелья, легкого опьянения, опьянения тяжелого – он фиксирует со знанием дела.

«*Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез и усилий – он очень дурной, этот человек. Утром плохо, вечером хорошо – верный признак дурного человека. Вот уж если наоборот – если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение – это уж точно человек дрянь, деляга и посредственность*».

«Дурной человек» говорит о сыне с такой лирической силой, что в его отцовскую любовь веришь безоговорочно, но – одновременно – знаешь: замысел не воплотится, мечте не суждено стать былью. Бескрайняя стыдливость, совестливость, избыточная сентиментальность могут быть симптомами банального алкоголизма. Да и жив ли он, этот мальчик, выучивший до срока предпоследнюю букву русского алфавита?

«*А там, за Петушками, где сливается небо и земля, и волчица воет на звезды, – там совсем другое, но то же самое: там в дымных и вшивых хоромах, неизвестный этой белесой, распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев. Он знает букву «ю» и за это ждет от меня орехов. Кому из вас в три года была знакома буква «ю»? Никому: вы и теперь-то ее толком не знаете. А вот он – знает, и никакой за это награды не ждет, кроме стакана орехов. – Помолитесь, ангелы, за меня. Да будет светел мой путь, да не преткнусь о камень, да увижу город, по которому столько томился. А пока вы уж простите меня – пока присмотрите за моим чемоданчиком, я на десять минут отлучусь. Мне нужно выпить кубанской, чтобы не угасить порыв*».

В сюрреалистических тонах решена сцена с возлюбленной Венички. Вдруг из люка – как из земных недр – выплывает матрас. А на нем – Афродитой из банной пены, с соленым огурцом в руке возлегает белокурая, смешливая женщина. Веничка пристраивается на любовное ложе валетиком, и «*девушка-баллада*» ласкает его припухшее счастливое лицо ступнями белых ног. Режиссер не выдумал этой пантомимы, он ее вычитал в книге и изящно «перевел» на язык пластики, язык театра: «*Она сама – сама сделала за меня мой выбор, запрокинувшись и погладив меня по щеке своею лодыжкою. В этом было что-то от поощрения и от игры, и от легкой пощечины. И от воздушного поцелуя – тоже что-то было*».

А. Вертков – Веничка.
М. Курденевич – Искусительница

Искусительница (Мария Курденевич) – гладит, играет, легкой ножкой бьет Веничке пощечины. И только «шиш» – в ответ на его мольбы – показывает рукой. Целомудренная, как все в театре Женовача, и прелестная, шаловливая любовная сцена.

Встречи-расставания с безмолвными или разговорчивыми собутыльниками (Сергей Качанов, Александр Прошин, Григорий Служитель, Игорь Лизенгевич, Сергей Аброскин) тоже происходят не в электричке и не в дороге. Потому что речь в спектакле – не о поездке по маршруту «Москва–Петушки», а о странствиях неприкаянной человеческой души. О ее путешествии в глубь себя, к смерти и – к Богу. «*Есть стакан, бутерброд, и есть душа, пока еще чуть приоткрытая для впечатлений бытия*». «*Душа моя вместительнее ума моего*». «*Вместительная душа, как у Троянского коня пузо*».

«*Веничка Верткова – типажно неоспоримый алкоголик: невесомая худоба, прибитые многодневным запоем волосы, четкие борозды морщин. В манерах – воспаленная сосредоточенность, задавленная дрожь, голос тихий и внятный, в глазах плещутся и небо, и лужа*», – пишет Марина Токарева[6]. В прозрачном, как бутылочка белого стекла, Веничке Алексея Верткова плещется безгрешная и беспутная душа русского интеллигента, чистая и горячая, как сама водочка.

Текст поэмы, конечно, купирован. В частности, выброшена сцена (не то мистическая, не то – галлюцинаторная), в которой Веничка не может разгадать загадку Сфинкса и, именно по этой причине, снова оказывается возле Кремля, а потом в подъезде, в котором его убивают.

Никакого сценического натурализма. Верткова–Веничку окружают «люди в штатском» – мужчины в характерного кроя плащах и в шляпах. В эту минуту белая «маркиза» привокзального буфета поднимается, обнажая кирпичную кладку кремлевской стены. А «массовка» группируется вокруг невысокой арки. Такие арки-печи есть в залах ритуальных прощаний. Образ «кремлевского крематория» производит сильнейшее эмоциональное впечатление. И дрожат подвесочки-бутылочки на огромной люстре, и в их перезвоне слышится поминальный церковный звон. Свет внезапно становится неестественно-потусторонним, и уходит с этого света на тот Веничка. Силуэт актера сливается с кумачовым занавесом и как будто растворяется в нем.

Венедикт Ерофеев настаивал на родстве поэмы «Москва–Петушки» с «Мертвыми душами». В театре слышна мелодическая, интонационная близость этих произведений. Герой обнаруживает родство с Зиловым из «Утиной охоты» Александра Вампилова («*тема лишнего человека всегда была присуща русской словесности*» – С. Женовач)[7] и с Ванюшей из баллады Александра Башлачева. Только у Башлачева антураж не городской, а архаично – простонародный:

*«Душа в загуле.*
*Да вся узлами.*
*Да вы ж задули*
*Святое пламя!*

*Какая темень.*

*Тут где-то вроде душа гуляет?*
*Да кровью бродит. Умом петляет.*

[6] *Токарева М. Веничка навсегда. // Новая газета, 19.09.2012 http://old.novayagazeta.ru:8081/data/2012/106/22.html*

[7] *Указ. интервью*

*Чего-то душно. Чего-то тошно.*
*Чего-то скушно. И всем тревожно.*

*Оно тревожно и страшно, братцы!*
*Да невозможно приподыматься.*

*Да, может, Ванька чего сваляет?*
*А ну-ка, Ванька! Душа гуляет!*

*Рвани, Ванюша! Чего не в духе?*
*Какие лужи? Причем тут мухи?*

*Не лезьте в душу! Катитесь к черту!*
*Гляди-ка, гордый! А кто по счету?*

*С вас аккуратом… – Ох, темнотища!*
*С вас аккуратом выходит тыща!*

*А он рукою за телогрейку …*
*А за душою – да ни копейки!*

*Вот то-то вони из грязной плоти:*
*– Он в водке тонет, а сам не плотит!*

*И навалились, и рвут рубаху,*
*И рвут рубаху, и бьют с размаху.*

*И воют глухо. Литые плечи.*
*Держись, Ванюха, они калечат!*

*– Разбили рожу мою хмельную?*
*Убейте душу мою больную!*

*Вот вы сопели, вертели клювом?*
*Да вы не спели. А я спою вам!*

*…… А как ходил Ванюша бережком*
*…… вдоль синей речки!*
*…… А как водил Ванюша солнышко*
*…… на золотой уздечке!*

*Да захлебнулся. Пошла отрава.*
*Подняли тело. Снесли в канаву.*

*С утра – обида. И кашель с кровью.*
*И панихида у изголовья.*

*И мне на ухо шепнули:*
*– Слышал?*
*Гулял Ванюха …*
*Ходил Ванюха, да весь и вышел.*

*Без шапки к двери.*
*– Да что ты, Ванька?*
*Да я не верю!*
*Эх, Ванька – встань-ка!*

*И тихо встанет печаль немая*
*Не видя звезды горят, костры ли.*
*И отряхнется, не понимая,*
*Не понимая, зачем зарыли.*
*Пройдет вдоль речки*
*Да темным лесом*
*Да темным лесом,*
*Поковыляет,*
*Из лесу выйдет*
*И там увидит,*
*Как в чистом поле*
*душа гуляет,*
*Как в лунном поле*
*душа гуляет,*
*Как в снежном поле*
*душа гуляет …»*[8]

**3**

Так чем же принципиально отличается от литературной первоосновы сценическая версия Сергея Женовача?

Отступает, когда-то столь привлекательная для аудитории, алкогольная «бытовуха», уходят прочь социальная и политическая сатира, и на первый план выдвигается лирический герой. Злободневная «низовая» народность, которая играла столь существенную роль в произведении Ерофеева, блекнет перед лицом высокой – как понимает ее театр – литературы.

Вот впечатления профессиональных зрителей, как они, не сговариваясь, восприняли увиденное в СТИ:

«*Спектакль в итоге почти освобожден от бытовых мелочей, поднялся над суетой в некое*

[8] *Башлачев А. Ванюша http://lib.ru/KSP/bashlach/vanusha.txt*

*почти* ***мифологическое*** *пустое пространство, даром, что пустая сцена скрывается за алым концертным занавесом, сшитым из разноразмерных кусков бархата. Нет ни советского, ни антисоветского –* ***вечность***»[9].

«*Вполне можно было ставить спектакль о российском,* ***вечном****, что и сделано*» (выделено – ***М.Т.***).

О том же говорит и режиссер.

«*В тексте Венедикта Ерофеева такое словозвучие, такая канитель из слов – человек под воздействием алкоголя не может так мыслить и гов орить. Вокруг все пьяны, кроме Венички. Его хмель не берет! Он пребывает в состоянии «окосения души» и предпочитает молчать, поскольку не может подстроиться под окружающий мир. Нельзя литературу воспринимать буквально, не беря в расчет образную систему писателя. Это миф об одиночестве умного интеллигентного честного человека, лишнего и ненужного в этой стране… Мир, который он создал в поэме "Москва–Петушки", – это некая мистификация, тонкая и умная игра*»[10].

Женовач поясняет, что сейчас «*время успокоилось, социальность ушла, и выходит – поэт*».

Он подчеркивает эту мысль в разных формулировках снова и снова, как будто убеждает в правильности выбранного подхода не только зрителей, но и самого себя:

«*Поэма Ерофеева не привязана к конкретному времени и конкретному месту… Здесь не надо ехать из Москвы в Петушки, ты можешь любой взять уголок, где трудно и плохо, и наполнить его своей фантазией. Ерофеев – это такой фантазер*», и история, им рассказанная – не клиническая картина, а «*душевное движение человека одинокого.., путешествие души сквозь время и пространство, сквозь память… Здесь не может быть бытового мышления*»[11].

Помнится, в журнале «Театр» (в том настоящем, еще не «переформатированном» под глобальный стандарт NET/TERRITORIЯ) была опубликована большая статья «Каменный соавтор»[12]. Об историко-психологических неприятностях, неизбежно возникающих при интерпретации литературного материала совсем другой эпохи. Казалось бы, правление Брежнева от нас недалеко (не Борис Годунов, не Ричард Третий). Живы – здоровы многие люди, которые должны помнить тогдашний быт. Но молодым актерам СТИ реалии 1960–1970-х годов уже приходится разъяснять, как на экскурсии в историческом музее. А сатира в принципе недолговечна, она устаревает намного быстрее, чем трагедия.

Для полной ясности позиций воспроизвожу суждение весьма образованной представительницы младшего поколения: «*Москву–Петушки» я не осилила: мне показалось, что это унылая муть, не имеющая никакого отношения к моей жизни. Я ее отложила буквально через 5 страниц*».

Трезво осознавая опасности, связанные с инсценировкой прозы Ерофеева, не желая сводить ее к ностальгическому балагану, и, тем более, пополнять армию обличителей давно не существующего строя, Женовач купирует то, с чем могли бы возникнуть самые большие проблемы. Идеальное решение, не правда ли? Но не все так просто. Попробуйте удалить из «Мертвых душ» конкретику (крепостное право) и мотив (корысть,

[9] *Заславский Г. За нашу и вашу свободу. // Независимая газета. 20.09.2012. http://www.ng.ru/culture/2012-09-20/8_freedom.html*

[10] *Каминская Н. Пол-литра духовного абсолюта // Итоги. 2012, № 39 http://www.itogi.ru/arts-teatr/2012/39/182544.html*

[11] *Женовач С. Студия театрального искусства, официальный сайт http://www.sti.ru/spect.php?id=16*

[12] *Указ. интервью.*

которая изуродовала душу главного героя). Что же тогда гонит Чичикова по помещичьим усадьбам? В чем движущая сила сюжета?

Если «*дело не в алкоголизме*» – что мешает герою Ерофеева осуществить нехитрое перемещение по железной дороге, к возлюбленной, которая его ждет? Значит, не очень хочется до нее добраться. Намного важнее что-то другое. Вопрос: что?

Если конкретного ответа нет, получается, что красивые слова про любимую женщину и про ребенка – банальная ложь. И какой же после этого Веничка «*честный человек*»?

Большинство зрителей не заметит внутреннего противоречия. Однако оно изначально присутствует в режиссерском решении. Сам Женовач, когда заходит речь о музыке к спектаклю, говорит: «*здесь звучат Шостакович и Ободзинский, мы долго, кропотливо подбирали*»[13]. Заметьте: подбирали именно из того, что окружало советского человека 40 лет назад, а не из японской музыки гэгаку и не из репертуара группы «Телевизор» 2012 года. И люстра гениального Боровского «отсылает» к определенному месту и времени действия.

Вечное лучше всего раскрывается именно через конкретное. Хирургическое вмешательство в живой организм, будь то человек или художественное произведение, всегда связано с риском – даже в тех случаях, когда оно обосновано.

С одной стороны, баланс, присущий самой книге Ерофеева, оказался нарушен. Пространство текста, в котором бытовое и надбытовое существуют в нераздельном единстве, таким подходом сужено. С другой стороны, проделанная операция позволяет полностью вывести «Москву–Петушки» за пределы эпохи, когда была написана книга. Ведь молодые зрители выросли в другой среде, упоминание портвейна «три семерки» не вызывает у них никаких зрительных или вкусовых воспоминаний. Им, несчастным, невдомек, что люди пили одеколон «Для мужчин» и жидкость для мытья стекол. Боже, они, наверное, даже не знают, что это за зверь такой – ВЫТРЕЗВИТЕЛЬ. Но, посмотрев спектакль, присмотревшись к Алексею Верткову–Веничке, они поймут, что сам этот человеческий тип, основательно к 2011-му году повыбитый, все еще жив.

Не перевелись на Руси лишние души.

[13] *Смирнов И. Каменный соавтор // Театр, 2004, №3.*

Сцена из спектакля
Фото М. Гутермана

**Вадим ЩЕРБАКОВ**

# СКЕЛЕТ В ШКАФУ

Грандиозная поэма Данте давно существует в культурном обиходе как «многоуважаемый шкаф». Все про нее слышали, всегда готовы выразить ей свое почтение, но мало кто читал. Возможно ли современному «информационному» человеку осилить многие сотни ее терцин, за гладкой звонкостью которых обнаруживается тьма неведомых реалий итальянской жизни начала XIV века? Эймунтас Някрошюс своим спектаклем настаивает – можно и нужно.

Сценическая версия «Божественной комедии», представленная литовским театром Мено Фортас, являет собой опыт долгого чтения текста Данте сегодняшними глазами. Вдумываясь и чувственно постигая поэму, Някрошюс монтирует свой спектакль только из того, что находит отклик в его душе. Эта вариация не стремится передать полноту плана Алигьери, вместить в себя его космогонию и классификацию грехов человеческих. Режиссеру важно доказать современной публике – в пантеоне великих произведений нет смертных текстов. Там кипят страсти и блещут молнии обжигающих идей, там средоточие живой памяти, опыты разрешения вечных загадок бытия. Поэтому главной проблемой спектакля Някрошюса становится сила эмоционального включения зрителя в переживание сюжетов Данте.

На протяжении длиннющего представления «Божественной комедии» театру удается добиваться такого включения далеко не всегда. Слишком, на мой взгляд, часто зритель вынужден предаваться гурманским радостям вкушения формальных трюков. Някрошюс, бесспорно, выдающийся мастер перевода литературных образов в сценические знаки, и любой его спектакль является копилкой многоразличных способов театрально выразить словесные метафоры первоисточника. Нередко приходится и поскучать.

Томительный ритм действия должен, видимо, соответствовать воловьим темпам проистечения череды дней человеческой жизни. Однако понимаешь это только потом, да и то умственным усилием, преодолевая настырную память тела, которое ныло от неудобства, ибо частенько не получало от мозга и сердца оправдывающих его напряжение сигналов.

В спектакле присутствовала какая-то переизбыточность репетиционных находок; чувствовалось, что все они любимы, что невозможно с ними расстаться. Они загромождали развертывание главного сюжета, утомляя объевшиеся глаза своей пластической яркостью, а сознание – метафорической многозначностью.

Между тем, сценический текст должен был, кажется, соответствовать впечатлениям от чтения Данте. Движение поэта сквозь круги загробного бытия постоянно спотыкается об истории конкретных людей: художников и певцов, князей церкви и светских владык, дворян и купцов, воинов и монахов, и прочая-прочая. Каждая из этих исповедей значительна, каждая претендует стать сюжетом отдельного произведения (недаром «Божественная комедия» столетиями служила источником историй для самостоятельных сочинений во всех видах и жанрах искусства). И все же эти истории – лишь краткие эпизоды в панораме, развернутой Данте. Они ужасают и восхищают, продирают борозды в душе читателя, а затем уносятся мимо, чтобы дать прозвучать следующему голосу…

Соотношение художественного «веса» каждого эпизода с главным сюжетом оказывается таким образом делом критической важности. И работой, по-моему, не до конца доделанной Някрошюсом.

Спектакль, впрочем, до сих пор находится в процессе сочинения. Мне довелось посмотреть его дважды, с перерывом в несколько

Р. Казлас – Данте.
А. Рукас – 2πR
В. Вилюс – Вергилий

месяцев. За это время в нем произошли заметные изменения. На мой взгляд – в лучшую сторону.

Впервые литовская «Божественная комедия» явилась мне в городе Бриндизи. Провинциальный итальянский городок, от тихого маленького вокзала к морю ведет неизбывный для всех больших и мельчайших населенных пунктов этой страны Corso Vittorio Emanuele. В конце перспективы, у гавани, расположен крохотный сквер с памятником умершему тут, в римском Брундизии, великому Вергилию – тому самому создателю «Энеиды», которого выберет в свои учителя и проводники Данте. Откуда же еще стоит начинать движение в преисподнюю?

Чуть в стороне от Corso возвышается новое здание Театра им. Верди. Своими объемами из крашенного в белое бетона и пунцовыми мягкими креслами зрительного зала здание подозрительно напоминает ДК какого-нибудь богатого советского предприятия в одном из сибирских городов. Сравнение, впрочем, мгновенно улетучивается в фойе, под стеклянным полом которого видны останки античных построек.

О том, что ты в Италии, напоминает и состав зрителей «мировой премьеры» (так значилось в гордом анонсе) – половину публики собрали из школьников старших классов. То ли потому, что «Божественная» у них по программе положена: все равно ведь не читают, так пусть хоть посмотрят… То ли не смогли найти, кем еще наполнить зал в этом благословенном солнцем и морем захолустье… Бог весть. Школьникам, кстати, понравилось – смотрели внимательно, хлопали неистово.

Было в том представлении спектакля еще одно привходящее обстоятельство, которое, возможно, объясняет столь благодарную реакцию юношества (я вовсе не списываю со счета силу воздействия настоящего искусства, просто видел несколько раз, как масса подростков способна ему активно противостоять). Накануне в городе прошли траурные мероприятия в связи с гибелью двух девочек, взорванных мафией. Они были виноваты лишь в том, что учились в лицее, названном в честь борца с организованной преступностью, а мафия решила напомнить обществу о себе, подложив бомбу у школьного подъезда. Ад постучался в благополучную жизнь этих подростков – в него же повели их за собой Вергилий и Данте.

Во второй раз я смотрел спектакль в Москве, в ампирном зале академического Малого театра.

Затянутое черным бархатом пространство сценограф Марюс Някрошюс обставил лаконично. В глубине рояль, красное кресло возле маленького столика, занавешенное большое зеркало располагается по диагонали слева, темная одноцветная сфера в человеческий рост справа, да разрезанная и превращенная в спираль музыкальная тарелка, висящая на первом плане. За исключением теневого «глобуса», который обнаружит свою минимальную способность к движению только в самом финале, все остальное будет решительно

использоваться актерами с первых секунд спектакля. После открытия занавеса за рояль усядется юноша, чтобы взять начальные аккорды, в кресле рядом с ним появится девушка и будет вслух, в микрофон, учить по тексту «Божественной комедии» язык, мешая итальянские и литовские слова, движение тарелки в руках Данте напомнит воронкообразную форму сочиненного им Ада, а состояние зеркала – о покойнике в доме.

Кладбищенская тема здесь вообще присутствует постоянно, хотя и ненавязчиво. О современной «эстетике» погоста – этом, с точки зрения авторов спектакля, видимо, – самом популярном месте встречи живых и мертвых напомнят полустертые медальоны с фотографиями на пиджаках и плащах актеров. Так художник по костюмам Надежда Гультяева превратит молодых лицедеев в движущиеся намогильные стелы.

Облик Данте в произведении Някрошюса лишен всякого романтизма – среднего роста, средних лет мужчина в усредненной современной одежде. Какое-то буквальное воплощение первой строчки поэмы: «Земную жизнь пройдя до половины…». Знаменитого горбоносого профиля нет. Яркое красное пятно рубахи фокусирует на себе взгляд.

Представляющий Алигьери г-н Р. Казлас играет не политического эмигранта, не мыслителя и систематика, а поэта – сосредоточенного исследователя человеческого бытия. Он чаще мрачен и целеустремленно упрям, хотя и способен на юмор или на мелкие страстишки вроде тщеславия. Ему доступна проницательность: только глянет на толпу, как с людей слетают все и всяческие маски. (Показано это остроумно и очень просто: за спиной Данте актеры сооружают себе из листов писчей бумаги, комкая ее и вырывая прорези для глаз, жуткие личины. Слегка запрокидывают головы, кладут на физиономии образовавшиеся маски. Когда же поэт поворачивается к ним – массовка хором дует на бумажки и те стремительно отлетают.) И конечно, его ведет любовь, показанная как всегда у Някрошюса, посредством пластических знаков, которые властно управляют эмоциями зрителей, практически не оставляя равнодушных.

Во тьме долины житейских сомнений, представленных милыми студенческими этюдами («покажите мне рысь, волчицу и льва…»), поэта спасает тень Вергилия. Этот персонаж в исполнении г-на В. Вилюса оказался для меня абсолютной неожиданностью. Читатель «Божественной комедии» не обнаружит в литовском спектакле величавого Учителя, перед которым Алигьери всегда готов преклонить колена. Его место занимает юркий забавный человечек, очень впечатлительный и эмоционально подвижный. Получив поцелуй от Беатриче, он готов излить свое эротическое возбуждение на всех, кого видит, без различия пола и возраста. Данте не испытывает перед ним никакого почтительного трепета. Переживая столкновение с увиденной в последней из «Злых Щелей» расчлененной, исполосованной человеческой плотью «зачинщиков раздора», поэт терзает и душит своего проводника будто тот какой-то черный гвельф!

Столь вопиющее расхождение с буквой «Божественной комедии» объясняется, по-моему, тем, что Някрошюс делает автора «Энеиды» двойником Данте, его второй ипостасью. Последовательно приближая средневековую историю к сегодняшнему дню, режиссер предлагает увидеть в латинском эпике такое же творение Алигьери как злобные черти-загребалы Хвостач, Косокрыл и Тормошило.

Вергилий – часть сознания Данте. Они оба играют историю хождения поэта по Кругам жизни. Также, как играют ее и все остальные многочисленные персонажи, про которых нельзя с достоверностью утверждать, что они целиком принадлежат определенной реальности.

Ад и Чистилище художник несет в себе. Он сталкивается с ними, переживая и познавая жизнь. Обретает их в историях других людей. «Божественная комедия» Някрошюса (вслед за дантовым первоисточником) являет собой череду встреч и расставаний, потерь, узнаваний и открытий. Иными словами – жизнь.

Каждый образ на этом пути важен для автора спектакля. Однако далеко не все из них он, к сожалению, сумел сделать таковыми для зрителя.

Запомнился высоченный мужчина в усах и длинном до полу узком пальто – г-н А. Рукас.

Его персонаж назван в программке 2πR, т. е., длина окружности. Этот мрачный служитель коловращения бытия чертил собою, припадая на одну ногу (хромой бес!), непроницаемые для мертвых круги, утаскивал в темноту пустые птичьи клетки человеческих душ, напяливал на земной шар ужасную личину лжи. Иногда позировал в качестве воплощения Ада, вбирая в себя людскую злобу и преступления.

Вообще-то картинами Ада нас напугать не стремились. Чуть многовато дыма и плохо работает почта. Някрошюс очень забавно воплотил в своем спектакле действительно важный для грешников «Божественной комедии» мотив – и в Аду, и, особенно, в Чистилище собеседники Данте постоянно просят передать весточку живым, вставить их историю в поэму, чтобы близкие и дальние помнили, чтобы не забыли урок. В сценическом тексте мотив этот персонифицирован в горе-почтальоне с поварешкой на голове. Он честно собирает письма, которые ему не дано доставить. В его силах только старательно оглашать фактологические примечания и комментарии к стихам Данте. Эти сноски могут разъяснить темные для современного читателя места, а могут и завалить, задавить собою поэзию, вызвать скуку и отторжение.

Поэты проходят адскую воронку довольно легко. Смешные античные мастера из Лимба меряются ахиллесовыми сухожилиями и норовят встать поближе к Гомеру. Выведенные из Преисподней ветхозаветные праведники пляшут под пошловато исполненную еврейскую музыку. Смысл танца не очевиден и напоминает старый анекдот – вроде на них налепили желтые стикеры, а при этом защищают они себя большим белым крестом. Трогательные Паоло и Франческа – с одной на двоих линейкой отчеркивают поля в тетрадках. (Интересно, доходит ли до нынешних молодых зрителей фактический смысл действия, ведь школьные тетрадки уже несколько десятилетий печатают с типографски нанесенными полями?)

И только в непосредственной близости от Люцифера накопившийся ужас выходит в эмоцию. Сбивая в кровь руки, обмораживая их, стучит кулаками Данте в ледяную гладь Коцита, пытается описать страдания «предателей веры», мучения перекрученного болью Иуды в дьявольской пасти.

Эти раны залечит своими прикосновениями Беатриче – вечно молодая девочка со вздернутым носиком и «конским хвостом» (такой предстает она в исполнении г-жи И. Тришкаускайте). Та, которую он полюбил в свои 9, а ее 8 лет, видел чаще во снах, чем наяву, и чья ранняя кончина не прекратила его любви. В спектакле Някрошюса Беатриче старательно пиликает на скрипке примитивное упражнение, кричит чайкой, ведет по жизни и спасает, спасает, спасает поэта, озаряя светом надежды ужас бытия.

Чистилище, напротив, – окажется в спектакле суровым испытанием для Данте. Это

И. Тришкаускайте – Беатриче.
П. Маркевичюс – Почтальон.
Р. Казлас – Данте

место, где томится не плоть, но дух, место неокончательных решений. Здесь поэту приходится принимать на свои плечи груз чужих прегрешений, взвешивать их, пропуская через сердце. Пластическим рефреном пути через Чистилище становится жест руками, обозначающий качание чашек весов. После каждой новой встречи Данте исполняет его – и всякий раз с бóльшим сомнением и нарастающими мучениями.

Произвольный выбор сюжетов «Божественной комедии», которые Някрошюс отбирает для своего спектакля, чреват неожиданными сюрпризами. Меньше всего я ожидал услышать со сцены хрестоматийные слова: «Италия, раба, скорбей очаг…» Что за дело литовскому художнику до рифмованного политического манифеста сторонника твердой имперской власти, борца со светскими амбициями папства? Как нас касаются стародавние баталии гвельфов и гибеллинов?

Оказывается, могут касаться. Режиссер и актер расслышали в этих стихах искреннюю боль за попранную соотечественниками Родину. Тот суровый патриотизм, который не прячется за трескучими фразами о любви к своей стране, а способен сострадать ей с открытыми глазами, выставляя ее язвы ей же на обозрение. Не знаю, как в Литве, а в России эта интонация наследует Чаадаеву и Герцену, и ни при какой власти в чести не была. Мне было радостно узнать ее в спектакле Някрошюса.

А еще там были замечательные женщины! Молодая мама, красивая, с ниткой жемчуга на шее пытается по-своему причесать упрямый вихор поэту. Он маленький, ему надо прочесть перед гостями стихи, и она, волнуясь, шепчет их строки одними губами. Или Джемма, жена Данте, которая на школьном ясном итальянском очень смешно делает поэту выговор, напоминает о своем существовании, об их двух детях, с которыми она осталась во Флоренции сторожить остатки родового имущества. И убитая мужем из ревности Пия, вся история которой свелась в спектакле к тревожному выкрикиванию ею своего имени, да так пронзительно, что клекот этот до сих пор помнят уши.

Все они переполнили собою душу поэта. Их голоса переплелись с пенями художников на изменчивую моду, покаянными стенаниями князей церкви, посвятившими свои дни стяжанию земной славы и злата. И образовали тяжесть непереносимую – опыт человеческого общежития.

Самым сильным событием спектакля становится встреча Данте и Беатриче на границе Земного Рая. Она и он стоят на авансцене параллельно рампе, тянут руки друг к другу, но не могут сдвинуться с места, чтобы пройти разделяющие их три метра. Между ними носится Почтальон, безуспешно пытаясь соединить влюбленных, вкладывает им в руки какие-то бесполезные записки, которые проскальзывают сквозь пальцы. Все это происходит под пафосный хор на сцене и рыдания в зрительном зале.

Ясная простота и могучая эмоциональность метафоры действуют и в самом деле безотказно. Оказывается Данте и Беатриче разделяет вовсе не смерть, но прожитая врозь жизнь, опыты которой у каждого свои. Встреча немолодого странника с юной Принцессой на горошине возможна, а счастье единения – вряд ли…

Досидевшие до конца четырехчасовой спектакль были несомненно вознаграждены переживанием этой сцены. К сожалению однако, приходится констатировать, что важность замысла вкупе с искрометным мастерством изобретения сценических аттракционов не обеспечивают пока представлению Някрошюса непрерывного и нарастающего захвата публики. Блестки подлинной театральной поэзии здесь окружены слишком большим массивом герметичной образности. Тяжело постукивая друг о друга, костяшки пластических знаков подергиваются в тягучей макабрической пляске, не всегда способной убедить, что «многоуважаемый шкаф» памятника мировой культуры наполнен живыми страстями.

**Вера СЕНЬКИНА**

# ДВИЖЕНИЕ ПОСЛЕ ПАУЗЫ

Почти каждая рецензия на очередную премьеру Театра им. Вл. Маяковского начинается со слов о его нынешнем художественном руководителе – Миндаугасе Карбаускисе. На него возложены большие надежды. За прошедший год неторопливый, сдержанный Карбаускис сумел объединить вокруг себя труппу, актеров разных поколений. Определяющее значение имела не столько открытость коллектива, сколько личность самого режиссера. Его выбрала именно труппа. Выбор же актеров объясняется, по меньшей мере, тремя причинами. Карбаускис – один из лидеров своего поколения, последовательно и настойчиво формирующий свой индивидуальный стиль, мировоззрение и философию. Для актеров Маяковки важна генеалогия. А Карбаускис – ученик Петра Фоменко, которого хорошо помнят многие артисты театра, воспитанники Андрея Гончарова, в свою очередь, учителя Фоменко. Литовец Карбаускис внимателен и чуток к работе с актером (для Маяковки важен опыт Театра Вахтангова под руководством Римаса Туминаса). Ему не свойственно ни показное, ханжеское подобострастие перед традицией, ни стремление к ее ниспровержению.

Союз с Карбаускисом – шанс обновления театра. А Маяковка для него самого сегодня– это возможность создать собственный театр, объединенный общей идеей, программой и ансамблем. Другой вопрос, насколько творческие поиски и интересы конкретного режиссера совместимы с уже существующим укладом и принципами работы сценического коллектива. И не в рамках одного-двух спектаклей приглашенного постановщика, а в длительных «семейных» отношениях. Суметь сохранить свою независимость, не позволяя компромиссам слишком влиять на конечный результат – задача непростая (ведь академический театр с 90-летней историей – это не мастерская и не студия). Но, кажется, для свободолюбивого и волевого Карбаускиса она вполне преодолима.

Все пять спектаклей, появившиеся в афише Театра Маяковского за минувший год (режиссер не снял ни одного из прежних названий, постепенно заменяя их новыми постановками), говорят о том, что новый худрук строит театр с разнообразным, ориентированным на классику и современную драматургию репертуаром, способным привлечь широкую публику и наполнить вместительный зрительный зал. По всей видимости, это и есть главная задача на ближайшие годы.

Без сомнения, с приходом Карбаускиса применительно к новым постановкам, появляющимся в старом здании на Большой Никитской, все чаще хочется употреблять слова: вкус, стиль. Однако пока что сама «подача» спектакля (смелые, цепляющие взгляд афиши), не подкреплена столь же смелым, новаторским, запоминающимся режиссерским решением.

Право первого спектакля худрук Карбаускис уступил Александру Огареву, который, впрочем, начинал свою работу здесь еще до смены руководства. Огарев в итоге выпустил красочно оформленный, но не претендующий на глубину авторского прочтения спектакль «Месяц в деревне» (более всего запоминается в нем Евгения Симонова в роли Натальи Петровны). А в полном смысле слова новая страница в истории Театра Маяковского начинается с «Талантов и поклонников» самого Карбаускиса. Постановку, наверное, не назовешь спектаклем-манифестом, однако в выразительности и лаконичности этому высказыванию – о природе таланта, о жизни театрального закулисья, в конце концов, и о себе самом – уж никак не откажешь.

Обращаясь к этой пьесе Островского, режиссер, словно бы, отступает в сторону от собственных поисков, от увлекающей его

Д. Спиваковский – Петя.
И. Пегина – Негина.
В. Гребенников – Бакин.
«Таланты и поклонники»

прозы, двигается едва ли не в «бенефисном» направлении, «застраивая» спектакль крупно на каждого исполнителя. Его решение дало актерам возможность от души, всласть поиронизировать над героями и над самими собой, любимцами публики. Их игра утрированна, карикатурна, в ней же – развенчание собственных актерских приемов и штампов, но вместе с тем черты каждого персонажа намечены точными выразительными штрихами. Вот Домна Пантелеевна Светланы Немоляевой, робко потупив взгляд, застывает на авансцене. Скромная и застенчивая провинциальная «тетушка», на самом деле очень проницательная и смекалистая женщина. Под маской кротости она прячет ехидную насмешку. Вот Игорь Костолевский (князь Дулебов) франтом расхаживает по сцене – он самоуверен, но истеричен и весьма недалек. Совсем другое дело Великатов Михаила Филиппова – вкрадчивый и любезный человек. Он неприметен, даже зауряден, но умные глаза-буравчики видят насквозь. Неторопливость и основательность на фоне общей суеты придают этому Великатову некоторую загадочность.

Впервые за долгое время (быть может, со времен «Старосветских помещиков») в суховато-сдержанный «литовский» мир режиссера врывается легкое, беззаботное чувство игры. У Карбаускиса нет и толики осуждения Саши Негиной и ее поклонников, как нет поэтизации и идеализации образа главной героини. В нем приятие жизни и людей – и, в первую очередь, актерской братии – такими, какие они есть. Конечно, не случайно на главную роль Карбаускис приглашает Ирину Пегову, актрису фоменковской школы, с которой работал неоднократно. Именно она наполняет спектакли Карбаускиса, с их строгостью, тяготением к эпической форме пульсирующей энергией, его склонность к философским обобщениям уравновешивает земным и настоящим чувством. Негина оказалась самым неожиданным образом в спектакле.

В Негиной–Пеговой (созвучие этих фамилий для Карбаускиса, наверное, тоже важно) притягивает свежесть, деревенская простота. При этом она отнюдь не беззащитна, в ней чувствуется сильная воля. Она серьезна в своей радости, наивна в своей расчетливости. Негина готова склонить голову на чемодан, как на эшафот, чтобы отдать на память Пете свою отрезанную косу. Но она же, закрыв глаза, случайно целует на прощание вместо Пети кондуктора. А кондуктора играет тот же самый актер Максим Глебов, который олицетворяет в спектакле специально придуманный образ Человека от театра. Ошибка поэтому кажется вполне символичной, но очевидно, что Карбаускис снижает образ Негиной, иронизирует над ней. Не случайно к героине приставлены два «стража» театра. Один – лирик Нароков, пламенный и бескорыстный почитатель таланта молодой актрисы, неохватных размеров старик-дитя, украдкой смахивающий слезу затаенной влюбленности. Ефим Байковский, благородный и торжественный, играет в стиле старинного «корифейского» театра. Другой – гротескный персонаж Громилов (Расми Джабраилов), неудавшийся провинциальный трагик, а на самом деле заигравшийся шут. Это юркий забулдыга, погрязший в штампах. Ему нужен поводырь («где мой Вася», плаксиво твердит Громилов, в поисках спутника-собутыльника). Оба ранимы, как дети, трогательны в своем простодушии. Эти блаженные от театра и есть бескорыстные ценители таланта Негиной.

Конечно, Негина отсылает к двум платоновским ролям Ирины Пеговой – к Москве Честновой и к Фро, сыгранной в одноименном спектакле Василия Сенина. Этот «талант» менее всего обольщает мужчин соблазнительными нарядами, женственностью, сексуальностью (как Смельская Анны Ардовой). Тем более, что в спектакле Карбаускиса «хорошенькая актриса» выглядит довольно несуразно: на стройные ножки натянуты толстые коричневые колготы, надеты туфли на высоком каблуке, пышная грудь и тело обтянуты тонким ситцевым платьем. Негина, подобно «счастливой» Москве Честновой, манит, притягивает мужчин другим: зарядом витальности, заложенной в ней природной энергией и силой. К ней хочется прижаться (что тщетно пытается сделать пьяный Бакин – Виталий Гребенников), как к земле, или как к материнской груди. Москва говорила: «я люблю ветер в воздухе». Негина, ее блестящие глаза, здоровое лицо, прекрасна, как ветер, воздух и свет! Как жизнь и талант, которым необходима свобода. Схватить и удержать эту Негину невозможно: она выскользнет из рук. Над ней не властны обывательская мораль и высокопарные проповеди. Их так настойчиво пытается вложить в голову своей ученицы недотепа, мужчина-подросток Петя (Даниил Спиваковский). Тихий бунтарь, он протестует против стихии, естественных законов природы. В отношениях между Петей и Негиной нет любви – они, как платоновские люди, «нелюбовно дружат». Впрочем и Великатовым у Карбаускиса движет не любовь, не страсть и не честолюбие – скорее, поиски чистого существа, которое бы скрасило холостяцкую жизнь на старости лет.

Героине этих «Талантов и поклонников» важно само движение, она бежит из ловушки в новый для нее мир. Сергей Бархин создает нейтральную, но совершенно особую среду – ржавые стены напоминают деревянную фактуру. Перед нами одновременно и квартира Домны Пантелеевны с Сашенькой, и театральная мастерская (служители сцены одеты в рабочую коричневую прозодежду, везде простейшие, необходимые предметы: стремянки, стулья). Это замкнутое, отграниченное от внешнего мира пространство (Громилов с надвинутым на глаза цилиндром постоянно утыкается в стену).

Однако бегство это вполне предсказуемо, поскольку желание вырваться, освободиться от бессилия, очевидно, живет в Негиной с самого начала (Великатов – удачный шанс). Основную линию своего спектакля Карбаускис выстраивает на миниконфликтах героини с окружающей средой. Причитания матери Сашенька незаметно прерывает равнодушным жестом: настойчивой ножкой отталкивает от себя вращающийся круг сцены, словно бы запуская громадную граммофонную пластинку – старую пластинку заезженных тем. Круг приходит в движение и подчиняется ей, актрисе (его

не могут заставить крутиться ни Дулебов, ни Петя).

В бегстве Негиной, ее долгом скольжении на вращающемся круге в финале спектакля заключены радость освобождения, и, конечно, актерский азарт обмана (Негина в спектакле отнюдь не жертва). Карбаускис усаживает Великатова и его спутницу на паровоз, смастеренный из столика, двух стульев и самовара. На подножку жизненной карусели нужно успеть вскочить. Героиня ныряет в стихию театральной свободы с головой. Этот новый мир пуст и просторен, актриса танцует в нем с Человеком от театра. Мотив скольжения, полета важен для Карбаускиса, именно как освобождение человека от сомнений, растворение в бытии. Он встречается и в «Рассказе о семи повешенных», и в спектакле «Ничья длится мгновение». Однако же не случайно в «Талантах и поклонниках» это скольжение ограничено движением по кругу, не может вырваться за пределы предустановленной орбиты. Освобождение Негиной на самом деле обманчиво.

Над следующими постановками Театра им. Вл. Маяковского работали приглашенные режиссеры. И Большую, и Малую сцены Карбаускис смело отдает молодым постановщикам и современной драматургии. Александр Коручеков, ученик Сергея Женовача, выбрал пьесу израильского драматурга Ханоха Левина «На чемоданах». Алексей Кузьмин-Тарасов (мастерская Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова) представил спектакль по пьесе Саши Денисовой – «Маяковский идет за сахаром». Никита Кобелев, окончивший мастерскую Олега Кудряшова, поставил пьесу начинающего драматурга Дмитрия Богославского «Любовь людей». Во всех трех постановках старшее поколение встречается в работе с актерской молодежью, хотя пока что всем вместе, в едином ансамбле им, кажется, играть непросто. Но с каждым новым спектаклем очевидно, как труппа Маяковки постепенно сплачивается, собирается в способный на решение больших творческих задач исполнительский коллектив.

Безусловно удачными оказались спектакли Коручекова и Кобелева, хотя, к сожалению, обоим не хватило силы – где-то фантазии, а где-то глубины – доработать их до конца. Но о чем в обоих случаях можно говорить с уверенностью – так это об изрядном количестве заметных актерских работ.

Пьеса Левина дает богатые возможности для комедийной, эксцентрической игры. Непутевые герои Левина, обитатели небольшого израильского городка, без конца мельтешат, торопятся, фланируют мимо зрителей. Они тянут жизнь, как лямку, без радости и шанса на взаимопонимание. Персонажи скандалят, причитают, сживают друг друга со свету и… мечтают о лучшей участи. Автобусная остановка – одно из немногих мест, где герои ненадолго встречаются, в сотый раз предпринимают попытку уехать куда-нибудь..

Смерть настигает героев «Комедии в 8 похоронах» внезапно (кто-то умер от запора, кому-то отказало сердце на любовном ложе). Она банальна и нелепа, но всегда приходит как освобождение от печалей и тревог. Умирают родственники, соседи, возлюбленные и друзья. Существование героев стремительно превращается в череду расставаний и поминок. Паузы между похоронами как будто исчезают, а прощальная речь умещается в одну единственную короткую фразу – часть нелепого ритуала. Память о человеке столь же коротка. Но в финале громадный киноэкран (под которым художники Наталья Войнова и Сергей Скорнецкий установили ряд старых красных кресел зрительного зала Маяковки) эффектно откроется, и в его глубине зрители увидят, наконец, счастливых героев. Умершие будут вести безмятежные беседы друг с другом и манить к себе живых.

Структура пьесы диктует почти «эстрадное» театральное решение. Перед нами стремительно сменяющие друг друга сценки-скетчи, эскизы, зарисовки из жизни нескольких людей. От того, насколько выразительно, остро будет сыгран каждый эпизод и образ – зависит общий ритм действия, оттенки юмора (от меланхолического до саркастичного). Актеры, с одной стороны, создают коллективный портрет героев, с другой – индивидуальные характеры. Они играют гротескно, но при этом в лучших моментах спектакля отнюдь не

эстрадно. Наиболее выразительной предстает на сцене Майя Полянская (и сцены с ее участием пролетают стремительно) в роли старушки Бебы, которую любимая семейка изо всех сил пытается отправить в дом престарелых. Ее Беба – маленькая, безобидная горбунья, словно придавленная к земле. Она, понурив голову, покорно следует за единственным сыном на остановку и также упрямо плетется назад. Ее, как вещь, можно перемещать, сажать на тележку, переносить с места на место, – лицо не выразит ни единой эмоции и возмущения. Но робость пожилой женщины напускная. Своими большими грустными глазами она в секунду успевает обшарить вражескую территорию и с прежней невозмутимостью улизнуть обратно домой, чтобы, как и прежде, смотреть на сына с любовью. Полянская являет нам маленький, филигранно выполненный, психологический и пластический шедевр. Созданный ею образ проникнут горьким юмором. Два раза зрители видят ее абсолютно счастливой, когда она от души отплясывает с внуком на дискотеке, а в финале – уже умершую: в белом платье она беззаботно беседует со своим сыном.

Запоминаются и образы, созданные Зоей Кайдановской (сварливая старая дева Белла, тоскующая по мужской ласке), Игорем Марычевым (затравленный родственниками горбун Авнер Цхори, пугливый и преданно влюбленный в Беллу), Татьяной Орловой (мужеподобная проститутка, грубоватая и наглая, но не лишенная материнской заботы о своих клиентах). Любопытные превращения происходят в этом спектакле на наших глазах и с Евгенией Симоновой. Если в «Месяце в деревне» ее Наталья Петровна казалась фантазеркой, придумавшей себе увлекательную романтическую игру, разрушенную у нее на глазах, то в ее грубоватой Гене – уборщице в стоптанных башмаках и поношенном халате, слышны отчаяние, желание покончить с несносной жизнью разом. Она единственная вслух сиплым голосом проговаривает вопрос за многих героев: «Когда же я сдохну?»

Однако Коручеков явно не доработал характеры, не нашел ключ ко всем персонажам, и потому вскоре многие из них начинают казаться

Сцена из спектакля «На чемоданах»

слишком однообразными, маловыразительными, а целое спектакля, которое могло бы быть наполнено энергией, юмором, ярким артистизмом, постепенно заставляет скучать.

Совсем иначе проблему жизни и смерти решает двадцатипятилетний режиссер Никита Кобелев. Пьеса Богославского – кажется, наконец, открывает нашей «новой драме» путь к трагедии, однако, вместе с тем, скатиться до криминальной бытовой мелодрамы с ней гораздо легче. Главная героиня этого жутковатого и мистического «деревенского детектива» – Люська от безысходности, в приступе звериной злобы убивает пьяницу-мужа Колю, пытается начать новую жизнь с участковым Сергеем. Не выдержав груза вины, она сходит с ума. Убитый Коля постоянно является к Люське. Мир мертвых оказывается реальнее мира живых.

«Любовь людей» дана драматургом в трагическом переплетении быта и фольклорного сознания, реализма и сверхреального, что сближает ее с пьесами Джона Синга. Если

попытаться усилить один из этих планов, выйдет либо криминальный сериал, либо пародия на метафизику. Принцип построения драмы Богославского – живописная хаотичность. Сцены словно истаивают в призрачном пространстве бесконечных зимних сумерек. Характерны экспрессионистская острота рисунка, неожиданные «взрывы» подавленных чувств, заставляющие вспомнить о произведениях другого великого драматурга – Юджина О' Нила.

Кобелев ставит текст Богославского почти без купюр. Он говорит о стремлении человека любить, вопреки дремотному и дикому быту о любви, как возможности спасения от убогого прозябания в глухом провинциальном углу, о любви обреченной, поскольку ее вытесняет инстинкт самосохранения. Люди спазматически цепляются друг за друга, поскольку в себе им зацепиться не за что (вера спасением для них быть перестала). Однако Кобелев меняет финал пьесы – эта правка меняет и предложенный драматургом смысл.

В конце спектакля режиссер обрушивает на зрителя вереницу кадров, позаимствованных словно бы из телевизионной криминальной хроники (Сергей от отчаяния душит Люську, а сам вешается). Финал Кобелева не трагичен – он обыден и предсказуем, не позволяет подняться до высшего осознания роковой предопределенности и вины. У Богославского же Люська остается жива, в своем немом помешательстве она сидит возле дома на скамейке, улыбаясь и плача, обнявшись с умершими мужьями.

В пьесе Богославского ничего не завершено. Также и герои его застряли «между» бытием и небытием, жизнью и смертью, небо над головами героев давно захлопнулось. Мертвые не оставляют живых и существуют рядом с ними. В финале нет духовного перерождения, нет ни надежды, ни спасения, но в нем есть покой, а не только безысходная печаль.

Нарастающее чувство утраты основы бытия предопределяет интерес Богославского к фольклорным мотивам. Именно в них – ощущение естественного порядка. Как ни странно, это мироощущение созвучно идее последнего фильма Василия Сигарева «Жить», в котором вера в чудо позволяет пережить ужас реальности. Кинокритик Андрей Плахов назвал фильм Сигарева «современной экзистенциальной трагедией», Богославский, кажется, двигается в схожем направлении.

Его пьеса поделена на картины-кадры, она начинается с убийства. Подобная композиция ожидаемо продиктовала режиссеру частый монтаж отдельных сцен, выхваченных из темноты. Следуя за автором, Кобелев также стремительно вбрасывает зрителя в нервную атмосферу действия, предвосхищая трагедию развязки. Однако чем дальше, тем больше он погружается в бытописательство (не приобретающее эпического характера), теряет ритм и экспрессионистскую остроту.

Кобелев создает эффект бескрайного пространства и в то же время удушающей тесноты, воронки, в которую проваливаются герои. Он удачно монтирует сцены во втором акте: сначала показывает Сергея, который появляется на дворе в метель; пустота, тишина окружают его плотным кольцом, затем режиссер перебрасывает действие в дом, где Люська вместе с Колей сидят в темноте, освещенные лишь рябью телевизора. Встречи Люськи с умершим мужем Кобелев решает нарочито буднично, подчеркивая призрачность границы между реальным и потусторонним.

Художник Анастасия Бугаева фронтально разворачивает декорации, деля пространство на несколько игровых площадок. Одновременно перед нами и убогая кухня, и внутренний двор (он же сельский магазин и свинарник). Следуя за мыслью режиссера, она использует довольно расхожий прием – совмещения экстерьера и интерьера, отражающий смешение чувств, беззащитность мира частного. Но на малой сцене плохо сочетаются яркие почти глянцевые декорации кухни и натуральная фактура (доски, сырая земля). Наиболее выразительные сцены разворачиваются именно на улице (в более подлинном, но и условном пространстве). Сценическая условность подчеркивает достоверность актерской игры.

Событием в спектакле стала роль Люськи в исполнении Юлии Силаевой. Она играет ее сложно, насыщенно, экспрессионистки нервно.

Ю. Силаева – Люська. «Любовь людей»

Каждое ее появление вносит в сценическое пространство напряжение, предчувствие беды. Ее Люська опасна, отчаянна, и мирного быта с ней не будет. В ее тяжелом взгляде – настороженность и затаенная боль. Его невозможно долго выдержать на себе, понятно, почему его не может вынести и Сергей в исполнении Алексея Фатеева. Рядом с ней – долговязый, с детским лицом – он выглядит наивно и беззащитно. Очевидно, они не совместимы, но именно к нему льнет Люська в поисках оправдания. На преступление ее толкает жажда жизни и освобождения. Она не прощает мужа (Вячеслав Ковалев), не дает ему надежды на спасение. Силаева подробно, хотя и не всегда выдержанно, передает предельное напряжение чувств: изуродованные душевной мукой черты лица, не покидающая дрожь, широко раскрытые глаза во что-то без конца пристально вглядывающиеся. Совершенное ею убийство приносит не освобождение, но опустошение: эта пустота и погружает в омут сумасшествия. Сражаясь за свою судьбу, Люська терпит поражение, приобретая счастье лишь по ту сторону реальности.

*Новый юбилейный сезон театр им. Вл. Маяковского открывал триумфально. Отремонтированный и оформленный Сергеем Бархиным зрительный зал пылал алым цветом. Художник назвал его помпейским красным. На открытии, как кажется, был задан верный курс предстоящего юбилейного года. Карбаускис вслед за своим старшим коллегой Римасом Туминасом, подчеркнул, что ему не безразлична история возглавляемого им театра. Вновь две столь разные труппы – Маяковки и Вахтанговского – оказались связанными памятью о Петре Фоменко, ставившем спектакли на двух знаменитых сценах. О нем говорили на открытии сезона в Маяковке, его портрет появляется теперь в эпилоге спектакля «Пристань» Туминаса. Дань уважения прошлому и прощание с ним – темы, настойчиво переходящие в новый сезон. Юбилей маяковцы встретили неформально, они разделили свой праздник со зрителями, на протяжении всего дня в буфете, на сцене, в райке, гримерках и гардеробе разыгрывались театральные действия. Звучали имена Мейерхольда, Луначарского, Гончарова и Алперса, крутились записи лучших постановок театра, а где-то рядом актеры пили чай вместе с публикой и рассказывали о своих ролях. Раскрепощающее и объединяющее чувство игры и свободы вновь наполнило пространство театра.*

***Фото Д. Жулина***

**Григорий ЗАСЛАВСКИЙ**

# ГДЕ РОДИЛСЯ, ТАМ И ПРИГОДИЛСЯ

## ЕЩЕ ОДИН СПЕКТАКЛЬ КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА В АФИШЕ ТЕАТРА ТАБАКОВА

Табаков – человек верный. Если кто ему нравится, старается держать при себе, ищет «длинных», постоянных отношений. Каждую такую привязанность со стороны мгновенно объясняют тем, что худрук «Табакерки», наконец, нашел себе преемника. Так было, когда, один за другим, выпускал у Табакова спектакли Миндаугас Карбаускис, а до него какое-то время размышляли в этом же плане по поводу Александра Марина. Когда Карбаускис вдруг «отпочковался»; по так и не объявленным причинам, без скандалов, но и без клятв в верности ушел в свободное плавание, его место в сердце Табакова занял Константин Богомолов. С 2007 года он – штатный режиссер «Табакерки», поставил спектакли «Процесс», «Отцы и дети», «Старший сын», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Волки и овцы», «Wonderland-80», «Чайка». Еще один спектакль, «Событие», он выпустил в возглавляемом Олегом Павловичем Табаковым, МХТ им. А.П. Чехова.

Если Карбаускис приносил театру Табакова заслуженную славу, то слава, которая приходит с каждым новым спектаклем Богомолова, почти всегда – с оттенком скандала. Табаков – конечно, умелый, опытный театральный менеджер, который понимает, что скандал в театре – двигатель торговли, но поверить в то, что ему вправду интересно, что ему нравится то, что творит на подведомственных ему сценах Богомолов, трудно. Между тем, последний богомоловский спектакль, впервые показанный в мае, в рамках фестиваля «Черешневый лес», исправно играют теперь в Камергерском два раза в месяц. Премьеры принято давать чаще, но Табаков, исполняющий главную роль, очень занят в репертуаре; можно предположить, что это – его пожелание.

На сайте Табакерки к премьере «прикладывается» виртуальный тур по декорации Ларисы Ломакиной. На сцене выстроена квартира преуспевающего партработника Судакова, некое подобие большой, то ли шести–, то ли – написано в программке – восьмикомнатной. «Партруки» жили скромнее, но так, конечно, эффектнее. Происходящее в глубине апартаментов проецируется на экран, за героями неусыпно наблюдают видеокамеры. Вместо стен – холст, публика видит просторную столовую и кабинет хозяина, угол родительской спальни. А тут – такой вот фокус, хозяев нет, можно прогуляться по квартире в их отсутствие…

Условное деление чуть-чуть напоминает «Догвилль», а резкие развороты «точки зрения» – холодную 3D-анимацию дизайн-бюро: в фас, в профиль, вид из окна… (Автор видеопроекта – Алексей Субботин).

Пьеса Виктора Розова называется «Гнездо глухаря». Спектакль Константина Богомолова отошел от «первоисточника» во многом и назван тоже иначе: «Год, когда я не родился».

У Розова – метафора, у Богомолова – настоящая загадка: кто не родился? Судаков-старший? Его жизнь уже клонится к закату… Ребенок Искры, дочери Судакова, которая только что сделала аборт? Или это автобиографическое: пьеса написана в 1978 г., Богомолов родился в 1975-ом… Сразу не поймешь, гадать – не слишком интересно, поскольку существенных открытий на этом пути нет.

Чтобы не ходить вокруг да около, скажу сразу: на мой взгляд, Константин Богомолов привычно воспользовался очередной пьесой, чтобы разобраться с советским прошлым, а заодно и с настоящим.

На премьере, когда спектакль уже закончился и актеры вышли на аплодисменты, а за ними следом – и режиссер, видя, как не смотрят друг на друга Богомолов и Табаков, который играет советского ответственного

работника, того самого глухаря, можно было заключить, что к премьере отношения между ними успели расклеиться. Попутно удалось узнать, что на первом прогоне речь героев была пересыпана нецензурной лексикой, которой на премьере уже не было, как нет ее и в пьесе Розова. Кроме того, показалось, что некоторые сокращения (в сравнении с обещанными тремя часами спектакль на премьере был короче минут на 20, а то и на 25, с учетом затянувшегося антракта) делались наскоро, в последний момент. Не знаю – от этого или по другим причинам характеры потеряли объем; в результате купюр – по репликам, по поступкам – появилась какая-то смазанность, невнятность, «разведенность раствора».

Критиковать Богомолова – себе дороже, он из тех, кто в долгу не остается, обязательно «отвечает». А рядом с ним – целый выводок «своих», которым нравится все, что делает их кумир. Премьеру «Года…» сопровождал хор славословящих и отдельная статья с подробным перечислением того, что по каким-то причинам, от режиссера не зависящим, в премьеру не вошло и осталось «по ту сторону» ее. Режиссеру такая поддержка, может, и нужна, но критик – не обязательно тот, кто ругает, однако анализировать – должен.

Пьеса Виктора Розова написана в конце 1970-х, год ждала публикации (вышла в журнале «Театр, 1979, №2), ее путь на сцену был трудным. Слухи о ее «диссидентстве» стремительно разошлись по стране, ставить всем подряд, как часто случалось, ее не позволили, но разрешили Валентину Плучеку. В «профильном» Театре сатиры, главную роль замечательно сыграл Анатолий Папанов. Как сатира не на советскую власть, а на ее «отдельные недостатки», – это было, как говорится, еще туда-сюда…

О. Табаков – Степан Алексеевич Судаков.
Н. Тенякова – Судакова

Для Розова бессердечие героя важно как характеризующая черта. В спектакле Богомолова Судаков в исполнении Олега Табакова мягче, он милый, обаятельный – почти тот самый бонвиван, какого он много лет играет в политической и одновременно авантюрной итальянской комедии «Сублимация любви». Впрочем, здесь он сдержаннее в красках, обаяние почти выключено, сведено к нулю. Даже узнаваемых интонаций – почти нет, приходя домой, его герой говорит негромко, точно все силы тратит по месту службы. В начале пьесы Судаков появляется дома с итальянцем, Богомолов «переводит» стрелки и делает итальянца немцем, а во втором действии выходной и праздник 1 Мая (словно по решению нынешней Госдумы) переносит на 9-е, День Победы. Сюжет старой пьесы режиссер закручивает в нужную ему сторону.

В пьесе драматурга, вошедшего в историю русского театра, прежде всего, простодушными и прямыми «розовскими» мальчиками, все сложнее, во всяком случае – подробностей больше. Скажем, когда в квартиру Судакова, к его зятю, Егору Ясюнину, является студентка, на самом деле любовница, сын Судакова Пров застает их целующимися. Он как раз такой – из породы розовских мальчиков. Пров обещает Егору ничего никому не рассказывать, а когда, спустя некоторое время, Егор чувствует в Искре, жене (Дарья Мороз), отчуждение, он приходит к выводу, что она что-то знает… В спектакле этого нет. Как нет молящейся на иконы из домашней «коллекции» Искры и испуганного ее религиозностью, мужа, а затем и отца, которые застают ее на коленях, как только что застал целующихся Пров… В спектакле нет этих рифмующихся подробностей, на которых строит свою историю Виктор Розов. Он-то знал, что сюжет разваливается, если

Сцена из спектакля.
Фото М. Гутермана

одно не цепляется за другое. Пожалуй, только образ жены Судакова, которую играет Наталья Тенякова, много от сокращений не потерял. Ее характер более или менее сохранен, цельный, сильный, положительный. Узнаваемый.

При этом, многое режиссер сумел прибавить от себя. Когда, например, приходит некто Золотарев, сослуживец Судакова и его зятя, и поздравляет Егора с назначением, тот принимается фантазировать о будущем, о праздновании 70-летия Победы, когда вся страна уже будет «нашей». Всем понятно, что это – наши «наши». Кстати, в пьесе – именно назначение зятя на «его» место и вызывает у Судакова сердечный приступ, а в спектакле этот приступ случается просто так, ни к чему…

Пионерка читает перед экраном стихи Багрицкого «Валя, Валентина, что с тобой теперь?..» – про смерть пионерки. В стихах девочка умирает от болезни, в спектакле – получается – этакий приговор Системе. Та пионерка умерла, а новая выходит на сцену и перед экраном, выполняет стриптизообразные движения, при этом красный галстук в ее руках быстро превращается в подходящий реквизит. На экране идут кадры легендарного Парада Победы 45-го года и одного из недавних, более свежих парадов 9 Мая. И красный галстук (между ног танцовщицы) то и дело утыкается в глаза давно сошедших в могилу победителей, а возможно и еще живых стариков-ветеранов… Мерзко. Впрочем, режиссер наверняка на это скажет: а разве жизнь лучше?! Жизнь нехороша, согласен, но это не повод добавлять к ее мерзостям собственное бесстыдство.

Как и кого играет Александр Голубев в роли Егора Ясюнина – я не понял. Хороший актер Павел Табаков, сын Олега Павловича, или нет? Он играет младшего Судакова, Прова. Органичен, да. Несколько скован, но не чувствует себя свободным дома и его герой… В итоге, аплодисменты срывает Роза Хайруллина – которая появляется на пять минут со вставным, почти эстрадным номером: она играет мать Зои, подруги Прова, продавщицу в овощном ларьке. Стриптизерша оказывается в итоге ярче всех… Вот как-то так.

**Дмитрий ТРУБОЧКИН**

# ОБ АКТЕРСКОМ ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ И «НЕЗАУЧЕННОЙ КОМЕДИИ» В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА

*Даже если мы согласимся с тем, что глобальный «поворот к перформансу», о котором писали теоретики актуального искусства, уже свершился, и наш театр покинул почву, на которой действуют старые жанры и старые актерские школы, нельзя не признать, что сила двух классических жанров – трагедии и комедии – по-прежнему сохраняется.*

С комедией в современном театре дело обстоит несколько легче, чем с трагедией. Театр охотнее бросается смешить, чем печалить зрителя, и комические спектакли удаются чаще, чем трагические. Однако мне думается, что современная эпоха заблудилась в смеховой стихии и блуждает в фарсовой лихорадке без театрального маяка, который ей сегодня очень нужен. Интуитивно устремившись к комедии как средству обрадовать людей и через радость сказать им что-то важное, люди сцены предались слепому и во многом бесцельному движению в поисках смешного. Это движение вдохновляется то рабским желанием понравиться, то странной убежденностью, что современного зрителя без смешинки «зацепить» невозможно.

Зрителю сегодня часто предлагают посмеяться без радости, коротко и деловито – так сказать, «от противного», не так, как в классической комедии. Зритель смеется то ли с оттенком глумления, то ли с удовольствием от собственной наблюдательности, а может, от неожиданного удивления, что актеру удалось вдруг выдернуть его из скучающего состояния неведомым трюком, непривычным положением, гримасой, или чем-то еще.

Но при всем при том современный зритель, думаю, по-прежнему готов и к трагедии, и к комедии благодаря «генетической памяти» жанра, не исчезнувшей совсем из театра. Эта память насыщена типическими образами. Для XX и XXI веков трагедия – это преимущественно античная трагедия, комедия – это комедия дель арте. Так сложилось уже в самом начале XX века, когда Мейерхольд, задумав создать нового актера и новый театр, основал в своей студии на Бородинской класс античной трагедии и класс комедии дель арте. Фундамент для возведения нового оказался древним. Площадь поисков, быть может, расширилась, показались новые территории, выгорожены новые площадки, появились и новые бросовые земли, а фундамент так и не поменялся.

Привести в действие генетическую память жанра не так уж просто. Сегодня есть еще те, кто думает, что, ухватившись за расхожие визуальные образы классики, можно сразу же увлечь ею зрителя. На деле оказывается, что это – прямой путь к ее пыльному музейному существованию.

Оживить классику сегодня особенно трудно, потому что классика потерялась в безбрежном море того, что мы называем «театральное наследие». А ведь «классика» и «наследие» – не совпадающие понятия: наследие поддается «капитальному возобновлению», а классика – нет; если в «наследие» попадут по давности лет или по востребованности у будущих поколений, то «классика» классична по своему внутреннему устройству. Поэтому классику надо не возобновлять, а строить заново – с самых основ, даже если она кажется уже досконально изученной. Что может быть более глубокой основой театра, чем актерская игра? – Так вот, чтобы построить живую классическую комедию в современности, надо начать прямо с актерской игры.

Вообще, всякая существенная новизна в театре должна начинаться с создания нового артиста. Об этом хорошо бы почаще задумываться тем, кто всерьез хочет театральных реформ. Во-первых чтобы создать новое, надо быть, в первую очередь, строителем, а не реформатором (это далеко не всегда совпадает); во-вторых, построить новое в театре, не создав новой актерской школы, не получится. Современные режиссерские ухищрения на традиционном актерском материале – это часто лишь псевдо-новизна.

Считать ли модные нападки на русскую актерскую школу (многообразную, исторически богатую, развивающуюся и до сих пор себя не исчерпавшую) прологом к созданию нового артиста для нового театра? – Пока в этом есть серьезные сомнения.

Когда режиссеры нового поколения запальчиво критикуют старомодную кондовую манеру игры, непонятно, с кем они больше воюют: со Станиславским или с теми, кому Станиславский противопоставлял свою систему. Но главное даже не в этом: режиссеры и критики, кому русские артисты, прошедшие школьную выучку, вдруг стали неугодны, могут предъявить только одну сомнительную альтернативу. Эта альтернатива – своеобразная манера игры в перформансе.

Перформанс пока не стал школой, и в ближайшее время точно не станет. Его сближение со всяким профессиональным образованием весьма проблематично. Перформанс во всем мире, за очень редкими исключениями, хронически похож на недоделанную самодеятельную игру. Выделить в нем ядро мастерства, которое можно было бы воспитать через специфическую профессию, по-моему, пока невозможно. Артисты перформанса с их невероятными фантазиями если и будут что-то делать хорошо (говорить, петь, двигаться), то только тогда, когда с ними поработают мастера вполне традиционного школьного направления.

При этом очевидно, современная проблема несовместимости «нового» искусства («актуального», перформативного) со школой имеет несопоставимо меньший масштаб, чем, скажем, несовместимость парижского Салона с импрессионизмом во 2-й половине XIX века. Импрессионисты в противовес официозу предъявили себя как новое артистическое поколение, объединенное новой положительной художественной идеологией – описываемой, узнаваемой в своих приемах, и потому могущей стать (и в итоге ставшей) новым влиятельным художественным направлением.

Современные «реформаторы» театра пока не похожи на поколение (действовать от лица поколения – не то же самое, что предъявить себя в качестве громко кричащей единицы); они пока не предъявляют ни новой художественной идеологии (психоанализ, фактография жестокости, безумия, извращения, абсурдного жеста – все это вполне старые и неоднократно опробованные идеи), и вообще ничего из того, что может стать основами новой школы и нового театра.

А есть ли сегодня примеры строительства нового в театре без ухода в перформанс и экстремистски-актуальное искусство?

Поводом задуматься обо всем этом стало для меня включение в репертуар Театра Вахтангова «Незаученной комедии» (режиссер Александр Коручеков), подготовленной в 2011 г. как дипломный спектакль студентами Щукинского училища (мастерская Ю.Б. Нифонтова).

Мало ли на свете дипломных спектаклей? – спросим мы. Их, действительно, много, но этот заслуживает особого внимания: недаром он попал в репертуар Вахтанговского театра. Полагаю, он как раз и является искомым примером новизны в пространстве классики.

Это современный спектакль комедии дель арте, кропотливо построенный по кирпичику от школы до премьеры. Название его говорит само за себя: текста для заучивания нет, артисты играют на основе сценария и импровизации. В качестве сценария выбран типичный комедийный любовный сюжет. В программке спектакля он изложен так: «молодые сгорают от любви и ревности, во что бы то ни стало хотят быть вместе, у стариков совсем другие планы, они разлучают влюбленных, слуги помогают молодым, интригуют и все запутывают».

Что в этом спектакле особенного? Во-первых, к комедии дель арте здесь отнеслись

А. Городиский – Панталоне

серьезно, как в редком европейском театре: ее восприняли не как музейный экспонат, якобы известный всем и потому неинтересный, а как средоточие живой – а значит, современной – театральности (точно так же к этому жанру когда-то отнесся Мейерхольд, и в итоге родилась биомеханика). Во-вторых, спектакль построен на игре в масках, которой русский театр нас совсем не балует. В-третьих, он стал важным испытанием молодого поколения артистов на импровизационный профессионализм: а ведь игра в импровизации – это высший пилотаж актерской профессии, к какой бы школе артист ни принадлежал.

В Малом зале Театра Вахтангова возведены простые подмостки; по переднему краю подмостков выставлены бутылки в плетеных корзинах, чтобы напоминать о подсвечниках со свечами, когда-то использовавшихся вместо рампы; поставлен задник в виде высоких светлых занавесок; к этому надо прибавить нехитрые приспособления – канаты, металлические листы для эффекта грома, и картина будет практически полной.

Костюмы актеров тоже созданы, так сказать, из подручных материалов. Выглядят они изрядно поношенными; некоторые из них очень отдаленно напоминают венецианские или французские костюмы XVIII века. У труппы не было задачи копировать какие бы то ни было спектакли или картины (да и средств на костюмы и реквизит, как видно, практически не было): все визуальные впечатления из истории театра были подчинены только одной цели – осмысленному созданию актерских образов.

Простота сцены, бедность ее убранства, примитивность бутафории и эклектичность костюмов – все это стало приметами стиля. Перед нами воссоздана небогатая площадная труппа комедии дель арте, и главное в работе этой труппы – не сценография и не бутафория, а именно актеры.

Разумеется, сразу возникает целый ряд аналогий к знаменитому спектаклю Джорджо Стрелера «Арлекино – слуга двух господ». Там тоже артисты играли старинную труппу комедии дель арте, играющую спектакль, сочиненный Гольдони (только та труппа явно была побогаче). И в том спектакле, и в этом закулисная жизнь не маскируется: артисты, сойдя с подмостков, остаются на сцене, сидят на стульях по бокам от площадки, переходят с места на место по необходимости, внимательно следят за действием, чтобы вовремя вступить.

Но по закулисному поведению сразу же видна разница между ними. Актеры Стрелера играют сложный двойной образ: даже вне площадки их поведение строго сведено к

ролям – каждая со своей линией и своим рисунком. Молодые актеры-щукинцы вне площадки играют (собственно, не играют) себя самих – т. е. сплоченную команду единомышленников, вчерашних студентов, всякий раз сочиняющих спектакль заново по заданному сценарию и не имеющих перед зрителями никаких аргументов, кроме собственной игры. Они по достоинству оценивают импровизацию друг друга, смеются, сопереживают, помогают партнерам, подыгрывают действию, разворачивающемуся на сцене. Состояние передвижной профессиональной труппы ими не сыграно, а пережито и положено в основу: в конце концов, они ведь и в самом деле неожиданно «переехали» со своим спектаклем из Щукинского училища в Театр.

Это различие можно распространить и на весь спектакль в целом. Спектакль Стрелера – тщательно продуманная и безупречная стилизация, повторяющаяся раз за разом почти без изменений, как часовые стрелки, приводимые в действие совершенным механизмом: надо только регулярно смазывать шестеренки. Эта жесткая запрограммированность идеально собранного спектакля вызвала в свое время критику в Италии (в частности от Дарио Фо): критики писали, что, при всей его гениальности, спектакль Стрелера лишен самой сердцевины комедии дель арте – духа актерской импровизации. «Незаученная комедия», напротив, вся построена на принципе импровизации.

В свободной импровизации крайне важны неизменяемые условия: цель движения, состав препятствий в виде ситуаций и персонажей, а также – самое важное – жесткая структура маски, в которой артистам приходится играть. Обучить играть в маске можно, однако образ конкретного персонажа возникнет только тогда, когда актер найдет способ соединиться с подходящей маской и «оживить» ее с помощью пластики, характерной речи, узнаваемой манеры поведения. Рождение образа и смысла в маске – это уже не школа, а то, что наступает после нее: самостоятельное, во многом интуитивное актерское творчество, которое принимается или отвергается режиссером и труппой по промежуточным результатам, и из этих результатов актеры строят действие.

В «Незаученной комедии» все характеры не скопированы, а созданы заново, при том что узнаваемые мотивы персонажей и некоторые известные лацци сохранены. Непривычные имена героев придуманы самими артистами во время репетиций: вместе с новыми именами возникли новые персонажи, похожие на типических, но и отличные от них.

Среди персонажей, конечно, есть два старика – Панталоне и Доктор (другие имена этим героям придумать в самом деле сложно), есть и старуха, госпожа Пепе – женское воплощение Панталоне; пара молодых влюбленных – Эраст и Элиза; пара влюбленных постарше – Эдгар и Фауна; капитан Какарел; наконец, двое дзанни и субретка – Арлетту (аналог Арлекина), Артроз (приятель Арлекина), Смеральдина (возлюбленная Арлекина).

В спектакль включены некоторые традиционные сцены из арсенала комедии дель арте, сыгранные по-новому. Таково приготовление мнимого обеда: Арлетту (Ольга Лерман) и Артроз (Светлана Первушина) готовили воображаемый плов, веря в то, что они делают); воображаемое проникновение мелкого существа (здесь – гусеницы) через ухо в голову дзанни (Артроза) и выманивание его наружу; поедание

О. Лерман – Фауна.
К. Казинская – Элиза.
С. Первушина – Смеральдина

важного письма, которое в пылу игры Арлетту выдает за вкусное блюдо; и т. д.

Помимо традиционных, артисты придумали новые трюки. Так, старый калека Панталоне (Александр Городиский) попадает в безвыходное положение: он потерял палку и ждет, чтобы кто-нибудь из зрителей ему помог. (На одном из спектаклей, сыгранном в Щукинском училище, зрители-студенты так разошлись, что двое забрались на сцену и утащили Панталоне прочь из зала: надо сказать, он вернулся очень ловко и повел действие грамотно, вызвав настоящий шквал смеха. Я многое бы отдал, чтобы еще разок ощутить такое же веселье зрителей в театре.) Или еще одна находка: Элиза (Кристина Казинская) сочинила возлюбленному письмо, чтобы вызвать его на свидание, и написала его на длиннющем свитке, рассказав на нем всю историю своей жизни с помощью уморительных детских рисунков, а завершила ее тем, как они будут жить вместе до самой смерти. Капитан Какарел (Никита Мучкаев) спрятал Панталоне под свой плащ сзади, так что теперь они вдвоем стали притворяться лошадью с всадником и т. д.

Есть и такие сцены, где артисты применяют традиционные мотивы к новым ситуациям. Например, Капитан должен хвастать своими победами; как и по какому поводу он это делает, всегда решает артист и вся труппа, примеряясь к сюжету. Здесь Капитан рассказывал невероятные истории о своих подвигах, чтобы устрашить Панталоне, решившего нанять его на службу, и заставить его от страха не снижать требуемую плату за услуги.

Подготовка этого спектакля началась со знакомства актеров с масками и работы с ними. В результате этой работы артисты должны были найти свои маски; в итоге почти половина исходного состава отсеялась, а окончательные маски и роли распределились неожиданным образом. Двух дзанни стали играть девушки: Ольга Лерман (Арлетту) и Светлана Первушина (Артроз). Одновременно выяснилось, что двое дзанни – эти символы комедии дель арте – продемонстрировали наилучшую способность к трансформации, и две названные актрисы получили еще и женские роли помощниц

Н. Мучкаев – Капитан Какарел.
А. Городиский – Панталоне

влюбленным: аристократка Фауна (Лерман) и субретка Смеральдина (Первушина). Во время спектакля девушки несколько раз переодеваются; подобные трансформации – неожиданная и удачная находка.

Неожиданно то, что наиболее фарсовые персонажи достались девушкам (в старинной комедии это было невозможно, а в современном итальянском театре есть знаменитая женщина – интерпретатор роли Арлекина: Клавдия Контин). И оказывается, «Незаученная комедия» – не единственный современный пример выбора женщин на роль дзанни в итальянской комедии. (Я имею в виду спектакль «Ворон» по комедии Карло Гоцци в Московском театре А.Р.Т.О.; постановка Н. Рощина. В этом спектакле, решенном в абсурдистской манере и потому кардинально отличающемся от «Незаученной комедии», все шуты – тоже девушки (хотя здесь они уже и не дзанни в точном смысле этого слова).

Арлетту говорит с акцентом, напоминающим кавказский (проскальзывают бакинские словечки), а Артроз – среднеазиатский; так в двух новых дзанни интуитивно была найдена языковая дистанция, типичная уже не для Венеции, а для современной Москвы. В этой паре есть и контраст (Арлетту – активный и предприимчивый, Артроз – пассивный и доверчивый), и

мощная энергетика (особенно в Арлетту), и специфическая моторика, характерная для ролей дзанни.

Конечно, хочется сказать комплименты всем молодым артистам. В целом, они выдержали испытание на импровизацию. Ценнее всего то, что они неизменно показывают живой спектакль (я смотрел его три раза в разных ситуациях, с разной публикой), всякий раз с новыми маленькими находками, новыми приспособлениями к зрителям – но и со своими маленькими срывами и длиннотами. Однако даже видимые неудачи этого спектакля – это живое театральное несовершенство, которое я бы предпочел иной завершенной форме, доведенной до автоматизма, в которой уже нет живого и мыслящего артиста, а есть всего лишь человек-функция, послушно выполняющий все задания режиссера, сколь угодно странные.

Самым большим испытанием артистов в этом спектакле стали лирические места. Очевидно, что в атмосфере фарсового задора молодые артисты существуют непринужденно и всегда интересно, но перейти от фарса и трюков к разговору о любви, как по команде – это оказалось совсем непросто.

Любовная тема дана главным образом молодым влюбленным – Элизе и Эрасту (Максим Севриновский); каждый из этих персонажей по разу должен был произнести искренний монолог о том, что значит для них любовь. Из трех спектаклей, которые я видел, эти два монолога бесспорно удались лишь единожды – на одном из последних показов в зале Щукинского училища, до отказа заполненного зрителями, главным образом, очень молодыми. Тогда эти монологи получились по-настоящему трогательными.

Нельзя сказать, что лирические импровизации молодых артистов были так уж богаты на образы и яркие выражения. Совсем наоборот: в них была и словесная скованность, и неловкость до смущения оттого, что сила страсти не находила должного соответствия в словах (отсюда и общая неуверенность). Главное, что читалось в них – это общая неготовность нашего времени к спонтанно яркому и интересному словесному выражению сильных чувств; эта печальная неготовность безусловно связана со снижением авторитета поэзии и общим упадком литературной культуры. Лирические слова и действия должны были прийти к артистам в свободном поиске, прямо как в жизни: без принуждения и без обязательных словесных формул. И вот, на сцене они оказались не самым сильным местом спектакля.

Подобное же ощущение неготовности к лирике произвела первая сцена влюбленных и ревнивых аристократов – Фауны и Эдгара (Андрей Шугов), слишком быстро перешедшая в фарсовое пикирование, довольно веселое, хотя и затянутое. Несколько неловко смотрелись найденные Эдгаром строки Есенина «Сыпь гармоника. Скука… Скука», с помощью которых он хотел невпопад ввести в разговор поэзию; хотя некоторым зрителям они, быть может, показались и комичными своей неуместностью.

Общая неубедительность лирических мест – это неудача не конкретных актеров, а современной театральной культуры в целом. Неготовность нашей эпохи к лирике, нечувствительность к тому, что современные чувства уже не вызревают настолько, чтобы выразиться в ярких и уместных словах, конечно, отражается на школе и проявляется в молодых артистах. Шутить о чувствах всегда легче, чем говорить серьезно. Когда дело доходит до необходимости их выразить, а под рукой уже нет шуток (а если есть, то они неуместны), возникает «лирический вакуум» – одна из фатальных черных дыр современной психологии любви.

В такие моменты вспоминались свидетельства XVII века об исключительной начитанности итальянских актеров-профессионалов. Вот, например, что пишет в своем трактате Никколо Барбьери (1628 г.):

«Современные актеры таковы, что нет такой хорошей книги, чтобы они не прочитали.., ни серьезной сентенции, которую они бы не усвоили… Многие из них переводят рассуждения с иностранных языков и украшают ими свои сочинения или сами изобретают рассуждения и упражняют свою способность рассуждать. Все они учатся, кто больше, кто меньше, но вполне достаточно, чтобы можно было об этом судить

Финал спектакля

по тем вещам, которые они печатают: стихи, прологи, комедии, письма, сценарии и другие сочинения». (La commedia dell'arte a cura di Vito Pandolfi / In 6 vol. Firenze, 1956. Vol. 1. P. 372; цит. по: [Молодцова М. М.] Итальянский театр эпохи Возрождения // История зарубежного театра / Отв. ред. Л.И. Гительман. СПб., 2005. С. 107–108).

Таков был литературный багаж итальянских артистов, сделавших из них первейших мастеров импровизации, знаменитых на всю Европу.

Однако, повторяю, «Незаученная комедия» ценна и своими находками, и своими несовершенствами: находки радуют зрителей, а несовершенства заставляют задуматься о театральной культуре в целом.

Собственно, это – едва ли не единственный полностью импровизационный спектакль в современном русском театре (да и в мировом, полагаю, примеры тоже крайне немногочисленны). В нем ставка сделана исключительно на профессионализм актера – его способность держать публику, импровизировать, не покидая канвы, сочинять на ходу, быть в любую минуту интересным, творческим, молниеносно реагировать на партнера, на зрителя и т. п.

Изначальные условия существования артистов здесь упрощены до предела – буквально до элементарных частиц театра, которые останутся даже тогда, когда вдруг почему-нибудь исчезнут все многочисленные атрибуты театральности, накопленные за долгую историю, и надо будет строить театр заново. Эти элементарные частицы: душа и тело актера, да к ним еще, быть может, маска. Так что «Незаученная комедия» – важное и уместное сегодня напоминание о том, какой профессиональный минимум нужен для того, чтобы построить в пустом пространстве живой театр, наполнить его впечатляющими образами и доставить незабываемое удовольствие публике.

Именно поэтому «Незаученная комедия» запоминается и своей живой переменчивостью, и яркими актерскими работами всей труппы. Риск, на который пошли молодые артисты и режиссер Александр Коручеков ради создания принципиально новой работы для современного русского театра, оказался полностью оправданным.

***Фото М. Гутермана***

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

# «НЕ ТОТ ПАРАД НА ЛИЦЕ»

## ВСПОМИНАЯ ОЛЕГА БОРИСОВА

Книга-дневник Олега Ивановича Борисова, изданная после его смерти, называется «Без знаков препинания». Он начал вести этот дневник в семидесятые годы, в эпоху «сидения» в Большом драматическом театре, ныне имени Товстоногова, а тогда – под властью Товстоногова. Может быть, ленинградские годы, самые значительные и самые мучительные в его жизни, подвели его к пониманию «сумбурного» сценария, придуманного для него судьбой. И в этом сценарии узловыми стали обиды, предательства, глухота и неприязнь к реальностям – равно театральным и кинематографическим. В дневнике, однако, можно узнать Борисова нежного, тонкого, лирического, даже романтического. Такого, каким он никогда не был на сцене и на экране. В дневнике он очерчивает узкий круг самых близких людей, которым он безмерно предан в ответ на их безотказную любовь. Этот узкий круг любимых, в число которых входят и люди, и животные (собаки для роли Кистерева из «Трех мешков сорной пшеницы»), охранял его душевный покой.

Но был ли покой в его душе? Все-таки не было. В этом ключ к пониманию его искусства. Так много личного в профессии, так сложно соединяется сознательное и бессознательное, которые равно управляют талантливым человеком, особенно в актерском деле, что подчас актер не до конца понимает вольные и невольные приспособления, используемые для достижения творческого комфорта. Пробуя сравнить двух самых великих русских артистов прошлого века – Смоктуновского и Борисова, я бы остановилась пока на гордыне и хитрости, присущих каждой из этих индивидуальностей. Все дело в пропорции – у одного хитрость перевешивает гордыню, а у другого – гордыня хитрость. Пропорция объясняет многое. Вот они один за другим, с промежутком в четверть

Олег Борисов

века, сыграли Достоевского: Смоктуновский – Мышкина в «Идиоте», Борисов – Закладчика в «Кроткой». Мышкин – идеальный человек, Закладчик – смятенный, «неправильный» человек. Оба – подлинные герои Достоевского, крайности романного мира, в котором от идеала до преступника или подлеца – расстояние в несколько оборотов мысли, несколько витков логики. Безумие – спасение для обоих. И если Смоктуновский до последних минут существования своего героя на сцене стремился к сохранению в Мышкине светлого душевного начала, то Борисов с какой-то неистовой логикой вел Закладчика к разрушению его душевной крепости. Лицо актера Смоктуновского

Принц Гарри.
«Король Генрих IV»

Сиплый.
«Оптимистическая трагедия»

Григорий Мелехов.
«Тихий Дон»

год от года становилось, так сказать, красивее. Он как будто лепил его сам по образцам природы и истории. Одухотворенность соединялась с правильностью черт, с бог весть откуда взявшимся аристократизмом этого лица. Борисов ничего не культивировал: он привык, что его то принимают за гэбешника, то рекомендуют вообще не сниматься в кино (кстати, наше «доброе» и прозорливое кино пятидесятых и Смоктуновскому указывало на его явную некинематографичность); что на его долю остаются антигерои, что лица его персонажей – это гримасы раздражения, агрессии, мизантропизма. Нашего молодого положительного героя Борисов как-то попробовал сыграть в комедии Эльдара Рязанова «Дайте жалобную книгу». Никакого творческого удовлетворения от роли стопроцентного комсомольского вожака, борца за передовые методы работы в тогдашних СМИ актер не получил. Хотел забыть об этом опыте. Обыкновенные герои – в картинах «Сегодня увольнения не будет», «Балтийское небо», стражи справедливости в театре – в спектаклях «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся» в БДТ, ни он, да и мы тоже в зачет великого, настоящего Борисова не берем. Зато роль в кинокомедии «За двумя зайцами» Борисов вносил в список того, чего не надо было стыдиться. Голохвастому в Киеве поставили памятник, Голохвастый принес славу – провинциальный авантюрист, брачный аферист. На этом первом триумфе Борисова можно бы и остановиться: блестящий комик, характерный актер. Но Борисов исправлял сам себя, вносил неожиданности и в собственный репертуар, и в традицию. И в самом деле, кто такой инженер Гарин по актерскому амплуа? Я бы сказала – драм-эксцентрик. Борисов обладал невероятной внутренней пластикой, позволявшей ему строить образ по своему выбору, всегда неординарному и конфликтному для партнеров и для режиссеров. Несколько раз в своей книге Борисов повторяет реплику Товстоногова в его адрес: «Олег, нельзя же играть назло всем всегда хорошо?». Наверное, не случайно он запомнил и повторял. Борисову наивный вопрос «диктатора» нравился, казался верным: играть назло и играть хорошо и неожиданно он умел и хотел.

Мучительный, по его словам, период в БДТ для Борисова ознаменовался несколькими событийными ролями: принц Гарри в «Короле Генрихе IV» (1969), Кистерев в «Трех мешках сорной пшеницы» (1974), Суслов в «Дачниках» (1976), «казацкий Гамлет» Григорий Мелехов в «Тихом Доне» (1977). Неохотно вспоминает Борисов Еремеева в «Прошлым летом в

Чулимске» (1974) и Сиплого в «Оптимистической трагедии» 1980 года. Первый вариант «Кроткой» в постановке Льва Додина тоже появился на малой сцене БДТ. Таким образом, через инсценировку Достоевского, Товстоногов познакомил Борисова с мало кому известным молодым режиссером, которого решил поддержать. Борисов пишет, что после успеха (и скандала) с «Кроткой» он пытался помочь тогда «бездомному» Додину с трудоустройством в БДТ, обращался к Товстоногову, который, пользуясь случаем (неофициальной обстановкой), ушел от разговора. Умный Борисов на этот раз оплошал: психология мастеров режиссерского цеха ему была недоступна. Товстоногов при себе соперников не держал, смену не готовил, хотя к Додину относился с уважением, и инициатива постановки в БДТ исходила от него. БДТ был театром одного режиссера, Товстоногова. Претенденты на трон должны были откалываться – и откалывались. Додин сейчас, в своем положении многолетнего главрежа, более того, отца и хозяина МДТ – Театра Европы, должен это понимать и чувствовать. Борисов таких материй не понимал, для него Товстоногов, не взявший в театр Додина, – еще одна несправедливость, еще один повод для обиды на весь свет, еще один отрицательный опыт познания человека.

Относительно скандала с «Кроткой». Он произошел на прогоне, когда посмотреть готовое пришел Товстоногов и попытался что-то редактировать и давать советы. Вопреки принятой субординации Борисов не спустился со сцены в зал, а позвал на нее Товстоногова. Тот пошел. По словам в дневнике Борисова выходило, что Товстоногов «не в материале», что его замечания обидны для актера и режиссера, четыре месяца просидевших над спектаклем. Додину он поверил безоговорочно, и «чистому листу», в который должен был превратиться, и способу режиссирования. Товстоногов же словно разрывал все – и связь между актером и режиссером, и возведенное ими хрупкое построение сценической «Кроткой». Он, актер не предал режиссера – вот что подумал Борисов в этой ситуации. И они выиграли у Товстоногова – вот что означал этот скандал. Скандал? Может, его и не было. Одно понятно: Товстоногов поставил бы

Репетиция спектакля «Тихий Дон». Г. Товстоногов и О. Борисов.

по-другому. Ученику своему Вадиму Голикову он излагал совсем иную версию постановки этой повести: героиней должна была стать Кроткая, а не Закладчик. Это случилось задолго до спектакля Додина. А тут, на прогоне, встретились, вернее, не встретились, две взаимоисключающие трактовки. «Может, мне вообще уйти?» – цитирует Борисов Товстоногова. А вот другой взгляд. Актриса БДТ Татьяна Тарасова (она репетировала в «Кроткой»): «Олегу Додин разрешал гораздо больше, чем другим актерам: "самому свои силенки распределять"». Прогон Товстоногову «очень нравится, он хвалит». Но на замечание Товстоногова Борисов нарочно никак не реагирует. Через паузу: «Как Вы думаете, Георгий Александрович, кто больше сидит в материале – вы или мы, которые девять месяцев репетировали?» И упала тишина. Такая тишина! Жуткий страх – сейчас Гога взорвется. Я смотрю – Товстоногов вцепился в волосы на затылке и, чувствую, мучительно заставляет себя сдержаться. С минуту так сидел. Потом встал и тихо на уходе бросил: «Играйте как хотите. Спектакль я разрешаю. Но я здесь не нужен».

Так или иначе, неповиновение для Борисова – норма, для Товстоногова – испытание власти и авторитета, тягчайший грех. Борисовым он не мог управлять.

И. Смоктуновский, А. Вертинская, О. Борисов на съемках фильма Л. Пчелкина «Кража»

Это ли было основной причиной «мучительности» в БДТ? Нет, думаю не это. Получив в семидесятые годы коронные роли репертуара, заняв, вопреки всему, в том числе и своему определению «мучительные годы», положение товстоноговского протагониста именно в эти годы, ставшие для Товстоногова временем тяжелейшим, проверочным, временем риска и непростых побед, Борисов внес в театр Товстоногова самые острые темы, открыл для сцены сложного и неправильного человека. В БДТ до Борисова и после Борисова таких взрывных образов не было, но и в творчестве Борисова (если не считать кино) такого игрового поля для его темперамента и миросозерцания тоже не было. Не случайно в кратком отклике на смерть Товстоногова в своем дневнике он с нескрываемой тоской мечтает: вот Товстоногов там, и делает все тоже – ставит спектакли. Зовет Борисова сыграть в свите Диониса какого-нибудь сатира, бородатого, покрытого шерстью: «Я соглашусь, Георгий Александрович. Ведь мне надо будет, как и всем, все начинать сначала». В этом трогательном видении Борисов смиряет свою гордыню, готов снова пойти под начало диктатора и роль для себя выбрал с аптекарской точностью – сатир! Не бог, не царь и не герой, даже не человек и не кентавр.

Неуправляемость Борисова была, правда, ничуть не больше, чем непослушание и капризы других звезд БДТ. С этим Товстоногов справлялся довольно просто, вовсе не административными – скорее, педагогическими приемами. Для Товстоногова проблемой была некая отрицательная энергия, исходившая от Борисова. Мощь раздраженного сознания, неизлечимый пессимизм несли его герои. И принц Гарри – холодный, не сразу раскрывшийся в своем цинизме весельчак; и разрушитель колхозного благолепия Кистерев, и крестьянин Мелехов, и инженер Суслов. На то, чтобы умерить прямоту и даже моральную брутальность борисовского творчества у Товстоногова приемов не было. Не один Товстоногов: Борисова опасались многие режиссеры. Он-то списывал опасения на счет интриг, на самом деле они имели под собой более основательные причины. Гордыня Борисова перевешивала приемы приспособлений. Соседство с Борисовым на сцене трудно было выдержать. У Иннокентия Михайловича по этой части – те же трудности,

Проба на роль Ф.М. Достоевского в фильм А. Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского»

те же постоянные нелады с режиссерами. И в БДТ, останься он там после Мышкина, неизвестно, насколько бы хватило терпения у Товстоногова. Смоктуновский «мучил» комплексом Мышкина, а Борисов из другой «оперы» – это Ганя Иволгин, это Закладчик, это мог быть Свидригайлов, это мог быть сам Достоевский (за отказ сыграть роль в картине А. Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», Борисова «наказали» простоем на Мосфильме – но и Смоктуновский отказался работать с Зархи в «Анне Карениной», обосновав отказ весьма выразительным письмом).

В БДТ он начинал со свиты – Ганечка Иволгин во втором варианте «Идиота», из его дебютов (вводов) это, пожалуй, наиболее значительный. Ганечку он играл после Стржельчика (во втором варианте повышенного до генерала Епанчина). У Борисова это был нетерпимый человек, дух, пораженный гордыней. Он, конечно, более, чем Стржельчик, персонаж Достоевского. В недавнем «Идиоте» Григория Козлова (сначала учебном спектакле, теперь в репертуаре театра «Мастерская»), потрясшем публику, видавшую разного Достоевского, роль Ганечки играл совсем молодой человек (правда, их было трое, но я выделяю одного), и он именно сложностью, чувством собственного достоинства и умом так похож на Гаврилу Ардальоныча 1966 года! В «Идиоте» БДТ Борисов играл прямого антипода Мышкина в исполнении Смоктуновского. Это был их единственный дуэт. О нем оба ничего не вспоминали. Смоктуновский тогда овеян легендами и славой «интеллектуального актера №1», актер в моде и нарасхват. Борисов-Иволгин – в тени Мышкина. Но это по всем данным – по апломбу и желчной иронии, по резкой пластике, по внутреннему напряжению игры – предтеча Закладчика. Реактивность, раздражительность, горящий взгляд, и, главное, ни на кого не похожий смех Борисова, в сущности и на сам смех не похожий, в Ганечке задевали и волновали. Извинения Мышкину этот Ганечка приносил с чувством правоты, как прижатый к стенке правилами хорошего тона подросток. Доброта Мышкина его в глубине души смешила. Аглаю (во втором варианте Татьяна Тарасова) он чуть-чуть презирал из-за капризов. И в обморок на именинах у Барашковой он падал, оскорбленный одним лишь предположением, что поползет за деньгами куда бы то ни было. В 1966 году Борисова–Иволгина приняли без восторгов – время такого героя, его выхода на первый план еще не пришло.

В Большом драматическом, у Товстоногова, Борисов, кроме нескольких событийных и «мучительных» ролей, получал – как спецназначение – роли фанатиков . Это и Айзатуллин в «Протоколе одного заседания», и Семенов в «Мы, нижеподписавшиеся». Так именно – фанатиками, а не борцами за человеческое лицо социализма – они и останутся в памяти. Борисов был жаден до несыгранного (он считал – недоставшегося) в БДТ, а это и Шаманов (играл Лавров), и Астров (тоже Лавров), и Хлестаков (отрепетированный параллельно с Басилашвили), и, наконец, Тарелкин (одобренный Колкером и Товстоноговым, но доставшийся Ивченко). Обстоятельства, гордыня и «назло всем» переходило дорогу Борисову более, чем кто-либо конкретный. На гастролях в Москве Товстоногов просил его сыграть Хлестакова – нет, к этой ситуации выбора между собой и другим Борисов более возвращаться не стал. Он мог бы стать замечательным Тарелкиным, но наверняка не таким романтическим и поэтическим, черным вороном, как Ивченко. Он мог бы сыграть Хлестакова – это его заветная мечта, мистическая цель, но перекосил бы замысел Товстоногова в сторону от темы страха, темы не Хлестакова, а Городничего, чиновников, города, мира. Он был бы на месте в роли Астрова (что проверено мхатовским спектаклем), но Астровым не из партии «зеленых», а из партии неверующих, сложных, изначально со всем несогласных, как его Суслов, как будто унаследовавший сложности Бориса Бабочкина в этом же персонаже.

Говоря о ролях Борисова, до сих пор, хотя его уже давно нет среди живых, возвращаешься к человеку. Борисов тоже (имею в виду и Смоктуновского) пример того, что великий актер – не Протей. Как бы ни изменялся он внешне (чего не любил и тщательно избегал, гримировался по минимуму), сам человек с его прямым и укоризненным взглядом, с его хмуроватым

Закладчик.
«Кроткая»

Гарин. Фильм Л. Квинихидзе
«Крах инженера Гарина»

лицом, с его скрытностью и интровертностью встает перед глазами. В драме Борисов более играл себя, чем персонажа. Драма была формой его искренности. Процесс творчества он никогда не делал сколько-нибудь публичным, а его дневник демонстрирует, как он работал и о чем думал, когда работал. Показывает, как поглощала его очередная роль: все отступало, оставался только Закладчик, император Павел, Хлестаков… Он вел таинственные беседы, видел вещие сны… Он действительно «нырял» в глубину. Книги, впечатления, ассоциации отбирались по вектору ближайшей цели, для образа. Борисова практически никогда не критиковали (я имею в виду ругательную критику), но и благожелательные отзывы он переносил с трудом, с плохо скрываемой иронией, с уточняющими комментариями. По себе помню: однажды в ЛГУ состоялась встреча Борисова со студентами. Это было вскоре после «Кроткой». Мне нужно было только сказать несколько вступительных слов. Они давались легко, потому что такой Достоевский, такой спектакль, такая роль вызывали восхищение, ему-то я и дала волю. По окончании Борисов заметил с легкой усмешкой: «Как же мне завтра играть-то теперь?». Студенты тогда спрашивали о Закладчике: почему он так плохо поступал с Кроткой? Да потому что любил – ответ напрашивался сам собой. Борисов играл любовь сложного человека, изуродованную любовь, которой не давали выхода, держали в тюрьме каких-то принципов. Его душа запуталась, сбилась с простых дорог. Закладчик тоже фанатик. Он даже не хотел смириться с тем, что страдает. Гибкость и извилистость чувств, их особая стремительная грация, эмоциональная агрессивность выражались, в дополнение к все сильнее распахивающейся душе, еще и пластически. От внезапного прыжка с пола на стул, на стол, на шкаф, где герой останавливал часы, захватывало дух. Но этот человек не летел, а прыгал – как хищный и затравленный зверь, охотник за временем. В спектакле были заняты еще актеры (разные составы в Ленинграде и Москве) – они почти не замечались, так мощно, монологически играл Борисов. В его распоряжении, кроме «антраша» на шкаф, никаких особенных приемов не было. Цилиндр, сюртук, белая рубашка с расстегнутым воротом – местами он походил на неудачливого циркового фокусника за кулисами, который видит в провале номера

только плохой математический расчет. Эти «подсчеты» сменялись взрывами раздражения, минутами недоумения, страстными оправданиями. Слезами наполнялись глаза, руки в бессилии опускались, – и покой безнадежности наступал после часа трагических излияний. Борисов обращался лицом в зал, как бы бросая туда вызов и демонстрируя душевное самоистязание, актер не жалел себя и своего героя: человека, от которого хотелось спрятаться, но и расставаться не было сил.

Адвокатом играемых персонажей Борисов, тем не менее, не был. Закладчик взывал к небесам, но это не искупало его собственной вины, его неправедного бунта против тех же небес. Борисову удалось из литературного Гарина создать образ технократа-Арлекина, гения авантюры, беса, в котором угадываются черты героев Гоголя и Достоевского и психология другого века – истерического XX. Кочкарев, Лебедев («краса красот сломала член») видятся в этом приодетом и развязном господине с черным испепеляющим взглядом, с клочком бороды, в сдвинутой набок шляпе, с ядовитым смешком, похожим на пулеметную очередь при каждом витке его интриги. Когда на встрече с воротилой Роллингом Гарин роняет: «Вот так, дядя», и Роллинг с возмущением оборачивается на реплику, Гарин уже переметнулся в другое кресло, прыгнул, почти рассеялся, как черт. Он раздваивается, провоцирует, мистифицирует, он неуловим и вездесущ – Гарин найден Борисовым в каждой черте, каждом кадре, который постановщик «Краха» Леонид Квинихидзе часто строит как фронтальные портреты беса-захватчика. Гарин не стесняется своих претензий на мировое господство – и Борисов показывает эти претензии с издевательским благодушием и с некоторым пониманием. Он сочувствует риску Гарина, он почти восхищается его ловкостью. Внезапный натиск страсти «мадам Зои» вызван и фабулой, и паучьей хваткой такого Гарина. Мефистофельское начало (задолго до реальной роли на телевидении) было во многих работах Борисова. Иной раз мелкий бес его выпрыгивает в неожиданных, сугубо реалистических ситуациях. Муравин из фильма «По главной улице с оркестром» тоже «испаряется» со стула под громкие причитания разобиженной жены и оказывается на улице с подругой-гитарой. Гарин чрезвычайно похож на первого беса Борисова – на провинциального Голохвостова. Похож до тождества, поправленного только парижским шиком и тепловым лучом в футляре вместо тросточки или гитары. Тот же эгоцентризм, та же фанаберия, взятая в Гарине в траги-гротескном измерении, а в Голохвостом – фарсово-бытовая. Но что поразительно: эти два прохвоста, разделенные друг от друга более, чем десятилетием, с двух сторон приближают нас к тому, кто так желанен был для Борисова, но ускользнул от него: к Хлестакову. Как-то в видении Борисов у себя в комнате обнаружил гостя: тросточка, бант, подведенные брови, острый «носик»

Кочкарев.
Фильм В. Мельникова
«Женитьба»

(!). С разницей в покрое шляп, большей или меньшей «парикмахерской» красотой прически, с разницей в амбициях – это все тот же вечный завоеватель больших и малых миров, Голохвастый–Гарин. Мечта о Хлестакове для Борисова органична: это его роль. Думаю, Товстоногов испугался не только крена в сторону от своего замысла, но и широкой сатирической амплитуды Борисова. Кто его знает как повел бы себя его Хлестаков–Голохвастый–Гарин (сделанные примерно в одно время), если в дневнике Борисов заявляет, что, репетируя в очередь с Олегом Басилашвили, «ужимки и прыжки» делать отказывался. Что же вместо них – «что-то механическое, раздраженное»? – «Никакой легкости в мыслях», отвечает актер. Смоктуновский, тоже мечтавший о Хлестакове, все-таки несколько раз его сыграл. В архиве актера есть замечательный документ – издание «Ревизора» начала пятидесятых с карандашными пометками: по ним можно предположить, что и как хотел сыграть Смоктуновский. Два великих актера, которым достались Гамлеты (хотя один из них «казацкий») мечтали о «фитюльке»! Несостоявшийся, увы, Хлестаков мог бы продолжить борисовскую линию эксцентрического юмора. В Кочкареве («Женитьба» В. Мельникова) Борисов попробовал восполнить хлестаковский пробел. Кочкарев упоен нетерпением космического масштаба, развернут в сторону «гомерического» смеха, удивительно хорош в мимике и пластике. Скучающий Кочкарев первых кадров (ему не удалось волокитство за хорошеньким «силуэтом») оживает, едва представляется случай взяться за нечто перспективное, не обыденное – сватовство. Цепь событий случайна, но она складывается в линию авантюры, завязывающуюся среди хмурых петербургских просторов и дней, невыносимых для темперамента (может быть, московского?) Кочкарева. Фильм начинается с Кочкарева, с его блужданий в толпе, подслушиваний, подглядываний и вторжения в неторопливую тоску петербургских окраин. С его приходом начинается бурление. Сцена с Подколесиным и «отцовский» напор на него приятеля – убедить в необходимости жениться – уже переполнена

Павел I

не легкомысленными стараниями Кочкарева. В экранизации Мельникова важен живописный колорит, «жанр» Павла Федотова, и Кочкарев Борисова вписывается в него на правах персонажа первого плана.

Не было бы Борисова – не было бы и Григория Мелехова в БДТ: этот человек назло всем никому не принадлежит, ни белым, ни красным. Суть романа Шолохова в этом, и никогда ее не выражали в кино и театре так определенно, так аполитически, так твердо. Когда на репетиции Товстоногов засомневался: «Смущает, что вы сусальный какой-то, Олег», Борисов парировал: «Это меня-то в сусальности обвинять?» Сусальность даже в микроскопических дозах противопоказана Борисову. Его злило любое упоминание о статности и казацкой красоте Мелехова (надо думать, как раз на английских профилях и анфасах строился образ Руперта Эверетта в телеверсии «Тихого Дона» С. Бондарчука). Сохраненный шолоховский конец (Григорий один, с Мишуткой, при свете черного солнца) в спектакле не заслуживает упреков в умильности. Усилиями режиссера и актеров (очень сильного ансамбля) роман излагался «от своего лица», от лица театра и времени. Этот спектакль, писала Е. Стишова, «жестко идеологичен» – и частично это верно, хотя все в главном герое, Гамлете революционной эпохи, сопротивлялось идеологии, как сам актер сопротивлялся любым установкам, и на этот раз – установкам Товстоногова по Гегелю – на примирение с разумностью действительностью.

Даже Павла Романова, сострадая ему и выражая это сострадание в дневнике, то есть наедине с собой, Борисов играл с наблюдательностью психиатра и приговором как бы целого сонма присяжных заседателей. В дневнике сочувствие убиенному императору выражено куда сильнее, чем в яви, в спектакле Л. Хейфица. В дневнике актер находит оправдание чудачествам, странностям и несуразностям своего героя. Ладно, пусть Павел – «самый уродливый человек в своей империи». Тогда его отказ чеканить свой профиль на монетах – «более, чем разумный поступок». Для актера достаточно, что защитниками Павла были Пушкин и Толстой. На уровне «Людвига» Висконти виделся Борисову правдивый фильм об убитом русском императоре, и ради такой правды (все-таки скорее художественной, чем исторической) он готов был отдать роль Олегу Меньшикову – не как красавцу, а как молодому и достойному актеру-наследнику. Сам же играл некрасивого, мнительного, одинокого и душевно неуравновешенного Павла Петровича Романова.

О. Борисов в фильмах В. Абдарашитова

Костин, «Парад планет»

Следователь Ермаков, «Остановился поезд».

Гудионов. С Ю. Беляевым в фильме «Слуга»

Не стала проходной роль Сиплого, как бы не отставлял его Борисов от себя. Он вызывал ужас – куда более реальный, чем Вожак Е. Лебедева, он был идеологом, а не помощником, ведущим, а не ведомым. Тут в памяти критиков реализовалась еще одна фигура из Достоевского – Смердяков, подпольный, подтекстовый убийца выходил под яркий свет рампы. Сцена удушения Сиплым финна Вайнонена делалась Борисовым с актерским очуждением и безбоязненным натурализмом. Худой, с низко опущенной головой, сплевывая на сторону, как-то согнутый то ли сифилисом, то ли злобой, он не говорил, а шипел. Такой голос Борисов «нажил» еще в «Принце и нищем», где уличный «король» Гуго говорил «прокуренным сифилитическим голосом».

Даже в кино у него была своя стезя – чужой среди чужих. Среди нескольких десятков кинолент – половина проходные, заказные, хотя и всегда отмеченные искрой таланта. Но есть и подлинные шедевры, возникавшие на, казалось бы, обыденной почве. Плещеев в «Рабочем поселке», Кочкарев в «Женитьбе», Гуго в «Принце и нищем», Джон Сильвер в «Острове сокровищ», и, разумеется, трилогия Абдрашитова–Миндадзе, которые создали для Борисова отдельное кино в фильмах «Остановился поезд», «Парад планет», «Слуга». Его можно назвать кино морального императива. Борисов сполна высказался в ролях Ермакова, Костина, Гудионова, своих современников. Это тот Борисов, который помнит и не прощает обиды (две на Москву, одну на Ленинград, одна, но сильная, на Киев), видит отвращающий его зрение, слух, сознание театр за кулисами, театр в кабинетах, театр в прессе, театр нравственных уродств и театр прогнившего общества, театр хоть не до конца и не везде, но поруганных идеалов и святынь. В трилогии Абдрашитова–Миндадзе Борисов получил свою положительную трибуну, куда более убедительную, чем в доставшихся ему положительных ролях, в том числе и Свешникова из «Дневника директора школы», и упомянутого выше Василия Муравина, освобожденного главу семейной ячейки. Следователя Ермакова, прямолинейного и интровертного, осмелимся расценивать как автопортрет актера, исповедь нелюбимого сына истерического века. Какую-то другую, еще более закрытую сторону Борисова, нафантазированную и угаданную в жизни, представлял его слепец, фронтовик Олег Плещеев. В этой роли он нашел, что прибавить своего к правде о послевоенной советской жизни, к теме, частично и глухо высказанной в другом кино, театре, литературе. Мхатовская школа, как и любая школа в творчестве актера такого масштаба как Борисов, может гордиться его находками, но это индивидуальные достижения, и всякая школа была тесна ему. Плещеев тому доказательство. В «Рабочем поселке» игра Борисова построена на открытых нервах, обнаженной до ожога коже. Каждый день для Плещеева – пытка и ставка в такой игре, где возможен только проигрыш. В рабочем поселке он не рабочий, он инвалид. Он гуляет украденную войной юность. Гуляет с опасным озорством, норовя оступиться (как и случается буквально, когда он падает в котлован). Война в этом фильме – необсуждаемое прошлое, рок, над которым можно посмеиваться, можно спекульнуть, но отвратить его от себя нельзя. Слепота дала толчок, чтобы все реакции человека повысились в разы, в Плещееве обострены чувства, они отмечены во внешнем рисунке роли при полном отсутствии в игре признаков сентиментальности. Кроме финала в больнице, куда приходит давно покинувшая его жена (чудесно сыгранная Людмилой Гурченко – да тут чудесно играли и Симонов, и Доронина, и Соколова – фильм Пановой-Венгерова получился и давно стал классикой), и Плещеев, не видя, чувствует ее, как-то вскакивая в кровати, в порыве неясных чувств – благодарности? Удивления? Раскаяния? Любви? Одно ясно, что он ждал и дождался прощения. Такой русский хороший конец вызывает, если можно так сказать, спазмы сухих слез. «Выздоровление» бедолаги от прежней жизни проходит в почти полном молчании – умный ход режиссера и актера. Между первой и второй частью, между разгульем и обдумыванием житья – дистанция. В первой части суетливый и даже судорожный ритм повседневной жизни Плещеева – с пьянством, сумасбродствами и домашними

скандалами – оттеняется актером отчаянной радостью – от того, что жив и от того, что играет на жалости, отвечает по существу, не изображает жертву, а по праву жертва и по праву собирает медяки в электричке. Борисов в Плещееве играет трагического шута, при этом трагизм из гордости (не Плещеева, а Борисова) никак и ничем не навязывается. В шутовскую маску то и дело превращается лицо, меняясь на маску незрячего с его страхами и опасливостью. Отторгнутый и потерянный для «хорошего», он облачился в «плохое» и щеголяет им, как староанглийский нищий Гуго. Щегольство и блеск в так называемых отрицательных ролях, или сознательный упор на моральные дефекты, как в Плещееве, являются приметой Борисова. Его юмор имеет тревожные для слуха и зрения акценты, его внезапные броски в правдивость и простоту и тут же ломка привычных темпоритмов, «ужимки и прыжки» в духе условного театра, эксцентрика и публицистика – все всегда было в нем и жизнеподобно, и театрально. Мне казалось, что его стремление к совершенству, его мечтания, по большей части так и оставшиеся мечтаниями, превышали человеческие возможности, что он хотел сыграть то, что не поддается воплощению и что, реализованное, могло бы быть сильнее его литературных видений и ассоциаций в дневнике. Ну, и если продолжить стихийно возникшую параллель Смоктуновского и Борисова, то ведь оба получили по знаменательной для каждого роли – жертв самого високосного из всех времен – из прозы Веры Пановой – Смоктуновский Геннадия Куприянова, а Борисов – Леонида Плещеева. В создании образа такого современника они шли сходными путями – не до конца, но с заметными пересечениями.

Из несыгранного Борисовым особенно жаль Арбенина. К его чеховским ролям, к Астрову, можно относиться как к личной душевной слабости, но Арбенин, а также все из Гоголя и из Достоевского – бесспорно принадлежит этому актеру. Как бы он его сыграл? Как Андрей Толубеев – дельца ближнего формата, который купил жену, как недвижимость (в спектакле БДТ и в режиссуре Темура Чхеидзе)? Как бы они, Арбенин Борисова и Арбенин Смоктуновского (тоже заявленный напоследок) встретились бы в нашей реальности? Смоктуновский, наверное, изобразил бы всепрощенца, поддавшегося слухам и сплетням и поплатившегося за это. Или пророка, как в Федоре Иоанновиче, с горьким предчувствием несовершенств человека и мироустройства. А Борисов? Вероятно, стал бы прокурором Арбенина. Так и видишь его жгущие презрением глаза и чувствуешь холод от каждого стиха. Сам отказался от роли, от спектакля, но успел приговорить: «и все равно тянет к этому убийце Арбенину». В дневнике Борисов пишет об еще одном распределении ролей, которое сделал некий случайный знакомый во Флоренции: Рафаэля и Микеланджело соответственно отдать Смоктуновскому и Борисову.

«Не тот парад на лице», – усмехаясь, повторял о себе Борисов афоризмом Голохвастова. Пусть принимают меня без грима – «кому не нравится моя «петушья нога», тот не полюбит меня оттого, что я напялю парик». Гоголь помогает отвечать любителям нарциссов в искусстве. А Борисов – Марсий. Не там причалил, не то сыграл. Все в королевстве жизни ему казалось недотянутым или мнимым. Главный вопрос – «а можно ли без отрицания?». Он отвечал своими ролями, своим искусством – нельзя. Ему было нельзя без отрицания. В грехах зависти и тщеславия никогда не признавался. О кумирах помнил пожизненно – о Михаиле Романове, о Викторе Некрасове (его Фарбера перехватил у Борисова Смоктуновский), о Паше Луспекаеве, о Мравинском, не говоря уж о классиках русской литературы. Поверить ему – так он самый обойденный славой актер, заслуживавший ее куда больше своих партнеров. Соединение в одной душе комплекса неполноценности и мании величия – дело тяжкое и распространенное. Верить словам такого «пациента» не всегда следует. Дневники тоже мало искренний жанр. «Не верь дневному свету…», как внушал Гамлет Офелии, но «верь любви моей». Наследие Борисова велико и ценимо – и будет ценимо, пока в театре «живой актер встречается с живым зрителем» (Анджей Вайда). И всегда будет над ним гореть опознавательная звезда гордыни.

# ФОРМА ВЛАСТИ ИЛИ НЕЗАВИСИМОЕ СУЖДЕНИЕ

*Редакция журнала завершает опрос, посвященный критике, который был начат в прошлом выпуске «Вопросов театра» (вып. XI, 2012, № 1–2). Тогда театральные критики Москвы и Санкт-Петербурга дали свои развернутые ответы на поставленные нашим изданием вопросы.*
*В этом номере на ту же тему высказывается ведущая режиссура двух столиц.*
*Мы предложили следующие вопросы:*

**1. Усилились ли тенденции клановой критики? Существует ли практика круговой поруки? Если да, то как защититься от искажений? Видите ли вы опасность для театра в этой тенденции?**

**2. Какой текст/ публикация вас возмутил и чем? Какой был высоко оценен вами и почему?**

**3. Случалось ли, что критическая статья, написанная по поводу вашего спектакля, была для вас профессионально полезной, или вы, как чеховский Тригорин, могли бы сказать: «Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе …».**

**4. Возможно ли сегодня независимое суждение критика?**

**5. Допустимо ли, чтобы критик был обозревателем по вопросам театра и одновременно являлся куратором фестивалей? Чтобы он оценивал и награждал свои же проекты?**

**6. Являетесь ли вы пользователем Интернета? Достаточно ли вам информации о театре, полученной через Интернет? Какое влияние оказывает Интернет, социальные сети на институт театральной критики?**

**7. Как отражаются на театральном процессе изменения в театральной критике?**

**8. Мешает ли вам сегодняшнее преобладание театральной журналистики над театроведением и театральной критикой?**

**9. Приглашение на премьеру, почетное место в партере – вопрос статуса и авторитета критика, или – отношения к вам и вашему театру?**

**Юрий СОЛОМИН**
*Художественный руководитель Малого театра.*
*Народный артист СССР*
*Актер, режиссер, педагог, заведующий кафедрой мастерства актера ВТУ им. М.С. Щепкина, профессор, член-корреспондент Академии педагогических наук России*

1. Клановость существует везде – и в критике тоже. Взять любой журнал или любую газету, и сразу можно сказать, кто и зачем там пишет, о ком упоминают, а о ком вообще молчат. Замалчивание или умалчивание – ведь тоже часть клановой политики. В качестве примера могу привести несправедливое игнорирование работ блистательной актрисы, руководительницы МХАТа им. М. Горького – Татьяны Дорониной. Разве это справедливо? И причина совсем не в том, что нет Товстоногова и у Дорониной нет ролей, вдохновленных Георгием Александровичем, а потому что она в свое время слишком активно добивалась правды. Она человек прямолинейный, страстный. Я был свидетелем тех давних стычек на Верховном совете и на собраниях СТД, когда обсуждались вопросы культуры. Она взвалила на себя махину под названием театр,

выдерживая космические перегрузки, и после этого должна читать рецензии, где употребляются нецензурные слова или оскорбительные многоточия по собственному адресу, по адресу своего коллектива. Мне кажется, подобный способ критического высказывания – порочный, направленный на уничтожение оппонентов. Кто-то сказал : «Пусть цветут все цветы».

Малый театр находится не на зрительской обочине, как утверждают некоторые. Малый находится на отдельной поляне, вокруг которой произошел захват земли, на которой теперь строят дачи. А дом Малого театра был построен давно. Даже юбилей его отмечался (ведь нельзя же не отмечать!), на котором вспоминали о достойных людях, многое сделавших для русской культуры в целом. Говорить бы о них чаще, а не только на юбилеях. Но если кто-то из критиков и вспоминает их сегодня, то с осторожностью, обтекаемостью в формулировках…

Я знаком со многими критиками и своего возраста, и старше, и моложе себя. Кстати, те, что старше, всегда были более лояльными. Те, кому становилось за семьдесят, переставали писать рецензии или переходили в науку. Но я прекрасно понимал, что это их вынужденная позиция. Ученики их продолжали уважать, но подвигали на обочину. В результате, появилось множество очень активных людей.

У меня возникает вопрос: для чего существует критика? Для мордования режиссеров или театров? Для уничтожения молодого неопытного актера или актрисы? Для того, чтобы подрубать то дерево, на суку которого критика сидит? Стремление возвести в пример все «не наше» кажется мне сомнительным. Как можно говорить, например, о приехавшем зарубежном режиссере «ну куда нам до него!…». Нельзя так. Бывали и во времена Станиславского в России европейские режиссеры, однако же, имя Станиславского известно во всем мире. Я не буду перечислять наших режиссеров, к которым относятся на Западе с большим уважением. У нас есть много и провинциальных постановщиков, которые не повторяют путь некоторых выскочек, ставящих с ног на голову величайшие произведения классики, Чехова, например.

Критика должна быть такой же доброжелательной, как педагогика в театральных вузах. Педагог – он и критик, и мама, и папа. Я учился у Пашенной, Полонской, Гладкова, Головина, Царева. Эти педагоги старой школы никогда не унижали. У человека не получилось что-то сделать, мало ли по каким причинам, но мы знаем, мы видели его прежние работы, и теперь пытаемся разобраться. Педагог разбирает, анализирует поправляет ошибку, но он не ругает. Фаина Георгиевна Раневская вспоминала, как она работала у Таирова, как трудно ей давались некоторые роли. Но гениальный режиссер всегда ее хвалил, тем самым он спас и вырастил великую Раневскую. Однажды я видел в Малом театре как один молодой эмоциональный режиссер кричал на совсем немолодого актера, оскорблял его. А артист стоял и смотрел ему в глаза. Потом тихо сказал: «Если ты еще раз на меня крикнешь, я тебя убью». Впоследствии режиссер старался всячески избегать встречи с этим актером. Я всегда уходил от таких режиссеров. Однажды отказался играть у самого Бабочкина в «Грозе», хотя очень уважал его как актера и режиссера. Он предложил мне одну из главных ролей – Бориса в «Грозе», накануне незаслуженно и сильно обругав меня в «Пучине» (хотя многие говорили, что я неплохо там сыграл). Потом он понял, что перебрал и нужно быть осторожнее.

Если бы я увидел критика, написавшего хамскую статью, я бы при своих больных руках ударил его (имею в виду мужчину, конечно).

Критика – профессия, которая способствует росту культуры. Сейчас же все думают о

себе или примерно так: «ох, как я сейчас размордую режиссера, которого все хвалят!». Я сначала очень переживал, пытался что-то говорить, возражать. А потом перестал, потому что постоянно чувствуешь себя виноватым. Наша жизнь заставляет нас всегда чувствовать себя виноватым: придешь ли в ЖЭК, посмотрит ли на тебя милиционер.

2. 3. Какая публикация за последнее время возмутила? Да каждая вторая. Даже не знаю, что и делать. Самое страшное, что началось планомерное уничтожение традиционного театра. Малый театр ездит с гастролями за рубеж не меньше, чем другие. Только репертуар у Малого значительно больше. И на наши спектакли появляется достаточно прессы, иностранные рецензенты пишут о том, что они, наконец-то, увидели настоящий русский театр. Я недавно ставил в Финляндии «Лес». Были, наверное, и отрицательные статьи, но были и те, которые отмечали принадлежность этого спектакля к русской театральной традиции. Я никому за статьи не платил. Некоторые приглашенные режиссеры делают много шума своими премьерами, но затем их постановки быстро снимают.

В Москве Малый театр при самых средних сборах ежедневно вмещает около полутора тысяч зрителей на двух сценах. А на некоторых спектаклях аншлаги. Постановки идут по десять, пятнадцать, двадцать лет. Неправда, когда говорят, что это уже старо и обросло штампами. Если зрители приходят, значит им интересно, их трогает. Конечно, я убираю спектакль, когда он теряет прежнюю силу. Заменить актеров очень трудно. Но если есть возможность спектакль реанимировать, то я это делаю. Ведь когда человек лежит в реанимации – его спасают. Неправильно говорить: «Ох, опять спасли этого урода, лучше бы уж помирал». Мы сохраняем «Вишневый сад», поставленный Игорем Ильинским, потому что в этой постановке есть Чехов, и там есть сегодняшний день, хотя сказано об этом не впрямую. В спектакле играет абсолютно новый состав.

Когда утверждают, что традиционный театр погиб – это не случайно. Театр не погибнет никогда, пока в зрительном зале сидит хоть один человек. Когда Малый приезжает на гастроли в провинцию, надо видеть, с каким волнением люди идут на спектакли. Я нашим молодым актерам говорю: «Посмотрите зал!». Женщины надевают красивые платья, зимой меняют сапоги на туфли, как было и в позапрошлом веке. Понаблюдайте, как они ведут под руку своих мужей, которые, наверное, с удовольствием пошли бы в какое-то другое место, но они идут выбритые, причесанные, в белых рубашках и иногда даже в галстуках. Это дорогого стоит. И когда люди сидят в зрительном зале, который битком набит, то испытываешь необыкновенное чувство слияния сцены со зрителем, которое, как писал Чехов, «нельзя ни назвать, ни описать». В этот миг создается искусство, сердце бьется в других ритмах и у актеров. Глубокая долгая пауза после спектакля дороже всяких аплодисментов.

Когда мы с женой смотрим церемонию вручения «Оскара», то я вижу, что на лицах гостей нет злобы, даже если они, номинируясь, не получают премии. Почему они уважают себя, друг друга, зрителей – стараются выглядеть празднично?! Я не понимаю, почему у нас не может так быть.

Я советую своим артистам, если ты собираешься пойти на спектакль и у тебя есть хороший костюм – надень его. Меня так учили, это тоже традиция, форма уважения. Куда все ушло теперь? Сейчас можно ходить в рванье, непричесанным.

Актер снялся в многосерийном фильме – и уже звезда. Не слишком ли много звезд появилось, больше, чем на небе – это противоестественно.

4. Чтобы иметь независимое суждение, для этого нужно быть мужественным человеком, потому что ты будешь выступать против группы. И жить критикам на что-то надо, поэтому приходится быть иногда вынужденно необъективным, но это разумеется не оправдание, чтобы работать мощными кулаками. Если кто-то без кулаков, то уходит из профессии, занимается преподаванием, научной деятельностью. А «бойцы» лезут дальше, не понимая того, что они топчут землю, которая их кормит. Вот трава растет, ее едят козы и коровы, они, в свою

очередь, дают молоко, которое все мы пьем. Так зачем луг-то в пустырь превращать?! Быть честным сейчас очень трудно. С одной стороны, я этих критиков по-человечески понимаю, с другой – посоветовал бы сменить профессию.

5. Допустимо, но не за деньги. Если за деньги, то ты будешь не объективен. Малый театр совместно с тамбовским губернатором уже много лет проводит фестиваль, посвященный русским артистам. В рамках фестиваля присуждается премия провинциальным актерам в номинации лучшая мужская и женская роль. Мы не платим критикам и приглашаем тех, кто принадлежит, скорее, демократическому направлению. Тем же, кто занимается постоянным мордобоем, этот фестиваль неинтересен, потому что мордовать нельзя. В общем, в любых случаях жизни нельзя пребывать в озлобленном состоянии. Но иногда тебя целенаправленно заставляют быть ожесточенным и злым.

6. Интернетом не пользуюсь. Мне докладывает внучка. Каждую неделю я прошу приносить мне все, что пишется о культуре. Читаю эту подборку, с чем-то соглашаюсь, с чем-то нет. В отзывах всегда могу отличить, где пишут о друзьях-знакомых, а где дана объективная оценка.

7 Что изменилось, то и отражается.

8. Преобладание театральной журналистики над критикой? Тут бы я даже поспорил. Сейчас выходит много театральных книг. Их нужно читать обязательно, потому что каждый раз находишь новое и нужное для себя, даже если авторов этих книг ты не очень ценишь.

9. О рассадке я не думаю. Этим занимается литчасть. Если критики пришли – спасибо. Мы принимаем всех одинаково.

**Валерий ФОКИН**

*Режиссер. Художественный руководитель Александринского театра. Санкт-Петербург. Президент Центра им. Вс. Мейерхольда*

1. К сожалению, сегодня остались единицы тех, кого можно причислить к настоящей критике. В основном, есть поверхностная журналистика, не имеющая отношения к критике, которую отличает от первой аналитическое

мышление. А вот кланы, напротив, процветают и расцветают. Есть ли опасность? Конечно, есть!

2, 3. Случалось и не один раз. Более того, эти статьи, написанные по поводу моих работ, иногда становились для меня важными как для режиссера, поскольку помогали осознавать, куда я иду, в какую сторону осуществляется развитие. Такие суждение выходили для меня за рамки оценки конкретного спектакля. Не могу сказать, что таких статей в моей жизни было много, но пару раз точно. Когда подобное случается, ты понимаешь уникальность и важность момента: ты не реагируешь, когда тебя только ругают, а благодарен за исследование, за конкретную помощь в твоем развитии. Такое бывает крайне редко. Опять же, это возможно, когда есть настоящая критика. Когда ее нет – тогда нет.

4. Конечно, возможно, почему же невозможно. Что мешает? Разнообразные мотивы, в том числе и финансовые, материальные, а также и клановость, о которой говорилось в ответе на первый вопрос, поскольку все, что связано с подробным, серьезным анализом существует сегодня как бы на периферии. Слова Мережковского, сказанные в прошлом столетии: «В ход пошл**о** все, что п**о**шло», – можно вспомнить и сегодня. Сейчас другое нужно – газетам, СМИ. А раз другое нужно, то критики, кто помоложе, в силу разных причин стараются подстраиваться под это «другое» и перестают быть независимыми, художественно объективными, что собственно и есть проявление клановости. Ведь совсем не обязательно сбиваться в стайку из двух-трех человек. Есть ведь еще общая политика,

которая требует именно упрощенных подходов. К сожалению, мы живем в таком вот времени.

5. То, что критик может быть одновременно куратором и обозревателем – вполне возможно и допустимо, а вот оценивать и награждать собственные проекты, наверное, не стоит, потому что здесь теряется объективность, которая и так очень зыбкая в оценке работ наших коллег. Это весьма сложный вопрос, тем более, что мы сегодня разрушили почти все критерии. Опять же – тенденция времени. Профессиональный внутренний счет есть, а общих критериев нет. Удержаться на границе художественной справедливости, особенно при распределении премий, очень сложно, поэтому лучше свои проекты не оценивать.

6, 7. То, что информации о театре недостаточно, – совершенно очевидно. В Интернете нет культурного контента, наличия художественной содержательности. Есть несколько порталов, которые освещают театральные события, но контента художественного, который бы, обращаясь к театру, включал в себя аналитические рецензии, серьезные профессиональные обсуждения проблем, привлекал внимание к исследовательской деятельности, оценивал бы общие процессы, – такого, конечно, нет. Если такие программы появятся, то это будет правильно, поскольку без Интернета жить теперь невозможно. Интернет активно вмешался и продолжает вмешиваться в нашу жизнь. А как он влияет на институт критики? Конечно, влияет – все хотят быть модными сегодня. Интернет обладает такой опасной способностью для критики, когда нужно подлаживаться под мнение зрителя, что, на мой взгляд, очень вредно. Если ты будешь полностью зависеть от посторонних суждений, того, что там пишут критики, ты сам потеряешь независимость и самостоятельность. Наоборот, иногда уважаемые пользователи Интернета должны дорасти до понимания чего-то в театре, их надо просвещать, воспитывать, а не опускаться до них.

8. Вообще в развитии театра это преобладание мешает и сильно мешает, потому что я помню тех, кто с моей точки зрения принадлежал настоящей критике, тех, кто приходил на спектакль не один раз, чтобы написать рецензию, потому что они давали не просто отзыв, а делали анализ, делились глубокими и серьезными размышлениями. Помню, как тот же А.П. Свободин смотрел дважды спектакль и говорил, что, прежде, чем писать, ему надо еще раз прийти. В этом смысле старая школа, как мне кажется, была настоящей и верной. Из критики ушло осмысление театра

9. Важно, потому что между критиками тоже есть отношения, что надо учитывать, чтобы не мешать их работе, ведь они в зрительном зале работают.

**Алексей БОРОДИН**
*Режиссер, профессор кафедры мастерства актера РАТИ (ГИТИС)*
*Художественный руководитель Российского академического молодежного театра*

Любая клановость опасна – как в критике, так и в режиссуре. И в той, и в другой профессии должно побеждать личностное начало, оно должно оставаться свободным. А вот когда люди собираются в кланы, – это совсем уже другая история, не самая хорошая.

Какая-то клановость, безусловно, существует, но, по моим ощущениям, в самое последнее время начинает понемногу расшатываться. Я могу ошибаться, но мне кажется, что тенденция зашла в определенный тупик, и уже начинают возникать, выделяться

индивидуальности, личности, которым ни дружеские, ни коллегиальные отношения не помеха в профессиональной работе.

Тем не менее, по прежнему бывает, когда оглядка на то, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна», доминирует над необходимой в театральном деле дискуссионностью. Это опасно и вредно, мешает взаимодействию между нашими профессиями – режиссерской и критической, такими разными, но связанными между собой.

Конечно, все, что я сейчас говорю, относится к серьезной критике, а не к той, которая способна лишь ставить оценки – положительные и отрицательные. Это совершенно напрасный труд, который ничего и никому не дает.

Мне кажется, как раз сегодня назрела необходимость в глубоких размышлениях, в анализе, а не в скороспелых, поверхностных текстах.

Я понимаю, что существует газетная журналистика, реакция которой должна быть моментальна. Пусть так и будет. Только тогда рецензия или заметка должны оставаться частным высказыванием отдельного, конкретного человека, а не «сообщества» или клана, как вы говорите.

2,8. Сейчас меня, скорее восхищают не рецензии, а исторические книги о театре. К примеру, то, что делает Инна Натановна Соловьева и ее сотрудники в Художественном театре. Вот это по-настоящему глубоко и интересно. Создается какая-то пристрастная, но вместе с тем, объективная живая, объемная картина театра и времени, возникающая из текста.

О статьях, посвященных сегодняшнему театру, говорить непросто. Конечно, я их читаю и попадаются довольно любопытные, изредка – даже глубокие. Но повторюсь, мне неинтересно, если в рецензии просто выставлены оценки. Мне важно, чтобы они сопровождались размышлениями и объяснениями: почему «да» и почему «нет».

Мы все живем в движении времени, и спектакль – тоже. С этой позиции его и надо рассматривать. Я понимаю, что в размерах газетной рецензии настоящий анализ почти не возможен, но ведь в этом и заключается профессионализм: нужно суметь. Если человек берется писать и судить, необходимо оттачивать мастерство, которое позволит высказаться кратко и емко, в широком аспекте. Поэтому я и говорю, что сегодня интереснее читать именно исторические книги. В них ощутим контекст, фон времени, тогда как в газетных блиц – рецензиях авторы лишь выхватывают отдельные моменты, вне какого-то ни было целого.

Наблюдать за жизнью театра увлекательно, необходимо и важно так же, как за жизнью человеческой. Ведь находились же среди критиков люди, которые, день за днем прослеживали жизнь МХТ. Обидно, что театральное прошлое кое-кого сегодня интересует всерьез, а вот о современном театре в освещении сегодняшней критики – этого не скажешь. При том, что есть коллективы, которые и сейчас могут глубоко заинтересовать. Необязательно очень успешные, а такие, которые развиваются тихо, не торопясь. Иногда даже кажется, что они застаиваются, но и о них писать и размышлять полезно. Теперь же оглядываясь назад, в прошлое, мы находим ответы на вопросы, волнующие сегодня, куда чаще, чем в публикациях о современном театре.

Все-таки критика – очень тонкая профессия. Если у пишущего нет желания добраться до сути, попытаться понять, что за явление перед ним, – то и говорить не о чем. Плохо, когда личные амбиции, уверенность в собственной изначальной правоте, застилают автору глаза. Критик должен думать и не бояться сомнений, не скрывать их от читателей. Иногда самое интересное, когда варианты оценок, подходов к спектаклю присутствуют в статье хотя бы в нескольких коротких абзацах. Категоризм, безапелляционность отталкивают от текстов.

Критика – художественная профессия, а следовательно, нельзя не заботиться о словах, о литературном уровне письма. (Не говорю уже о том, что в нынешних статьях о театре зачастую встречается откровенное хамство).

Конечно, кого-то интересуют рейтинги, – пусть будет и так. Но меня в критических статьях более всего увлекает серьезное, спокойное суждение и размышление… Иногда кажется, что критик существует вне театрального процесса, тогда как он должен находиться внутри,

при этом видеть явление «свысока» – не в смысле уничижительном, – а чтобы охватить его в целостности и движении. Трудно..? Но на то он и критик.

Очень редко сегодня встречаются статьи, в которых виделась бы перспектива жизни режиссера, актера, театра, движение их судеб не только вперед, но и с «откатами» назад. Верхоглядство, жестокость суждений, в которых нет ни проблеска искреннего чувства, – вот что меня более всего возмущает. Хотя сегодня меня уже ничто не возмущает. Иногда – удивляет.

3. Конечно, серьезный критический разбор, если он убедителен, может повлиять на мою творческую жизнь. Причем не столь важно был ли этот анализ для меня малоприятен, или, напротив, куда-то меня приподнимал. Когда видишь, что статья написана не для того, чтобы восхвалить или унизить, то прислушиваешься к ней намного больше. Самая большая радость, когда, читая статью, видишь, что пишущий разбирается в предмете не хуже (извините за наглость) меня. А уж если он понимает дело лучше – это уже праздник. Я, режиссер, не должен быть умнее статьи, – вот тогда все хорошо.

Отношусь ли я к критике, как Тригорин? В каком-то смысле, конечно. Это естественно для человека. Только влияет она не на настроение мое, а на «творческую часть» нервной системы.

Самое страшное – это один из главных кошмаров любого режиссера, – что все критики являются на самый первый спектакль, на премьеру. Какая-то очень неправильная и вечная тенденция. Постоянно пишущих критиков интересует прежде всего именно первый спектакль, а ведь дальше, «познакомившись» со зрителем, спектакль растет, над ним работают… Правильно делал в свое время Художественный театр (мой любимый в историческом смысле), когда увозил премьеру куда-нибудь в Тулу, Рязань, Ярославль и только потом показывал своей московской публике и критике.

4. С высокой точки зрения критик должен быть независимым. Зависимый критик – не критик. Честно говоря, мне кажется, что театральные критики довольно независимы внутри печатных изданий. Ведь в нетеатральных изданиях, особенно в газетах, место театра – двенадцатое, и туда, вообще, никто не заглядывает. Конечно, я шучу – просто не знаю. Не знаю, что мешает критику оставаться независимым. Мне кажется, это внутреннее решение каждого отдельного человека.

Конечно, люди находятся на службе, у них есть, наверное, какие-то обязательства перед газетой, возможно, какие-то идеологические обязательства… Почему большинство критиков более старшего поколения почти перестали писать о сегодняшнем театре? Они занимаются историей театра, другими театральными проблемами. Это странно. Но, наверное, о чем-то это говорит. Может быть, они как раз хотят сохранить свою независимость? Не хотят попасть в эту своего рода внутриклановую зависимость или в зависимость от тех или иных обстоятельств?

5. Все зависит от личности. Все совершенно нормально, если человек отдает себе отчет в том, что здесь он находится в роли критика, а там – в роли члена жюри. Впрочем, эти две роли вполне близкие. А вот организатор фестиваля – совсем другая роль. Конечно, личность критика не может не проявляться в момент отбора фестивальных спектаклей. Это опять же нормально. Но чтобы судить этот же фестиваль, необходимо подняться над своими вкусами и пристрастиями, а это уже крайне сложно. Главное, критик должен понимать, что фестиваль – это его частное дело, а критика – дело куда более ответственное и не терпящее вкусовщины. А сейчас слишком часто люди перестали брать на себя ответственность за написанное, печатное слово. Им кажется, что этой ответственности нет, что можно писать все, что угодно. Одним словом, все это вопросы профессионализма. Все-таки профессия критика требует очень определенных качеств от человека.

6. Сидеть в интернете ночами напролет и все подряд читать – невозможно, но я в курсе того, что там происходит. Просто у нас очень хороший pr-отдел, который делает для меня полные подборки того, что пишется о театре. Отбрыкиваться от этого не надо. Конечно, бывает, что в сети пишут графоманы, но иногда встречаются такие разборы, которых не

прочтешь ни в одной профессиональной критической статье.

7. До режиссерского факультета я три года учился на театроведческом у Павла Александровича Маркова, который был нашим педагогом и руководителем по критике. Марков, Алперс, Бояджиев – все они были моими педагогами. И это была школа очень высокого уровня. Требовательность к себе была у них крайне высокой и серьезной. И вот они обладали той самой широтой взгляда – именно широтой, а не вкусовщиной. Великолепно разбирались в театральных профессиях, и суждения их были не точечными, а широкими. Даже сейчас, перечитывая четырехтомник Маркова, видишь, насколько свободны его суждения. При всем том, что они-то как раз находились в не свободных обстоятельствах. При всей разности индивидуальностей их всех (Маркова, Алперса, Бояджиева, моих учителей в режиссуре Завадского и Кнебель) объединяло многое. Прежде всего, уровень культуры.

Именно уровень культуры – главная проблема нашей жизни. Не только театра или театральной критики – всей жизни. И этот уровень сейчас сильно снижен. Есть некое пространство ямы, в которой мы оказались. Но сейчас появляется надежда. Среди молодых ребят появляются «корневые». Само это понятие «режиссер корня», «критик корня» – оно чрезвычайно важно, и столь же важно его не утратить.

Вот это интересно – кто из сегодняшних критиков сохраняет эту корневую систему? Или все уже давно оборвано? Время идет мощно. «Мы наш, мы новый мир построим» – очень глупая позиция. Мир можно и нужно развивать, чтобы он не костенел, что напрямую относится к критикам.

9. Нет, опять же доверяю нашим администраторам.

**Сергей ЖЕНОВАЧ**

*Режиссер, профессор, заведующий кафедрой режиссуры драмы РАТИ (ГИТИС)*
*Художественный руководитель Студии Театрального Искусства*

1. Я про клановость ничего сказать не могу – просто не знаю, что это такое, не понимаю. Я ее не ощущаю.

2. Тоже странный вопрос. Не понимаю, почему критические статьи должны вызывать яркие эмоции. Для меня театральный критик – это, прежде всего, театровед. Человек, который любит и чувствует театр, который пытается понять, почувствовать спектакль и высказать свои суждения по его поводу. Скорее всего, он должен разгадать тайну спектакля. Почему он должен обязательно осуждать или восхвалять его? Для меня профессия театрального критика – это продолжение работы режиссера, артистов; это те работы, которые проникают в сущность спектакля, который ты сочиняешь. А нравится – не нравится… этого я не понимаю, это уже не относится к театроведению и театральной критике.

3. Глубоко ошибочное мнение, что статьи не могут быть полезны. Они пишутся не для режиссеров и артистов, а для зрителей, чтобы те могли ориентироваться в театральном пространстве и выбирать тот спектакль, который им будет ближе, интереснее. Переписки через газету критика с режиссером быть не может – это просто неинтересно. Если человеку хочется поговорить с создателями спектакля, для этого можно просто позвонить или прийти и пообщаться.

4, 6. Сегодня я вижу людей, которые за короткий срок могут сформулировать впечатления от спектакля. Назовем это – журналистские эссе. Для меня критический разбор, критический анализ, театроведческий анализ – это, прежде всего, восприятие спектакля и проникновение в его образную структуру. Понять затею, понять стили и жанры,

проникнуть в композицию, проанализировать актерскую игру не с точки зрения рейтинга и вкуса, – вот задачи критика. Мне кажется, беда сегодняшних статей – это вкусовщина, которая возникает от того, что авторы не понимают, что такое театр, не чувствуют театр, не любят его. Конечно, есть люди, которые просто получают удовольствие от театра, но их все меньше и меньше. А главное, нет изданий, в которых они могли бы помещать свои аналитические разборы. То, что сегодня печатается в газетах, – это все больше впечатления. Порой очень поверхностные, порой очень невдумчивые и носящие случайный характер.

Сегодня, когда интернет ворвался в жизнь, время так переломилось и изменилось, что читать в интернете высказывания интеллигентных и умных зрителей гораздо интереснее, чем листать некоторые театральные рецензии. Потому что эти люди любят театр, и они не оценивают спектакль – они его постигают (что интересно), и ты следишь за этим постижением.

5. Весь театр – это мир игры. Театр – это лицедейство. Если фестиваль выделяет ту или иную работу, спасибо ему за понимание и за приятие. Не более того. Одной группе людей будут нравиться одни спектакли, другой группе – другие. Объективности в оценках быть не может. Объективность может быть только в одном: это халтура или это явление драматического искусства. Вот в этом, по-моему, ошибок не бывает.

Я более того скажу: постановки, которые действительно вынашиваются, которые выстраданы, в которых найден новый способ игры, – не всегда сразу воспринимаются, как любое по-новому написанное стихотворение или роман, или повесть. Люди, которые немножечко талантливы (назовем это так), чуть-чуть опережают время и сознание (не побоюсь сказать) критиков. Поэтому иногда должно пройти время, чтобы пишущие о театре осознали место того или иного спектакля в театральном процессе. Если мы говорим о настоящем театре, а не о каком-то досуге или развлечении, когда делается продукция, которая утоляет жажду веселья и отдыха.

Так что, если мы говорим о серьезном театре, иногда бывает, что люди не угадывают спектакль, а проходит время и восприятие меняется. А фестиваль и награды – это игра, которая очень субъективна. И к этому нужно относиться легко, радостно и, прежде всего, радоваться за коллег. Но ни в коем случае не относиться к этому серьезно, как к каким-то медалям за боевые заслуги во время Великой Отечественной войны.

Фестивали должны быть разными, ведь это один из способов знакомства с театрами, а не политика и не идеология.Очень важно относиться к театру, как к способу познания, погружения в ту реальность, в которой мы существуем, поставить вопросы и ответить на них через образы, художественные решения, дай Бог, через открытия… А приводить это все к киноиндустрии, превращать во вручение и раздачу статуэток: это хит сезона, это провал сезона, – глупо. И когда взрослые люди в это играют, мне становится грустно и скучно.

7, 8. Наверное, время сегодня не требует глубокого анализа. Нет таких изданий, которые этим бы занимались. Но есть люди, которые любят, чувствуют и понимают театр, которые всегда были, есть и будут. Они не находятся в «тусовочном» списке, они не печатаются в модных изданиях, но они существуют. Как правило, это люди, которые сейчас обмениваются своими мыслями в интернете, либо в тех нескольких оставшихся серьезных журналах, где можно что-то прочесть и узнать о театральном процессе. Но этого очень мало, и, наверное, для серьезного разговора о театре не хватает.

Как это изменить? Не знаю, должны быть, наверное, издания академические, элитарные, профессиональные (не стоит бояться этих слов), а не безграмотные. Я застал великих театральных людей. Мне посчастливилось, что на мои спектакли писали рецензии такие люди, как Наталья Анатольевна Крымова, Инна Натановна Соловьева, Алексей Вадимович Бартошевич, Борис Николаевич Любимов, Вадим Моисеевич Гаевский, – я могу продолжить этот список. Наталья Анатольевна Крымова, к примеру, никогда не писала после первого просмотра рецензию – обязательно смотрела спектакль несколько раз. Более того, она еще звонила по телефону, что-то

уточняла… Я однажды был у нее в гостях и помню, как на полу лежали раскрытые книги Яна Котта о Шекспире и другие, потому что она работала над рецензией о «Короле Лире». Я тогда был молодым режиссером, но она не стыдилась мне звонить, спрашивать, с чем-то соглашаться, с чем-то нет, но она трудилась, постигала спектакль. Даже такого начинающего режиссера, каким в тот момент был я. Это вызывает колоссальное уважение и интерес. Ты можешь с этими суждениями не соглашаться, не принимать их; они могут быть ближе или дальше от твоего замысла, но они тебе интересны как факт театроведческой мысли.

Сейчас же появляются в основном оценочные и очень быстрые статьи. Люди приходят на спектакль, а утром уже печатают рецензии.

Чем отличается человек, понимающий в театре, от человека, делящегося впечатлениями от спектакля? Человек, чувствующий театр, как музыку, проникает в структуру, а не в «секундное» сегодняшнее представление. Спектакль может быть лучше, может быть хуже – это живое дело. А если человек не чувствует структуру и художественную целостность, темпоритмическую и смысловую композицию, не понимает язык режиссера, профессии актера, музыкального и пространственного решения, у которого просто отсутствует вкус к пространству, который просто не понимает, что такое развитие ритма в пространстве, – о чем может быть речь..? О том, что режиссер хотел сказать то, а получилось другое, или не получилось ничего? На мой взгляд, это любительские экзерсисы, которые не дают ничего ни зрителям, ни людям, которые занимаются театром.

Если спектакль значим, то на него, конечно, надо обратить внимание. Кого? Зрителей. Потому что театр не может работать без зрителя, а зрителю важно понять тот театр, который он любит, обрести свой театр, обрести своего режиссера, свою группу артистов, приходить и любить этот театр. Как раньше любили Малую Бронную, когда там работал А.В. Эфрос и Дунаев; как ходили на Таганку; как ездили в БДТ смотреть на это высказывание. Я помню, я приезжал смотреть спектакли Эфроса, которого боготворил, и у меня не было даже вопроса: нравится мне это или не нравится, – я без этого жить не мог, мне хотелось этого впечатления, чтобы я его нес и существовал в этом впечатлении. И дальше оно мне помогало в той или иной жизненной ситуации. Я просто что-то понимал про эту жизнь. У меня была потребность. Я не решал, пятерка это или четверка, удался Эфросу или не удался его же собственный замысел, – это чушь, по-моему, полная. Я смотрел Эфроса, смотрел Товстоногова, смотрел Любимова, как я сейчас смотрю Лепажа, как я сейчас смотрю спектакли своих коллег. Я смотрю их мышление и пытаюсь разгадать, почувствовать, что их завело на эту работу; пытаюсь чему-то поучиться, чему-то удивиться, взглянуть по-другому на ту реальность, которая вокруг меня.

Мне кажется, спектакли должны быть не такими, какими их ожидают увидеть. А ценностный ряд, вот эта пресловутая рейтинговость, мне кажется, просто чума театрального процесса. Поначалу это вызывало недоумение, а потом я просто перестал обращать на это внимание.

Мне кажется, театральная критика – это часть театрального процесса и ни в коем случае не судья, и ни в коем случае не истинный критерий того, что происходит. Просто мы находимся внутри работы, а люди, которые воспринимают, – вне работы. Как зеркало. И вот хочется понять, как ты отражаешься. Не для того, чтобы измениться, а для того, чтобы просто продолжать делать свое дело. Потому что по-другому ты не можешь. Тебе нужно понять, как другие воспринимают твое произведение, но себя никогда не корректируешь и не чистишь, и трагедии нет никакой если кто-то что-то не понимает. Мне иногда очень жалко коллег или молодых ребят, которые столько темперамента тратят, вступая в полемику и переписку с каким-нибудь с критиком.

Театр – это единственный вид искусства, который развивается во времени. И чтобы его понять, надо посмотреть несколько раз: как он дышит, живет, меняется. Как и серьезную глубокую музыку, как и хорошую картину. Вы же не будете писать впечатления о художнике Ван Гоге, один раз посмотрев его подсолнухи?

Другое дело, нужно ли это смотреть. И есть ли любовь к театру. А иногда люди пишущие не чувствуют театр. Вот вы можете себе представить людей, которые без слуха пишут о музыке? Или дальтоников, пишущих о живописи? Вот и театр – это отдельный вид искусства. И чтобы его понять, надо, прежде всего, на него «подсесть», его очень любить, чувствовать, а дальше уже можно в этом процессе существовать. Одни этот театр создают, другие его постигают, осмысливают, осознают.

А все эти маленькие заметочки с большими фотографиями носят, скорее, характер корреспонденции, характер сообщения факта: мол, вышел такой спектакль, мне кажется, не совсем сложился, а мне кажется, что спектакль вырастет и будет чуть получше. Пишутся такие статьи очень обтекаемо, и просто идет такой поток. Как к ним относиться? Да никак. Написали – спасибо. Я думаю, что так.

9. Я воспитан ГИТИСом, воспитан режиссерским факультетом, воспитан Трифоновкой – пятым этажом, когда на пятом этаже жили театральные критики.

Конечно, театральный критик должен сидеть удобно, чтобы воспринимать спектакль. Это естественно. Я отношусь и к критикам, и к режиссерам, и к артистам, и к сценографам, и к художникам по свету, как к людям, которые вместе являются театральной братией. И когда приходят коллеги – студенты, тем более, – всех надо сажать удобно и хорошо. И зрителей тоже. Вообще, в театре должно быть всем хорошо, приятно и интересно. Просто это твой дом – и ты приглашаешь гостей.

**Андрей МОГУЧИЙ**

*Режиссер, создатель «Формального театра», режиссер-постановщик Александринского театра (СПб)*

1, 4, 7, 8. Про клановость ничего не могу сказать. Стараюсь быть не в курсе. Наверное, есть. Не знаю, как отвечать на этот вопрос… Зависимость критики ощущаю, но не от клановости, наверное… Хотя, и от клановости тоже. От трендов, от моды, от фуршетов в антракте, от редакционной политики издания,

в котором работает критик (журналист) ну и прочих малоинтересных причин.

Мне критику, за редким исключением, читать стало практически неинтересно – могу констатировать этот факт. Описания собственного спектакля часто неточные? Зачем мне, человеку, который и так все это видел неоднократно? Если меня интересует – позитивна или негативна оценка спектакля – читаю последний абзац, по которому все понятно. Грамотный разбор спектакля – раритет.

Конечно, тот, кто не видел спектакль, должен понять со слов журналиста, что там было. Может, я ошибаюсь, но для меня журналистика и театральная критика – две разные вещи. Я их вообще никак не связываю.

Как-то на одной из режиссерских лабораторий молодежь буквально набросилась на очень уважаемого мною критика. Я говорю: «Угомонитесь, вы видите, перед вами сидит грамотный, профессиональный человек, очень любит молодежь, очень любит лаборатории, очень грамотно разбирает спектакли, очень правильно про них говорит, дружелюбно. Я на 99,9 процентов согласен практически по всем оценкам, но когда читаю то, что она пишет в прессе, то, кажется, я знаю двух разных людей. Какое мне дело до того, что она пишет, если мне интересна она сама и ее профессиональная оценка сказанная «не за глаза».

Мало ли причин и мотиваций (включая психотерапевтические) у журналиста-критика писать так, а не иначе. Критик встает на территорию публичности и его артикуляция меняется.

# Снова о критике

Нельзя терять чувство юмора, в конце концов. В нашей профессии собрались не самые плохие люди, проживающие на этой планете. И проблемы наши не такие уж злобные. А художественные амбиции и уязвленное самолюбие – лишь топливо для дальнейшей движухи.

С другой стороны, есть просто оценочная критика, которая имеет отношение к товару. Три критика хорошо написали, два плохо. Кто-то прочитает, пойдет – купит билет, а кто-то нет. Хотя и тут все не так. К примеру, на спектакле, который раскритиковали, зрителей пруд пруди, если там играет, человек из телевизора. И наоборот. Это всем известно.

Другое дело режиссер! Режиссера ведь мало кто знает, кроме родственников, ну и пары–другой сотен знакомых, восторженных студентов и другой просвещенной публики. Именно с помощью критики режиссер, действительно, может нарастить себе вес, получить очередную «Золотую маску» и стать дороже от этого в глазах продюсеров. Вот это по-настоящему приятно. Поэтому с критиками у меня уважительно–хорошие отношения. Я действительно им обязан (говорю без всякой иронии). Но, откровенно говоря, доверяю мнению немногих, причем чаще не письменному, а устному суждению – тому, что человек в глаза мне говорит. Таких, повторюсь, три–четыре человека, которые зла мне не желают и не решают за мой счет своих собственных проблем. Просто, чтобы мне сказали, чего я сам не понимаю, где я «налажал» в спектакле, а где – «сам-то ты понимаешь что сделал?»

В свое время был важен для меня Леня Попов (1966–1999), остается важным Коля Песочинский. Они могли посадить меня на диван (речь идет о периоде работы «Формального театра» в «Балтийском доме») и сказать: «Знаешь, Андрей, мы, конечно, сказали на дискуссии, что все было отлично, но на самом деле это не совсем так…». И я их слушал. Шел обмен мнениями, впечатлениями, диалог, в котором обе стороны старались понять, что же в результате получилось.

Александр Анатольевич Чепуров как-то рассказал мне чудесную историю, про его разногласия с Г.А. Товстоноговым по поводу трактовки одного из его (Товстоногова) спектаклей. Пересказывать историю я не буду, приведу только неточную цитату ответ Георгия Александровича – Александру Анатольевичу: «Вы (критики) нужны именно для того, чтобы объяснить мне, что я сделал». Еще раз прошу прощения за возможную неточность цитаты, но, смысл, надеюсь, я не исказил. Критика – это процесс взаимный, обогащающий обе стороны процесса. А публичность журналистики, сейчас я даже не о критике говорю, лично для меня бессмысленна.

2, 3. Что раздражает? Хамство. Я не боюсь резких тонов, но сам я не могу ответить журналисту. Писать в ответ я не буду. Еще с советских времен у нас люди газете верят. Если написано, значит, писал умный человек, а я-то, знаю что он…ну… не вполне… Мало внятных людей. Меня иногда хвалили так, что лучше бы уж ругали. Болезненно отношусь к чужим неудачным спектаклям. У меня начинает болеть голова, спина и другие части тела. У критиков, наверное, вырабатывается какой-то иммунитет. А я мучаюсь физически. Однако когда я вижу хорошие спектакли, то у меня наступает эйфория. Правда, последнее случается гораздо реже. По пальцам можно перечислить спектакли и фамилии режиссеров.

Могу сказать, что для меня сегодня очевидно одно: я часто сталкиваюсь с тем, что и критики, и режиссеры не умеют отличить имитацию от подлинности. Доказать это невозможно, но я всегда чувствую, что вот здесь режиссер не только никак не затратился, но у него и задачи такой не стояло. А есть работы, которые сделаны вроде бы и плохо, технически несовершенно, но настолько человечески искренне, что лично мне оказывается куда важнее. Я посмотрел один фильм, не буду называть какой, он мне не понравился, и я сказал своему другу Саше Маноцкову, что фильм плохой. Он ответил: «Не плохой, а не получилось. Это разное!» Я сразу же взял свои слова обратно, потому что сама попытка была честная. Создатели хотели выпрыгнуть за облака, но не допрыгнули. Так бывает!

Не смогли сделать, – это одно, а ловкая имитация – совсем другое. Последнее, увы, гораздо чаще поддерживается критикой, чем подлинные вещи, пускай и несовершенные.

Возникает вопрос, а есть ли критерии отличия подлинного от неподлинного? Думаю, нет.

Какой текст возмутил? Сейчас уже не помню, но вот однажды сдуру, по дружбе, пустил одного критика на генеральный прогон, после чего вышла статья, в которой были уничтожены артисты. После мне пришлось все собирать заново. Это тяжело, поскольку артисты ранимы особенно на той стадии, когда многое не определено, трепетно. После этого я никогда не пускаю критику на прогоны

5. Тут два разных вопроса. Если критик оценивает и награждает свои собственные мероприятия, это, наверное, неправильно. Критик как куратор фестиваля? Почему бы нет, не понимаю, почему нельзя. Думаю даже, это естественно. Кто как не он, имеющий колоссальный опыт фестивальных просмотров, может выбрать лучшее, мне кажется – это часть профессии.

6. Интернет-пользователем являюсь.

Однажды мне прислали ссылку на «comments» зрителей. Зрители обсуждали «Изотова». Стал читать. Вот это мне было интересно. Зрители так были «заточены» на суть, так точно говорили про спектакль, пусть (иногда наивно) его разбирали, что я подумал: «Может я все-таки делаю театр для людей?». Там шла война мнений, разворачивалась настоящая драматургия. Один (одна на самом деле) user такой разбор сделала, что, прочитав, я скорректировал два эпизода.

9. Есть такой термин – «психологическая эпидемия». Если, к примеру, один впадает в истерику, то в истерику следом впадает весь зал (или часть зала), поэтому сидение группами в театре опасно. Рассадка очень важна (и не только критиков), но я ей не занимаюсь.

**Иван ВЫРЫПАЕВ**
*Драматург, актер, режиссер*
*Арт-директор Театра «Практика»*

1. Есть критики, которые чисто по-человечески симпатизируют тому или иному режиссеру, и они не будут писать о нем плохо. Что тут такого плохого? Такой процесс.

2. Нет такого текста.

3 Я читаю много критики, потому что проверяю, что «считывается» из зала. Читать критику – это часть моей работы, ведь после премьеры я продолжаю работу над спектаклем.

4. Независимых суждений нет и быть не может, потому что все явления в этом мире взаимозависимы.

5. Я бы разбил этот вопрос. Да, считаю возможным и допустимым, чтобы критик оставался обозревателем по вопросам театра и одновременно был куратором фестивалей. А вот, чтобы он один в двух лицах оценивал и награждал свои же проекты… Но кто так делает. А что плохого в защите своих же инициатив? Ничего.

6. Пользователем Интернета являюсь. Информации о театре, полученной через Интернет мне более чем достаточно. Интернет дает возможность каждому быть критиком. Я больше читаю в Интернете мнения простых зрителей и зачастую эти суждения гораздо интереснее.

7. Не знаю, я не критик критикам

8. Никакого осмысления я не вижу. И мне как режиссеру это может и не очень нужно. Но зрителя жаль. Белинский однажды объяснил читателю, кто такой Достоевский, а вот сегодня еще ни один, подчеркиваю, ни один критик, по-настоящему не объяснил зрителям, что такое Театр. doc и «новая драма».

9. Смотря, в каком зале рассаживать. В МХТ – нет. В Театре. doc думаю лучше всех порассадить.

***Опрос провели Ольга Галахова, Анастасия Баркар***

**Александр А. ВИСЛОВ**

# ПЕРИФЕРИЙНОЕ УСТРОЙСТВО

Российская театральная провинция – «предмет» принципиально непознаваемый, нужно отдать себе в этом отчет. По крайней мере, силами одного индивида-исследователя. В доказательство – простая арифметика. В стране на сегодняшний день, за вычетом Москвы и Санкт-Петербурга, имеется порядка 450-ти учреждений, предоставляющих, как с недавних пор принято выражаться, театрально-зрелищные услуги[1]. Даже если вынести за скобки театры музыкальные, которые суть особая статья, требующая специальных знаний, а за ними театры кукол (уж больно растерянными и невнятными выглядят они в своей общей массе в последние годы, особенно на фоне того расцвета, который переживало сообщество в семидесятые, под предводительством коллективов легендарной «Уральской зоны»). Если исключить из рассмотрения театры – прокатные площадки, театры, существующие исключительно на бумаге, всякого рода сомнительные инициативы, театры-недоразумения – все равно останется внушающий страх и трепет список в триста примерно пунктов, яркий пример того «необъятного», которое нельзя объять нормальному человеку.

Ведь даже если предположить, что однажды возьмет, да народится этакий пытливый, гиперактивный театральный критик, который вознамерится за

сравнительно короткий срок (скажем, за сезон-другой) познакомиться, хотя бы коротко, с состоянием каждой из драматических трупп родной страны – то можно с абсолютной уверенностью предречь этой благородной затее крах. Проблема даже не в том, что наш критик-подвижник должен быть довольно обеспеченным человеком (ведь финансировать подобное безрассудство вряд ли кто отважится). Все еще проще. Подобное путешествие физически неосуществимо ни за год, ни за два, ни за три… Даже если действовать по графику «один вечер – один театр». У нас ведь есть такие театральные залы, куда за сутки из Москвы вряд ли доберешься. Нюрбинский государственный передвижной драматический театр Республики Саха, к примеру. Туда нужно лететь с пересадкой в Якутске, а из Якутска в Нюрбу самолеты летают далеко не каждый день. Если же наземным образом – то необходимо будет

[1] *Солидный справочник «Театральная Россия» предлагает цифру 448, народная Википедия в соответствующем разделе выдает 447 пунктов. Но пусть не вводит в заблуждение такая «точность». При внимательном рассмотрении легко заметить, что два эти списка существенным образом отличаются. Театры названные в справочнике зачастую не фигурируют в интернет-перечне, и наоборот. А некоторые коллективы отсутствуют вовсе, широко известная кемеровская «Ложа», к примеру.*

преодолеть 840 километров с гаком. От Мирного, правда, значительно ближе – всего 237 км, но это только по зимнику, в теплое время дороги нет. Да и добраться до Нюрбы – это полдела… поди еще застань там этот самый государственный драматический театр. Он ведь «передвижной», следовательно постоянно перемещается по ближним и дальним улусам и поселкам.

Но что там таинственная Якутия!.. У нас и помимо удаленных районов Крайнего Севера имеются театральные города, куда только самолетом можно долететь. А есть, напротив, такие, в которые ни самолетом, ни поездом напрямую не доберешься, только на перекладных. Вот поселок городского типа Мотыгино в Красноярском крае, единственный, кстати сказать, поселок, обладающий собственным муниципальным театром. «Расположен на р. Ангара, в 275 км к С. от ж.-д. ст. Канск-Енисейский ив 163 км к В. от ж.-д. ст Лесосибирск I» – гласит энциклопедическая справка (заметим, что и в Канске, и в Лесосибирске драмтеатры также существуют). Однако не в одной Сибири есть «труднодоступные» театры, встречаются они и ближе. Возьмем Приволжский федеральный округ – здесь расположены, в частности, обладающий заслуженно высоким реноме коллектив в городе Лысьва (3 часа на электричке от Перми) и замечательный, совершенно особый по духу Коми-Пермяцкий театр из Кудымкара (100 км от ближайшей железнодорожной станции), также неоднократный лауреат ряда серьезных фестивалей.

Одним словом, «дистанции огромного размера». А ведь нужно еще природный фактор принять во внимание, который порой вносит свои коррективы. Не единожды доводилось слышать от коллег по профессии историю, как прилетев на пару дней в Норильск, посмотреть две-три последних премьеры «самого северного в мире» Заполярного театра драмы им. Вл. Маяковского, они задерживались там на неделю, а то и больше. Туман, метель, знаменитая норильская черная пурга…

Вот сквозь подобный туман, сквозь, не черную, быть может, но достаточно плотную пургу мы (метафорически выражаясь) и видим сегодня весь громадный многообразный пейзаж российского театра. Общие очертания более или менее различимы, но четкой картины нет. Детали глазу неподвластны. Порой сквозь внезапные просветы в пелене что-то такое обнаружится зримо, позволит себя рассмотреть худо-бедно в подробностях, но налетает новый снежный порыв, сумрак сгущается и все снова тонет, растворяется в общем мареве.

Провинция сегодня – terra incognita. Ее никто не знает, ею никто системно не занимается, она существует словно бы в какой-то культурной резервации, в массовом сознании представая эдаким бедным родственником, о котором предпочитают лишний раз не говорить, дабы не обидеть ненароком.

Признайтесь, читатель, давно ли вам доводилась встречать на страницах «центральной прессы» какие-либо материалы о театре, который угораздило находиться за пределами Москвы или Санкт-Петербурга? Думается, ответ очевиден. Хотя нет, не совсем: вопрос в «информационном поводе».

Если вдруг где-то случится некая «околосценическая» скандальная история, то о ней, скорее всего, страна узнает в подробностях. Вспомним хотя бы относительно недавний конфликт в Нижегородском ТЮЗе и последовавшую за ним голодовку артистов, ставших на короткое время настоящими ньюсмейкерами. Ну а вот чтобы о спектакле написать, о премьере?.. Этого не дождетесь!

Провинциальные театры могут из кожи вон лезть; они способны сегодня осуществлять самые невероятные проекты – позвать на постановку признанную европейскую знаменитость Маттиаса Лангхоффа или заокеанскую легенду Ли Бруера (как это сделал Саратовский ТЮЗ), первыми в стране поставить изрядно нашумевшую во всем мире пьесу («Август. Графство Осейдж» Т. Леттса в Омской драме), вывести на свою сцену столичных звезд (как новосибирский «Красный факел», соблазнивший Александра Балуева ролью Арбенина, а следом за ним Семена Фурмана ролью Тевье-молочника) – однако рассчитывать на всероссийское внимание к любым самым смелым инициативам им не приходится. Ибо, повторимся, так называемым федеральным СМИ (по идее, призванным объединять регионы страны в единое целое) все вышеперечисленное априори не интересно. То ли дело выходящий в прокат какой-нибудь очередной голливудский блокбастер! Его преподнесут как на блюдечке, рассмотрят детально, стараясь увидеть не только то, что в нем есть, но и то, чего там и в помине нет. Вы скажете: «Это же вполне объяснимо! Ведь свежеиспеченный американский фильм, в отличие от спектакля N-ского театра, посмотрит огромное число наших сограждан». Не станем говорить о том удручающем «перевоспитании» публики, которое произошло за последние 20 лет и ответственность за которое лежит в первую очередь на отечественных средствах массовой информации. И таких «взрывоопасных» понятий, как патриотизм или тем паче духовность, также не будем касаться. У любого заокеанского киноизделия охват потенциальной зрительской аудитории во многие разы выше, нежели у самого распрекрасного саратовского, омского или новосибирского спектакля. И уж коли выходит какой-то фильм разом «во всех кинотеатрах страны», о нем, хочешь не хочешь, нужно информировать сограждан. Но чем объяснить многочисленные публикации об очередной выставке в галерее Тейт или в стенах одного из музеев Соломона Р. Гуггенхайма, коими не устает весьма оперативно снабжать нас отечественная журналистика?.. Неужели у среднестатистического читателя российских газет больше шансов познакомиться с тамошними экспозициями, нежели с последними работами ярославского Волковского театра, где с некоторых пор интересно, «по-европейски», осуществляет художественное переустройство главный режиссер Евгений Марчелли? Или со сценическими творениями «Театра-Театра» – флагмана пермской культурной революции?.. (Пускай Пермь так и не состоялась в качестве европейской культурной столицы, но отдельные ее усилия в этом

направлении, как ни относись к этой затее в целом, очевидно, заслуживают внимания и серьезного разговора.)

Я ничего не имею против Гуггенхайма – о тамошних громких акциях тоже необходимо иметь представление. Но не в ущерб же своим, пусть и не столь востребованным в мировом масштабе, художникам. Речь идет не о какой-то «национальной гордости», а об элементарном чувстве собственного достоинства, о простой справедливости.

В последние годы московские газеты взяли за правило регулярно и достаточно подробно информировать своих читателей о зарубежных театральных фестивалях – Авиньонском, Эдинбургском и так далее, вплоть до локальных, местных… Кто бы спорил, дело это в высшем смысле нужное и полезное (в особенности для присутствующих на этих значимых сценических форумах корреспондентов). Вот только печально, что ни одно из фестивальных мероприятий, проводимых на территории России, – которых сегодня у нас даже в излишестве – не может похвастать столь же пристальным вниманием центральной печати. А если у провинциального фестиваля и имеется шанс хоть как-то прозвучать вне родных осин, то только при наличии в программе зарубежных или, по меньшей мере, столичных постановок. Хорошо, если у города и организаторов-устроителей имеются не только здоровые амбиции и богатые возможности (случай омской «Академии» или Платоновского фестиваля в Воронеже). Но и здесь вернувшийся со смотра критик, решившись предложить свои заметки об увиденном какому бы то ни было печатному органу, скорее всего, столкнется с холодной индифферентностью, а то и вовсе почувствует себя беспринципным коррупционером, или даже «вражеским лазутчиком», пытающимся протащить на газетные страницы нечто сугубо вредное или общественно опасное. Впрочем, если фестивалю удалось заполучить спектакль Коршуноваса (например), то у него есть шанс хоть на что-то претендовать. А вот у «Ново-Сибирского транзита» – театрального биеннале, на котором нет иностранных гостей, но организаторы которого поставили перед собой цель собирать воедино все самое интересное на громадном пространстве от Урала до Тихого океана – такие шансы практически отсутствуют. Никому из наших информационных флагманов это глубоко и решительно не интересно.

Ну да Бог с ними, с фестивалями! А если вдруг просто – звезды сошлись таким образом, что в одном из российских театров – вдруг, раз! – и появился на свет абсолютно замечательный спектакль. (Гипотетическую возможность этого, наверное, не возьмутся начисто отрицать даже те коллеги, для кого Москва и Петербург видятся Эверестом и Джомолунгмой посреди бескрайней, безжизненной Сахары). Есть ли у него, при нынешнем положении дел, хоть минимальный шанс, чтобы даже не прозвучать, а просто обозначиться в информационном потоке? О «профильных» изданиях речь не идет… Хотя, отчего бы о них и не поговорить? Только вот разговор будет не слишком утешительным.

Во-первых, сколько у нас осталось сегодня этих самых профильных? Раз-два наперечет: одни умерли, другие плохо себя чувствуют. А во-вторых, и в них объем публикаций о периферийном театре на глазах уменьшается, скукоживается, подобно шагреневой коже, чем дальше, тем все более приобретая бессистемный характер, то и дело удивляя вопиющей нетривиальностью подхода[2]. Разве что один «Петербургский театральный журнал», ведомый талантливой и сверхэнергичной Мариной Дмитревской, пытается держать руку на пульсе и замечать все дельное, что возникает на российских просторах. (Хотя изначально, кажется, журнал не ставил перед собой такую задачу, что видно из самого его названия). Но возможности ПТЖ – главным образом, организационно-финансовые – увы, не безграничны.

Справедливости ради стоит заметить: ситуация начала складываться не вчера и даже не двадцать лет назад. Заманчивой представляется идея перенестись вместе с читателем в «славное прошлое», обратиться к великим традициям, ныне попранным и забытым, повздыхать о былом, еще более усилив – по контрасту – современную картину «падения нравов» в одной отдельно взятой сфере театральной критики… Было бы к месту! Но вот ведь какая штука: там, в прошлом, мы не без разочарования обнаружим, что и в прежние, ныне кажущиеся благословенными во всех отношениях времена, критическое осмысление театрального дела – и в масштабах страны, и в отдельно взятых географических точках – вовсе не отличалось такой уж силой и глубиной. Об этом красноречиво свидетельствует вышедшая несколько лет тому назад в издательстве «Наука» антология дореволюционной театральной критики российской провинции, тщательно собранная и подробнейшим образом откомментированная Алевтиной Кузичевой. В 1875 году провинциальный артист и литератор Лев Николаевич Самсонов писал: «В последнее время мы, актеры, громче и громче задаем вопрос: отчего пресса нигде правдиво не указывает на помехи, которые останавливают наш рост, и на средства, к которым надо прибегнуть для улучшения нашего брата <…> Общество совсем не знает нашей жизни, хотя и прочло две-три книги по этой части. Оно осталось при прежнем незавидном о нас мнении – мировой сор, отпетый народ, птицы, не сеющие, не жнущие, не собирающие в житницы и т. п. <…> Пресса, более, чем кто-либо, виновата перед нами. За что она забыла нас так безбожно?»[3].

В советские времена (в отношении которых мы до сих пор никак не можем определиться, на которые, говоря словами «лучшего, талантливейшего поэта» той эпохи, то неистово молимся, то неистово плюем, но которым – нравится это кому-то или нет – мы обязаны самой системой репертуарных театров страны) в рассматриваемой сфере с прессой о театральной провинции все также обстояло далеко не идеально. Отмерив ровно столетие от отчаянного возгласа Л.Н. Самсонова, берем годовую подшивку главного театроведческого и театрально-критического издания той поры и открываем наугад… На весь достаточно толстый номер журнала

[2] *Газета, по прежнему именующаяся «Культурой», занята сейчас большей частью душеспасительными беседами и ура-патриотическим бряцаньем, опубликовала достаточно объемный материал о мюзикле Алтайского краевого театра драмы на сюжет «Калины красной». Но заинтересовал издание не сам факт постановки, пускай, не вполне удавшейся, но любопытной для осмысления, а лишь то, что душеприказчики В.М. Шукшина запретили театру использовать оригинальное название киноповести, вынужденно переименовавшему свое творение в «Блудный сын».*

[3] *Цит. по: Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции: 1880–1917. М., 2006, С. 14*

«Театр» (1975 № 2) всего лишь три материала о российской периферии. И все три, включая заметку «Содружество искусства и труда» и чисто информационное сообщение о премьере в рубрике «Хроника», отчего-то посвящены Свердловску[4]. Впрочем, мы слегка слукавили: в журнале можно найти заметки из Таллина и Тбилиси, Днепропетровска и Николаева, Киева и Могилева, Риги и Тернополя. И хотя в подавляющем большинстве они крайне лапидарны и московская тематика преобладает, но какое-никакое ощущение жизни и контуры большой и разнообразной театральной державы, за скупыми строчками, так или иначе, проглядывают.

…Два десятилетия тому назад число государственных театров в нашей стране, в связи с изменением границ самой страны в одночасье если не уполовинилось, то уменьшилось значительно. Количество же разного рода изданий, информационных ресурсов, в том числе тех, которые всячески подчеркивают свою причастность сфере изящного, старательно изображают интерес к культуре и искусствам, напротив, увеличилось во многие разы. В это море информации можно уйти с головой, в нем можно утонуть, оттуда возможно извлечь при желании массу самых невероятных сведений о чем угодно. За одним лишь исключением: в плотном медийном поле тщетно искать сколь-нибудь внятных суждений о современной театральной России. Уже не говоря о том, чтобы понять тенденции, уяснить направление движения… Даже опытным интернет-лоцманам сие не под силу: из Сети можно выловить разве что мизерабельные клочки информации и обломки смысла. Хорошо еще, что у целого ряда отверженных есть собственные грамотные, а порой даже отменно функционирующие сайты, но многим театрам попросту не достает умения и ресурсов элементарно поддерживать свои страницы. А для многих – такова суровая реальность – и сам сайт есть то ли непозволительная роскошь, то ли вещь попросту ненужная.

В общем, несмотря на новые технологии мира, российский театральный материк в XXI веке, начисто опровергая теории глобализации, дрейфует в сторону все более темных вод. И здесь самое время озвучить основополагающий тезис наших размышлений. Именно сегодня, когда провинция забыта, она переживает едва ли не самый значимый период в своей 250-летней истории. Именно сегодня сценическая жизнь на периферии проистекает куда более живо и насыщенно, интересно и событийно, нежели в 1875-м, в 1975-м, в бурном 1991-м и даже в относительно недавнем 2000-м.

Тезис может показаться спорным. Попытаюсь его доказать.

Об эпохе до середины XIX столетия особо распространяться нет нужды. Крепостные театры, составлявшие вместе с некоторым количеством временных любительских трупп основную модель сценического дела в провинции, подарили искусству такие имена как Михайло Щепкин и Параша Жемчугова. Но ставить на одну доску крепостное творчество и продукцию столичных императорских сцен, наверное, не рискнет даже самый горячий

[4] *Хотя, почему «отчего-то»? Всему можно найти свое объяснение. Тогдашний главред журнала Афанасий Салынский питал к столице Урала особенно теплые чувства – ведь именно в этом городе он родился как драматург. На фоне нынешнего повсеместного и абсолютно беззастенчивого печатного лоббирования своих прямых театральных интересов этот региональный реверанс милейшего Афанасия Дмитриевича выглядит почти трогательным.*

поклонник ветхозаветной старины. Что же до зарождающегося в эти годы антрепренерского театра, то он должен был пройти этап становления – «окунуться в сутолоку ярмарок, не брезгуя занять место рядом с площадным балаганом, вступить в единоборство с такими чисто народными зрелищами, как вертеп и Петрушка»[5].

Ну а после того, как победа над Петрушкой была одержана – чем уж таким эксклюзивным могла удивить завзятого театрала дореволюционная провинция времени ее расцвета? Именитыми столичными гастролерами в их коронных ролях? Но на московских и петербургских подмостках эти алмазы, будучи помещены в куда более достойные, а не наспех, на живую нитку сделанные оправы, сверкали, думается, не в пример ярче. Существовала, конечно, и мы это помним, когорта великих провинциальных трагиков: «сам Николай Хрисанфыч Рыбаков», Андреев-Бурлак и иже с ними – талантищи и могучие харизматики, заставлявшие учащено биться или сладостно сжиматься в унисон сердца всего зрительного зала, в каком бы городе они ни выступали. Но таковых полновластных кумиров, то ли боявшихся столичных подмостков, то ли презиравших их, все же были считанные единицы. Собирательный образ русского странствующего актера – это даже не Геннадий Несчастливцев, а «потерявший имя» Сверчков-Заволжский…

То же самое можно сказать и о держателях антреприз. Да, был Соловцов, был Синельников, был Бородай… А кто еще? Просвещенных и вдумчивых хозяев театральных дел, стремившихся не просто заработать, но что-то настоящее дать почтенной публике, можно, наверное, перечислить по пальцам одной руки. Лицо дореволюционной провинциальной сцены определяли все-таки не они, а оборотистые, беспринципные Гаврилы Мигуновы, неизменно приходившие на смену прекраснодушным, и через то прогоравшим, Мартынам Нароковым. Репертуарная политика в эти годы, несомненно, претерпела определенные позитивные изменения по сравнению с щепкинскими временами. (Великий артист, однажды случайно увидав мольеровского «Дон Жуана» в переводе своего собрата по профессии Петровского, оставил нам свидетельство, что это была «такая галиматья», что он никак не мог взять в толк, «как можно было играть подобную пьесу в университетском городе, как Харьков»[6]). Но все драматургические новинки попадали на нестоличную сцену, как правило, «вторым номером», лишь после того, как прошли апробацию в тех же столицах: в лучшем случае в mise en scen`ах Художественного театра, но большей частью без каких бы то ни было мизансцен вовсе, как это было по старинке на театре заведено. (О таких особых случаях, как херсонское Товарищество новой драмы, где рождался на свет режиссер Мейерхольд, мы не говорим.)

Наконец, самое главное: в провинции до известных времен по сути дела не было – за редчайшими, опять-таки, исключениями – постоянных трупп. Само понятие Театра-Дома – узловое для русской психологической

[5] *История Русского драматического театра: В семи томах. Т. 2 . 1801–1825. М, 1977. С. 399–400.*

[6] *См.: Там же. С. 401*

школы, одно из необходимых ее условий – весь позапрошлый и первую четверть прошлого века оставалось по преимуществу уделом столиц. Блистательный первый любовник или яркий резонер, конечно, мог провести в Казани, в Твери, в Харькове не один сезон и даже не два – но он все равно осознавал, что когда-то ему придется сняться с насиженного места и отправиться на покорение новой губернии. И лучшие антрепренеры рано или поздно вынуждены были менять места своей дислокации. Не в последнюю очередь потому, что сами театральные здания им, как правило, не принадлежали.

В тридцатые годы у всех сценических сооружений страны – как доставшихся от старого мира, так и с размахом возведенных новых – был уже один единственный и полновластный хозяин. Советское государство в какой-то момент взяло под контроль и упорядочило стихийный поначалу процесс возникновения то здесь, то там в провинции театров с постоянной труппой и регулярным репертуаром. Появилась достаточно стройная, продуманная структура, широкая сеть именно Театров-Домов (более или менее благополучно дожившая до наших дней и способная, будем надеяться, пережить их). Но одновременно наметившийся еще на рубеже веков процесс омхатизации пошел куда активнее и глубже. По стране расплодилось изрядное количество прилежных копий Главного Театра Страны. Достаточно сказать, что высшей похвалой одной из лучших периферийных трупп тех лет, «Красному факелу», созданному трудами и рвением режиссера-подвижницы Веры Редлих, стало неофициальное звание… «сибирского МХАТа». Попадая сегодня в музей либо «историческое фойе» практически любого театра и разглядывая фотографии спектаклей тридцатых годов, замечаешь, что в самых разных городах они трудно отличимы друг от друга и все вместе силятся повторить мизансцены, сценографию, костюмы, даже грим орденоносного Художественного. Разумеется, создатели и участники тех постановок выполнили свою историческую миссию – они, прежде всего, сформировали по городам и весям «класс» театрального зрителя. Они же его и жестко сориентировали в единственно возможном направлении. Но кто из тогдашней публики был готов, положа руку на сердце, предпочесть оригиналу пусть даже весьма качественные копии? Все граждане СССР мечтали хоть разок попасть в бывший Камергерский дабы увидеть небожителей – Москвина, Качалова, Тарасову…

Эпоха развитого социализма (в том числе – эпоха «оттепели») сложившееся положение вещей в значительной степени изменила. У провинциальных наконец взыграла собственная гордость. То из одного места, то из другого стали доноситься слухи о каких-то прежде невиданных и абсолютно самостоятельных сценических явлениях. Постепенно обозначилась целая плеяда главных режиссеров – полноправных, а не номинальных творческих лидеров. Театроведы со стажем до сих пор словно мантру повторяют некий ряд имен собственных, для молодых критиков, к сожалению,

уже практически ничего не говорящий.

…Петр Монастырский в Куйбышеве, Фирс Шишигин в Ярославле, Артур Хайкин в Омске, Ефим Табачников во Владивостоке, Наум Орлов в Челябинске…

Все это были, насколько можно судить человеку, не заставшему их постановок, действительно, крупные мастера. Режиссеры, строившие, с полным на то правом, свои театры и, что еще более важно, умевшие сохранять их на должном уровне на протяжении многих лет. Но в других городах, параллельно, труппы годы и годы возглавляли люди, имевшие на то значительно меньшие творческие права. А где-то, может быть, и вовсе таких прав не имевшие. Однако это ничуть не мешало им усаживаться в кресла главрежей «всерьез и надолго», получать к юбилеям очередные награды и регалии и являть в собственных глазах фигуру чрезвычайной важности. И еще один немаловажный момент: чем менее талантлив художественный руководитель, тем более он стремится уберечь вверенную ему сцену от совершенно ненужных ему свежих веяний, от молодых талантливых творцов.

Потом насупили времена, когда во всем торжествовала стабильность – в диапазоне от умиротворяющей до мертвящей. И в политической жизни, и в провинциальной сценической все было расчислено и предопределено (казалось, на долгие до бесконечности годы). Вот общепризнанные театральные центры, вот города, от которых не стоит ждать каких-то художественных прозрений, но где все сработано достаточно ладно и крепко, на ожидаемом уровне. А вот театры, где ситуация также ожидаемо и стабильно плоха… Театральная карта страны казалась почти столь же постоянной и неизменной, что и географическая карта Родины. Нет, время от времени случались, конечно, какие-то внезапные «извержения и землетрясения». Но они представляли собой явления большей частью временные, «сезонные». Нашумевшая «эпоха» К. Гинкаса и Г. Яновской в Красноярском тюзе продлилась всего два сезона, а предшествовавшая ей в тех же самых стенах «эра» Г. Опоркова лишь немногим больше. Намечавшимся «прорывам» мешала, прежде всего, идеологическая бдительность: на местах она всегда была не в пример неусыпнее, и с малейшими призраками антисоветского (большей частью пригрезившимися, иногда – имевшими под собой реальные обоснования) здесь стремились покончить как можно быстрей, любыми правдами и неправдами.

Я, безусловно, несколько спрямляю и утрирую вековую историю театра российской провинции (которая, вдобавок ко всему, слабо изучена), хотя историей массовых достижений ее вряд ли кто либо отважится назвать. История приспосабливаемости – это вернее. К вкусам публики, к власть предержащим, к столичным тенденциям, наконец. В том, что сегодня театральная периферия оказалась в значительной степени предоставлена самой себе, имеется и положительная сторона. Она стала гораздо меньше оглядываться на кого бы то ни было, она зажила самостоятельной жизнью со всеми плюсами и минусами такого существования.

Под словосочетанием периферийное устройство у компьютерщиков издавна, еще с «электронно-вычислительных» времен принято понимать такие устройства, которые «расширяя возможности ЭВМ, не изменяют ее архитектуру»[7]. Отечественная театральная машина – можно назвать ее также махиной, благо слова эти происходят от общего латинского прародителя, – с момента своего возникновения претерпела немало организационных, технических и иных перемен. Неизменным оставалось одно – баланс сил, система взаимоотношений между «двухядровым» центром, где помещался центральный процессор-движитель, где испокон веку хранилась динамическая память, – и внешней средой всей остальной сценической России. Первый всегда был ведущим, вторая – ведомой. Сегодня конфигурация меняется, и провинция уже некоторым образом расширила возможности общероссийских подмостков (пусть это покамест далеко не всем заметно, но это факт). Все идет к тому, что этим дело не ограничится – изменения грозят-таки, на наш взгляд, затронуть и саму незыблемую, казалось бы, 250-летнюю архитектуру российского театра.

Хотя возможно, все возвращается на круги своя. Ведь давайте вспомним, где все начиналось. В Ярославле, в кожевенном сарае купца Полушкина, приспособленном купеческим пасынком Федором Волковым со товарищи под представление драм и пасторалей…

Никаких глобальных потрясений с последующим полным переформатированием ни в ближайшие, ни в последующие годы ждать не стоит. Москва останется Москвой и театральной Меккой. В ее сторону будут по-прежнему устремлены с надеждой тысячи юных актерских глаз изо всех 83-х субъектов Российской Федерации. Но это вполне понятное устремление уже не кажется столь тотальным, как еще какой-нибудь десяток лет назад. Сужу по опыту своего общения с молодыми лицедеями из разных регионов. Многие из них четко уяснили для себя: попасть на вторые роли в сериальную обойму – не есть высшая точка профессиональной самореализации[8]. Да и потом лучше быть первым парнем, сиречь Гамлетом, или, по крайней мере, Меркуцио «на деревне», нежели всю жизнь в искусстве провести на подтанцовках в знаменитом «Ленкоме». Понимание этого для актерской психологии крайне важно. Правда, не менее важны для нее колоссальное честолюбие и вечная вера во внезапность чуда. Может быть, и стремилось бы по-прежнему 99,9% выпускников региональных актерских факультетов в Москву, в Москву, «на подтанцовки»… если бы не момент финансовый. Я говорю даже не о резко возросших, в связи с окончательным формированием региональных бизнес-элит, возможностях дополнительного актерского заработка на стороне, но о том, что в провинциальный театр постепенно пошли деньги. Они, разумеется, не хлынули потоком, но тенденция обозначилась. Когда главный режиссер Омской драмы Георгий Цхвирава поведал мне о тех суммах прописью, что получают в его театре только что пришедшие в труппу артисты (с зарплатами в МХТ они, наверное, не сравнимы, но, поверьте, и для многих московских трупп это сегодня

*[7] Статья «Периферийное устройство» в Википедии http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%E5%F0%E8%F4%E5%F0%E8%E9%ED%EE%E5_%F3%F1%F2%F0%EE%E9%F1%F2%E2%EE*

*[8] А вот для того, чтобы во всеуслышание заявить о себе в «серьезном» кинематографе, теперь вовсе необязательно служить на столичной сцене. Можно работать в совсем маленьком и удаленном театре. Примеры – Виталий Кищенко из «Тильзит-Театра» города Советск, Евгений Сытый из той же кемеровской «Ложи», Леонид Окунев из тюменского «Ангажемента». И это далеко не все провинциалы, в последние годы оказавшиеся весьма востребованными большим экраном.*

недостижимые величины), то я понимаю, что молодежи нравится работать там не только вследствие подлино творческой атмосферы, которая царит в прекрасном омском театральном Доме на протяжении уже не одного десятилетия. Омичи являются получателями Президентского гранта – это большое подспорье, но нужно сказать, что и среди не осчастливленных подобной милостью имеется немало коллективов, изыскавших возможности для достойной заработной платы сотрудникам.

Конечно, очень многое зависит от местных руководителей. Так было в России всегда. И положение служителей муз той области, глава которой страстно любит футбол и ничего, кроме футбола, даже в советское время заметно отличалось от условий существования их коллег в тех регионах, где первое лицо (хотя бы благодаря своей супруге) регулярно «отмечалось» на премьерах. Но нельзя не заметить, что ситуация меняется к лучшему даже и в этом, казалось бы незыблемом правиле. Теперь и многие губернаторы – спортивные фанаты – наконец-то осознали, что театр, его внешний вид и внутреннее наполнение служат если и не «визитной карточкой» края, то заметным ее элементом, немаловажной виньеткой.

По городам и весям страны развернулось в давно невиданных масштабах театральное строительство. В последний раз нечто подобное случалось в 1970-е, но тогда это было вызвано не столько горячей заботой об артистах и публике, сколько необходимостью иметь просторные, вместительные залы для проведения областных партконференций. (Сколько сил положили постановщики и мастера сцены в борьбе с этими вдохновленными зданием МХАТа на Тверском холодными, безжизненными «кубатурами» – и порой даже выходили победителями в неравном противостоянии). Сегодняшние проекты зачастую также не назовешь идеальными воплощениями мечты художника. В зрительских фойе правит бал «лепота», залы отмечены прямо-таки купеческим размахом… Но все же это сооружения, воздвигнутые, в первую очередь, для представления драм и пасторалей, о чем свидетельствуют средства, вкладываемые в техническое оснащение сцены. Сценическая машинерия, световое и звуковое оборудование в театральных новостройках отвечают, как правило, последнему (ну или, хотя бы, предпоследнему) европейскому слову.

Работать в таких условиях, думается, комфортно и нисколько «не оскорбительно» даже художникам с повышенными требованиями к себе и окружающему миру, обладателям звучных имен. В последние годы все чаще можно встретить на провинциальных афишах известные столичные режиссерские имена. Борис Морозов осуществил несколько постановок в Белгородском драматическом театре, Адольф Шапиро ставит в Ульяновске и Саратове, Анатолий Праудин – в том же Саратове и Самаре, статус «главного приглашенного режиссера» Нижегородского театра драмы можно смело присваивать Валерию Саркисову. И это, как правило, отнюдь не «переносы», не копирование своих прежних

спектаклей, осуществляемое «в полноги» за неделю-другую (подобное, увы, практикуется рядом московских «гроссмейстеров» от режиссуры), но оригинальные творческие замыслы, художественные первопрочтения.

Не секрет, что отношение к такого рода «вылазкам» именитых в провинцию – разное. Кое-кто считает их отхожим промыслом, исключительно средством заработка (что, на наш взгляд, не вполне справедливо – не для всех и не всегда). Но эти люди, в любом случае, отвечают за себя и за свою репутацию. В отличие от таинственных детей лейтенанта Шмидта, чьи никому неведомые фамилии, уснащенные крупно набранным в скобках названием столицы нашей Родины, изрядно намелькались на российской театральной карте примерно на рубеже тысячелетий. Что это была за когорта персонажей? Откуда они вдруг все в одночасье появились и куда так же дружно и загадочно испарились? Бог весть! Можно с уверенностью сказать лишь то, что любви определенной части жителей регионов к москвичам они явно не добавили.

В настоящее время по Руси также перемещается (можно даже сказать безостановочно) определенное количество индивидов с дипломом режиссеров драматического театра и московской или питерской пропиской в паспорте. Но это уже «другой коленкор». Юноши (и девушки) из хороших театральных «семей», ученики Додина, Фоменко, Хейфеца, Женовача, Козлова, Каменьковича и Крымова, завершившие свое обучение год, три, пять, в крайнем случае, десять лет назад, вдруг оказались чрезвычайно востребованы периферией и пришлись как нельзя более к ее несколько обветшалому «двору». Их вхождение в профессию удачнейшим образом совпало с, как теперь это принято называть, вызовом времени, с как-то одновременно обозначившимся в головах (многих руководителей театра, а также глав региональных культурных департаментов) ощущением необходимости перемен, свежего дыхания, новых тем и обновленного сценического языка. Молодая режиссура, чье «нашествие» на Россию в настоящее время стало беспрецедентным в истории. Хотя, пока не тотальным (в основном его можно наблюдать за Уральским хребтом) принесла с собой на сцены, а за ними и в залы, одну очень важную вещь. Она всего за какие-то несколько сезонов наглядно продемонстрировала, что театр – отнюдь не какое-то унылое, или отстойное место. Что здесь могут не только с преувеличенной важностью носить плохо пошитые исторические костюмы или пытаться безудержно, до коликов, развеселить. Что разговор с подмостков может вестись на самые острые, в том числе обжигающе актуальные темы, но при этом разговор не банальный, не вгоняющий в тоску, а живой, страстный, яростный, местами захлебывающийся в стремлении говорящего самоутвердиться, и главное – искрений, пускай, нередко даже во вред себе.

Да, в основном они являются проводниками «новой пьесы». Нравится это кому-то или нет, но это их язык, их отношение к миру, их поэтика, манифесты, провозглашаемые их современниками.

Но при всем при том они достаточно «всеядны»: могут при необходимости и классическую пьесу осилить, и любую прозу для сцены приспособить и что-то такое сугубо оригинальное (вроде спектакля без изначальной литературной основы), соорудить.

Ни к кому из них пока неприменимо выражение «театр такого-то». (А с другой стороны, в отношении многих ли куда более маститых режиссеров из поколения «45+» мы можем с чистой совестью использовать данную формулу?). И постановку одного было бы вполне возможно принять за работу другого. Однако о некоем костяке поколения, о наиболее внятно реализовавшихся на сегодня его представителях, несомненно, можно и нужно говорить.

Нужно говорить о разнообразном, неизменно радикальном, вне зависимости от остроты материала, Дмитрии Егорове, соединяющем в себе юношеский максимализм с «солидной» не по годам сосредоточенностью на театральной этике вкупе с эстетикой (поставившем, в частности, «Экспонаты» В. Дурненкова и «Однорукого из Спокэна» М. МакДонаха в Омской драме, «Прощание славянки» по роману В. Астафьева «Прокляты и убиты» в Алтайском молодежном театре и пересказавшем без слов «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина на сцене новосибирского «Красного факела»).

Нужно говорить о тонком, точном Семене Александровском, – который вслед за своим учителем Львом Додиным всякий раз ищет наиболее адекватную для драматургического материала и в то же время актуальную форму. (Среди его спектаклей: «Бидерман и поджигатели» М. Фриша в Алтайском краевом театре драмы, «Утюги» Анны Яблонской в Челябинском камерном, «Иллюзии» Ивана Вырыпаева в Русском драматическом театре Хакассии, а также первая постановка пьесы драматурга Е. Черлака «Ипотека и Вера, мать ее», за которую он был удостоен приза за лучшую режиссуру на фестивале «Ново-Сибирский транзит», никак нельзя забыть и о Марате Гацалове – мастере смелых пространственных решений и умельце раскрыть в каждом артисте прежде неведомые возможности, – вызвавшем к жизни нашумевшее «Прокопьевское чудо». Его спектакль «Экспонаты» из этого небольшого шахтерского города произвел фурор сперва на региональных фестивалях, а в завершение – на предпоследней «Золотой маске». На мой взгляд, Гацалов поставил один из самых ярких спектаклей прошлого сезона – «Август. Графство Осейдж» Т. Леттса в новосибирском «Глобусе».

Несомненно нуждается в особом упоминании и Роман Феодори, самый «деятельный» представитель поколения, успевший к своим неполным 35-ти годам осуществить какое-то дикое количество спектаклей в Твери и Владимире, в Канске и Новокузнецке…

«Режиссер-многостаночник», он одинаково ловко и умело «разбирается» с Мольером и Шекспиром, вербатимом и детской сказкой и, что особенно важно, он один из немногих в своей генерации, которые не боятся большой сцены, способны выстроить спектакль-«полотно» крупной формы, широкого дыхания. (Среди массы его работ стоит выделить «Наташину мечту»

в Красноярском тюзе, который он ныне возглавляет, и «Мамашу Кураж» в Алтайской драме, которой он руководил. Последняя стала правомочным триумфатором «Маски» прошлого года).

Они – разные. Разнятся и их жизненные стратегии. Кто-то, как Р. Феодори, пересаживается из кресла главного режиссера в одном сибирском городе в кабинет в другом. Кто-то, как М. Гацалов, предпочитает радикально сменить обстановку – дымный Кузбасс на экологически чистую Эстонию (не так давно он принял Русский театр в Таллине). Кто-то уже успел возглавить некое театральное дело в столицах – Д. Егоров значится руководителем санкт-петербургского «Этюд-театра», пускай не государственного, но уже заявившего о себе. Кто-то, как С. Александровский, похоже, напротив, вовсе не стремится возглавлять что-либо вообще… Но они, при всех различиях – общность. А объединила их провинция, которая щедро дала им всем путевку в большую режиссерскую жизнь и которую они встряхнули. Сумели понять, почувствовать – быть может, не до конца – и полюбить. Причем взаимно им воздала должное публика, особенно – молодая ее часть, а это сегодня в ситуации стремительно стареющей российской театральной аудитории важно как никогда. Их по достоинству оценил не склонный к особым сантиментам директорский корпус. Их приняли актеры. И это самое главное. В этом залог продолжения истории.

Дело за малым. И тут, кажется, самое время еще раз обратиться к словам Льва Самсонова, высказанным в бесконечно далеком 1875-м, но звучащим сегодня, как нельзя более актуально.

«Пресса должна помочь нам. <…> Между нами началась та осмысленная тревога, которая показывает, что нельзя далее оставаться на старых местах <…> не велики еще новые ряды, но они есть, а это уже много при нашей сиротливости и беспомощности. <…> Здравая самодеятельность актеров и участие прессы – вот фундамент нашего грядущего дела»[9].

***В следующем номере журнала мы планируем продолжить разговор о «периферийном устройстве» современного Российского театра.***

[9] *Цит. по: Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции. С. 16*

**Татьяна ОРЛОВА**

# ВДАЛИ ОТ САДОВОГО КОЛЬЦА

Полвека назад провинциальная театральная Россия, которую по воле судьбы мне пришлось исколесить от Москвы до Урала вместе с матерью-актрисой, осталась в памяти стабильной и кондовой. Спектакли точно соответствовали содержанию прочитанных мною, школьницей, классических произведений. Ничто не шокировало и не побуждало к длительным раздумьям. Телевизор был лакомством, а театр законодателем искусства. Ему верилось безоговорочно. Приметы бедной фантазии, слаборазвитого вкуса, преувеличенных и фальшивых страстей не воспринимались как культурологическая катастрофа. Менялись города и географические широты. Жизнь театров оставалась полной интриг, ревности, пьянства, борьбы за роли и скудности бытового существования. Все как у великого Александра Островского в его «пьесах жизни», с «возвышенным стилем игры» в трагедиях и мелодрамах. Его странствующие актеры Аркадий Счастливцев и Геннадий Несчастливцев навечно припечатали провинциальные театры потерей индивидуальных черт, хотя в отдельных случаях это было не совсем так. Российская театральная провинция казалась достаточно единым организмом с одним и тем же популярным у публики репертуаром.

Конечно, Островский был всегда на первом месте. Чаще всего воспринимался через призму взглядов Н.А. Добролюбова. Именно по его оценкам сверялось и актерское творчество. Великий критик особенно хорошо объяснил современникам и потомкам «Грозу». Потому исполнителям ролей Катерины, Кабанихи, Дикого, Тихона, Варвары было непросто.

Кроме Москвы и Петербурга–Ленинграда всю Россию можно было называть провинцией, (несопоставимо количество столичных и периферийных жителей). Но разве можно считать провинциалами тех, кто в конце концов завоевал столицы: Мария Савина, Пелагея Стрепетова, Вера Комиссаржевская, в советское время – Иннокентий Смоктуновский, Олег Янковский и десятки других? Провинциальные театры всегда ориентировались на местную интеллигенцию. Она была влиятельной и единодушной в крупных университетских городах, таких как Саратов, Самара, Астрахань, Тула, Вологда, Владимир, Рязань, Орел, Воронеж, Нижний Новгород, Курск и Тамбов. Именно эти города часто пополнялись выпускниками московских и питерских актерских училищ. Поэтому невозможно судить театральную жизнь России, не учитывая вклад периферийных театров.

Александра Николаевича Островского, как певеца России далекой от столицы, постоянно вспоминали на VI межрегиональном театральном фестивале им. Н.Х. Рыбакова в Тамбове 2012 года. И вовсе не потому, что два из пяти показанных спектаклей были по его пьесам. И не потому что каждый вечер перед очередным показом из-за кулис появлялись Счастливцев и Несчастливцев, как типичные актеры из массовки с легким придорожным разговором о приехавших театрах. Они уверяли, что пытаются устроиться в нынешнюю тамбовскую труппу; на худой конец, получить контрамарку на фестивальный спектакль сегодня вечером.

Островский вспоминался в его метких и не стареющих наблюдениях жизни «за пределами Садового кольца» и заставлял узнавать сегодняшний день российской театральной периферии. Кострома, Самара, Рязань, Владимир – для большой сцены, Саратов и Воронеж – для Молодежного проекта привезли в Тамбов очень разные по художественному уровню спектакли, отобранные экспертами по принципу – есть ли в них значительные актерские работы.

Общее на сегодняшней театральной карте России виделось в том, чтобы представить актеров-любимцев своих городов. Фестиваль рассчитан на ярмарку-конкурс уникальных актерских индивидуальностей. Недаром высшие официальные награды этого праздника звучат очень престижно; «Актриса России», «Актер России». За плечами у всех богатые творческие биографии, опыт и проверенная временем школа, успех у публики, уверенное мастерство. Номинанты – лучшие из лучших. И никакого кота в мешке.

**КОНКУРЕНЦИЯ**

Для меня театр за пределами Москвы и Питера никогда не был искусством второго сорта. Для большинства зрителей, не избалованных столицей, «свое» вообще лучше и ближе сердцу, чем то, о чем критики складывают восторженные оды. Понятие «провинция» не всегда губительно для творческого человека. Особенно сегодня, в век продвинутых технологий, безграничных возможностей серьезной учебы и даже плагиата; сравнительно легких международных контактов и приглашений поработать с новой режиссурой.

Однако есть существенная разница в том, что делает репертуарный театр по будням, обслуживая своего зрителя, думая о кассовых сборах, и тем, что он может показать в праздник, выехав на фестиваль. Возникло понятие «фестивальный спектакль». Часто он бывает не кормильцем театра, а счастливым шансом привлечь к себе внимание и получить награду. Театры вынуждены с этим считаться. Тем более, что в периферийных городах консервативность публики взыскует привычного и проверенного, в штыки принимает мышление молодой режиссуры и шокирующие подробности «новой драмы». Поменялось и отношение к статусу артиста. Ставшие артефактом диалоги Счастливцева и Несчастливцева не дают мне покоя. Думается, что сегодня в провинции невозможно сохранить прежнее достоинство служителя Мельпомены.

Разумеется, многие ныне не знают Н.Х. Рыбакова. В театроведческой литературе его называли мастером новой актерской школы. Курский мещанин по происхождению, он объехал всю Россию, накопил огромный запас наблюдений и осел в Тамбове. Обидно, что тамбовские жители в день закрытия фестиваля без всякого интереса проходили мимо песенно-стихотворной просветительской уличной акции в день рождения Николая Хрисанфыча. Солидная незнакомая театральная элита из Москвы, гора красных гвоздик возле мемориальной доски у дома великого актера, небольшой оркестр – ничто не остановило людей, которые спешили по своим воскресным делам. Театр и его артисты, пусть и свои, ушли из их жизни на очень дальний план. Хорошая творческая репутация сегодня гораздо менее значима, чем репутация деловая, денежная, карьерная. Тамбовцы жили в привычном ритме, привычных заботах, не ожидая от театра высказываний о времени и о себе. И все же зал театра во время фестиваля был заполнен до отказа, подтверждая правоту городского руководства, которое упорно боролось за свой фестиваль, получило покровительство московского Малого театра и действительно устроило праздник для своего региона.

Мне вспоминаются события пятилетней давности в городе Гомеле, где на «Славянских театральных встречах» Смоленск привел в состояние шока местную гостеприимную публику спектаклем «Ревизор» в постановке Анатолия Ледуховского. Возмущенные зрители с упреками и оскорблениями выбегали из зала. Скандал сопровождался возгласами в адрес организаторов: «Больше на ваши фестивали ни ногой!»

Когда же спустя некоторое время смольчане вновь привезли свой спектакль в Беларусь, зрители смотрели его уже с удовольствием и пониманием. В отзывах звучало: почему на своей сцене не видим ничего подобного? Думается, что это наглядное свидетельство фестивального влияния на умы и весомый аргумент как в пользу насущной потребности в подобных форумах, так и необходимости для каждого театра иметь в своем активе особый конкурентоспособный фестивальный «продукт».

В тамбовской фестивальной программе участвовали только пять спектаклей из пяти

городов, что для любого феста мало. Конечно, судить по ним о процессах театральной России трудно. И все же отзвуки жизни российского театра присутствовали постоянно. Они властно вторгались в канву фестиваля то удачным примером, то сожалением, то подсказкой, то радужной перспективой, то откровенным разочарованием.

С сожалением приходиться признать, что искания нынешней российской периферийной режиссуры вырисовывались слабо. При беглом рассмотрении главным оказывалось желание удовлетворить не слишком взыскательные ожидания публики. Когда же спустя некоторое время удалось вглядеться пристальнее, увиделось стремление к самовыражению, при котором концептуальность режиссерского прочтения совсем не так уж и важна. Игра с формой происходила в пределах допустимого, с доверием к опыту и мастерству актеров, которые добросовестно работали так, как привыкли. Во времена Островского провинция легко обходилась без режиссуры. Иногда кажется, что и сегодня можно существовать без нее. Грамотно прочитать пьесу и развести по мизансценам сумеет любой актер, но тогда об участии в фестивалях можно забыть. В придуманном Москвой и Тамбовом Рыбаковском фестивале был определен и заложен единый художественный стержень – попытаться сохранить русскую актерскую школу психологического театра. (Там, где режиссер начинал штукатурить, а актер штамповать проверенные приемы, об углублении в психологию лучше было не вспоминать.)

**ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПРИВЫЧНОГО**

В рейтинге худшего и лучшего оказались два спектакля по пьесам А. Н. Островского: «Гроза» из Костромы с родины драматурга и «На всякого мудреца довольно простоты» из Владимира.

Сотканная из целлофана, стройматериалов, резиновых сапог и электрических разрядов «Гроза» режиссера Сергея Кузьмича бросила вызов классическим прочтениям пьесы. Возможно, постановщик поставил вопрос: «Чем будем удивлять?» и соорудил странный, неудобный, захламленный досками мир, где даже любовное свидание Катерины и Бориса происходит в яме, заваленной строительными щитами. Кулигин, наговорившись вволю по поводу и без повода, тянет провода, ввинчивает электрические лампочки, пытается оживить усопшую Катерину с помощью электроприбора и в результате сам погибает. Сюжет разворачивается подобно сериальному теледетективу с клиповой рваной нелогичностью и мелкими подробностями, которые должны удержать наше внимание.

Сцена из спектакля «Гроза». Костромской государственный драматический театр им. А.Н. Островского

И. Жохова – Машенька. А. Аладышев – Глумов. «На всякого мудреца. довольно простоты». Владимирский академический драматический театр

Возможно, это желание подражать модным театральным режиссерам столицы, хотя осовремениванием классических образцов сегодня никого не удивишь. В профессии режиссера заложен поиск сопричастности пьесы своему времени, но как важно, чтобы это не стало формальностью и повторением чужих образцов.

Колоритный актер Алексей Галушко в сценической «маске» Дикого прошел по спектаклю второстепенным персонажем, невыразительной тенью, никого всерьез не задев своим самодурством. И как тут не вспомнить Николая Александровича Добролюбова, который полемизируя с критиками, не понявшими «Грозы», тогда, в 1860 году словно бы посмотрел спектакль С. Кузьмича и дал точную картинку того, что случится на сцене через полтора века: «Все действие идет вяло и медленно, потому что загромождено сценами и лицами, совершенно не нужными. Кудряш и Шапкин, Кулигин, Феклуша, барыня с двумя лакеями, сам Дикой – все это лица, существенно не связанные с основою пьесы. На сцену беспрестанно входят ненужные лица, говорят вещи, не идущие к делу, и уходят, опять неизвестно зачем и куда. Все декламации Кулигина, все выходки Кудряша и Дикого, не говоря уже о полусумасшедшей барыне и о разговорах городских жителей во время грозы, – могли бы быть выпущены без всякого ущерба для сущности дела.

Строго определенных и отделанных характеров в этой толпе ненужных лиц мы почти не находим, а о постепенности в их обнаружении нечего и спрашивать. Они являются нам прямо ex abrupto, с ярлычками. Занавес открывается: Кудряш с Кулигиным говорят о том, какой ругатель Дикой, вслед за тем является и Дикой и еще за кулисами ругается… Тоже и Кабанова. Так же точно и Кудряш с первого слова дает знать себя, что он “лих на девок”». (*Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Статьи об Островском. М., 1956. С. 163.*)

Впрочем, еще более точным определением костромской «Грозы» может служить печально знаменитая фраза мнимого добролюбовского последователя – критика А Пальховского, некогда заключившего:

«Несмотря на трагический конец, Катерина… все-таки не возбуждает сочувствия зрителя, потому что сочувствовать-то нечему: не было в ее поступках ничего разумного, ничего человечного: полюбила она Бориса ни с того ни с сего, изменила мужу… ни с того ни с сего, покаялась ни с того ни с сего, в реку бросилась тоже ни с того ни с сего. Вот почему

Катерина никак не может быть героиней драмы, но зато она служит превосходным сюжетом для сатиры…» (*См.: Там же. С. 266.*)

Вот и в спектакле костромичей Катерина в исполнении актрисы Антонины Павловой существо подавленное и раздавленное с первых же сцен. Самоубийство у нее – не протест, а спасение для очень слабого человека. Потому и не пробуждает спектакль понимания и сострадания, заложенных в пьесе Островского.

Смеем предположить, «превосходным сюжетом для сатиры» наверняка показался бы великому критику костромской город Калинов 2012 года, ибо куда как не жаловал Добролюбов манерное оригинальничание, стремление любой ценой «не отстать от века». Разделывался он с подобными явлениями доказательно и остроумно; мы с ним в этом солидаризируемся и потому так подробно цитируем.

Спектакль режиссера Сергея Морозова «На всякого мудреца довольно простоты» определен как «карьера в ритме танго» и сразу захватывает своим соответствием современным реалиям. Костюмы, темп, стиль актерского существования не актуализированы до полного узнавания, а балансируют на границе эпох, тем самым подчеркивая, что узкий практицизм, предательство, приспособленчество никогда не изживаются, блага жизни распределяются не по уму, а добродетель выглядит смешной и наивной.

Злободневность пьесы доказывают буквально все прочтения «Мудреца». Знак равенства между тогдашним купечеством, дворянством и современной политической и финансовой элитой не нуждается в доказательствах. Вероятно, навсегда останутся такие Егоры Дмитричи Глумовы с их умом, талантом, злостью и приспособленчеством. Недаром в завершение пьесы и спектакля Глумов говорит: «Я вам нужен, господа».

Многонаселенный спектакль Сергея Морозова не микширует и не смазывает актерские индивидуальности. С каждым появлением нового персонажа открывается новый яркий характер, выстроенный по законам психологического театра и слегка приправленный специями современного ироничного прочтения.

В пестром женском обществе «Грозы» и «Мудреца» особняком стоят матушки-радетельницы Марфа Кабанова и мамаша Глумова. Обе пекутся о своих сыновьях и материнская любовь перерастает у них в фанатизм, правда, с разными арифметическими знаками. У одной – в минус, у другой – в плюс.

Обе исполнительницы – актрисы Татьяна Никитина и Галина Иванова были номинированы на получение высшего звания и премии «Актриса России». Выделение их в спектаклях означало только одно: всеми признанное актерское лидерство. За этим признанием, конечно же, стояла уникальность трактовок и мастерство исполнения.

Актриса Татьяна Никитина рассказывает историю своей героини, опираясь на опыт современной сильной и самостоятельной женщины. Что для сегодняшнего зрителя формула «Коня на скаку остановит»? Ничто. Какие кони?! А вот молоток или ножовка в женских руках – другое дело, занятие привычное и понятное. Отбор пластических средств, разумеется, не в духе Островского, но в практике современной жизни. Ее фанатическая любовь к сыну разрушительна. Музыка исполнения торопливая. Слова будто набегают друг на друга. Кабаниха – женщина недолюбленная. В исполнении Татьяны Никитиной трудно понять, почему статную, красивую, по-своему неглупую, мужчины обходили ее стороной. Возможно, из-за сильного, самостоятельного характера. Такие натуры женскую обделенность выплескивают на детей, часто порабощая их, как Кабаниха Тихона. Театральный образ наполнен мужской повелительностью и лишь слегка уловимой женской неудовлетворенностью. Не вырвавшееся наружу пламя любви оборачивается пожаром для тех, кто рядом. Этот огонь выжигает близких.

В небольшой, фактически проходной роли мамаши Глумовой очень значительной оказалась Галина Иванова.

Первый взгляд на актрису заставляет вспомнить об актерских амплуа, о незавидной судьбе актрис-травести. Когда же видишь ее на сцене, все рамки и ограничения амплуа мгновенно становятся неважными.

Н. Кроткова – Жозефина.
А. Зайцев – Наполеон.
«Наполеон Первый».
Рязанский государственный ордена «Знак почета» областной театр драмы

Есть такие актерские судьбы – Янина Жеймо, Мария Бабанова, Алиса Фрейндлих. С одной стороны им очень близки детские истории, лирические героини. С другой – они способны подняться до высот трагедии. В «Мудреце» это не понадобилось, зато проявилась яркая харизматичность актерского таланта. От амплуа сохранилась детская наивность. От мастерства и опыта появилась женская прозорливость, гибкость, хитрость.

В результате, высшую награду фестиваля получила Галина Иванова. Никитина удостоилась диплома за вклад в развитие русского театрального искусства. Одной актрисе досталась фирменная роль. Другой – второстепенная. Обе были великолепны в своем актерском мастерстве. Можно лишь предположить, где режиссер помог и доверился исполнителям, а где запутал и увел в сторону от главного.

Если учесть, что все актеры сотканы из чужих образов и сочиненных жизней, то как же они существуют в нашем невыдуманном мире? Как человеки они плоть от плоти того, чем живут, что слышат, чувствуют, наконец, едят.

Как лицедеи они все время должны от этого убегать, перестраиваться, перекраиваться и даже притворяться. Вот это последнее – есть главная опасность, потому что талантливое притворство сильно действует на окружающих и заставляет их верить в то, чего нет и не может быть никогда. Об этом думалось после спектакля из Рязани «Наполеон Первый.

**ЗАЧЕМ МУЧИТЬСЯ?**

Рязанский театр посвятил свою работу Году Россия–Франция и играет спектакль второй сезон. Жизнь французского императора настолько богата событиями, страстями, победами и ошибками, что давно вдохновляет и продолжает вдохновлять писателей всех времен и стран. Простейшую мысль пьесы Фердинанда Брукнера можно было бы сформулировать так: император принес в жертву любимую женщину и потерпел крах в карьере и жизни. В реальной истории все было, конечно, сложнее и глубже, но почему бы не вырвать такой факт биографии из контекста и взглянуть современными глазами на отношения диктатора с преданными ему женщинами?

Где любовные отношения, там обязательно рядом предательство и нет в этом ничего удивительного. Тема всегда волнует и заставляет размышлять о неминуемом возмездии. Каждому действию имеется противодействие и не угадаешь, где настигнет тебя неотвратимая судьба.

История личной жизни Наполеона, наверное, не очень типична и не вызывает угадываемых ассоциаций у русской публики. В то же время театру интересна возможность поворошить русско-французские отношения и сделать красивый костюмный спектакль. Только вот все французское прочитано по-рязански с той мерой возможностей, которые доступны провинциальному театру. И это обидно.

Думается, что не следует брать в работу пьесу о яркой исторической фигуре, не имея подходящего для этого исполнителя. Зрителям будет трудно отрешиться от своего личного видения Наполеона, от своих представлений об эпохе.

Популярный и любимый в Рязани заслуженный артист Александр Зайцев не разочаровывал зрителей и критиков, играя главные роли. Но документальный материал – штука опасная. Столько написано, снято в кино, сыграно в театре о Наполеоне, что выбор актера на эту роль должен был это учитывать. Можно закрыть глаза и не предавать значения внешнему облику. Однако игнорировать внутренние характеристики исторической личности невозможно. Кто он, Наполеон? Страстный, деспотичный любитель женщин? Или воин, политик, государственный деятель, который ставит на карту судьбы самых дорогих и преданных людей?

Опытный режиссер, народная артистка России Жанна Виноградова не до конца определила приоритеты, заданные текстом пьесы. Сюжет закольцован двумя судьбоносными событиями: отречение императрицы и отречение императора. И смысл в том, что возмездие неизбежно. Если довериться словам из театральной программки, то режиссер настраивала исполнителя на то, что Наполеон, прежде всего человек, живой и страстный. Такое может сыграть любой актер. Но пьеса написана не об обычном, а об уникальном человеке (об этом также напоминает программка). В спектакле же перед нами простолюдин-корсиканец, которого женщины все время отвлекают от государственных дел и завоевания мира. Досадная скороговорка Александра Зайцева не дает возможности проследить за мыслительным процессом. Не отыгран момент поражения императора, где должен быть резкий переход к осознанию краха всей жизни. Есть очень удачный эпизод, когда Наполеон стоит перед замурованной дверью, за которой предполагается Жозефина, бьется о нее и уже ничего не может изменить. Таких бы сцен побольше.

Присутствие целого ряда исторических личностей также связано с необходимостью учитывать особую подготовку публики. Кроме тех, кто искренне смахнет во время спектакля слезу по причине женской солидарности (Наполеон бросил красавицу и умницу Жозефину), найдутся и зрители, которые читали книги Стендаля, Толстого, Тарле и помнят об интеллекте Талейрана, интригах Фуше, жесткости военачальника Бертье и неоднозначности самого великого корсиканца. С такими фигурами надо выходить на подиум любого фестиваля во всеоружии и держать высокий уровень.

**ПОИГРАЕМ В ЛЮБОВЬ?**

Интересно, что ни в одном из спектаклей, развивающих тему искренней, преданной, верной и обманутой любви, не прозвучал намек: «А как сегодня говорить о ней с современным зрителем?» Время изменило нормы морали. Романтичное кажется смешным. Идеальное – глупым. Патриотизм – фальшивым. Верность – необязательной и навязчивой. Предательство осуждают далеко не все.

Все, что про любовь, – вечно и в трагедии, и в мелодраме, и в водевиле, и в фарсе. Зритель всегда найдет для себя свое. В крайнем случае, будет удовлетворен возможностью познания. Даже профуканная, потерянная из-за непонимания любовь как в «Любовных письмах» А. Гурнея, спектакля Самарского театра может быть очень актуальной. Пусть американская история. Почему же в спектакле все так далеко, так искусственно, все в другом, не коснувшемся тебя мире? Красиво, захватывающе, чувственно, временами убедительно, но совсем не про нас.

Режиссер Вячеслав Гвоздков вместе с художником Владимиром Фирером лаконично, стильно, грамотно, с помощью красного, черного и белого цветов смешали в спектакле страсть, кровь, стремление к успеху.

Пространство плоское, спрессованное. Движущиеся щиты толкают исполнителей на авансцену, ставят лицом к зрителю, провоцируют исповедоваться. Что, собственно, и происходит. Пьеса имеет в перспективе катарсис и, возможно, тяготеет к жанру трагедии. Проживается огромная полувековая жизнь, процесс взросления, зрелости, потерь. Но спектакль не достигает трагической кульминации. Он балансирует на уровне мелодрамы. Актеры мастерят, стирают возрастные переходы, честно пытаются не общаться друг с другом… Можно, конечно, и так. Все же хочется, чтобы американская история стала всеобщей историей любви.

Трагическая любовь Катерины с ее детской примитивностью, отчаянным откровением и покаянием тоже воспринимаются в нашем сегодняшнем мире придуманным мираклем с отрезвляющим финалом, когда ее, утопшую, пытаются с помощью электрического тока оживить. Это что-то сродни экспериментам колдуна Лонго или медицинским опытам в современной больнице, когда врачи «запускают» остановившееся сердце и восстанавливают его ритмы с помощью дефибриляции.

Героини Жанны Романенко (Мелиса Гарднер) и Антонины Павловой (Катерина) уходят из жизни, оставляя нам морализаторское заключение, которое должно чему-то научить. Но научиться не получается. Ничем не успела зацепить пышная, физически и душевно здоровая Катерина. Про Мелису из «Любовных писем» хоть можно догадаться, что она любвеобильна, плохая мать и немножко наркоманка. Она не успевает убедить силой духа и уверенностью, что с Эндрю ее судьба могла быть иной.

Ж. Романенко – Мелиса Гарднер. «Любовные письма». Самарский академический театр драмы им. М. Горького

В. Борисов – Эндрю. «Любовные письма». Самарский академический театр драмы им. М. Горького

Очевидно, только одна Жозефина в спектакле «Наполеон Первый» не претендовала на то, чтобы стать для кого-то идеалом, показать пример верности и преданности. Актриса Н. Кроткова обнаруживает нрав сильной женщины, добивающейся любви с помощью женских чар, необременительных капризов, легкой лести и готовности дать дельный совет в нужную минуту. Думается, что в такой спутнице нуждаются многие мужчины. В ней секс сплетается с умом и душевностью. Историческая Жозефина была истинной императрицей Франции и готовилась сопровождать Наполеона в унизительную ссылку на острове Эльба. В спектакле об этих подробностях не догадаться, но актриса добивается того, что веришь ее честнолюбивым мечтам, женским разочарованиям и надежности, которая так необходима сильным мужчинам. Не познав этого, они остаются навсегда в тисках одиночества и из-за этого способны проиграть на поле боя. В тяжелую минуту Наполеон бьется о замурованную дверь, за которой теперь уже недоступная ему Жозефина. Актриса Н. Кроткова была отмечена в номинации «Признание».

Номинированный на премию «Актер России» Владимир Борисов тему своего героя в

«Любовных письмах» обнаруживает не сразу, постепенно. Он сохраняет интригу до самого финала. Вначале характерной чертой его Эндрю представляются доброта, суетливая возбужденность и смятение вплоть до потери себя. Позже начинает ощущаться уверенность и обретение смысла жизни, в которой уже нет места для некогда любимой Мелиссы. Опытный актер, сыгравший массу главных ролей, благодаря своей убедительности и богатой фактуре, балансирует на грани ремесла и искусства. Безусловно, его Эндрю – рефлексирующая личность, не способен управлять собой и познать себя. До времени. Он подчиняется течению жизни, сохраняя единственное упрямство – любовь к Мелиссе. Привязанность, привычку – можно назвать это как угодно. И, наконец, позднее прозрение.

**НЕ НАДО ШУТИТЬ С ПЬЕСОЙ**

Из впечатлений прошлого возник замечательный спектакль театра для детей и молодежи «Свободное пространство» города Орла. Режиссер Геннадий Тростянецкий ставил вроде бы «костюмный» спектакль «Любовью не шутят» по пьесе Альфреда де Мюссе «С любовью не шутят».

Убрав всего лишь одну букву «С», он превратил легкую по сюжету историю в пронзительный любовный сонет. Мелодрама из давней чужой жизни стала трагедией, от которой перехватывало дыхание. И сделано это было в самом финале. Как важно было ударить по безрассудству и легкости отношений этим неожиданным спектаклем – «Любовью не шутят». На международном фестивале в Белоруссии «Март-контакт» театр был награжден Гран-при и стал приезжать ежегодно, удивляя отличным актерским мастерством молодой труппы.

С любовью шутили и играли в спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты» и «Скупой». Как это узнаваемо и сегодня: хорошенькие женщины при богатых мужьях или папашах. Здесь глубины ждать не следует. Никаких тайников человеческой души вроде бы не обязательно раскрывать исполнительницам ролей Клеопатры Мамаевой, Турусиной, ее племянницы Машеньки, мольеровских Элизы и Марианны. Очаровательное легкомыслие – их главное оружие в борьбе за мужчин, и актрисы владимировского и тамбовского спектаклей вполне с этим справились. Эти дамы никого не любят сильно и страстно, дозируют проявления чувств и становятся фальшивыми, когда от них требуется какая-либо основательность. Такова, кажется, поставленная режиссерами задача актерского существования и за ее границы никто из исполнительниц не перешагивает. Им уж точно не знаком приоритет чувств над разумом.

Как ни странно, именно в этих легких порхающих дамочках зрительный зал обнаруживает современных молоденьких и хорошеньких хищниц, увлеченных погоней за достатком, безгранично свободных в поведении. Кто не мечтает жить в свое удовольствие, разорвав сети бедности, условностей и норм морали!

Здесь неожиданным образом перекликаются пьесы Мольера, Островского, Брукнера. Авторы усмотрели женскую жажду комфорта. Пока есть молодость и красота, почему бы не позабавиться с влюбленными мужчинами и не вытянуть из них желаемое. Заодно посмеяться над слабыми и терпеливыми. Мистический опыт любви им неведом. Но именно из такого опыта были сотканы драматургами Катерина, Жозефина, Мелисса, готовые на жертвы вплоть до смертельного исхода.

**КАК У ВСЕХ**

Почему театр и жизнь на актерском фестивале не вступают в какие-либо отношения? Ни в одном режиссерском послании из увиденного нет ничего о судьбах современной России.

Социум напоминал о себе за стенами театрального здания. В Тамбове широко праздновался день полузабытой пионерской организации – 19 мая. Жители, у когорых есть дачные участки, воспользовались выходными днями, чтобы побросать последние семена в землю, и не остаться без урожая.

Пешеходные «зоны» заполняли лотки и прилавки челночников. Лихие бритые парни в майках и семейных трусах ночами пили по-черному. А театр словно не желал искать

понятную современному зрителю связь между словами и поступками, телом и чувством, личностью и ее отношениями с обществом, реальностью и фантазией. Он уводил нас в далекие времена и дальние страны.

Может быть, причина несовпадений, взаимного неслышанья в отборе для фестиваля исключительно проверенной классики?

Впрочем, где еще может раскрыться актерское мастерство психологического театра? В современной пьесе так легко спрятаться за свою органику и типаж, обмануть свежестью актерской индивидуальности.

В классике требуется достаточно тяжелая работа. Достоинство, глубина, ум, интеллект, простота должны сегодня проявляться по каким-то новым театральным правилам, потому что изменилось восприятие жизни. Но театры не только России, всего постсоветского пространства продолжают играть по старым правилам. Которые хорошо, но тоже как-то по-старому воспринимает публика.

Тамбовский театр показал на фестивале мольеровского «Скупого», выдвинув его как лучший свой спектакль на сегодняшний день. Эта белорусско-тамбовская акция, стала результатом дружеских отношений и международного проекта «Единое театральное пространство», что предполагает гастроли, обмен исполнителями, широкое творческое общение. Приехав из Беларуси, я болела за «своих».

Представленный в номинации «Актер России» народный артист Юрий Томилин в роли Гарпагона – настороженный, обаятельный, подозрительный, юркий как обезьянка с потрясающей мимикой. У Ю. Томилина есть что-то от актерской манеры великого В.Н. Давыдова, который в комических персонажах умел увидеть драматизм и даже трагизм. Он изображал «маленьких человечков». Скупой тоже весьма «маленькое создание», но уж никак не гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин. У одного реальное богатство, у другого – дырявые карманы, а человеческие судьбы в их главной страсти очень схожие.

Несчастный и жалкий Башмачкин, низкий и подлый Расплюев, трагикомический пьяница Шмага – жизнь их сломала, но актерам они дают повод увидеть глубоко человеческое и поразмышлять об этом. А что можно найти в Скупом?

Томилин демонстрирует почти детскую наивность и даже романтизм.

У Скупого психология фаната, которого ничто и никогда не изменит. В смешной полудетской шапочке с длинными ушками томилинский Гарпагон сочетает простодушие с практицизмом. Ему непременно следует знать имя, имущество и семейное положение любого, с кем предстоит иметь дело. Думается, это ключ к раскручиванию длинной и скучноватой пьесы, из которой белорусский режиссер Сергей Ковальчик строил спектакль.

Один из самых молодых главных режиссеров Беларуси, недавно возглавивший Национальный академический русский театр имени М. Горького, он не скрывает своей увлеченности музыкой и щедро ею пользуется в любой работе. «Скупой» поставлен как костюмное произведение и как красивая, музыкально озвученная картинка, милая сердцу современного зрителя. В ложе располагается камерный ансамбль. Он исполняет оригинальную музыку белорусского композитора Тимура Калиновского. Режиссер по пластике Геннадий Фомин поставил пасторальные танцы. Сценограф Алла Сорокина придумала впечатляющее оформление, которое, между прочим, было удостоено наивысшей награды. Огромные жалюзи с помощью лебедки то и дело поднимал хозяин дома, демонстрируя обильно накрытые столы. Открывал и закрывал как сундук с драгоценностями, – свидетельство роскоши и достатка. Богатство имеется и немалое. Только никому до него не дотянуться.

Часто Гарпагона играли законченным злодеем. В Тамбове он обаятельный и очень одинокий. Скупость отдалила его от окружающих, замуровала в собственных фобиях и довела почти до трагедии. Но будет и утешительный финал с пересчитыванием денежек. Томилинский Гарпагон останется один в луче света и он будет счастлив.

Мне искренне жаль, что Томилина обошел в награде другой претендент и ему досталась лишь премия «Признание».

И этому спектаклю не удалось вырулить на современность, заставить публику перенести проблемы патологической скупости в нашу жизнь. Задача такая перед исполнителями очевидно не стояла. Лишний раз не зацепили зрителя тревожные вопросы социума. Пусть, мол, отдыхает, созерцая интерьеры и платья, слушая музыку.

**ОПОРНЫЕ БАЛКИ ТЕАТРА-ДОМА**

В столичных городах дома многоэтажные, удивляющие новейшими технологиями. В провинциальных – сохранившиеся старые постройки, как и новые частные, держатся, как в деревенской хате, – на опорных балках. Любой строитель и реформатор прочитает лекцию о том, что такое опора. Мне думается, что опорой периферийных театров было и остается актерское искусство.

Общая беда сегодняшних дней – нехватка качественной режиссуры. Столица может выбирать и привлекать лучшие режиссерские силы. Провинциальные коллективы такой привилегии не имеют. В лучшем случае только разовые приглашения. Сегодня немногие режиссеры работают в одном и том же периферийном театре по многу лет. Они меняют города. Однако труппы остаются достаточно стабильными. Актеры старшего и среднего возраста оседают надолго, иногда навсегда. Коллектив же меняется от притока молодежи. И здесь другая проблема – профессиональной вузовской подготовки. В иных городах учить некому. Уровень опускается до художественной самодеятельности.

Очень правильно и перспективно существование молодежного проекта фестиваля в Тамбове. Кажется, это чисто тамбовское фестивальное нововведение. О других не слыхала. Своеобразная актерская биржа России, когда можно отобрать и заполучить в свои театры лучшие молодые таланты.

Так что же у нас изменилось за полвека с актерским искусством огромной театральной России?

Из оркестровой ямы Орла, Рязани, Калуги, Тулы, Шадринска и других городов, когда о выборе будущей профессии думать не думалось, мне, девчонке, актерское искусство казалось величественным, недосягаемым, полным загадок и счастья. Спустя десятилетия из комфортного кресла зрительного зала оно видится без нимба святости, в грустной зависимости от обстоятельств. И все же необъяснимая энергетика актерской профессии способна опрокинуть все преграды, законы, условности и блеснуть драгоценным алмазом в режиссерской огранке. Совершенно неважно произойдет это в столице или тьмутаракани. Хотя, говорят, таких уголков в России уже нет. Может быть, может быть…

Ю. Томилин – Гарпагон.«Скупой». Тамбовский областной драматический театр им. А.В. Луначарского

**Виктория ПЕШКОВА**

# ПРОШУ СЛОВА!

Специальный Молодежный проект, или небольшой парад театральных школ стал составной частью Рыбаковского фестиваля уже во второй раз. Начинание это заслуживает самых добрых слов. Ведь далеко не каждый региональный театральный смотр может позволить себе включить в программу студенческие спектакли. Многие просто не сочтут это целесообразным: настоящую публику на них собрать не просто, особой кассы не сделаешь, хлопот же более, чем достаточно. Между тем для закалки вступающих на актерскую стезю мало сказать, полезно поиграть на чужой сцене перед незнакомым зрителем. А о том, что студентам нестоличных театральных вузов не так уж часто выпадает возможность увидеть работу старших коллег из других городов и заодно окунуться в совершенно особую фестивальную атмосферу и говорить не приходится.

Программа проекта была достаточно скромна по объему, но при этом занятна и весьма показательна. Открывалась она спектаклем хозяев, студентов выпускного курса кафедры актерского искусства Тамбовского государственного университета, представивших классику польского авангарда – «Ивонну, принцессу Бургундскую» В. Гомбровича (режиссер Н. Белякова). Саратовцы привезли не часто ныне ставящуюся комедию А.Н. Островского «Счастливый день» – дипломный спектакль курса народного артиста России Александра Галко в Театральном институте консерватории им. Л.В. Собинова. А Воронежская государственная академия искусств решила стряхнуть пыль прошедших лет с перестроечного хита Людмилы Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» (постановка А. Дундукова, режиссер А. Кабанов). Был еще один спектакль, внеконкурсный – второкурсники ТГУ, пробуя силы на фестивальной сцене, в качестве разминки перед взятием более сложных вершин, разыграли забавную «Легенду о драконе» по пьесе «Сказки Желтой реки» И. Шагина.

Проблемы, выявленные проектом, условно можно разделить на две категории – «технологические» и «мировоззренческие».

Сцена из спектакля «Дорогая Елена Сергеевна». Воронежская государственная академия искусств

Сцена из спектакля «Легенда о драконе». ТГУ

Первые в учебных спектаклях естественны и неизбежны: не каждого студента, даже подававшего надежды, можно за время обучения довести до нужной профессиональной кондиции. Были и проблемы с речью, и с умением носить военный мундир или исторический костюм, да что костюм – просто длинное в пол платье! Далеко не всегда будущим артистам удавалось ансамблевое существование (правда, сегодня и актеры со стажем нередко не видят и не слышат партнеров на площадке). А уж если в спектакле звучит музыка, так и вовсе пиши пропало: актеры голоса срывают, а ни слова не разберешь. Безусловно, все можно списать на отсутствие в студенческих театрах современной звуковой аппаратуры (факт есть факт!), но не стоит ли режиссеру в этих условиях просто подумать о том, как «развести» фонограмму и живой голос. А пренебрежение деталями эпохи, ставшее в сегодняшнем театре настоящей болезнью, – стоит ли ждать, что ее сумеют избегнуть студенческие постановки… Но все же очень хочется, чтобы кто-то объяснил студентам, что школьники середины неведомых им 1980-х вели себя не совсем так, как их сверстники конца «нулевых».

Вторые, т.е. проблемы «мировоззренческие» или, если хотите, концептуальные, заслуживают более подробного разговора. Во всех увиденных спектаклях четко прослеживалась общая тенденция: устами своих героев исполнители стремятся рассказать о том, что важно для них самих. Вот королевский двор (считайте любая замкнутая общность людей, будь то молодежная тусовка или персонал коммерческой фирмы), живущий по законам стаи, загрызает «пришлую», которой «стайная» иерархия не указ. Вот две сестрички, каждая в меру сил и отпущенного природой темперамента, устраивают себе «приличные партии», причем младшенькая не стесняется раздавать авансы старому, но влиятельному и состоятельному начальнику будущего супруга. Со времен Островского методы ничуть не изменились, только усовершенствовались.

А историю с попыткой раздобыть ключ от сейфа с экзаменационными работами и вовсе можно считать вневременной. Страсти, каждый год разгорающиеся вокруг сдачи ЕГЭ, приводятся в движение теми же механизмами, кои движут героями Разумовской, вступавшими в жизнь 30 лет назад. (Ничего нет нового под солнцем: хранился бы ключ у другой учительницы, без стеснения признается один из персонажей, мы бы с ней быстро договорились.) А уж пламенный монолог о двойных стандартах без особых поправок мог бы произнести каждый, кто стремится вписаться в корпоративные

Сцена из спектакля «Счастливый день». Саратовский Театральный институт консерватории им. Л.В. Собинова

стандарты престижной компании. (Говорить надо то, что хочет слышать босс, иначе не то, что карьеру не сделаешь, но вылетишь в два счета.) Молодые воронежцы играли эту пьесу с таким азартом, с такой убежденностью в том, что в их лета не только можно, но и должно «сметь свое суждение иметь», что спектакль резко менял полюса пьесы: публика, а в зале сидели ровесники исполнителей, студенты тамбовского университета, единодушно вставала на сторону героев, которых ни по каким критериям положительными назвать нельзя. Плакатная праведность «дорогой» Елены Сергеевны только усугубила этот крен. А после спектакля, кстати сказать, выяснилось, что студенты сами выбрали эту пьесу в качестве дипломного спектакля.

Что же это получается? Пьеса Разумовской написана в 1981-м, произведение Гомбровича – в 1938-м, Островский – автор и вовсе из позапрошлого века. Злую шутку сыграло безгеройное наше время и с публикой, и с молодыми артистами, угодившими в капкан, который сами же себе и поставили. С современной драматургией, способной взволновать «тех, кому до…» – у нас, прямо скажем, туго. Кому, как не юным, пускаться без оглядки во всяческие эксперименты. Но адекватного материала нет (или они просто не знают о его существовании?), а тот, что есть, как говорится «не колышет».

Вот и выходит, что не на что им, стоящим у порога многотрудной театральной жизни, опереться во дни сомнений и тягостных раздумий, если и не о судьбах родины, то уж во всяком случае о своих собственных.

Молодежный проект Тамбовского театрального фестиваля им. Н.Х. Рыбакова показал: у будущих актеров есть очевидное стремление заявить о своем поколении в полный голос, но пока – увы – нет ни способов, ни внятного речевого аппарата, способных сделать это заявление внятным.

Впрочем, подобные мероприятия, сами по себе, несомненно, способствуют важным шагам в нужном направлении.

**Наталья ЩЕРБАКОВА**

# КОМЕДИАНТСКИЕ ПАРАДЫ ОНОРЕ ДОМЬЕ

*Особая форма уличного театрализованного представления с рекламной целью в исполнении зазывал и комедиантов – парад – ведет свое происхождение едва ли не с античных времен. Столетиями выступления лицедеев не только способствовали бойкой торговле шарлатанов и честных ремесленников, развлекали жадную до зрелищ публику, но также привлекали внимание и завораживали многих маститых художников. К сюжету уличного выступления комедиантов и зазывал в разные века часто обращались Жак Калло и мастера Второй Школы Фонтенбло, Клод Жилло и его знаменитый ученик Антуан Ватто. Однако, только у великого сатирика XIX века О. Домье тема парада, актуальная на протяжении всего многолетнего творческого пути мастера, выходит за рамки фиксации забавной сценки «из современной жизни» и разрастается до масштабов художественной метафоры.*

Человек достаточно рано обнаружил простой закон предпринимательства: если ты хочешь, чтобы твой продукт стал востребованным в обществе, это общество должно каким-либо образом о тебе узнать и понять, с чем ему предлагают иметь дело. Поэтому ремесленный городской люд – а так же шарлатаны всех мастей – объединялись в рекламных целях с бродячими паяцами, что способствовало их взаимному процветанию. Истории известны весьма занимательные примеры плодотворного сотрудничества искусства и бизнеса. Результатом обращения медика или уличного шарлатана к бродячему актеру с просьбой ходить по улицам города и рассказывать о его чудотворной продукции, сопровождая свою речь фокусами, шутками и песенками, стало появление такого значительного масочного персонажа английской культуры как «дурень», со временем превратившегося в клоуна[1]. Во вступительной статье к «Запискам Джозефа Гримальди» Ю. Кагарлицкий приводит любопытные сведения о традиции нанимать актеров-скоморохов, с тем, чтобы те разыгрывали нехитрые представления перед ярмарочными шатрами, где врачи оказывали пациентам услуги и продавали свои снадобья. По Кагарлицкому, в Англии такую «моду» ввел врач XVI века Эндрю Борд – он, правда, комиковал самостоятельно, не прибегая к чужим услугам. «Сценический» успех доктора Борда дал имя целой профессии – благодаря ему все первые «дурни» звались «Эндрю-затейник». Кагарлицкий упоминает также, что Гольдони (спустя два столетия) видел в Милане ученого медика Бонафеде Витали, торговавшего на площади в окружении четырех масок Commedia dell'Arte, которые разыгрывали импровизированный спектакль и рекламировали товар своего нанимателя, что лишний раз свидетельствует о плодотворности и всемирной распространенности такой практики.

[1] *См.: Записки Джозефа Гримальди. Под ред. Ч. Диккенса; вст.ст. Ю. Кагарлицкого. М., 1979. С. 22.*

В то же время парад комедиантов вошел в историю театра и культуры не только как одна из первых форм рекламы, но прежде всего – как неотъемлемая часть ярмарочных представлений бродячих актеров, а также спектаклей трупп Commedia dell'Arte. Таким образом, естественное желание комедиантов, сочинителей сценариев и пьес заработать на хлеб насущный положило начало целому театральному жанру, который, в свою очередь, стал источником вдохновения многих поколений художников. Важно отметить, что на протяжении XVI-XVII вв. выступления итальянских комедиантов – как на уличной площади, так и в покоях августейших особ – обязательно предварялись парадом. Если представление давалось во дворце или придворном театре, несколько масок, занятых затем в основном действе, выходили до его начала на сцену и, шутя и балагуря, вкратце рассказывали о главной коллизии сценария и составе действующих лиц. Когда же выступление проходило под открытым небом, маски, расположившись на деревянном помосте посреди площади, сообщали проходящему люду еще и о месте и времени проведения импровизованного спектакля. Помимо коротеньких сценок, которые разыгрывали актеры во время парада, острые на язык итальянцы могли высказываться о событиях в городе или стране, подтрунивать над представителями патрицианских родов, равно как и над кем-нибудь из почтенной служилой публики.

Традиционной особенностью парада стали не только веселые импровизации актеров, их песни, танцы и лацци, но так же и социально-политические остроты. Об этом свойстве театра Commedia dell'Arte необходимо помнить, приступая к рассмотрению истории бытования этой театральной формы во Франции XIX в. и интерпретации оной французскими художниками. Уже к концу XVII в. меткие замечания итальянских комиков, пригретых французскими монархами, приобретают сатирический оттенок. Шутки масок все больше затрагивают вопросы политики и морали чужой страны, а в какой-то момент даже вторгаются в область личной жизни самого Короля-Солнце, высмеивая в одной из постановок его любовницу, г-жу де Ментенон. Такая дерзость приводит к официальному изгнанию актерской труппы как из собственного театра *Comédie-Italienne,* так и из страны.

Однако отнюдь не все актеры этой труппы подчинились приказу покинуть Францию. Многие поступили в труппы балаганных театров и вместе с местными лицедеями продолжали развлекать публику на ярмарках, взаимно обогащая традиционные масочные образы и особенности игры, свойственные каждой из культур. Ежегодно в Париже проходили две большие ярмарки – весенняя в предместье Сен-Жермен и летняя в Сен-Лоран, на которых изгнанные итальянские комики делили сцену с французскими фарсовыми актерами, эквилибристами и театром марионеток. В 1678 г. на Сен-Жерменской ярмарке некто Алар открыл первый балаганный театр. В нем посетители – помимо лавок и лотков с товарами – могли посмотреть увеселительные представления в исполнении акробатов, канатоходцев, диковинных великанов и

карликов, экзотических дрессированных зверей.

Парады с участием итальянских комедиантов строились по традиционной схеме. В таком «мини-спектакле» были заняты от одного до четырех актеров (часто в образах популярных масок) или куклы-марионетки (также порой вторившие персонажам Commedia dell'Arte), которые разыгрывали коротенькие комико-сатирические рекламные сценки. Иллюстрацией к такого рода параду может служить ранний рисунок Антуана Ватто «Шарлатан» (1706–1707 гг.). Художник изображает зрителей, собравшихся перед сценической платформой, стоя на которой шарлатан-зазывала рукой указывает на свой товар. Рядом, между двумя деревьями, натянута простыня, над ней видны маленькие фигурки. Это куклы или актеры, они будут давать представление после окончания выступления зазывалы. На обратной стороне рисунка – схожая вариация того же сюжета, однако, там в представлении участвует обезьянка, бегущая по кромке натянутой простыни, а также актеры, которые выглядывают из-за спины доктора.

В конце правления Короля-Солнце представители высшего парижского общества увлеклись маскарадной культурой и ее героями – масками итальянского театра. Увлечение это было напрямую связано с ярмарочными выступлениями и парадами. Молодая аристократия, входившая в пору цветения на закате жизни великого монарха, тяготилась придворным театром, но нашла свой эстетический идеал в спектаклях «запрещенных» итальянцев и их коллег по балаганным выступлениям. С конца

А. Ватто. Шарлатан. Рисунок. Музей Эшмола, Оксфорд. Великобритания, 1706–1707

XVII столетия, лучшая столичная публика хлынула в театр предместий и ярмарочные павильоны. В собственных загородных домах, переодевшись в костюмы итальянских народных масок и прочих «диковинных» персонажей, эта новая для актеров низкого жанра публика принялась воссоздавать увиденное зрелище. Важно подчеркнуть, что в эту эпоху подвергшийся официальным гонениям балаганный паяц приобрел в глазах зрителя (в том числе аристократа) славу свободолюбивого героя, который не страшится высказывать остроумную и язвительную правду – как монарху, так и простолюдину.

Эпоха регентства Филиппа Орлеанского, наступившая после смерти Людовика XIV, – эпоха рококо – была более чем благосклонна к язвительным итальянским актерам. Бывшие изгнанники не только получили обратно свой театр *Comédie-Italienne*[2], но в глазах общества первой трети XVIII века стали символом новой эстетики, «эмблемой» нового времени, свободного от устаревших догматов классицизма[3].

[2] *Это произошло в 1716 г.*

[3] *См. об этом подробнее: Crow T.E. Painters and public life in Eighteenth-century P.: London. Yale University Press, New Haven. 1985.*

Так, к основным «слагаемым» парада добавляются во времена Ватто звонкие ноты сатирически окрашенного смеха, колкого в первую очередь для властей предержащих. Это сатирическое свойство выступлений уличных комедиантов станет особенно важным для XIX века.

Первыми, кто в девятнадцатом столетии обратился к искусству бродячих актеров и заново открыл народный, буффонный юмор импровизированного спектакля, были романтики. Интерес к народной сказочной и смеховой культуре возник еще в эпоху предромантизма в Германии, а позднее развился и за ее пределами, в частности во Франции. Герои мифов и легенд прошлого, а также вполне реальные представители низового театра становятся объектом пристального внимания романтиков. Их исследуют и «препарируют», чтобы затем вновь явить миру в существенно обновленном виде. Переосмысление персонажа было основано, в первую очередь, на изменившемся в XIX веке представлении о самом человеке. Заново открытые герои народно-смеховой культуры – шуты, дураки, маски, химеры – теперь не столько смешат, сколько пугают или вызывают жалость, сочувствие и уважение. Моральные категории, которые романтики начинают применять к персонажам средневековья и Возрождения, радикально смещают акценты. Бродячий актер перестает быть частью массового веселого действа, становясь резонером личных переживаний автора по поводу маскарада жизни.

Благодаря романтикам, образ уличного комедианта постепенно приобрел характер сложной метафоры. Основополагающим моментом философии и эстетики романтиков становится неудовлетворенность, ощущение отчужденности от реального мира. Это чувство стало основой для возвышения фигуры художника, представления о нем, как о Демиурге – создателе собственных «миров». Комедиант в глазах романтиков (как любая творческая личность) родственен художнику, имеющему дело с трансцендентальной сутью вещей, неподвластной обычным законам. Всякий художник возвышен над обычными людьми, целиком закабаленными повседневностью, он стоит на границе перехода из мира реального в мир воображаемого, волшебного. В то же время, – его величие оборачивается зависимостью от обывателя, которому он может быть неугоден, который в силах обречь его на голодную смерть. Художник вынужден скитаться, как бродячий лицедей, и развлекать публику, торгуя собственным гением, приносить себя в жертву толпе – непредсказуемой и жестокой. К вышесказанному стоит

Неизвестный автор.
Странствующий шулер.
Офорт.
Библиотека Арсенала.
Париж,1810

А. Раффе. Фокусник.
Литография.
Музей Карнавале.
Париж,1835

добавить, что с этого же момента особое значение приобретает еще одно качество комика – выявлять своими остротами заболевания современного общества, т.е. функция родственная традиционной шутовской.

Сверхпопулярной тема одинокого и непонятого комедианта, трактуемого как символическое воплощение Художника, станет между 1830 и 1870 гг. На нее откликнутся в своих произведениях братья Гонкуры, Теофиль Готье и Бодлер, пластически ее воплотят французские графики и живописцы. В их числе – Оноре Домье, в творчестве которого парад и его участники становятся также важной сатирической формулой.

Тема бродячих комедиантов занимала Домье на протяжении всей жизни. Образы парадов и их участников – уличных паяцев – разрабатывались художником десятилетиями. В разные периоды, как творческие, так и исторические, Домье открывал новые аспекты этой темы. В наследии мастера существуют две важнейшие «комедиантские» линии. Во-первых, сатира на общество потребления (начало которому положил призыв «обогащаться», выдвинутый Франсуа Гизо, министром правительства Луи-Филиппа), где герои представлены на типичной для парада сцене и в хрестоматийных актерских позах. И, во-вторых, проблема изгнания свободы слова вместе с уличными комедиантами – сначала из Парижа, а затем и изо всей Франции. Большую часть рисунков, принадлежащих этой линии, Домье делает во второй половине 1850–1860-х гг., когда паяцы уже были выдворены с городских улиц указом правительства. В работах, созданных в эпоху правления «душителя свобод» Луи Наполеона, лейтмотивом станет ностальгия, тоска по остро политическим шуткам, импровизациям на социальные темы в исполнении уличных комедиантов. Для Домье как для сатирика эта тема – глубоко личная, поскольку режим и ему «затыкал рот», сужая поле художественной деятельности до безобидных для власти форм социального юмора. Именно в этом корпусе работ ярко проявит себя мотив «художника-комедианта» непонятого толпой.

В. Адам. Фокусник. Литография. Национальная Библиотека. Париж, 1840

В листах 1830–1840-х гг., где Домье использует пластическую формулу парада, очевиден акцент на рекламной функции такого представления. По сравнению с позднейшей серией, эти ранние работы не раскрывают еще в полной мере увлеченности Домье фигурой комедианта, важности этой темы в жизни мастера. Однако, они иллюстрируют те изменения, что произошли в жанре уличного лицедейства к XIX веку и демонстрируют, сколь широкий метафорический диапазон может дать художнику форма парада.

К началу девятнадцатого столетия как форма, так и содержание

парада заметно упрощаются. Вместо импровизированных сценок или отрывков из предваряемого спектакля, которые ранее разыгрывались комедиантами, они начинают использоваться преимущественно в качестве рекламного «оружия» шарлатанов всех мастей. Маски Commedia dell'Arte все реже участвуют в представлении, поскольку (благодаря гению мима Гаспара Дебюро и массовому увлечению пантомимой) стали востребованы в театрах Парижа. Их место теперь занимают паяц со своими комическими трюками, зазывала-оратор и силач, развлекающий публику поднятием гирь и прочих тяжестей.

Внешний облик и основные амплуа комедиантов, участвовавших в парадах XIX века, донесли до нас художники-графики этого времени. Работы некоторых из них (чаще всего это художники второго и даже третьего ряда) являются сейчас исключительно иллюстративным материалом или изобразительным документом, сообщающим о составе участников, их атрибутике, образах и, отчасти, о тех обстоятельствах, в которых они были вынуждены выступать. Типичные комические сценки, исполняемые одним-двумя паяцами перед столиком фокусника-шулера или палаткой шарлатана-дантиста, представляют графические листы многочисленных коллег Домье по сатирическим журналам. Среди них – литографии Виктора Адама (одна для издания *Passe-temps* 1839 г., другая под названием «Фокусник» 1840 г.), гравюра «Странствующий шулер» 1810 г. неизвестного автора из Библиотеки Арсенала (Париж), литография А.Девериа «Парад» 1834 г. и проч.

В отличие от названных художников, Домье идет дальше сухой фиксации фактов. В столь явном подчинении искусства комедиантов меркантильной задаче обогащения, в превращении уличных актеров в цирковых собачек при нечистом на руку нанимателе, художник усматривает симптом наступления эпохи общества потребления. Домье прозорливо заметил, что человек первой трети XIX столетия, повинуясь призыву министра Гизо, становится все больше ориентирован на отношения «купли-продажи». Он занят собственным обогащением любыми средствами. Именно это критическое наблюдение лежит в основе первых парадов мастера.

Одна из самых ранних работ, в которой Домье использует форму парада, – литография для газеты *Le Charivari* 1839 г., где в качестве комедиантов художник изображает отнюдь не честных трудяг-паяцев, но своих коллег по печатному делу. Издатели и художники, активно жестикулируя, зазывают зрителей подписаться на газету. Посредине импровизированной «сцены» – возвышающейся над уровнем земли деревянной платформы – Домье помещает окруженного музыкантами г-на Дютака, хозяина газеты. Он представлен в роли типичного для уличного парада зазывалы-шарлатана: лицо искривлено напряженной громкой речью, резко выпрямленная рука с указкой обращает внимание зрителя на развешанные позади него карикатуры. Такую, как у Дютака, позу Домье будет использовать во многих работах. Уверенная и динамичная, но несколько нервическая постановка широко разведенных ног, изогнутый корпус, активное

А. Девериа. Парад. Литография. Национальная Библиотека. Париж, 1834

О. Домье. Парад. Литография. Le Charivari, январь 1839

движение левой руки противопоставлено согнутой в локте правой, слегка запрокинутая голова, искаженный гримасой крика рот – вот маска шарлатана, желающего во чтобы то ни стало привлечь зрителя и продать свой товар. Работа не лишена самоиронии: в фигуре юноши на лестнице слева, приглашающего толпу клиентов пройти внутрь «театра Charivari», исследователи видят автопортрет художника[4]. Таким способом Домье, очевидно, уравнивал исполняемую им в газете работу карикатуриста с ролью комедианта на параде, который предваряет основное действие и зазывает зрителей. Остальные участники труппы *Le Charivari* на этом листе Домье привлекают внимание публики игрой на музыкальных инструментах.

Подобная метафора была использована Домье и в более ранней гравюре 1833 г.[5] Здесь форма парада – подмостки перед театром-палаткой – еще не проявлена так ярко, но очень узнаваем состав участников. Главный редактор (Шарль Филиппон) изображен в центре литографии бьющим в огромный барабан. Коллеги художника располагаются от него по обеим сторонам: Жульен лупит в тарелки, Форе играет на скрипке, Буке – на лире, Обер держит в руках партитуру, а сам Домье справа от редактора играет на тамбурине. В позднейшем варианте художник снимает столь очевидную портретность образов, обобщая лица участников парада и их движения до типических. Мастеру свойственно выявлять главные черты феномена, становящегося объектом сатиры. Это помогает зрителю проникнуть в самую суть события, не распыляя свое внимание на частности. Чтобы понять смысл сатиры, не обязательно точно знать состав «актеров» парада. Более того – уходя от портретности, Домье доносит до нас общий дух газетной культуры своего времени.

Не один Домье использовал формулу парада в качестве сатиры на общество потребления. О распространенности подобной метафоры в первой половине и середине XIX века свидетельствуют литографии коллег Домье по газете – Гранвиля и Форе. Одна из них, в сущности, дублирует вышеописанную работу Домье[6]. Паяц в костюме шута, за которым виднеется афиша *Le Charivari*, с высоты платформы с остервенением кидает слова в стоящую внизу толпу. У его ног виден большой барабан и тарелки, в руках указка, но лицо шута скорее выражает гнев, агрессию, чем веселье. Перевесившись через перила платформы, комедиант тянет руки к прохожим и неистово орет на них. В то же время, под лестницей отчетливо видна еще одна

Ж. Гранвиль, Э. Форе.
Парад.
Le Charivari, 1837

[4] См.: Harper P.H. Daumier's clowns: Les Saltimbanques et Les Parades. New York, London, 1981. P. 46 и Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи. М., 1984. С. 65.

[5] Гравюра на дереве, опубликована в Le Charivari от 24 ноября 1833 г.

[6] Литография Ж.Гранвиля и Э.Форе «Парад» опубликована в номере Le Charivari за 15 января, 1837 г.

О. Домье.
Ксилогравюра.
Заголовок для номера
Le Charivari
от 24 ноября 1833

пара рук, ласково увлекающая зазевавшегося слушателя под сень сцены. Возможно, авторы имели в виду, что сатирические газеты и журналы, рассказывающие о беспринципных и глупых политиках, о наивности, нелепости одних слоев граждан и коварстве других, одновременно и запугивают, и привлекают парижан.

Две литографии «Комедианты», сделанные Домье для апрельского номера газеты *La Caricature* в 1839 г. все в той же форме парада, свидетельствуют об умении художника молниеносно откликаться на события парижской жизни и расширять исторический прецедент до масштабов симптома времени. Первая – портрет знаменитого персонажа, клоуна Бильбоке, героя парадов на бульваре Тампль во времена, предшествовавшие Реставрации. Пьеса, в которой знаменитый актер Одри впервые вышел на сцену в этой роли так и называлась: «Комедианты». Позднее, главную роль в ней играл вдохновитель второй литографии – Фредерик-Леметр. Домье изображает Одри-Бильбоке в позе зазывалы: одной рукой с указкой паяц привлекает внимание зрителя к витрине, другую он согнул в локте и погрузил в карман мешковатых штанов. Динамизм позы зазывалы усиливается тем, что отставленная левая нога героя находится на одной диагонали с указующей правой рукой. По другую сторону от витрины расположился (в обнимку с большим барабаном и тарелками) спутник Бильбоке – Грингале.

Витрина с куклами, на которую указывает персонаж Одри, вызывает ассоциации с театром марионеток. Персонажи легко узнаваемы – это шаржи на популярных деятелей культуры века. Слева направо Домье располагает «куклы» Жюля Жанена, скульптора Давида д'Анже, Виктора Гюго, восседающего на троне в центре, Эктора Берлиоза и Поля Делароша. Каждого из участников художник снабжает атрибутами профессии или говорящими деталями. Рядом с Полем Деларошем, например, он размещает афишу с названиями популярных холстов художника – «Казнь Леди Грей» и «Дети Эдуарда IV».

Творцов высокой культуры высмеивает в литографии любимец улицы, шут. Вполне вероятно, что помимо желания снизить величие культурных «генералов» Домье намекает на правдивость уличного искусства комиков, на социальную остроту их юмора, за которую они и были изгнаны из Парижа.

Во второй работе Бильбоке и его верный спутник становятся свидетелями жульничества знаменитого театрального персонажа – аферист Робера Макера[7]. Домье располагает персонажа Фредерик-Леметра на заднем плане, рядом со зданием Биржи. Макер проворачивает

О. Домье. Комедианты. Литография, La Caricature. 1839

О. Домье. Комедианты. Литография, La Caricature. 1839. Фрагмент.

[7] *Персонаж впервые был сыгран и во многом создан актером Фредерик-Леметром в 1823 г. Позднее Домье создает несколько сатирических серий, посвященных махинациям этого беглого каторжника.*

очередную махинацию: продает акции, вероятно липовые, возвышаясь над толпой на цирковых ходулях. Пространство в литографии развивается вглубь по диагонали – к фигуре Макера и зданию Биржи, следуя указующему жесту Бильбоке. Расположенные внизу справа Бильбоке и Грингале наблюдают за разворачивающимся перед ними фарсом. Типичным жестом зазывалы Бильбоке приглашает зрителя посмотреть представление величайшего афериста своего времени. Театральность работы очевидна – она сквозит и в ее композиционном построении, и в жесте Бильбоке, и в «котурнах» (ходулях) Макера, но особую буффоность ей придает фигура служителя закона, который ходит перед толпой на руках.

С помощью двух театральных персонажей, Домье разворачивает целую панораму нравов своего города и своего времени по законам сцены. Вся жизнь приобретает характер парада, фарса, где писатели и художники – марионетки, а бизнес оборачивается финансовой аферой, сыгранной как уличный спектакль. В 1830–40-е гг. пластический «словарь» Домье активно развивается; многие находки этого времени останутся в его творчестве навсегда. Наряду с указующим жестом, еще одним излюбленным пластическим мотивом художника становится изображение персонажа, бьющего по бас-барабану.

Серия работ, в которой Домье обращается непосредственно к фигуре комедианта, играет очень важную роль не только в творчестве самого мастера, но и в рамках национальной традиции изображения этой темы. В изгнанном уличном паяце Домье сплелись практически все линии интерпретации этого образа, выработанные писателями, поэтами, драматургами и художниками на протяжении века. Однако Домье не просто повторял сформулированные другими клише о художнике-комедианте, о романтическом Пьеро, отверженном нечуткой толпой обывателей, или о фигуре паяца как выразителе тех или иных качеств своего века (каким он предстает, например, на полотнах Т. Кутюра и Ж.-Л. Жерома). Мастер создает свой собственный «тип» комедианта, в котором органично переплетаются романтические, сатирические, реалистические черты и находят свое место не только интеллектуальные устремления эпохи, но даже автобиографические подробности жизни самого Домье.

Уже отмечалось, сколь популярной в XIX веке была фигура комедианта. Семьи нищих артистов и бродячие лицедеи заполонили художественный рынок со второй половины столетия; в 1850-м году была поставлена пьеса «Паяц» с Фредерик-Леметром в главной роли; поэты писали стихотворения, в которых многократно эксплуатировался образ одинокого комедианта. Рядом с ним изображались

О. Домье. Комедианты. Перо, акварель. Музей Виктории и Альберта. Лондон, 1850-е годы

Неизвестный автор. Маленькие театры. Литография, 1855. Национальная Библиотека. Париж

гадалки и жонглеры, канатоходцы и воздушные гимнасты. Чаще всего эти образы тяготели к маскам Commedia dell'Arte или к типам ярмарочных представлений.

Вместе с тем в 1849 и 1853 гг., правительством были выпущены указы, сильно ограничивающие выступления комиков, а так же уличных музыкантов. Чисто формальными предлогами пресечения парадов объявлялись увеличение числа карманных краж и слишком большое скопление народа, хотя главным поводом для разгона были – как водится – остросоциальные и политические шутки участников представления, оскорблявшие, по мнению власть имущих, государство и привилегированное сословие. Литография «Маленькие Театры» 1855 г. неизвестного автора (хранится в Национальной Библиотеке Франции, Париж) показывает бульвар Тампль, наводненный множеством публики, курсирующей от театра к театру. Однако, на бульваре уже не видно платформ для парадов. Безусловно, в Париже тогда еще оставались одиночные уличные артисты (канатоходцы, глотатели огня, жонглеры и многие другие), но парад как явление к середине столетия постепенно отходит в прошлое.

В таких работах, как «Изгнание комедиантов» (существует в двух вариантах: живописном и в технике акварели (обе – конец 1840-х – 1850-е гг.) и «Комедианты», Домье откликается на принятые правительством полицейские меры в отношении уличных артистов. В обоих случаях художник изображает убогий быт своих несчастных героев, указывает на их нищету, усталость от вечных скитаний. Он избирает своими героями паяцев, т.е. самую низкую, бедную «касту» уличных артистов. Персонажи, призванные смешить и развлекать публику игрой на музыкальных инструментах, песенками и трюками, в «Изгнании комедиантов» с трудом несут себя и свой скарб по городской улице, а в «Комедиантах» обреченно бьют в барабан, даже не надеясь привлечь внимание публики. Сопоставление этих работ с «Парадом» В. Адама (1840 г.) показывает, что Домье ни в чем не погрешил против истины. Коллега мастера по парижскому журналу *La Grande Ville* изображает семью комедиантов из четырех человек, переходящих со всем своим имуществом в другой город. Автор отчетливо и подробно прописывает пестрые сценические костюмы и реквизит артистов: стул с барабаном, трубу, обруч. Несмотря на полное совпадение в выборе героев и сюжета, отличие работ «Парад» и «Изгнание комедиантов» очевидно. Там, где Адам просто фиксирует внешний вид и незавидный быт артистов, Домье создает сложный художественный образ, в котором присутствует и жизнь современной Франции, и факты из собственной биографии мастера, и реминисценции философского осмысления фигуры комедианта галльской художественной культурой последних десятилетий.

Домье умышленно стилизует красочные костюмы артистов. Главные герои всей серии работ – паяцы – облачены в свободную рубаху с помпонами, похожую на белый балахон, какой носили персонажи Ватто и их преемники XIX века, но более всего напоминающую костюм, придуманный Гаспаром Дебюро для своего Пьеро. С традиционной для этого

В. Адам. Парад. Литография. 1840

О. Домье. Изгнание комедиантов. Дерево, масло. Национальная галерея. Вашингтон, конец 1840-х – начало 1850-х гг.

О. Домье. Изгнание комедиантов. Акварель. Уордстворт Атенеум, Хартфорд. США, конец 1840-х – начало 1850-х гг.

типа комедиантов конической шапочкой происходят еще более знаковые преобразования. Художник меняет ее на трех иногда двурогий мягкий головной убор, вызывающий ассоциации с шутовским колпаком. Таким образом отчетливо начинает звучать тема шута, актуализированная в первой трети века писателями-романтиками. Шут-комедиант у Домье вновь осмелился говорить правду в лицо и простолюдину, и королю, за что на этот раз был выдворен из жизни города.

Помимо политико-сатирической и философской линии, в названной серии работ звучит автобиографический, личный мотив. Исследовательница творчества художника П. Харпер предлагает интересную трактовку. По ее мнению Домье, следуя устойчивой традиции, насыщает эти работы подтекстом, связанным с фигурой отца. Домье-père – Жан-Батист – был стекольщиком, но мечтал стать знаменитым поэтом и драматургом. Некоторые его стихи поначалу издавались, даже пользовались популярностью в среде романтиков, однако вскоре публика проявила равнодушие к его литературному таланту. В момент написания этих картин, как отмечает Харпер, отец Домье серьезно заболел и вскоре умер в госпитале. Исследовательница предполагает, что неудачи отца, его скитания и попытка устроится в чужом городе, указывают на возможные дополнительные смыслы в произведениях художника. В одном из стихотворений Домье-отца Харпер обнаружила схожую с картинами сына метафору о поэте, блуждающем по дорогам судьбы. Стихотворение завершается эпизодом, когда поэт идет сквозь толпу и остается совершенно неузнанным, никто не поворачивает головы в его сторону.

В позднейших произведениях Домье на сюжет бродячих комедиантов еще отчетливей становятся связи между личным опытом мастера и фигурой паяца, усиливается и ожесточается политический подтекст. Акварель «Комедиант, играющий на барабане» и «Парады» последних лет творчества Домье развивают новую трактовку фигуры бродячего шута. Наряду с разочарованностью художника в обществе, в них проявляется его убежденность в необходимости говорить правду и не сдаваться, даже в условиях политической цензуры. На первой акварели уличный комедиант в блузе и шапочке паяца бьет в военный барабан. Как и в «Комедиантах», никто не замечает барабанщика, кроме маленького мальчика позади него. Серо-синие, холодные тона акварели усиливают атмосферу отчужденности, суровости и важности «дела» паяца.

Возможный смысл сцены можно разгадать, обратив внимание на скарб типичного «наперсточника» за спиной паяца – шарлатанский столик с конусами и шариками. Фигурой шарлатана Домье пользовался в социальной и политической сатире, в частности изображал в его роли и Робера Макера, и Ратапуаля[8].

Можно предположить, что уличный паяц, бьющий тревогу возле реквизита жулика, и есть сам Домье, который всю жизнь стремился обратить внимание зрителей на бесчинство и надувательство политиков, оградить его, наивного и доверчивого, от обмана. Этот сюжет, очевидно, был очень важен для Домье – законченной акварели

О. Домье. Комедиант, играющий на барабане. Акварель. Британский музей. Лондон,1850-е гг.

О. Домье. Парад. Смешанная техника. Художественная галерея. Глазго, конец 1850-х гг.

[8] *Ратапуаля в качестве шарлатана Домье представляет в цинкографии для номера Le Charivari в 1871 г.*

из Британского музея, предшествовало много подготовительных рисунков с участием уличного комедианта-барабанщика.

Жесткая политическая сатира еще более отчетливо обнаруживает себя в «Параде» из Художественной галереи Глазго. Здесь помимо комедианта-барабанщика появляется вторая фигура – тощий паяц в двурогой шапочке, комично вытянувшийся по стойке «смирно» на стуле. За спиной барабанщика Домье помещает большой плакат с изображением необычайно толстой женщины. Традиция развлекать публику аттракционами такого рода, как толстые или бородатые женщины насчитывает много столетий. Не изжила она себя и во времена Домье, что доказывает гравюра А.Белланже «Праздник на ярмарке» (1832), на которой рядом с одной из площадок парада висит точно такой же плакат с необъятной дамой. Едва намеченный задний план рисунка Домье демонстрирует еще одну платформу с комедиантами и двумя зрителями, запечатленными художником со спины. Очевидно, что и здесь, на ярмарке, воззвание барабанщика остается не услышанным. Однако смысл работы оказывается не таким простым.

Ко времени создания рисунка Франция очевидно проигрывала войну с Пруссией, которую Домье на одной из карикатур 1867 г. для *Le Charivari* изображает в образе грузной женщины с усами и в шлеме. В следующем году в той же газете художник помещает сатиру на беспомощную, устаревшую французскую армию. Ее олицетворением становится фигура, в точности повторяющая позу и выражение лица паяца из «Парада». Еще одной важной карикатурой Домье, достраивающей всю цепочку ассоциаций, является работа для ноябрьского номера *Le Charivari*, в которой Домье изображает себя в образе шута-корреспондента, наблюдающего за театром военных действий. Можно сделать вывод, что комедиант-барабанщик на «Параде» из Глазго есть метафорический автопортрет самого художника, указывающего на соотношение сил между родной страной, истощенной революциями, и пышущей мощью Пруссией.

Существует еще один резон увидеть в фигуре уличного паяца как метафорический автопортрет Домье, так и образ художника-карикатуриста в целом. В поздние годы мастер попал в некоторую зависимость от своей славы сатирика. Почти все его биографы и исследователи творчества[9] отмечали, что художник, который жил довольно бедно и получал средства главным образом от работ для газет и журналов, с какого-то момента мечтал целиком посвятить себя живописи. Он создал несколько живописных полотен (одно из них – «Изгнанные комедианты» упоминалось выше), но их количество не выдерживает никакого сравнения с тысячами графических произведений. В глазах большинства современников, Домье-живописец, серьезный аналитик своей эпохи, был заслонен Домье-карикатуристом, автором развлекательных картинок о быте добропорядочных буржуа.

«Парады» 1860-х годов можно назвать кульминацией всей темы уличного театра, начатой еще в 1830-е гг. Социальные и политические изменения в жизни Франции приводят к тому, что художник, выражает личную разочарованность

О.Домье.
Le phénomène.
Le Charivari.
Ноябрь 1867г.
(не опубликована)

О. Домье. Ратапуаль.
Цинкография.
Le Charivari,
ноябрь 1871 г.

[9] *См.: Калитина Н.Н. Домье. М., 1955, Пассерон Р. Домье: свидетель своей эпохи; Прокопьева С.И. Образ зрителя в театральных сценах Домье // Материалы XI научной конференции в память проф. М.В. Доброклонского. СПб., 1998; Daumier. National gallery of Canada. Exhibition cat. Ottawa, 1999; Harper P.H. Daumier Clowns: Les Saltimbanques et les Parades; Rey R. Honore Daumier. New York, 1966.*

в соотечественниках и правительстве – а также свою внутреннюю раздвоенность, – усугубляя пластический драматизм внутри привычной метафоры. В таких работах, как «Праздник в соседней деревне» (литография 1865 г.) или в луврской акварели «Парад», Домье сильно деформирует пропорциональное соотношение размеров тела и головы героев, превращает их лица в ужасающие гримасы, а фигуры, находящиеся в сложном, напряженном балансе, искривляет нервической судорогой.

Особенно ярко эта деформация видна в литографии у зазывалы-паяца. Его перекошенное от крика лицо (больше размером и страшнее, чем у г-на Дютака в ранней работе) и гигантский рот с заостренными зубами контрастируют с укороченным телом и тонюсенькими ногами-спичками.

Такие же искаженные – то ли криком, то ли злобой – лица можно наблюдать в акварельном «Параде» из Лувра, где пять актеров на фоне театрального задника с нарисованным на нем крокодилом, пытаются заманить к себе зрителя. Здесь все пятеро трактованы абсолютно по-разному.

Пара пожилых актеров слева, одетых в военизированные костюмы, пребывают в оцепенелых, фронтально ориентированных позах. Их высушенные лица со впалыми щеками детально проработаны художником. Резкие, хищные черты лица, униформа и строгая фронтальность противопоставлены конвульсивным, резким движениям двух персонажей в центре.

Первый персонаж центральной группы в головном уборе наподобие чепца или шапки с длинными «ушами» на голове неистово орет, пригнувшись к перилам сцены. Его широко расставленные ноги и упертые в парапет разведенные локти создают своего рода оппозицию движению второго комедианта, изображенного в уже знакомом читателю указующем жесте. Этот зазывала, вооруженный указкой, увенчанный подобием цилиндра или каскетки, лишь отдаленно напоминает своих прототипов из первых парадов. Его искривленная фигура и положение одной руки почти полностью повторено, однако другая не согнута, а резко выпрямлена. Впившаяся в перила,

А. Белланже. Праздник на ярмарке. 1832

О. Домье. Obligé de refaire incessamment une nouvelle vue de l'emplacement du Palais de Paix. Le Charivari. 26 ноября, 1867 г.

она создает еще более агрессивную пластическую оппозицию. Лица обоих паяцев из центральной группы трактованы иначе, чем у актеров слева. Домье лишь намечает контуры и черты вытянутых, обезображенных криком физиономий, что необычайно усиливает иллюзию передачи звука – кажется, будто крик, издаваемый зазывалами на самом деле слышен зрителю.

Замыкает группу фигура корпулентной женщины справа, откидывающей полог занавеса. Типичная «рубенсовская» дама, похожая на героинь живописных работ Домье, («Преследуемые нимфы» ок. 1848 г., например), дана в энергичном винтообразном движении. Ее грузная фигура противопоставлена худобе остальных участников Парада, но особенно ярко – стоящему слева зазывале.

При помощи резких, гротескных жестов, широко распахнутых ртов, экзальтированных поз – или, наоборот, мрачного, мертвенного спокойствия – парад превращается в эмоциональное побоище. Каждый из героев тут по-своему «давит» на зрителя. Возможно, в этом позднем произведении обнаруживает себя восприятие художником эпохи Наполеона III, в которую агрессивные агенты правительства под видом «паяцев» и «зазывал» подчиняют себе общество, своей эмоциональной экспрессией и нахрапистостью постепенно лишая его рассудка.

Пытаться однозначно трактовать фигуру комедианта у Домье лишь в качестве автобиографической, как очередной пример социальной или политической сатиры, значит необычайно ограничить глубину этого образа в творчестве мастера. В героях описанных серий можно обнаружить внешние признаки и коннотации, популярные

О. Домье. Праздник в соседней деревне. Литография. 1865 г.

как во французской художественной среде девятнадцатого столетия в целом, так и сугубо личные. Парады раннего периода творчества художника, вскрывая пороки и страсти века, еще не несут печати горечи и озлобления, которые появятся лишь к 1860-м гг. Во времена их создания художник – юный паяц, летящий по лестнице на параде *Le Charivari*.

Автобиографический аспект начинает отчетливо звучать в парадах только к концу жизни мастера. Это можно объяснить различными обстоятельствами: провалом идеалов революции 1848 г., правлением Наполеона III, которого Домье не любил куда больше, чем «Короля-грушу» (Луи-Филиппа), смертью отца и матери в 1850-х, запретом на политическую карикатуру и увольнением из газеты *Le Charivari* в 1860 году.

Очевидно, что к 1860-м годам Домье имел все основания считать себя непонятым широкой публикой комедиантом и комментировать волнующие его политические и социальные проблемы, скрываясь под маской паяца-барабанщика.

О. Домье. Парад. Карандаш, сангина, акварель. Лувр, Париж

О.Домье. Парад. Карандаш, сангина, акварель. Лувр, Париж. Фрагмент.

**Ольга БУТКОВА**

# ВОЛШЕБСТВО И МЕХАНИКА

## СКАЗОЧНЫЕ ГЕРОИ И ТЕМЫ СРЕДИ КУКОЛ И МАРИОНЕТОК СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

В начале XX века художники полюбили кукол. Они любовались этими маленькими хрупкими созданиями и не на шутку их боялись. Они делали кукол, выдумывали для них костюмы, рисовали их, писали о них стихи, подражали их движениям на сцене. Театр кукол появлялся в драматургии и лирике Александра Блока, отражался в музыке Игоря Стравинского и картинах «мирискусников» – Александра Бенуа, Константина Сомова, Льва Бакста. Художественная элита формулировала философию театра кукол, рождала практиков и теоретиков, возводивших «кукольное дело» в ранг высокого искусства.

Какова причина этого странного увлечения? Страстное желание вернуться в мир детства? Любовь к мимолетной и непрочной красоте? Возможно. Воспоминание об оживающих игрушках в пленительных и жутких сказках Гофмана и Андерсена? Безусловно. Но, может быть, одна из главных причин – завороженность Серебряного века темой смерти, пристальное внимание к таинственной границе, разделяющей живое и неживое. Кукла очаровывала и пугала именно потому, что вырывалась из мира неживых вещей и все же никогда не сливалась до конца с миром живых людей. Кроме того, в самом древнем искусстве кукольника художники угадывали нечто колдовское, связывающее современный мир с незапамятной дикой древностью, перебрасывающее мостики между «этим» и «тем» светом.

Сама природа кукольных представлений, волшебство этого игрушечного театра сродни сказке: жанру с высокой степенью условности и обобщения, чуждому натуралистической имитации действительности. Куклы Серебряного века жили в мире заботливо созданных для них сказок.

Русские художники начала XX века знали театр кукол как явление народной культуры – площадной, уличной, которая расцветала во время праздников и, прежде всего, Масленицы. Этот яркий мир городских гуляний на рубеже XIX – XX веков уже угасал. В сознании людей эпохи Серебряного века он был связан не с сегодняшним днем, но с ностальгическими воспоминаниями детства. Бенуа в декорациях к «Петрушке» изобразил балаганы на Адмиралтейской площади. В эпоху создания балета все ярмарочные забавы уже были изгнаны из этой части города, так что декорация недвусмысленно указывала на прошлое.

Художников интересовал народный, так называемый «петрушечный» театр, который существовал в двух ипостасях – «демократической» (уличный театр), и «аристократической» (елки и детские

балы)[1]. Второй, «облагороженный» род петрушечников появился гораздо позднее первого, и его возникновение само по себе было признаком упадка площадного искусства, низведением его до уровня детской забавы.

Народный кукольный театр был непременной частью карнавальной стихии. Разумеется, характер Петрушки должен был этой стихии соответствовать. По словам знатока ярмарочных увеселений А.Я. Алексеева-Яковлева, главный герой народных кукольных представлений, Петрушка, – «беззаботный чудак, острослов и нарушитель обыденного житейского порядка»[2]. Однако возможны и более суровые характеристики кукольного скандалиста и задиры: исследователь народного театра А.Ф. Некрылова определила Петрушку как трикстера, отметив характерные черты этого архаического героя – плутовство, коварство, жестокость. К трикстерам относятся и многочисленные «родичи» Петрушки из других стран – Пульчинелла, Панч, Гансвурст[3].

Принцип построения петрушечного действа достаточно прост. Со всеми персонажами (Лекарем, Капралом, Городовым) Петрушка ссорится, насмехается над ними и расправляется с каждым при помощи дубинки, пока, наконец, пес или баран (символизирующие нечистую силу) не утаскивают его за пределы видимости[4]. Отдельные сценки были посвящены тому, как Петрушка любезничает со своей невестой. Уличное представление предназначалось для взрослых, и потому в нем могли встречаться грубоватые словечки. Несмотря на это, в ярмарочной толпе были зрители любого возраста, из всех слоев общества, от самых невзыскательных до самых рафинированных. Для образованного горожанина ярмарки и гулянья были одними из главных источников знакомства с простонародной культурой. Нравились эти увеселения, конечно же, не всем. Проделки Петрушки были жестоки и безжалостны; и если воспринимать их с обычной, житейской точки зрения, они не могли вызывать ничего, кроме возмущения. Однако наиболее проницательные зрители понимали: за примитивным и, казалось бы, нелепым весельем петрушечных представлений таится богатый и глубокий мир архаики. Сюжеты народных кукольных представлений были, как правило, близки к бытовой сказке о дураках и шутах, также имеющей древние обрядовые корни. Петрушку можно

А. Бенуа.
Набросок афиши к балету «Петрушка»

[1] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 285.

[2] Русские народные гулянья. М.: Л., 1948. С. 59.

[3] См: Некрылова А.Ф. Традиционная архитектоника народной кукольной уличной комедии: Международный симпозиум историков и теоретиков театров кукол. Москва, 6– 9 декабря 1983 г. М., 1984.

[4] См.: Народный театр. М., 1991. С. 225–299.

сопоставить с «дураком» или «шутом» из фольклорной бытовой сказки (эти персонажи порой сливаются в единый образ «дуракошута»). Что же объединяет противоположности – наивность «дурака» и хитрость «шута»? Исследователь жанра Ю.И. Юдин, последователь великого знатока и теоретика сказки В.Я. Проппа, поясняет: неважно, чем продиктованы поступки этих героев, общее в них то, что они «противопоставлены "нормальной" обыденной логике и тяготеют к парадоксу»[5]. Близость сюжетов бытовой сказки и народного театра очевидна. И сказка, и театральные представления связаны в своих истоках с земледельческими обрядами[6]; фантастическое начало, присутствующее в сказке и театре, сконцентрировано в психологии, логике и поведении персонажей[7]. Парадоксальные поступки продиктованы священным безумием или священной хитростью. В глазах профанов герой представляется дураком, но на самом деле является носителем древнего, доисторического, мифологического сознания, осуществляет связь времен. Петрушка асоциален, но его дикие выходки более здравы и разумны, чем обыденная несправедливость окружающего мира, ибо «социальная жизнь и отношения классового сословного общества обнаруживают свою призрачность и комизм в сопоставлении с обрядовым миром»[8]. И если в площадном театре Петрушка убивал палкой старика, этот поступок не должен был ужасать зрителя: в соответствии с мифологическими представлениями, старик воплощал собой отжившее, дряхлое начало, и его смерть могла быть сопоставима разве что с сожжением чучела зимы. Мерки психологического искусства к Петрушке неприменимы.

Петербургские балаганные кукольные увеселения конца XIX века русским Петрушкой не исчерпывались. Зарубежные гастролеры также давали представления для простого народа. Бенуа вспоминает о кукольном театре англичанина Томаса Ольдена (его художник видел в детстве). Одним из номеров представления был «скелет, который весь на глазах у публики расчленялся и снова складывался, причем на радостях череп принимался звонко щелкать челюстями»[9]. Так балаганное искусство воплощало древний сюжетный архетип смерти-воскресения, разъятия тела и его оживления, лежащий в основе обрядов перехода – инициации, свадьбы и т.д. – а также календарных обрядов. Танцующий игрушечный скелетик упоминался в литературе уже две тысячи лет назад, в античном романе – «Сатириконе» Петрония; эта страшная кукла должна была напоминать о смерти, что свидетельствовало о традиционной связи кукол с представлениями о мире мертвых.

Кроме кукольного театра, большим успехом у зрителей конца XIX века пользовались итальянские балаганные арлекинады, дававшие представления в российских городах – эти увеселения имели немало общего с цирком. Страстным любителем арлекинады был юный Александр Бенуа. В детстве он восторгался страшным зрелищем, увиденным им в балаганах на Адмиралтейской площади. Пьеро убивал Арлекина, разрубал его на части, играл «как в кегли, с головой, с ногами и руками», но потом прекрасная фея оживляла героя, и тот представал

А. Бенуа.
Эскиз костюма Петрушки к балету «Петрушка»

[5] *Юдин Ю.И. Дурак, шут, вор и черт. (Исторические корни бытовой сказки). М., 2006. С. 198.*

[6] *Там же.*

[7] *Там же. С. 224.*

[8] *Там же.*

[9] *Бенуа А. Указ. соч. Т. 1. С. 288.*

«в виде изумительно прекрасного, сверкающего блестками юноши». Далее Арлекин попадал в рай и ад, а в финале соединялся узами брака с Коломбиной, причем враги его были посрамлены, и у них вдруг оказывались звериные морды[10].

Как мы видим, арлекинада в общем и целом воспроизводила сюжет волшебной сказки: путешествие в «иное царство», т. е. царство мертвых, и возвращение. Состав персонажей также приближался к известной схеме, присутствующей в работах В.Я. Проппа о сказке: здесь были и герой, и невеста, и вредители, и волшебные помощники. Подобно сказке, представление завершалось свадьбой героев и посрамлением их врагов.

Между кукольным театром и арлекинадой существовала важная область соприкосновения. И тот, и другая при своем зарождении были связаны с изображением потустороннего мира. Арлекин обнаруживал свою инфернальную природу в таких, скажем, названиях представлений: «Арлекин, повелитель Фауста во тьме адской». И немудрено: истоки балаганных зрелищ связаны с карнавальными шествиями, процессиями ряженых, якобы пришедших из царства мертвых[11]. Принадлежность к загробному миру обязывала и ряженых, и Арлекина не только смешить, но и пугать зрителей. Кукла, как и ряженые, изначально тоже изображала умершего, являлась вместилищем его души (к примеру, в сказке «Василиса Прекрасная» кукла заменяет героине покойную мать). Страх перед маской и куклой, присутствующий во многих произведениях искусства, возможно, объясняется еще и архетипической памятью культуры, в которой они представляют мир мертвых.

Балет «Петрушка» И. Стравинского и А. Бенуа отсылает к знакомым каждому зрителю рубежа XIX–XX веков увеселениям, неумолимо уходящим в прошлое. Бенуа, как и другие художники его времени, без сомнения, ощущал, что ярмарочный рай его детства имел древние глубокие корни.

«Кукольность» стала одним из излюбленных приемов Бенуа. В своем творчестве художник неоднократно обращается к лубку и площадному театру, черпая вдохновение из простонародного искусства. При этом Бенуа не пытается превратиться в «наивного» художника, не отождествляет себя с «дикарем», а смотрит на лубочный мир со стороны, отстраненно и иронично.

Либретто знаменитого балета «Петрушка» написано Бенуа в соавторстве со Стравинским. Художник вольно или невольно сближает кукольного Петрушку и Арлекина, что было отмечено филологом, специалистом по Серебряному веку З.Г. Минц[12]. В решении сюжета содержатся элементы так поразившей Бенуа в детстве арлекинады: в финале мы видим чудесное оживание Петрушки. Однако авторы балета во многом уходят от сюжетов народных «петрушечных» представлений: здесь не действуют ни черт, ни смерть, исчезли такие представители «социальных масок», как Лекарь или Городовой. Шут Петрушка – одинокая душа, а прекрасная героиня отдает предпочтение сопернику; эта линия сюжета характерна скорее для романтической культуры, нежели для фольклора.

А. Бенуа.
Эскиз костюма Балерины???? к балету «Петрушка»

[10] *Там же. С. 295.*

[11] *См.: Иевлева Л. Ряженый антимир // Маска. Кукла. Человек. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2004.*

[12] *Минц З.Г. В смысловом пространстве «Балаганчика» // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. С.-Пб., 1999. С. 564.*

Как подмечает выдающийся исследователь театра кукол И. Уварова, авторы «Петрушки» избавили героя «от вульгарной и неуязвимой победоносности, а на его месте создали удачный симбиоз Арлекина и Пьеро»[13]. Драчуну, невеже и забияке Петрушке Бенуа придает черты страдающего героя, возлюбленная же Петрушки из простонародной девки Акульки или Параши превращается в воздушную Балерину, олицетворение Вечной Женственности[14]. Вероятно, здесь присутствует сближение мира кукольного театра с игрушечным миром Андерсена (особенно сказки «Стойкий оловянный солдатик», где героиней является картонная балерина) и Гофмана. О том, что Бенуа знал и любил сказки этих писателей, он также оставил свидетельства в своих воспоминаниях.

Художник испытывал также значительное влияние поэтики Блока, соединявшего балаганные образы с философским, иногда трагическим взглядом на мир, а иногда придававшего им ироническую окраску.

В стихах Блока, как и в творчестве Бенуа (при всей несопоставимости их дарований), смешиваются образы балаганной арлекинады и петрушечного театра. Арлекин, Коломбина, Пьеро – излюбленные блоковские герои, однако некоторые строки явно напоминают именно о народных кукольных представлениях: так, Коломбина в «Балаганчике» оказывается куклой, «картонной невестой». Знаток блоковской лирики, З.Г. Минц обратила внимание на соответствие между строкой Блока «Страшный черт ухватил карапузика…» и воспоминаниями Бенуа о театре Петрушки, где, «как и на балаганных пантомимах, все сводилось к бесчисленным проделкам какого-то озорника, кончившимся тем, что мохнатый черт тащил «милого злодея» в ад»[15]. Осуществленные Бенуа-либреттистом превращения Петрушки и его возлюбленной в страдающих героев проистекают, скорее всего, из увлечения художника блоковскими образами.

Бенуа, подобно Блоку, весьма чутко улавливает все «жуткие» черты вымышленных миров. В том, как он представляет оппозицию «живого» и «неживого», всегда сосуществуют оттенки легкой насмешки и тревоги. Это роднит «кукольные» образы Бенуа с соответствующими образами из стихотворений Блока и других символистов.

Кукла и кукольность также привлекательны и для других участников объединения «Мир искусства». Персонажам К. Сомова вообще свойственна кукольная изломанность движений, нарочитая неестественность. Сомов изображает своих героев в виде маленьких нарядных фигурок в маскарадных костюмах – аналогии с куклами напрашиваются сами собой. Л. Бакст иллюстрирует «Песочного человека» Гофмана с его зловещей героиней – куклой Коппелией. Он также создает костюмы к балету Й. Байера «Фея кукол», причем, по мнению Бенуа, художнику удается придать представлению «гофмановское», таинственное звучание. В восприятии Сомова и Бакста изящная кукла отождествляется с хрупкой, непрочной красотой, которая может и вызывать жалость, и пугать – ведь она неживая. Художники эпохи символизма и модерна, в частности, мастера «Мира искусства» прекрасно осознавали, что

В. Нижинский в роли Петрушки

[13] *Уварова И. И закрылся веселый балаганчик // Балаган. Ч.1. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И.Уваровой. М., 2002. С. 62–63.*

[14] *См.: Бенуа А. Указ. соч. Т. 2. С. 516.*

[15] *Там же. С. 515.*

кукольность имеет свою страшную, вернее, жуткую, сторону[16]. Эта амбвилентность придавала сюжетам острую привлекательность. Серебряный век заворожен темами мнимости и двойничества, и кукла представляется пародирующим двойником человека.

Магические, обрядовые истоки кукольного мира очевидны, однако они не объясняют столь эффектного появления куклы именно в искусстве Серебряного века. О философии куклы как таковой сказано немало; она изучена с антропологической, культурологической, религиоведческой точек зрения[17]. Среди эпох, отличающихся особой любовью к кукле – романтизм (конец XVIII–начало XIX), а также начало XX века.

Романтическая мифология куклы, воспринятая Серебряным веком, точнее всего сформулирована Ю.М. Лотманом: «Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма. Таким образом, в нашем культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, двойничестве»[18]. При этом особенно важно, что мир детства синонимичен понятию подлинности – мира более правдивого и естественного, чем взрослая жизнь. Развивая и детализируя мысль Лотмана, можно обнаружить еще большее количество «лиц» куклы (детская игрушка; двойник; вместилище неизвестных сил; механизм; безвольный предмет, орудие в чьих-то руках; безжизненная красота). Однако все эти «лица» тяготеют к одному из двух полюсов: волшебство или механика.

Александр Бенуа в своем «Петрушке» решает этот спор, выбирая волшебство. Его образ куклы – метафора живой и страдающей души человека; такая трактовка смягчает и почти снимает оппозиции «живое – неживое», «человек–кукла». Сочувствие к Петрушке переживается как жалость к человеку – игрушке судьбы.

Характерно, что наибольший интерес к кукле демонстрируют эпохи господства иррационализма, актуализирующие понятия магии и колдовства. Именно кукла обнаруживала грань между двумя однокоренными словами «искусство» и «искусственность», связывая детский и взрослый, современный и первобытный, механистический и колдовской миры.

Серебряный век рождает художников-кукольников в элитарной среде. Это, прежде всего, Н.Я. Симонович-Ефимова, страстный апологет перчаточной куклы-«петрушки», двоюродная сестра В. Серова, и Ю. Слонимская, писательница и художница, основатель театра-студии марионеток. Особенно важно, что обе художницы оставили теоретические труды, где выразили свои взгляды на куклу; для обеих куклы были связаны с миром не только волшебной сказки, но и мистерии. «Кукла всегда была религиозной. Куклы с гибким, одушевленным нитями телом, исполняли как бы живыми картинами сцены из божественной истории»[19], – пишет Юлия Слонимская.

[16] Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: судьба и облик России. М., 2000. С. 75.

[17] См.: Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. I; Уварова И.П. Смеется в каждой кукле чародей. М., 2001; Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М., 2011; Подорога В. Кукла и марионетка. Синий диван. № 2. М., 2003. .

[18] Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 379

[19] Слонимская Ю. Марионетка. «Аполлон», 1916, № 3. С. 40

Если для романтиков кукла (как и любой двойник человека) нередко связана с диаволическими темами, то для Слонимской и Симонович-Ефимовой кукла – вместилище высших, божественных сил. Кукольный театр рождает атмосферу благословенного праздника, божественной игры.

В своем предисловии к «Запискам петрушечника» Н.Я. Симонович-Ефимовой П.А. Флоренский игровое пространство кукольного театра ассоциирует и даже до известной степени отождествляет не только с миром сказки, детства, праздника, но с иной, высшей реальностью.

«Представление начинается игрою, но далее – врастает в глубь жизни и граничит то с магиею, то с мистериею»[20] – делится Флоренский своим пониманием кукольного действа. Замечание Флоренского о том, что через кукол могут действовать «иные силы» И. Уварова считает удивительным для священника[21]. Удивительно здесь именно то, что Флоренский видит эти силы как благие. В литературе был распространен сюжет о том, как в куклу вселяется злая сила; Флоренский предполагает, что может вселяться и добрая. Куклы, по его мнению, гораздо ближе к реальности, к сути вещей, чем то искусство, которое принято называть реалистическим: «Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи «как настоящее» и не притязая казаться таковым, куклы на самом деле осуществляют новую реальность»[22]. Сказка, донесенная до зрителя кукольным театром, по мысли философа, может способствовать обретению религиозного опыта: «Духовная гармония,

Н.Я. Симонович-Ефимова

которая открывается внезапно при обращении, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный театр есть очаг, питаемый сокровенным в нас нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас к деятельности уснувший дворец детской сказки»[23]. Благожелательный, даже восторженный отзыв философа о куклах, видимо, свидетельствует о том, что этот вид искусства оказался ему особенно созвучен. В своем неприятии «иллюзионистичного», натуралистического театра он склонен видеть наибольшие достоинства там, где отсутствует всякая претензия на реализм, где возможна наибольшая степень условности.

Восприятие кукольного мира Флоренским почти полностью противоположно тому, которое характерно для «Мира искусства». Если Бенуа, Сомов, Бакст очарованы «неживой жизнью» кукол, то для Флоренского они куда живее, одухотвореннее, чем обыденная жизнь. В книге художницы Н.Я. Симонович-Ефимовой, которой посвящены эти строки Флоренского, присутствует

[20] *Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я.Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» // Сочинения: В 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 534.*

[21] *Уварова И. «Золотой ключик» и Серебряный век. Вопросы театра. № 2011. 1–2.*

[22] *Флоренский П.А. Указ. соч. С. 535.*

[23] *Там же. С. 536.*

И.С. Ефимов

совпадение с мнением философа. Кукла, по ее мнению, наделяет исполнителя новыми возможностями: «Все волшебное, все нездешнее, все легкое, как дуновение, делается доступным с куклами на руках»[24]. Для художницы кукольный театр принадлежит к сфере сакрального, тогда как «обычная» сцена остается в пространстве повседневности. В своем творческом увлечении и полемическом запале Симонович-Ефимова даже принижала значение театра обычного, выглядевшего в ее глазах обыденным и приземленным в сравнении с волшебными куклами.

Супруги Ефимовы для своих представлений использовали не только сказочные, но и басенные сюжеты, однако мир кукольного театра они называли сказочным («Куклы – погружение в иной, сказочный, забавный, интересный мир»[25]). Слово «сказочный» в книге художницы становится синонимом «праздничного», означая свободу, в том числе и от законов эмпирического, материального мира. «Им (петрушкам) в гораздо большей степени, чем людям, свойственно вызывать чувство таинственного, сказочного, нездешнего»[26]. Кукольный театр, как принадлежащий к иной реальности, обладает, согласно Симонович-Ефимовой, большей силой воздействия на человеческую душу, большими возможностями для исцеления искусством, чем театр драматический: «Есть области, куда входить имеет право только кукольный театр петрушек. Области эти – целые миры. Мир больных и мир обездоленных», – пишет художница[27]. Актер, по ее мнению, мог вызывать у нищих и голодных зрителей зависть и неприязнь, то кукла – гость из Иного

Н.Я. Симонович-Ефимова. Обложка книги «Записки петрушечника», 1925

мира – лишь восторг. Последнее утверждение было проверено супругами Ефимовыми на практике. В самые тяжелые и голодные годы военного коммунизма они давали представления в детских домах, больницах, в нищих и разоренных деревнях. «Волшебство» кукольного театра передавалось даже самой трудной и критически настроенной аудитории. Разумеется, взгляд Симонович-Ефимовой субъективен; драматический театр в эту тяжелую пору также утешал людей, помогая им выжить. Однако книга художницы, страстная и искренняя, полна стремлением не столько непредвзято рассказать о своем опыте, сколько обратить читателя в свою веру – веру в почти безграничные возможности куклы.

Перчаточную куклу, являющуюся своего рода продолжением человеческой руки, Симонович-Ефимова противопоставляет механизму, которым, с ее точки зрения, является марионетка («Марионетки – это механизм, система ниток, рычажков, крючков»[28]). Для Слонимской же нить марионетки – это отнюдь не деталь механизма; она имеет мистическое значение,

[24] Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 43.

[25] Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М., 1925. С. 81.

[26] Там же. С. 114.

[27] Там же. С. 80.

[28] Там же. С. 20.

подобно связующей нити между человеком и Богом. Возможно, идеи русских художниц были в определенной степени созвучны мыслям Г. Крэга о сверхмарионетке – актере, чьи возможности почти превышают человеческие, который с кукольной легкостью преодолевает ограничения физической конкретности и законов природы. Преимущества куклы Крэг хотел бы передать актеру – именно для того, чтобы «человеческое, слишком человеческое» не мешало проявляться одухотворенности. Кукольность воспринималась им как путь к духовным высотам.

После 1917 года Юлия Слонимская покидает Россию, а супруги Ефимовы пытаются продолжать свою подвижническую деятельность, однако им не удается добиться поддержки со стороны государства. Еще раньше многие виды народного искусства начинают приходить в упадок, это касается и площадного кукольного театра. В 1900–1910-е годы границы традиционной культуры размываются, структура зрелищ меняется под влиянием появления новых видов искусства – таких, как кинематограф и новых жанров – таких, как бульварная литература. После революции наступает эпоха политизации массового искусства.

Феномен куклы по-прежнему волнует деятелей искусства – особенно искусства «левого», авангардного. Интерес авангардистов вызывают как «архаический», так и «механический» образы куклы. Одна из «амазонок авангарда», художница, проявившая себя во многих жанрах, Любовь Попова, создает эскизы занавеса и кукол для кукольного спектакля «Сказка

Н.Я. Симонович-Ефимова. Портрет П. Флоренского.

о попе и работнике его Балде» для детского театра.

Попова, будучи ближе всего к таким художественным течениям, как супрематизм, конструктивизм, кубизм, оформляя сказку, обращается к образам народной кустарной игрушки, глиняной или деревянной. Упрощенные выразительные формы, тяготеющие к геометрическим фигурам, так представлены в этих работах, что связь авангардного искусства с народной традицией кажется очевидной. И это несмотря на то, что характеристики народного искусства – теплота, биологичность, эмоциональность, а авангард предпочитает механистический рационализм (как не вспомнить биомеханику Мейерхольда!). В теориях авангардных художников существует некоторое внутреннее противоречие: стремление к «новому» оборачивается поиском «абсолютного начала». Любовь к «простонародному» и «дикарскому» проистекает из представлений о человечестве, еще не обремененном цивилизацией, начинающем новый виток истории с нуля. Так любовь к будущему становится

любовью к абсолютному прошлому. И кукла, сочетая в себе механистичность и архаику, прекрасно вписывается в эту концепцию.

Спор между «естественным» и «механическим» советский авангард решает в пользу последнего. Исследователь авангарда Е. Штейнер убедительно доказывает это на примере детской книжной иллюстрации 1920-х годов[29]. Согласно мысли этого автора, авангард подозревает все природное, биологическое, и в том числе человеческое, в мягкотелости и несовершенстве. Следствием этого становится деперсонификация, безликость книжных героев, приближение контуров их тел к геометрическим фигурам, а иногда и вовсе замена изображения человека изображением его форменной одежды.

Герои народной сказки и народного театра тоже в немалой степени деперсонифицированы: они зачастую являются ходячей функцией (вредитель, даритель, помощник) или же представляют определенный социальный статус (поп, квартальный, лекарь и т.д.). Однако в творчестве художников-авангардистов кукольность становится синонимом обезличенности.

Е. Штейнер указывает на сходство персонажей русской детской книги 1920-х годов с куклами-марионетками. Исследователь отмечает как «стремление эпохи к механизации натурального», так и «антропоморфизацию механического»[30]. Это наблюдение перекликается со словами философа В. Подороги: «Два процесса идут рука об руку, а временами даже навстречу друг другу: персонификация, “оживление” вещи (анимация/витализация) и деперсонификация человеческого. Кукла удовлетворяет обоим этим условиям»[31].

Авангардом оказалась востребована такое специфическое свойство кукольного театра как «бестелесность», т. е. «условная плоть» куклы. Кукла не только легка (а перчаточная еще и полая изнутри), но и свободна от человеческих проявлений телесного. «Куклы избавлены от собственного тела, и вместе с тем театр кукол избавлен ото всего, что с телом связано, от материальности быта, от его физиологии, от физиологии нравов. У кукол нет тела, у них есть только платье и голос (…) Кукольный театр – чистейший театр душ[32]», – пишет Н.Я. Берковский. О «бестелесности» марионетки говорила еще Юлия Слонимская: «Марионетка дает театральную формулу без плотского выражения. Как алгебраические знаки заменяют определенные численные величины, так условная плоть марионетки заменяет реальную человеческую плоть»[33]. Персонажи живописных работ К.С. Малевича и других авангардистов также выглядят бестелесными, лишенными объема, движения и позы плоскостных фигур схематичны. По словам культуролога А. Гольдштейна, «авангардное тело[34] бесплотно и спиритуально»[35], но именно это роднит его с куклами-марионетками.

Важнейшей характеристикой марионетки становится движение, на что указывает В. Подорога: марионетка «не имеет телесного воплощения», в ее движениях сбывается «утопия преодоленного тела»[36]. Причина состоит в том, что «марионетке незнакома сила сопротивления земли, ибо марионетка, по выражению ее знатока Г. фон Клейста, «антигравна»[37].

[29] Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. М., 2002.

[30] Там же. С. 96.

[31] Подорога В. Указ. соч. С. 61.

[32] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 92.

[33] Слонимская Ю. Указ. соч. С. 40

[34] Т.е. тело, представленное в искусстве авангарда.

[35] Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М., 1997. С. 129.

[36] Подорога В. Указ. соч. С. 71.

[37] Там же.

Еще одно определение сущности марионетки философом прямо отсылает нас к эстетике авангарда 1920-х годов: «и если кукла всегда заземлена – фрагмент фона, ожившая часть тяжелой «первоматерии», то марионетка – это воздух, небо, птицы, сияния и полеты, она противоземное существо»[38].

Отсутствие сопротивления материи – характерная черта волшебной сказки. Время и пространство в сказке легко проницаемы, в ней не действуют законы земного тяготения, об этом писал еще Д.С. Лихачев[39]. Но этот же динамизм, стремление к полету в сочетании с принципиальным недоверием к земному, тяжелому, неподвижному – неотъемлемая черта творчества авангардистов. При этом механическому движению авангард отдает предпочтение перед естественным, биологическим. Авангард, некогда тянувшийся к изображению духовного, сверхчувственного мира, в условиях советской действительности наполняется все более рационалистическим и механистическим содержанием; машина входит в противоречие с магией и вытесняет ее; так происходит разрыв авангардного искусства со сказочностью. В детской книге и театре волшебство заменяется «чудесами техники».

Марионеточная отрывистость движений – это, по мнению Е. Штейнер, «прорыв неживого в живое». Книжная графика художников-авангардистов, стремящаяся к «раскадровке» движения, рождает, по мнению исследователя, еще один «бестелесный» жанр – анимацию: «Если в кинокартине непрерывная лента движения состояла из отдельных фрагментов, запечатлевших неподвижные фазы этого движения, то в картине живописной или графической движение домысливалось зрителем, пред глазами которого представали в динамически наклоненных фигурках отдельные остановленные во времени моменты. Движение при этом разбивалось, естественная пластика сменялась угловато-прерывистой механистичностью, низводившей живой организм к плоской шарнирной марионетке»[40].

Тот же «прорыв неживого в живое», по мнению Штейнера, «нашел одно из самых типических воплощений в кинематографическом образе Чарли». В фильмах Чарли Чаплина, «завоевавших» в 1920-е годы Европу, фигура главного героя демонстрирует «марионеточную» пластику. Быстрота и прерывистость движений придает фигурке Чарли известную мультипликационность, а то и кукольность. Точная и виртуозная пластика вызывают у ряда русских художников-авангардистов размышления о «человеке-машине».

Штейнер указывает, что один из столпов европейского модернизма Ф. Леже вынашивал замысел мультипликационного фильма под названием «Чарли-кубист» с выпиленной из фанеры марионеткой[41]. Русские модернисты шли еще дальше – Илья Эренбург называл Чаплина «конструктором», который разрабатывает схему движений. В статьях Александра Родченко и Льва Кулешова Чарли также предстает конструктивистом, а в рисунках Варвары Степановой тело Чарли буквально превращается в механизм пропеллера[42]; машина и человек становятся неотделимы друг от друга.

[38] *Там же. С. 67.*

[39] *Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 253.*

[40] *Штейнер Е. Указ. соч. С. 92.*

[41] *Там же.*

[42] *См.: Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и законах случайного в искусстве // НЛО, 2006, № 81.*

Сам Чарли Чаплин отдает предпочтение человечному несовершенству Чарли перед совершенством механизма. В «Новых временах» именно Чарли предстает воплощением естественности, противостоящей миру машин и вносящей в него хаос. «Человеческое измерение» в кинематографе побеждало механистичность и деперсонификацию. «Чарли-машина» существовал только для профессионалов и теоретиков движения. Чарли-недотепа, одним своим существованием разоблачавший бездушную технократию, остался в памяти миллионов. Знаменательно, что Марк Шагал – убежденный сторонник не механистической, но таинственно-чудесной картины мира, – также считает Чарли «своим» и придает в одной из картин его облику птичьи черты – знаки не механического, но волшебного овладения пространством[43].

Авангард 1920-х годов, при своем глубоком интересе к театральной механике, не создал в России ярких произведений в области театра кукол – исключением можно считать только эскизы Л. Поповой. Возможно, виной тому отход художников от народной традиции, возможно – излишняя обобщенность и механистичность образов, превращавшая авангард в элитарное искусство, недоступное массовому зрителю. «Механистический» подход оказался тупиковым для куклы. Для «волшебного» же настали трудные времена.

В 1930-е годы политические реалии оказывали все более заметное давление на искусство, которое должно было максимально приблизиться к жизни земной, материальной. Сказочное «время-пространство» тяжелеет, обрастает житейскими подробностями. Происходит постепенное угасание кукольной мифологии – кукла больше не может быть посланцем Иного мира – ввиду его отсутствия. Зрелый сталинский стиль порицает и авангардный «механицизм». Эстетика 1930-х годов декларирует привязанность к земле, земным плодам и благам; символом эпохи становится монументальная скульптура. Телесный канон, запечатленный художниками этого времени, отрицает «воздушность», подчеркивая в каждой фигуре крепкие, твердо стоящие на земле ноги. Даже динамические образы поражают своей массивностью. На смену кукольной легкости, «бестелесности» приходит подчеркнуто тяжеловесная основательность. Тоталитарные гонения на условность в искусстве коснулись и кукольного театра, сообщив ему реалистические формы, удручавшие своей предсказуемостью[44]. При этом, разумеется, театру кукол в системе советской культуры отводилась особая ниша, и из священной игры он превратился в «младшего брата» театра драматического.

[43] Там же.

[44] Орлов А. Возвращаясь к Петрушке // Балаган. Ч.2. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И.Уваровой. М., 2003. С. 74.

**Анна КОНСТАНТИНОВА**

# ВОСПИТАНИЕ АКТЕРА В ТЕАТРЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА

*Московский Театр (ансамбль) пластической драмы был создан на основе студии пантомимы Дома культуры им. Курчатова. Возглавив самодеятельный коллектив в 1973 году, студент ГИТИСа (режиссерский курс профессора М.О. Кнебель) Гедрюс Мацкявичюс[1] предпринял попытку осуществить в студийных спектаклях «синтез пластики с искусством драматического актера, соединение пластических форм "жизни человеческого тела" с подлинными глубинами "жизни человеческого духа"»[2]. Жанр своих постановок режиссер определял «как театр пластической драмы. Драма – значит, есть драматургия, есть конфликт, есть разработка характеров, отношений… И все это выражено через пластические средства"»[3].*

Принимая во внимание все гипотезы о возникновении жанра, безусловное признание авторского права его создания за Мацкявичюсом, а также то, что в экспериментах со средствами пластической выразительности актера у него были как предшественники, так и последователи, следует помнить, что устоявшегося академического определения для понятия «пластической драмы» в современном театроведении не существует.

Более того, термин «пантомима», появившийся еще на этапе формирования театрального искусства и обозначавший одно из базовых его понятий, применительно к современному театру, чаще всего, требует конкретизации. Сегодня этот устойчивый термин используют для отражения всего широчайшего спектра различных по жанру и функции элементов искусства сценической пластики: самостоятельный вид актерского творчества, жанровый эстрадный номер, тренинговые техники актерских школ, и т.д.

О проблемности существования термина «пантомима» свидетельствуют, например, такие попытки преодолеть этимологическую путаницу, как возникновение в Европейском театре термина «physical and vision theatre». Таким образом, терминологию современного пластического театра нельзя признать полностью и окончательно сформированной. Что закономерно, так как этот вид сценического искусства сегодня находится на очередном этапе своего формирования.

В поиске специфических выразительных средств пластический театр неизменно испытывает явное влияние принципов формообразования, свойственных изобразительному искусству, что в полной мере можно отнести и к режиссерскому методу Мацкявичюса. Обращение к произведениям пространственных искусств в поиске драматургических сюжетов и композиционных приемов стало одним из

[1] *Мацкявичюс Гедрюс (1945–2008) – режиссер, педагог, драматург, хореограф, Лучший мим Прибалтики (1967), Заслуженный артист РФ. Создатель и художественный руководитель московского Театра пластической драмы.*

[2] *Часовникова А. Пантомимические и пластические коллективы//Очерки истории. Конец 1950х – начало 1990х годов. СПб, 1999. С. 257.*

[3] *Там же.*

важнейших условий становления режиссера и характерной чертой многих его спектаклей. При всей новаторской самобытности дарования и почерка Мацкявичюса, следует признать, что упомянутое влияние имеет несомненные исторические корни. Например, многообразие форм, в которых современный театр взаимодействует с другими визуальными искусствами – одно из свидетельств тому.

Процесс взаимодействия и взаимопроникновения искусств протекал, по сути, с момента их возникновения, и уже в наследии античных авторов можно найти первые тому свидетельства. Театр, как визуальное искусство, не мог существовать вне принципов и качеств художественной формы вообще. Отсюда – одно из устойчивых теоретических определений театра, как искусства пластического (наряду со скульптурой, живописью, архитектурой). К произведениям пластического искусства можно отнести и античные перрихии, и элементы мистериальных действ, и барочные «эмблемы», и «живые картины» XIX века – языки изобразительного искусства и театра всегда стремились к той или иной степени синтеза. Этот процесс отражался в работах теоретиков и практиков театра (Г.Э. Лессинг, И.В. Гете, А. Шлегель, Г. Крэг, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров обращались к проблематике вопроса).

Период развития русского режиссерского театра, в условиях которого московский режиссер литовского происхождения создавал свой театр, характеризуется заметно возросшим интересом к зрелищной выразительности сценических произведений и образов. Искусство актерской пластики уже получило право рассматриваться не только как прикладной элемент языка спектакля, но и как особый вид сценического творчества, в котором этот «зримый компонент актерской выразительности»[4] выполняет функцию главного носителя «театрально-живописного кода»[5]. Совпадение названных факторов позволило зародиться и формироваться особому типу драматургии, режиссуры и актерского существования, сориентированному на преобладающую визуальность высказывания.

Г. Мацкявичюс на репетиции. Фотограф В. Серов

Вполне закономерно, что материалом для спектакля Мацкявичюса, в 1975 г. взорвавшего умы театральной публики и ознаменовавшего не только рождение театра (в результате триумфального успеха постановки студии был присвоен профессиональный статус), но и, по мнению современной критики, нового театрального жанра, послужили мотивы биографии и произведений Микеланджело («Преодоление» было посвящено 500-летию великого художника Возрождения).

[4] *Звездочкин В.А. Пластика в драме : Учебное пособие. СПб, 1994. С. 3.*

[5] *Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 247. Цит. по Звездочкин В.А. Указ. соч.*

Несомненно, что воплощение большой формы в искусстве сценической пластики требовало наличия драматургии, предполагающей определенный тип композиционных связей, которые именно средствами актерской пластики могут быть реализованы. Мацкявичюс создавал оригинальные сценарии для своих спектаклей[6] (каждый из которых становился результатом поиска новых средств сценической выразительности, основанных на пластических возможностях актера), чаще всего обращаясь к недраматургическим источникам: живописным полотнам XIX-XX вв., сонетам Шекспира, прозе Айтматова, библейской «Песне Песней», сказкам Х.К. Андерсена и т. п.

Драматургия сценического текста в первых же постановках молодого режиссера позволяла успешно использовать пластические приемы вне зависимости от того, к каким традиционно существующим жанрам они могли быть причислены (элементы классического балета, цирковой акробатики, пантомимы, танца модерн и проч.). Использовать так, что содержание сюжета и даже сложные философские метафорические смыслы могли быть донесены со сцены, не нуждаясь в вербальном пояснении – это и принесло постановщику славу «режиссера одной большой паузы». Оригинальный язык пластической образности, избранный Мацкявичюсом для воплощения режиссерских идей, конечно же, требовал особым образом воспитанных актеров, «которые могут считывать этот образный ряд, да еще наполняя его своей внутренней вибрацией, энергетикой»[7].

Педагогическая деятельность занимала вполне объемное место в творческой жизни Мацкявичюса. Одновременно с работой в театре пластической драмы, он в течение 10 лет преподавал актерское мастерство и режиссуру в ГИТИСе, на курсе профессора О.Я. Ремеза. Позже в качестве художественного руководителя выпустил актерский курс в Московском Государственном училище эстрадного и циркового искусства.

К созданию «Преодоления» в 1975 г. Мацкявичюс пришел уже с понимаем основополагающих начал своей собственной системы воспитания синтетического актера. Впоследствии он не только воплотил ее на практике, но и оставил теоретические разработки в рукописях (некоторые из них стали доступны, благодаря публикации книги «Преодоление»). Эта часть его творческого наследия особенно актуальна – ведь и сегодня (как и в 1970-х годах, когда начинал свой режиссерский путь Мацкявичюс) пластический театр не имеет собственной академической школы.

В одном из неопубликованных документов архива[8] Мацкявичюс называет два равноправных источника, послуживших базой для его режиссерского и педагогического метода: систему К.С. Станиславского и аналитическую психологию К.Г. Юнга (с работами которого режиссер, очевидно, довольно близко познакомился еще в годы работы с Модрисом Тенисоном[9], в эпоху, когда многочисленное «официально запрещенное» упрямо просачивалось из-за рубежа и из закрытых фондов усилиями «великого и могучего самиздата»).

Работы корифеев психоанализа (подобно поэзии Бальмонта, Гумилева, Волошина) стали доступны

*[6] см. Мацкявичюс Г. Преодоление. М.: РИПОЛ классик, 2010.*

*[7] Лобанков С. Идеальный вариант театрального дела//Преодоление. М., 2010. С. 69*

*[8] Мацкявичюс Г. [Б. н.]: Рукопись // Личный архив Е. Марковой. [С. 4].*

*[9] Тенисон Модрис – художник-график, режиссер, руководитель студии пантомимы Каунасского молодежного театра в 1966–1975 гг.*

советскому широкому читателю лишь в конце восьмидесятых, и, по понятным причинам, свое знакомство с ними в семидесятые годы режиссер не афишировал. Но юнгианский аспект отчетливо прослеживается уже в первых работах Мацкявичюса, тяготеющего к архетипической трактовке материала[10]. Сам он объясняет такое тяготение, как одну из характерных черт национального литовского мироощущения, развитого и укрепленного в нем работой под руководством Тенисона. Для осознания этой части своего творческого мышления и воплощения ее в сценических опытах Мацкявичюс обращался к наследию К.Г. Юнга.

Знакомство с «психологически-конкретной и эмоционально-чувственной русской культурой»[11] произошло позже, когда литовский мим (с дипломом факультета химии Вильнюсского университета) начал получать режиссерское образование в ГИТИСе. Школа русского психологического театра, сценической «конкретики жизни»[12], дала ему оптимальные средства воплощения «абсолюта, выраженного в некой абстрактной форме»[13]. «В своих спектаклях я пытался объединить эти два мира в одно целое»[14] – определяет направление своего творческого поиска режиссер.

Существование актера в пластической драме мыслилось Мацкявичюсом как «максима правды чувствования в ситуации органического молчания»[15]. Но пополнявшим ансамбль молодым людям с самой разной степенью и спецификой подготовленности еще только предстояло стать актерами пластической драмы, их воспитанию режиссер вынужден был уделять массу времени и сил. И как педагог Мацкявичюс явно был талантлив, он «за десять лет неустанных занятий пластическим театром (…) воспитал труппу актеров необходимого ему типа, выработал эстетическую концепцию своего театра (…) Своеобразие сформулированной им эстетики театра пластической драмы состоит в удачном синтезе эстетических принципов мимодрамы А.Я. Таирова и некоторых положений системы К.С. Станиславского, однако теоретическая компилятивность (назовем это продолжением традиций) вряд ли может принизить ее большое методологическое значение для практической деятельности Мацкявичюса и его театра»[16].

Исходным материалом для режиссера и педагога Мацкявичюса стала «компания из семи человек, одержимых пантомимой»[17], уже знакомых с творчеством «лучшего мима Прибалтики» по его работам в спектаклях Тенисона. С этим коллективом (Наталья Дюшен, Людмила Коростелина, Ольга Тышлер, Анатолий Бочаров, Павел Брюн, Валентин Гнеушев, Вячеслав Самохин) и начал работать Мацкявичюс в 1973 г. Он проводил занятия трижды в неделю, еще три дня студийцы посвящали самостоятельной работе. Помимо серии жанровых пантомимных номеров, за первый год работы они сделали и первый спектакль: «Балаганчик» по пьесе Александра Блока, который стал «некоей переходной формой от драматической режиссуры и полученных в Каунасе уроков Модриса Тенисона к тому новому жанру, который будет создан Мацкявичюсом позже»[18].

В начале второго года работы Мацкявичюса со студийцами, в

[10] *Архетипы – понятие, которое трудно представить конкретно, но их воздействие проявляется в сознании в качестве архетипических образов и идей. Это универсальные паттерны или мотивы, которые всплывают из коллективного бессознательного и являются основой религий, мифов, легенд и сказок. В психике человека они возникают в снах и видениях. (Шарп Д. Глоссарий юнгианских терминов// Кризис среднего возраста. Записки о выживании. М., 2007. С. 163.)*

[11] *Мацкявичюс Г. Реквием // Преодоление. М., 2010. С. 518*

[12] *Там же.*

[13] *Там же.*

[14] *Там же.*

[15] *Щербаков В. О пластическом театре//Театр.1985. № 7. С. 28–36.*

[16] *Там же.*

[17] *Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.*

[18] *Щербаков В. Палитра пластики// Театральная жизнь.1984. № 10. С.17.*

О. Славнова, Л. Попова, Н. Дюшен, Т. Васина, А. Бочаров, В. Ананьев, П. Брюн.

коллектив были приняты несколько «новобранцев». В их числе оказался и Владимир Ананьев (один из будущих ведущих артистов и педагогов коллектива), который так рассказывает о тренинговой работе: «Все упражнения были из разных систем: из йоги, тай-чи, других «целебных гимнастик», из «биомеханики» Мейерхольда, из того, что делал Михаил Чехов, так называемого психоделического толка… Уже потом, когда в нашем государстве стало официально разрешено все это, и появилась литература – я смог увидеть там описания многих из наших разминочных упражнений. (…) Тренинги занимали не так уж много времени, хотя Гедрюс работал и над такими вещами, как наше образное мышление, воображение, через этюды почти классического пантомимического толка. Не только в чисто изобразительном плане, но и с попыткой человеческого отношения к изображаемому. Но в основном мы репетировали, делали спектакли или вводились в них»[19].

Многие из студийцев Мацкявичюса обладали базовыми навыками движенческих дисциплин (спорт, балет, цирк, йога) и, что не менее ценно, сознательным тяготением к выходу за пределы традиционных школ, обретению самобытного выразительного языка. Мацкявичюс, пришедший в студию из класса М.О. Кнебель, сумел выстроить программу работы таким образом, чтобы извлечь пользу из элементов разных техник,

[19] *Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011*

применяя их для тренинга и поиска уникального языка спектаклей пластической драмы. Получая театральное образование под руководством апологета этюдного метода, и будучи одарен уникальным пластическим мышлением, молодой режиссер стал несомненным новатором в области полноправного синтеза принципов воспитания актера психологической школы и движенческих навыков. Так, он включил в собственную педагогическую концепцию и сохранение уже имеющихся навыков, и воспитание у студийцев творческой самостоятельности, по сути, доверяя им часть «педагогической режиссуры».

Разминки и регулярные классы движенческих дисциплин студийцы проводили, в основном, самостоятельно. Постепенно у нескольких лидеров коллектива определились собственные направления (некоторые из них сложились как авторские), в которых они и продолжали вести занятия с артистами уже профессионального Театра пластической драмы (два класса ежедневно):

– хореография (классический и современный танец) – Татьяна Борисова и Виктория Смирнова;

– пантомима (физический тренинг) – Сергей Цветков;

– пантомима (с элементами современного танца) – Анатолий Бочаров;

– пластический тренинг (тренинг психофизики, «мышление телом, алфавит движений и тела, образ в движении»[20]) – Владимир Ананьев;

При театре продолжала работать студия, из рядов которой пополнялся коллектив (ею руководил Анатолий Бочаров). Вводами в спектакли репертуара ведал Владимир Ананьев, обладавший, судя по всему, самой цепкой зрительной памятью и самым развитым «учительским» терпением, необходимым в этой работе.

Как уже упоминалось, Мацкявичюс много внимания уделял развитию творческого воображения и интеллекта своих артистов, расширению художественного кругозора, «экспериментировал с формулой быстрого и тотального погружения в мир будущего спектакля»[21].

[20] Там же.

[21] Цветков С. И я упал прямо в солнце // Преодоление. М., 2010. С. 72.

Репетиция в ДК им. Дзержинского (Ленинград). В. Гнеушев, А. Бочаров, П. Брюн, Г. Мацкявичюс (в зале), И. Афончиков, С. Щеглов, В. Птицын

Еще со времен работы над «Преодолением» обширный список литературы, обязательной к освоению, и музейных экспозиций, обязательных к посещению, были неотъемлемой частью их жизни. Профессиональный статус коллектива позволил Мацкявичюсу вывести этот процесс на уровень высшей школы: раз или два в год творческий коллектив проходил нечто вроде аспирантского курса лекций (по истории искусств, музыки, теории драмы и проч.). В студию приезжали читать лекции Н. Крымова, В. Силюнас, А. Бартошевич.

По воспоминаниям актеров Театра пластической драмы, художественный руководитель последовательно воспитывал их в самом широком диапазоне – от бытовых манер до формирования требовательного художественного вкуса. Развивал способность к самостоятельному творческому мышлению, тренировал режиссерское видение жизни персонажа «на много шагов вперед», чтобы каждый эмоциональный выплеск на сцене был подготовлен точным знанием его причин, приобретенным во время репетиции. В целом Мацкявичюс стремился к созданию коллектива единомышленников, равноправных спарринг-партнеров режиссера, не просто обученных выполнению его замысла, но и способных к полноценному сотворчеству. «Ощущение партнерства по жизни и на сцене»[22] действительно «цементировало» коллектив и было одной из принципиальных этических установок режиссера, говорившего: «Мы работаем в театре на доверии. Как я могу кричать на актеров, унижать их, если я жду, чтобы актер раскрылся передо мной?»[23].

Установка себя оправдывала, в сочетании с другими составляющими режиссерского и педагогического метода приносила результат взаимопроникновения, слияния режиссерского и актерского мышления в процессе создания спектакля. «Этим и были сильны мы, последователи Гедрюса, выходцы из его театра. Мы обладали умением одним намеком создать атмосферу чувства. Мы могли увидеть глазами Гедрюса, как это делать», – вспоминает артист Сергей Лобанков.

Как уже упоминалось, артистами Театра пластической драмы могли становиться люди с самой разной степенью и спецификой пластической и актерской подготовленности. Режиссерский и педагогический метод Мацкявичюса, очевидно, позволял раскрывать и развивать необходимые особые личностные и профессиональные качества, вне зависимости от изначального владения материалом традиционных школ. «Мы мало что умели, приходилось начинать с самого простого. Мы учились ходить, просто ходить, и это требовало усилий, не только телесных»,[25] – признает Сергей Цветков, оказавшийся в студии ДК Курчатова случайно, и намеревавшийся лишь скоротать в ней время до призыва в армию после неудачной попытки поступления в архитектурный ВУЗ.

В том же смысле понимания специфических особенностей языка и школы пластической драмы интересен взгляд Татьяны Федосеевой, выпускницы московского Государственного училища циркового и эстрадного искусства: «Язык театра Мацкявичюса, на котором я училась говорить, не был похож ни на пантомиму (ее нам преподавали в

[22] *Лобанков С. Идеальный вариант театрального дела//Преодоление. М., 2010. С. 69*

[23] *Там же.*

[24] *Там же.*

[25] *Цветков С. Указ. соч. 72.*

цирковом училище)[26], ни на школу босоножек (я какое-то время занималась у последовательниц Дункан), ни на балет (и он, представьте, был в моей жизни). Это был язык нежности и бури, полета и безудержного падения в бездну. Когда смотрела на актеров в спектаклях, казалось – это легко, я смогу. Но на деле простота жеста и яркость эмоций требовала такой работы тела и души, такого умирания и воскрешения на площадке, что за спектакль терялось до трех килограммов "живого" веса»[27].

И критики в попытках описания и анализа творчества Мацкявичюса, и артисты Театра пластической драмы единодушны в признании особой духовно-эмоциональной составляющей художественного облика его спектаклей. Сам режиссер объясняет ее наличие принципиальной направленностью своего творческого поиска к небытовым архетипическим образам и драматургическим ситуациям, средством подготовки пластического воплощения которых была избрана русская психологическая театральная школа (в частности, по признанию Владимира Ананьева, «раздел из Станиславского о работе актера над собой был основополагающим в нашей истории»[28]). Образную картину своего педагогического метода режиссер описывает так: «Сначала я выбивал у них из под ног твердь устоявшейся жизни, и, окутав некой идеей, поднимал ввысь. Они в испуге барахтались в непривычной для них среде.

Потом я опускал их вниз и погружал в пучину жизни. Мои актеры возвращались в привычный мир уже другими»[30].

Тренинговая движенческая составляющая в сочетании с активным интеллектуальным совершенствованием и одновременной репетиционной работой по этюдному методу давала артистам не только наработку технических навыков, но и «процесс осознания через ощущения тела, движения тела, соотношения частей тела, взаимоотношения с партнером и живого пространства – внутреннего и внешнего»[31].

Работа над спектаклем включала также совместные поиск материала к спектаклю и коллективное создание сценария. Многочисленные фрагментарные «наработки» актеры приносили в театр, где «ежевечерне, на репетициях, (…) отражали и выражали все усвоенное в прочитанном и увиденном через ПРОВОКАТИВНЫЙ ДИАЛОГ с Гедрюсом путем контактных и сольных импровизаций»[32].

Апофеозом такого сотворчества, как отмечают многие из очевидцев и участников, стал спектакль «Красный конь», появившийся в репертуаре Театра пластической драмы в 1981 г. (спустя семь лет после того, как Мацкявичюс начал заниматься со студийцами в ДК им. Курчатова). За прошедшие годы выросший из самодеятельной студии Театр достиг «того уровня, того звучания, о котором сейчас все с таким восторгом говорят»[33]. Важно, что сейчас артисты театра с полной самокритичностью признают: «подчас по пластической форме мы были слабее, чем некие танцоры, акробаты, или гимнасты, по актерской линии – тоже, может быть, не так хороши, как драматические актеры в других театрах. Речь в данном случае идет о степени взаимопонимания и воплощения того, чего ждет от своего

[26] *Набор из нескольких стилевых упражнений, «вырванных» из контекста творчества Марсо, подсмотренных в его гастрольных программах.*

[27] *Федосеева Т. Какая жизнь была// Преодоление. М. : 2010. С. 65.*

[28] *Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.*

[30] *Мацкявичюс Г. Реквием//Преодоление. М., 2010. С. 518.*

[31] *Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.*

[32] *П. Брюн – А. Константиновой. 10 янв. 2009 г. // Личный архив автора.*

[33] *Лобанков С. Указ. соч. С. 70.*

коллектива режиссер. Мы были созвучны его пожеланиям»[34].

Отзывы «сторонних» наблюдателей также подтверждают, что артистам Театра пластической драмы была свойственна «особенная чуткость к музыке, осмысленность каждого жеста, движения, позы, умение свободно и естественно чувствовать себя в любом костюме и гриме и быть готовым к моментальному перевоплощению и преображению (за вечер один артист исполняет несколько ролей). Артисты у Мацкявичюса существуют, подчиняясь строгой режиссерской идее, тщательно, до мелочей продуманной и выверенной. А вместе с тем им позволено очень многое – балетмейстер допускает самую смелую актерскую импровизацию, если она обогащает духовный смысл партии, придает ей большую выразительность»[35].

Как уже упоминалось выше, пластический театр в России до сего дня не имеет собственной академической школы, будучи включен в систему театрального образования лишь фрагментарно, на правах прикладных дисциплин в школе психологического театра. Более глубокое освоение законов и приемов пластической выразительности постановщиками и актерами, таким образом, остается вытесненным в область личной творческой заинтересованности и энтузиазма.

Закономерно в такой ситуации возникновение и существование более или менее продуктивных авторских движенческих школ с компилятивными методиками воспитания актера для работы в пластических жанрах. Их опыт, преимущественно, не выходит за студийные рамки, определяемые творческими планами, конкретными постановками и временными периодами существования отдельных коллективов. Как следствие – складывается ситуация, не позволяющая систематизировать и обобщить этот опыт на академическом уровне, создать его терминологическое и методическое единство хотя бы в пределах российской театральной школы. Поэтому спектр заимствований создателями авторских школ принципов и тренинговых элементов из самых различных областей чрезвычайно широк: от профессиональных единоборств до балета, от индийской йоги до итальянской комедии масок, и так далее.

Актерская пластика, «родоначальница театра» по словам А.Я Таирова, в эпоху становления режиссерского театра, готовясь стать самостоятельным видом сценического творчества, так же черпала силы и опыт в смежных искусствах. Как один из самых впечатляющих примеров может быть приведен феномен школы композитора Эмиля Жак-Далькроза[36], создавшего оригинальную пластическую методику, руководствуясь законами музыки, и добившегося впечатляющих педагогических результатов, оказавших (как теперь можно признать) вполне серьезное влияние на формирование театрального языка XX века. Не углубляясь в подробности возникновения, бытования и специфики пластических школ эпохи режиссерского театра, здесь нельзя не отметить принципиальное идеологическое родство педагогических практик Жак-Далькроза и Мацкявичюса в том, что оба они стремились воспитать в своих учениках, прежде всего «внутреннюю

*[34] Там же.*

*[35] Львов В. В мире пластики, музыки, света // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.*

*[36] Жак-Далькроз Эмиль (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог. В 1892–1910 преподавал в Женевской консерватории, где и создал «ритмическую гимнастику» – систему развития музыкальных и ритмических способностей (систему тренировок, способствующих выработке пластической свободы и выразительности, абсолютного слуха и способности к музыкальной импровизации). В 1911–14 преподавал ритмическое воспитание в специальной школе в Хеллерау, с 1915 – в созданном им институте в Женеве. Последователями и учениками Ж.-Д. были М. Вигман, Р. Сен-Дени, М. Рамбер, В.Ф. Нижинский и др.*

Г. Мацкявичюс.
«Преодоление»,
репетиция

А. Бочаров, Н. Дюшен,
Г. Мацкявичюс.
«Преодоление»,
репетиция

Слева направо:
В. Гнеушев,
О. Яковлева, Л. Попова,
В. Птицын.
«Преодоление»,
репетиция

Т. Васина (Ева),
Г. Мацкявичюс.
«Преодоление»,
репетиция

Создание Давида.
Г. Мацкявичюс
(Скульптор),
П. Брюн (Давид).
«Преодоление»,
репетиция

Создание Давида.
Г. Мацкявичюс
(Скульптор),
П. Брюн (Давид).
«Преодоление»,
репетиция

Просмотр эскизов.
Т. Васина, Л.
Попова, В. Гнеушев,
Г. Мацкявичюс,
П. Сапегин (художник),
В. Птицын (сидит),
А. Бочаров,
И. Афончиков

Шествие Давида.
П. Брюн (Давид)
Т. Васина, С. Щеглов,
Н. Дюшен (толпа).
«Преодоление»,
репетиция

восприимчивость к искусству». И личностный рост в данном случае был практически равноценен техническому совершенствованию тела, исходя из того, что умение «владеть инструментом, т. е. сделать его средством выразительности, это лишь следствие развития внутренних способностей»[37].

Здесь кажется уместным снова привести слова Владимира Ананьева, в прошлом сыгравшего около семидесяти ролей в шестнадцати спектаклях Мацкявичюса, сегодня – преподавателя с многолетним опытом работы в театре и высшей театральной школе (ВГИК). На вопрос о том, в чем он видит суть профессии артиста пластической драмы, Владимир Александрович ответил: «Гедрюс был сторонником такой точки зрения, что актер должен быть законодателем моды во всем – то есть не копией, а подлинником. Артист должен обладать воспитанным вкусом, ходить в музеи, театры, общаться – как сквозь художественное сито себя пропускать, оставляя то, что должно остаться. Плюс, безусловно, культура тела: должен знать классику, основы боевых искусств и прочее.

А дальше, я думаю, ему необходимо максимальное умение прикрыть ремесло художественным мышлением. (…). Это должен быть тот самый молчаливый клоун, который выходит на сцену, и поворотом головы, вдохом-выдохом говорит с залом. Не через технику, а средствами техники говорит, потому, что ему есть что сказать.

Получается, что профессия – это колоссальный опыт жизни во всех ее проявлениях»[38].

Последнее высказывание свидетельствует о том, что Мацкявичюсу важно было (и удалось) утвердить в мировоззрении своих студийцев отношение к творчеству как к способу познания мира и самопознания[39]. В этой же логике – и программная ориентация режиссера на «вечную студийность», и организация театра «Октаэдр» (вскоре после того, как Театр пластической драмы прекратил существование), концепция которого предполагала освоение техник восьми искусств (балет, цирк, и т.д.) в течение восьми лет, и, очевидно, возникновение еще какого-то нового варианта их синтеза.

Постперестроечное время, к сожалению, продиктовало создателю жанра пластической драмы совсем другие «условия игры», далекие как от тех, в которых сформировался некогда литовский «деревенский вундеркинд» (как называл себя сам Мацкявичюс)[40], так и от тех, в которых из самодеятельной студии рождался его Театр пластической драмы. Возможность вести углубленный поиск в области созданного жанра, волновать умы и передать свой творческий опыт последователям уступила необходимости строить коммерческий успех театра на уже освоенном материале. Последняя же была принципиально непривлекательной для режиссера, педагога и человека Гедрюса Мацкявичюса. Так экономическая ситуация, как ранее – идеологическая, в очередной раз не позволила очередной продуктивной авторской методике влиться в академическую среду на правах полноправной педагогической системы.

[37] Шторк К. Система Далькроза. М.: Миттель Пресс, 2010. С. 33.

[38] Ананьев В. Запись беседы из личного архива автора. М., февр. 2011.

[39] Первое – характерная, в силу историко-географических особенностей развития этноса, черта литовского эстетического и образного мышления, сохранившего очевидно сильную связь со своими мифологическими первоосновами. Второе – несомненно юнгианский принцип, позволяющий соприкоснуться с областью архетипических образов и наполнить эмоционально и символически каждое движение в спектакле.

[40] Прохоров А. [неопубликованная статья] // Рукопись из личного архива Е. В. Марковой. Б/указ.

Фотограф В. Серов

**Анна МЕЛОВАТСКАЯ**

# БАЛЕТ «ГЕОЛОГИ» В ПОСТАНОВКЕ Н. КАСАТКИНОЙ И В. ВАСИЛЁВА

В 1960-х годах в советский балетный театр пришло новое поколение хореографов. Оно сформулировало и применило на практике программу, в которой главное место отводилось собственно хореографии. Среди авторов новаторских спектаклей – Наталия Дмитриевна Касаткина и Владимир Юдич Василёв[1]. Их дебют («Ванина Ванини» на музыку Н. Каретникова) состоялся в 1962 г. Над следующим спектаклем «Геологи»[2] (1964) они работали тоже вместе.

Для того, чтобы получить разрешение на эту постановку, Касаткина и Василёв представили в Большой театр либретто и сценарий «Геологов». Документы хранятся в РГАЛИ, в фонде Большого театра. Основой либретто послужила повесть В.Д. Осипова «Неотправленное письмо» и одноименный фильм М.К. Калатозова (1959) о геологах, которые в сибирской тайге ищут месторождение алмазов. В эпоху создания фильма и балета профессия геолога была окутана романтическим ореолом. В драматическом театре, в литературе, в «бардовской» песне «разведчики недр» олицетворяли собой дух свободы.

В либретто[3] балета рассказ идет от лица девушки. Она пишет письмо, в котором описывает события, произошедшие с ней и ее товарищами. Из другого

В. Василёв, Н. Касаткина

документа–сценария[4] становится ясно, что авторы спектакля поменяли первоначальное видение будущего балета. Либретто было написано раньше сценария[5], и некоторых существенных деталей в сценарии нет. В либретто авторы больше опирались на действие фильма.

В сценарии действие начиналось с финального события – обнаружения девушки. Затем планировался прием «наплыва» воспоминаний: девушка начинала рассказ о событиях. В сценарии авторы несколько отошли от киносюжета. Здесь гибнет старший из трех геологов, а двое – девушка и младший геолог – выживают (в фильме выживает только старший геолог, в либретто балета – только девушка). Постановщики сконцентрировали внимание на основном событии, убрав все менее существенное. Так они отказались от присутствовавших в фильме второстепенных

*[1] Касаткина Наталия Дмитриевна (р. 1934) и Василёв Владимир Юдич (р. 1931) получили профессиональное образование в Московском хореографическом училище (сейчас – Московская Государственная академия хореографии). Касаткина получила направление в Большой театр, где начала работать в 1954 году. Окончив училище в 1949 году, Василёв был принят в труппу Большого театра. Постановки: «Ванина Ванини» Н. Каретникова (1962), «Героическая поэма» («Геологи») Н. Каретникова (1964), «Весна священная» И. Стравинского (1965), «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1967), «Прелюдии и фуги» И.-С. Баха (1968), «Наш двор» Т. Хренникова (1970), «Сотворение мира» А. Петрова (1971), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1972), «Прозрение» Ю. Буцко (1974), фильм «Хореографические новеллы» (1974), опера «Петр Первый» А. Петрова (1975). В 1977 году Касаткина и Василёв возглавили Государственный концертный ансамбль «Классический балет», позже переименованный в Государственный академический театр классического балета под руководством Н. Касаткиной и В. Василёва (ГАТКБ), в котором хореографы работают по сегодняшний день. Касаткина и Василёв поставили много оригинальных балетов, среди которых «Гаяне» А. Хачатуряна (1977), «Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова (1979), «Волшебный камзол» Н. Каретникова*

персонажей (проводник, жена руководителя группы), но добавили двух якутов-охотников, спасших геологов. С одной стороны, такое решение вызвано предельной концентрацией действия одноактного балета, с другой стороны, здесь проявилась творческая индивидуальность Касаткиной и Василёва. Они в своих ранних балетах больше тяготели к героике и меньше – к лирике, поэтому убирали «любовные треугольники» (и в «Ванине», и в «Геологах»).

Вот как представлен будущий спектакль в сценарии.

Открывается театральный занавес, в тишине бредет девушка. Падает наземь. Появляются люди, находят ее. С этого момента звучит музыка. Девушка показывает людям обгоревшую карту. Постановщики планировали, что в этот момент задник сцены «превращается» в огромную карту. Девушка, стоя спиной к зрительному залу, протягивает руку в верхний угол большой карты, и там вспыхивает огонек – месторождение. С этого момента начинается ее рассказ. Поднимается занавес, девушка из настоящего как бы возвращается в прошлое: геологи идут через тайгу на поиск ценных минералов. «Начинается танцевальная сцена, во время которой трое геологов идут, работают»[6]. Сценаристы стремились к тому, чтобы возник хореографический образ суровой природы: «Декорации и группы артистов, изображающие деревья, естественно сливаясь, дают ощущение непроходимой тайги…»[7]. Геологи идут сквозь «…сплетения живых деревьев, которые то обступают их, то расступаются перед ними…»[8]. В спектакле кордебалета, символизирующего собой лес, не будет.

В сценарии встречается много бытовых подробностей, которые кажутся лишними и трудными для реализации на балетной сцене. В эпизоде «Отдых» геологи решают отдохнуть и ложатся на землю. Они раскладывают перед собой карту и указывают на ней новое месторождение: «Гаснет свет, и только луч прожектора выхватывает из темноты троих мечтательно застывших людей. Одновременно сзади начинает просвечивать огромная карта. В ее верхнем углу, на белом пятне, зажигается яркий огонек»[9]. В спектакле хореографы отказались от большой карты. Эпизод заканчивался большим adagio дружбы. Дальше – драматическая кульминация спектакля – лесной пожар. В сценарии указывалось, что пожар будут изображать артисты кордебалета и будут использованы декорации. От этого замысла постановщики также отказались.

Спасая девушку, в пожаре погиб старший геолог. Второй геолог сильно пострадал, и передвигаться без посторонней помощи не мог. С эпизода гибели товарища и до пробуждения девушки сценарий балета был особенно близок к фильму.

По сценарию дальше следовал эпизод, который, в конечном счете, из спектакля выпал: выжившие геологи торопились доставить карту людям. Раненый геолог сам продолжать путь не мог и просил девушку оставить его в тайге одного. Но девушка настаивала на своем – идти вместе. Окончательно выбившись из сил, они садились отдохнуть и девушка засыпала. Проснувшись, она обнаруживала исчезновение товарища.

*(1982), «Проделки Терпсихоры» И. Штрауса (1984), «Лики любви» Р. Вагнера, М. Равеля, Л.-В. Бетховена (1984), «Петербургские сумерки» П. Чайковского (1987), «Поцелуй феи» И. Стравинского (1989), «Хрустальный башмачок» С. Прокофьева (1993), «Дама с камелиями» Дж. Верди (1995), «Чудесный мандарин» Б. Бартока (1996), «Жар-птица» И. Стравинского (2000), «Спартак» А. Хачатуряна (2002), «Маугли» А. Праейера (2008) и др. Осуществили собственные постановки балетов классического наследия: «Лебединое озеро» П. Чайковского (1988), «Дон-Кихот» Л. Минкуса (1990), «Щелкунчик» П. Чайковского (1994), «Спящая красавица» П. Чайковского (2004), «Коппелия» Л. Делиба (2009) и др.; несколько опер – «Так поступают все женщины» А. Моцарта (1978), «Маяковский начинается» А. Петрова (1981) и фильмов-балетов – «Адам и Ева» (1983), «Синие розы для балерины» (1985). В 2007 году ГАТКБ исполнилось 30 лет.*

*[2] После нескольких представлений первое название балета «Героическая поэма» заменили на «Геологи».*

*[3] Либретто балета «Геологи». Литературная часть. 1961–1962 // РГАЛИ. Ф. 648 (Большой театр). Оп. 5. Ед.хр. 882. (Далее по тексту – Либретто балета «Геологи»).*

*[4] Сценарий балета «Геологи». Литературная часть. 1961–1962. // РГАЛИ. Ф. 648 (Большой театр). Оп. 5. Ед.хр. 882.*

*[5] Известно, что композитор Н. Каретников получил либретто «Геологов» еще до премьеры балета «Ванина Ванини». См.: Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. (Исследование). Ростов-на-Дону, 1997. С. 52.*

*[6] Сценарий балета «Геологи». С. 1.*

*[7] Там же. С. 1.*

*[8] Там же.*

*[9] Там же. С. 2.*

Девушка бросалась на его поиски. Постановщики планировали включить в этот момент вариацию главной героини.

Предпоследний эпизод «Оплакивание погибшего» и в либретто, и в сценарии, и в самом спектакле остался неизменным. Он был задуман как пластический плач: «Девушка медленно, скорбно опустив голову, поднимается. Сзади, как бы отвечая ее настроению, появляются пластические группы людей в траурных костюмах, женщины в черных платках до полу. Все склонились в скорбных позах, напоминая траурные знамена…»[10].

В финальном эпизоде «Выход к людям», по сценарию, девушка, оставшись одна, находит в себе силы идти дальше: «Ветви, словно живые, цепляются за платье и тянут назад. Лес ощетинился непроходными чащобами…»[11]. Девушка выходила к людям и отдавала карту. Здесь должна была повторяться первая картина. Но теперь, по сценарию, вступал оркестр, поднимался задник, «открывая ликующую толпу, которая встречает героиню. Девушка исчезает в толпе приветствующих ее людей. Затем ее поднимают и… несут на зрителя. Одновременно люди, перестроившись в тройки (такие же, как и первая тройка геологов) расходятся лучами из центра тем же движением, которым шли их предшественники»[12]. Такой финал был прост, чересчур плакатен, психологизм начисто снимался бравым апофеозом. Ставя балет, хореографы отказались от этой идеи и сделали другой финал, убрав артистов кордебалета.

Почему между сценарием и спектаклем такая разница? В сценарии было слишком много бытовых, «нетанцевальных» подробностей, отвлекающих от основного действия. Они тормозили его. Касаткина и Василёв сконцентрировали внимание на главной идее спектакля, воплотив ее средствами балетного театра.

Музыка становится главным звеном спектакля. Хореограф, через собственное понимание, претворяет музыкальные образы в пластические. В работе над первым спектаклем «Ванина Ванини» образовался творческий союз хореографов Н. Касаткиной и В. Василёва и композитора Н. Каретникова[13]. Почему возник этот союз? Каретников, Касаткина, Василёв – люди одного поколения, практически ровесники. Разные по мировосприятию, они объединились для того, чтобы в совместной работе создать три спектакля: «Ванина Ванини» ( 1962), «Геологи» ( 1964), «Крошка Цахес» ( 1983).

«… Каретников обратил на себя внимание смелостью поисков и настойчивым обращением к темам современности. В годы учебы он создал свою первую симфонию, которая привлекла внимание значительностью замысла и многогранностью отражения явлений современной жизни»[14].

В 1960 году Каретников пишет «Драматическую поэму», из которой позднее родится партитура балета «Геологи». В «Драматической поэме», как и в некоторых других произведениях этого периода, «главным действующим лицом является современный человек»[15].

«Балеты – особое место в творчестве. Единственная сфера творчества Каретникова, где музыкальные образы взаимодействуют с внемузыкальными»[16]. Как пишет А.Я. Селицкий[17], приход

*[10] Там же.*

*[11] Там же.*

*[12] Там же.*

*[13] Каретников Николай Николаевич (1930–1994) – советский композитор. Окончил Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского по классу В.Я. Шебалина*

*[14] Денисов Э. Программа к балету «Ванина Ванини» от 20 марта 1964 года. С. 5.*

*[15] Там же. С. 5.*

*[16] Селицкий А. Указ. соч. С. 47.*

*[17] Селицкий Александр Яковлевич (р. 1949) – доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии естествознания (РАЕН), автор нескольких монографии, в том числе – о Н. Каретникове.*

композитора в балет выглядит почти случайным.

Музыкальный стиль Каретникова по своей природе пластичен. В этом он близок С.С. Прокофьеву: «Как и Прокофьев, он больше тяготеет к острой характерности, он передает не только строй мыслей персонажа, но и его внешнюю повадку, манеру двигаться – <…> движение характера через характер движения»[18]. При этом, его балетные партитуры обладают специфическими качествами театральности.

В «Ванине Ванини» композитор первый раз пробовал свои силы в балетном театре. Литературная основа предполагала традиционные для балетного театра музыкальные эпизоды (сцена бала, погоня). В «Геологах» выбор темы, жанр (балет-поэма), требовал особого пластического решения.

Каретников решил написать для балета симфонию. «Это должна была быть именно симфония, причем симфония сложная по языку, написанная в додекафонной манере, и без всяких скидок на "балетность", – и при этом самим автором предназначенная для хореографической интерпретации»[19]. Так, в 1962 году родилась Четвертая симфония – строгая, суровая, местами категоричная, предназначенная, скорее, для концертного исполнения.

Атмосфера в стране демонстрировала неприятие подобных «экспериментов». Было очевидно, что балет с такой музыкой не допустят к постановке. Было принято решение заменить Четвертую симфонию на «Драматическую поэму». «Драматическая поэма» – произведение для большого симфонического оркестра. Она родилась из партитуры к фильму «Ветер» (1958) режиссеров А. Алова и В. Наумова. Композитор взял главную тему, вариации, и на их основе создал новое произведение. По своей структуре – это одночастная, монотематическая композиция, с вариациями, включающими эпизоды-отступления. Для нового варианта музыки Каретников добавил два фрагмента из Четвертой симфонии.

Спектакль начинает основная музыкальная тема. В.М. Красовская[20] пишет: «Тема изменяется в ходе событий, появляясь как бы в разных обличьях. Она звучит то прерывисто, задыхаясь, когда геологи попадают в грозу, то поникает, когда, усталые они теряют надежду, то наполняется интонациями радости когда найден драгоценный материал, то трагически разрастается в сцене пожара и растворяется в плаче о погибшем…»[21]. Эта тема проявляется во всех эпизодах, включая те, где на первый план выходят фрагменты Четвертой симфонии.

А.Я. Селицкий, О.Т. Леонтьева[22] при анализе музыкального материала «Геологов» указывают на признаки сонатно-симфонической формы: «…многогранное, остроконфликтное изложение и развитие главной темы (1-й, 2-ой и 3-й разделы), яркий контраст лирической темы (балетное adagio), разделы 4-й и 5-й, момент симфонической разработки тематического материала (пожар в лесу) с трагическим траурным эпизодом (раздел 6-й и 7-й) и, наконец, заключающее повторение основной темы и траурного эпизода (раздел 8-й)»[23].

Леонтьева пишет о новаторских принципах авторов спектакля, о

[18] Селицкий А. Указ. соч. С. 47.

[19] Там же. С. 52.

[20] Красовская Вера Михайловна (1915–1999) – балетовед, критик, автор первой в советском искусствоведении фундаментальной истории русского балета и истории западноевропейского балета.

[21] Красовская В. Героическая поэма // Советская музыка. М. 1964, № 4. С. 33–34.

[22] Леонтьева Оксана Тимофеевна – музыковед, кандидат искусствоведения (1966), автор статей и исследований, посвященных классической и современной зарубежной музыке.

[23] Селицкий А. Указ. соч. С. 52.

новых задачах музыкально-пластического произведения: «В сущности мы знаем не так много психологических, «проблемных» балетов. Хореография прекрасно передает лирическую и фантастическую сказку, яркий колорит народной жизни, фольклорный эпос, исторический сюжет и т.д. Но высокая этическая идея, процесс рождения характера в борьбе – это редкая тема для произведения современной хореографии, не говоря уж о классическом балете»[24]. Новаторство хореографов-«шестидесятников» заключается в том, что они смогли облечь «вечную», так сказать, вневременную идею – становление личности через преодоление физическое и нравственное – в новую хореографическую форму.

Красовская замечала, что если брать музыку отдельно, то она, возможно, покажется однообразной. Но в соединении с хореографией и художественным оформлением музыкальные вариации обретают особое качество: «Именно в сплетении и соподчинении развивающихся музыкальных и хореографических форм рождается сложный симфонизм балетного театра современности»[25]. Леонтьева писала о значительных трудностях ритмического порядка, с которыми столкнулись танцовщики. Хоть музыка «Геологов», и не совсем «укладывается» в традиционные рамки «балетной» музыки XIX века (неизменный метр внутри номера, так называемая «квадратность» музыкальных фраз, т.е. деление на 4, 8 тактов – их легче считать), во многих эпизодах она обладает четкой ритмической структурой и ярко выраженной мелодией.

Мне удалось найти полную аудиозапись «Геологов». С позиции нашего времени, партитура «Геологов» выглядит вполне традиционно для балета XX века. Каждый эпизод невелик по длительности – две, три, максимум четыре минуты. Действие развивается стремительно, эпизоды быстро сменяют друг друга. При этом, в каждом из них представлен выразительный, так сказать, «зримый» образ. Например, в первом эпизоде мы слышим и «видим» шагающих людей, которые осторожно, с некоторой опаской, движутся вперед. Во втором – завывающий, порывистый ветер, который мешает героям. В эпизоде находки мы буквально «видим» чудо – невероятность совершившегося удивительно тонко и выразительно передана в музыке. Шестой эпизод – это большое лирико-драматическое полотно. Следующий эпизод – «Пожар» – композитор передает наступление огня. Как будто то здесь, то там мелькают небольшие языки пламени. Они объединяются, разрастаются и образуют непроходимую огненную стену. Седьмой эпизод представляет собой трагический похоронный марш-процессию. Затем – словно человеческие рыдания. Большая пауза (минута молчания) сменяется медленным движением вперед. Люди снова идут, как и в начале балета. Но композитор добавил новую светлую тему, которая, в соединении с основной темой, дает надежду. Музыка Каретникова и образная, и танцевальная. Особенно удобны для танца эпизоды – «Ветер», «Находка и радость», «Отдых», «Оплакивание погибшего», «Выход к людям».

В них яркая запоминающаяся мелодия ложится на четкий ритмический рисунок.

[24] *Леонтьева О. Буклет по спектаклю «Геологи» («Героическая поэма»). Варианты статей. Литературная часть. 1961–1962. // РГАЛИ. Ф. 648 (Большой театр). Оп. 5. Ед.хр. 882. С. 11.*

[25] *Красовская В. Указ. соч. С. 34.*

Форма одноактного балета предполагает компактность, лаконизм изложения и минимум выразительных средств. В такой форме еще теснее связь музыки и хореографии, что позволило родиться новым жанрам: балет-симфония, балет-поэма. Тяготение к символике, к метафоре – одна из особенностей одноактного спектакля – дает простор для высказывания хореографа-постановщика.

То, что происходило на сцене, нам помогают понять рисунки-эскизы Э.Г. Стенберга к эпизоду воспоминаний о гибели геолога. Мужские фигуры – как обуглившие стволы деревьев, женские – как языки пламени. Позы отсылают к античным фризам. Массовые сцены по своему построению вызывали ассоциации с хором из древнегреческих трагедий.

Девушка-солистка танцевала трагический монолог в окружении мерно шагающих фигур: «…Этот своеобразный хор, многократно повторяющий каждую мысль-движение героини, придает им особое трагическое звучание»[26]. Одетые в черное трико и красные плащи, артисты создают образ: может быть это – символ обгоревшего леса, может быть образы погибших в тайге людей, может быть страхи героини, ее мысли-сомнения.

О поддержке, исполняемой девушкой в окружении мужского кордебалета, Красовская писала: «Кажется, что "черные танцовщики" не подбрасывают ее, а наоборот, тянут вниз, к земле»[27].

Финал в спектакле был более многозначный, чем в сценарии: оставшись вдвоем, геологи бредут по тайге. Девушка идет впереди, ведет своего раненого товарища. Появляется пара охотников. Характер пластики совсем другой: им весело и уютно жить в тайге. Пока человек живет в согласии с природой, она – дружелюбна. Когда же он «посягает» на ее сокровища, природа мстит ему. В «Геологах» человек, хоть и с трудом, с большими потерями, все же выходит победителем в схватке с природой.

«Прыгают как оленята, озорные, проворные…»[28]. Случайно наткнувшись на следы, девушка-якутка идет по нему, повторяя в танце шаги девушки-геолога. Догнав геологов, якуты помогают им, выводят из тайги.

Хореографы попробовали создать собственный хореографический язык, основанный на классическом танце, но дополненный другими пластическими системами, другими движенческими структурами такими, как спортивно-акробатические элементы (например, поддержки, «полеты» героини в adagio), приемы бытовой пантомимы, элементы современного джаз-модерн танца. Думается, что собственный хореографический почерк балетмейстеров Н. Касаткиной и В. Василёва зародился именно в «Геологах».

Еще в подготовительный период хореографы попросили знакомых геологов взять их в поход. Там они воочию увидели будни геологической экспедиции, «подглядели», запомнили многие характерные жесты и движения и затем, трансформировав их, представили на балетной сцене.

У главных героев – разные психологические и пластические характеристики. Герой Ю.К. Владимирова[29] был самым стойким и мужественным. Он вел группу, подбадривал, поддерживал боевой

В. Кошелев.
Н. Сорокина. «Геологи»

[26] Шереметьевская Н. Длинные тени (О времени, о танце, о себе). М., 2007. С. 262–263.

[27] Красовская В. Указ. соч. С. 34.

[28] Там же.

[29] Владимиров Юрий Кузьмич – выпускник Московского Государственного хореографического училища, педагог – А.Н. Ермолаев. С 1962 по 1987 гг. работал в Большом театре. Первый исполнитель ведущих партий в балетах Н. Касаткиной и В. Василёва: «Геологи», «Весна священная» и партий в балетах других хореографов.

В. Кошелев.
Н. Сорокина.
Ю. Владимиров.
«Геологи»

дух товарищей. Его вера в успех экспедиции была незыблема. «В памяти оставались его широкие уверенные шаги, напряженные ракурсы работающей фигуры, ликующая стремительность прыжков, ласковое спокойствие жестов, умные глаза»[30]. Весь облик танцовщика, его внешние и профессиональные данные, соответствовали образу героя, лидера. Герой В.А. Кошелева изначально слабее, менее решителен по сравнению с героем Владимирова. Образы мужчин-геологов трактуются постановщиками, как антиподы – один сильный духом, он верит до конца, другой слабее – он сомневается и теряет надежду. Главной героиней балета становится девушка.

Героиня Н.И. Сорокиной, внешне хрупкая, оказывалась сильным целеустремленным человеком. Критик писал: «Танец Н. Сорокиной, поверенный "алгеброй техники", вполне гармоничный. Это умный танец современной танцовщицы, ставящей новые "рекорды" поэтической выразительности»[31]. Именно в «Геологах» многие увидели в Сорокиной[32] не только сильную, технически безупречную, хорошо выученную балерину, но и драматическую актрису.

Вспоминая работу над «Геологами», Сорокина заметила, что возникали некоторые трудности в освоении хореографической лексики спектакля. Большой вклад в постановку внесла педагог-репетитор М.Т. Семенова. Буквально каждый жест Сорокина искала вместе с ней. Отметим, что и в «Ванине» и в «Геологах» с исполнительницами главных ролей работала Семенова. Сорокина, как и Рябинкина, говорят об одном и том же методе Семеновой в работе над новым образом: поиск собственных пластических и эмоциональных красок, требование пропустить создающийся образ через себя.

Касаткина и Василёв «раскрыли» в полной мере таланты Сорокиной и Владимирова: по сути, с работы в «Геологах» начался их уникальный дуэт.

Художник спектакля Э.Г. Стенберг[33] много работал в балетном театре. Спектакль «Геологи» стал первой его совместной работой с Касаткиной и Василёвым. Их

*[30] Шереметьевская Н. Указ. соч. С. 262.*

*[31] Красовская В. Указ. соч. С. 34.*

*[32] Сорокина Нина Ивановна – выпускница Московского Государственного хореографического училища, педагог – С.Н. Головкина. С 1961 по 1988 г. работала в Большом театре. Первая исполнительница во многих балетах, в том числе «Геологи», «Весна священная»*

*[33] Стенберг Энар Георгиевич (1929 – 2002) – театральный художник. В Большом театре шло с его оформлением «Испанское каприччио» (балетмейстеры В. Гонсалес и М. Камалетдинов, постановка 1963 г.). В Театре им. С.М. Кирова – «Двенадцать» (Л. Якобсон, 1964), «Жемчужина» (К. Боярский, 1965), «Сотворение мира» (Н. Касаткина и В. Василёв 1971) и др.*

совместное творчество также получит в дальнейшем продолжение.

Художник взял за основу принцип движущейся панорамы: «В трапеции, прорезанной на черном бархате, то движутся, то останавливаются, окружая героев, образы непокорной природы. Словно в кинообъективе – переход через скалы и пропасти…»[34]. Художественное оформление решено в полном согласии с пластической идеей спектакля. Стенберг создал и костюмы спектакля «Геологи».

Еще в первой половине прошлого века некоторыми хореографами предпринимались попытки максимально освободить тело танцовщика от отвлекающих внимание деталей костюма (К. Голейзовский, Л. Якобсон, Дж. Баланчин и др.). Причины скрывались в развитии техники танца, в частности, в усложнении дуэтного танца. Воплощение на балетной сцене новых идей, обращение к современным сюжетам, создание более обобщенных хореографических образов также привело к изменению костюма. При этом подчеркивалась красота линий человеческого тела. С 1960-х годов на балетной сцене прочно заняло свое место эластичное трико.

Главные герои были одеты практически одинаково: обтягивающее трико, футболки, свитера. Старший геолог – черное трико, ярко-красная «футболка», на ногах – светлые мягкие, без каблука, полусапожки. Второй, младший геолог – трико чуть ниже колена, красновато-коричневая футболка, на ногах – темные носки и балетки. Костюм девушки: темное трико, зеленый свитер, светлая косынка. Артисты, занятые в массовых сценах были одеты в черные комбинезоны. У женщин – красные плащи-накидки, покрывающие голову. Костюмы якутов-охотников практически соответствовали национальному якутскому костюму

В чем новизна «Геологов»? Почему постановка имела успех? Это связано отчасти с выбором темы, сюжета. Но главное заключалось в другом. Касаткина и Василёв вернули хореографическому языку право на главенство в балетном спектакле.

«Интересное и новое явление в жизни театра… большой шаг в развитии советского хореографического искусства, – писала К. Южина[35]. «Геологов» хвалила В. Кригер: «…несомненная удача»[36]; А. Дьяконов: «…большая и принципиальная удача»[37]. И. Моисеев позднее, в статье о Касаткиной писал: «балет прозвучал очень своевременно, окрыляющее, вызывающе хорошо»[38]. Н. Шереметьевская считала: «…Работу Наталии Касаткиной и Владимира Василёва можно по праву назвать новаторской, им удалось насытить “Геологов” более глубокой психологией, не загрузив балет чуждыми ему приемами, и тем самым подтвердить выразительное могущество пластики»[39]. «Словно стирались грани, и каждое из искусств, становясь в особую зависимость от других как будто теряя в правах, на самом деле обретало свободу…»[40].

[34] Красовская В. Указ. соч. С. 33.

[35] Южина К. Героическая поэма // Московский комсомолец, 1964, 25 февраля.

[36] Кригер В. Героическая поэма // Вечерняя Москва, 1964, 3 февраля.

[37] Дьяконов А. Иди, геолог! // Труд, 1964, 18 февраля.

[38] Моисеев И. Сказать в искусстве новое // Известия. 1984, 30 марта.

[39] Шереметьевская Н. Указ. соч. С. 263.

[40] Красовская В. Указ.соч. С. 34.

**Нина САДУР – Марина ЗАБОЛОТНЯЯ**

# ВОЛКИ И ОВЦЫ

Н. Садур

**ИЗ ДОСЬЕ**

***Нина Николаевна Садур – российский драматург, прозаик и сценарист. Член Союза писателей СССР, Член Русского ПЕН-Центра, Лауреат премии журнала «Знамя» (1997). Писать начала с конца 1970-х годов, печататься – с 1977 года. Первая ее публикация была в журнале «Сибирские огни».***

***В 1983 году окончила Литературный институт им. А.М. Горького, где занималась в семинаре В. Розова и И. Вишневской. В начале своей творческой карьеры, еще не будучи любимой ученицей Виктора Розова, ей пришлось устроиться в один из столичных театров мыть полы чтобы заработать на жизнь...***

…Двадцать лет назад, после ошеломляющей постановки В. Туманова «Лунных волков» на сцене Молодежного театра на Фонтанке, вышло интервью с Ниной Садур, которое называлось «Искусство – дело волчье» (*Садур Н. «Искусство – дело волчье» // Петербургский театральный журнал, 1993, № 3, С. 11.*). Чтобы понять, насколько изменилась интонация эпохи, приведу из него отрывок.

*«…**Н. Садур.** Когда меня сравнивают с абсурдистами – это неправильно. Театр абсурда весь выстроен на жесткой логике. А мои пьесы совершенно иные, на импульсе. На импульсе чувствования, которое родит мысль. Поэтому никакой холодно-мозговой логики там искать нельзя. Мои пьесы совершенно не западные. Уж если и говорить о близости или родстве кому-то – это обэриуты. Петербург – это моя вечная боль. Я никогда не смогу им насытиться. Наверно, есть еще какой-то Петербург – мой, индивидуальный. Я его должна еще в себе найти.*

***М. Заболотняя.** Вы будете «литературно» его искать?*

***Н.С.** Я мечтаю здесь жить. Чтобы мне напитаться чем-то, мне надо пожить одной. И раствориться. Я знаю, что это совершенно мой город. Он со мной шутит. Он меня водит.*

***М.З.** Больной город.*

***Н.С.** Больной? Да. Сейчас все больное.*

***М.З.** Но этот город – особенно.*

***Н.С.** Значит, эта болезнь мне подходит.*

***М.З.** А в Москве где вы живете?*

***Н.С.** На Суворовском бульваре. Там рядом усадьба, где умер Гоголь. Она примыкает к моему дому. Потрясающе, правда? До этого я жила недалеко от Патриарших прудов, там же, совсем рядом, жил Малюта Скуратов. То есть – средоточие зла. Патриаршие пруды – это не Булгаков, это Воланд. Я жила в треугольнике зла. Там было ужасно.*

***М.З.** Но ведь рядом церковь, где венчался Пушкин.*

***Н.С.** А она без креста. Она была мертва. Не было спасительной ауры…»*

**2012 год.**

**М. Заболотняя.** ***И какой же это был театр?***

**Н. Садур.** Я мыла пол в Театре им. Пушкина сразу по окончании Литинститута. Про это моя пьеска-малютка «Замерзли» и цикл рассказов «Проникшие». К сожалению, меня выгнали с должности уборщицы, а-то я бы мыла там пол до сих пор…

***— Что с тех пор изменилось в нашей жизни? В век торжества непрофессионализма?***

— С тех пор много чего менялось. Была, как наваждение – оглушительная слава. Она выражалась в том, что ко мне домой приходили толпы людей со всего Советского Союза. Не могу сказать, что всегда приятные были эти люди. Было много чудесных постановок по моим пьесам. Выходили книги прозы (правда, с гробовым молчанием критики, хотя… «Коммерсант» что-то такое ядовитое написал про мою книгу прозы «САД»). Потом меня резко перестали печатать (имею в виду прозу) и не печатают до сих пор. Согласно «Коммерсанту», я «неактуальный писатель». Я предлагала Ирине Прохоровой издать книгу новой прозы. Она любезно ответила на письмо. Но не издала. Видимо, она разделяет точку зрения «Коммерсанта» на мое писательство. Старые мои пьесы идут хорошо по стране, слава Богу, а две новые «Летчик» и «Доктор сада» никому не нужны.

Непрофессионализм, – это не просто во всех сферах искусства, но он утверждается, как, якобы стиль, новое видение, авангард. Пожинать плоды этого авангарда еще предстоит. И, думаю, довольно скоро. Думаю, все это крушение, что мы наблюдаем в нашей культуре, происходит от постмодернизма (московского пошиба). Один мой друг, театральный художник Анатолий Шикуля, тонко и точно заметил: «Вся эта новая драма, от пьесы до постановки, лишена чувственности». Физиологизм, низовая тема нечувственны, они, скажем так, назойливы, часто похабны и абсолютно античеловечны. Задача нового искусства – уничтожение человека. Личности. И это очень агрессивная тенденция. Она к нам с Запада идет, от маргинальных образцов. Новое искусство, к тому же делаемое непрофессионалами, по сути своей, маргинально. Только произошел перевертыш. Само по себе оно вполне официозно, профессионалы же как раз и стали маргиналами. Кто у нас тут в Москве есть? Фоменко был, Туминас, Васильев – то ли есть, то ли нет (не вижу, чтоб театральная общественность бурлила и ждала его…) В Петербурге – Фокин, Туманов. В Вильнюсе – Юрий Попов. В Улан-Удэ – безумный и прекрасный режиссер Анатолий Баскаков. Перечислила и вижу – не так мало для русского театра. Но речь-то не о них. РЕЧЬ НЕ О НИХ ВООБЩЕ. Чувство, что их снисходительно терпят…

***— Каждое время имеет свою новую драму. Как вам кажется, какая драма нужна сегодня нашему театру и зрителю (это ведь не тождественные – увы – объекты)?***

— Да. Каждое время имеет свою драму. Наверное, сейчас время свирепых маргиналий.

Мне кажется, ощущается большой голод по человечной пьесе во всем многообразии жизни. Я пыталась в «Докторе сада» про это писать. Пока это не нужно…

***— Что в театре первично – текст или самовластье режиссуры?***

— В театре однозначно первична пьеса. Тексты новой драмы вообще ни на что не претендуют. Это одна из черт уничтожения человека. Это очень агрессивно по отношению к человеку. Чем это кончится, я не знаю. Это готовая форма или сырье для создания живого организма, который называется спектаклем? Что-то сейчас происходит в природе творчества. Товстоногов, например, чтил примат автора. Он взрывал текст изнутри, изменяя жанр, интонацию. Уважение к литературному слову на театре было. Это касалось не только классики. Сегодня эта трепетность не то что утеряна, она просто не актуальна. Тексты новой драмы априори не претендуют быть великой литературой.

***— Может ли драматургия существовать без театра?***

— Да, драматургия может и должна (в виде книг) существовать без театра. Простите, я на собственном примере – все мои пьесы в первую очередь для глаз, для чтения, они литература.

***— Вы когда-нибудь говорили себе: «нужны новые формы»? Когда писали первые пьесы – кем себя ощущали – Тригориным или Треплевым?***

— Никогда не говорила ни про какие новые формы. Всегда писала, как ПОЛУЧАЛОСЬ. Специально ничего нового создать невозможно. Придумать да, можно. Но не создать. Потому что есть тайна творчества, хочет этого новая драма или нет. Без тайны нет творчества. И там НЕ придумывается. Оно как-то само все устраивается в вещи, пока она пишется. Единственное (повторюсь) остро чувствую, что в обществе назрела потребность в теплой, человечной истории. Когда писала первые пьесы, я там чуть с ума не сходила. И никем себя не ощущала – смесь восторга (от самой себя) и ужаса (от себя же).

***— Взаимоотношения театра и драмы – конфликтны имманентно?***

— Конфликтны, да. Но я не лезу. Если вижу хамское обращение с моей пьесой (по рецензиям, по самодовольным высказываниям режиссера), просто не смотрю спектакль. У меня нет сил ничего объяснять никому. Силы только на творчество.

***— Существует ли формула идеального для вас театра?***

— Две формы моего идеально театра: театр Васильева (который никогда меня ставить не будет) и театр Фоменко (открывший миру мою «Панночку») А, скажем, театр Марка Захарова всегда был чужд. Казался вульгарным, что ли…

***— Следите за современным театром?***

— За современным театром не слежу, или так, вполглаза, вполуха. За литературным процессом – тем более. Там еще круче замес графомании, чем на театре.

***— Ольга Михайлова, основатель Театра. Doc., сказала, что сегодня много хороших драматургов. Что современная драма закономерно изменилась, ибо изменилась природа конфликта. Скажем, был конфликт между человеком и обществом, сегодня он исчерпан. Да и герой мельчает (или убывает). Поиски вины – в конфликте драмы. Раньше на вопрос: «кто виноват?» отвечали: «система» и т.п. Теперь – «виноват я сам». А, главное, сегодня в любви нет необходимости. Что вы думаете по этому поводу?***

— Ну, сказала. Так ведь это не я сказала. С нее и спрос. А я думаю – человек неисчерпаем и непознаваем. И вновь, как дятел, талдычу – весь этот постмодерновый авангард нацелен на одно – уничтожение человека. Личности.

***— Что в современном театре вас особенно раздражает, а что кажется небезнадежным, плодотворным?***

— Меня ничего не раздражает в современном театре. Потому что я не смотрю его. Но, кстати, вот была на фестивале у Олега Рыбкина в Красноярске, и, пусть это не мое, – но молодые люди талантливы. Но очень-очень не мое.

***— Должна ли академическая сцена диктовать театральный формат? Должна ли драма соответствовать сценическому пространству?***

— Конечно, не должна академическая сцена диктовать свой формат. Только, боюсь, что академической сцены скоро не станет. Там ведь необходимы профессионалы, как ни крути. А где их брать-то?

Но я почему-то смутно ощущаю, что будет ренессанс академизма на театре. Причем это давнее чувство, где-то с 1990-х годов.

***— Не думаете ли вы, что новая драма должна идти на новых сценах, а не в многоярусном, бархатном театре. Императорская сцена и современный текст – несовместны?***

— Безусловно, новая драма должны идти в новом пространстве, пригодном только для нее, для новой. А бархат и золотую лепнину я бы с удовольствием взяла себе, для своих постановок…

***— Насколько ревниво вы относитесь к своим текстам? Допускаете ли вольное обращение с ними в процессе репетирования?***

— Нет, не допускаю никаких изменений в текстах моих пьес. Но меня мало об этом спрашивают. Поэтому стараюсь не смотреть постановки моих пьес.

***— Кто-то из драматургов доволен любой постановкой своих пьес. А вы?***

— Нет, конечно. Я не могу быть довольна любой постановкой своей пьесы.

***— Был ли случай абсолютного совпадения сценического варианта и вашего внутреннего?***

— Ни разу не было точного совпадения пьесы и спектакля. Но были чудные спектакли и довольно много. Но точных совпадений никогда не было. Это невозможно.

***— Пьесы – отражение вашего внутреннего мира? Вы пишете о себе? Хочется ли заниматься эксгибиционизмом, показывая свое нутро всему миру?***

— Эксгибиционизм – это и есть главное свойство постмодернизма, в том числе, новой драмы. О себе ЛИЧНО писать неприлично и неинтересно.

***— Когда вы пишете, работает метод Булгакова – коробочка, в которой оживают фигурки? Вы мысленно ставите свои пьесы?***

— Я «коробочку» не вижу… это, скорее, где-то в глубине мозга… греза такая, угадывание поначалу. А потом, когда персонажи уже окрепли (к концу первой картины) они начинают жить в реальности, но не нашей… не умею объяснять творческий процесс. Но «коробочку» точно, не вижу! И пьесы свои никогда не хотела ставить. Я даже не понимаю, как это делается. Я люблю только писать.

***— Мой любимый драматург В. Сигарев сказал мне: «Драматург обречен не быть современником». А вы чувствуете, что опаздываете, отстаете от настоящего? Или вы живете в Большом Времени искусства?***

— Мне Сигарев тоже нравится. Его, кстати, открыл Театр. Doc. Он правду сказал, что драматург (писатель, художник) проскакивает текущее время. Это по поводу актуальности. Актуальна журналистика, а искусство создает миры, которых никогда нигде не было. И художник делает это исключительно для удовольствия.

***— В азарте пересочинительства классики (я имею в виду ваши отношения с Гоголем: написали «Панночку» по «Вию», «Мистификацию» по «Мертвым душам») не возникает конфликта с реальностью?***

***Вы же сочиняете свой мир. И что вас сегодня толкает писать?***

— Я никогда (смею надеяться) не пересочиняла классиков. Я сейчас так думаю – такое мое личное литературоведение, только в творческой форме. Мне скучно жить просто так. Творчество – это огромная радость. Счастье. Кто пробовал, тот знает…

***— Из встреч с режиссерами кто вам оказался ближе? Захаров, Туманов, Стукалов…***

— Туманова очень люблю. Стукалов очень хорош (театральный режиссер и педагог, художественный руководитель коллектива «Наш Театр» – ***М.З.***). Захаров резко не мой, он все-таки весь из КВН. Еще мне нравятся Клим и Сергей Ковалевич (театральный режиссер, методолог музыкально-драматического театра, педагог, директор творческогоцентра «Мастерство песни», Львов, Украина – ***М.З.***), который работает в Школе драматического искусства – это подвижники театра.

***— Что вы думаете о современном состоянии театра?***

— О страшном стараюсь не думать.

***— Нравится ли вам настоящее время?***

— Настоящее время мне дико не нравится.

***— Ваша связь с театром стала ослабевать. Есть на то причины?***

— Причина та же самая – новая драма занята изничтожением (уничтожением) человека. А для меня человек всегда остается тайной. Поэтому так слабо мы видим друг друга: современный театр и я.

**Виктор НОВИКОВ – Марина ЗАБОЛОТНЯЯ**

# 20 ЛЕТ СПУСТЯ

*18 октября 2012 года петербургскому Театру им. В.Ф. Комиссаржевской исполнилось 70 лет. Рожденный в блокаду, коллектив особой судьбы, за свою не очень длинную в исторической перспективе жизнь,оказался богат на события, имена. Последние двадцать с лишним лет им руководит Виктор Новиков. Редкий случай, когда худруком становится театровед, служивший при Р.С. Агамирзяне завлитом. Это был рискованный шаг – принять руководство в переломном 1991 году, накануне развала СССР. Борис Ельцин стал президентом… Отменили СЭВ, Варшавский Договор… Ленинграду вернули исконное имя – Петербург. Экономическая модель – «товар-деньги-товар» не работала. Предприятия останавливались. Одежду везли из Турции и Польши. Безработные инженеры, медики, артисты пошли торговать на вещевые рынки…*

*Глоток свободы дается всегда дорого. Эйфория почти всегда чревата пустотой. Надо было выживать, держать на плаву корабль, сохранять атмосферу театра-дома. Пришлось искать свои приемы общения с труппой. Если у режиссера конфликт с актером гасился в процессе репетиций, то у нового худрука-театроведа был другой «инструмент» – открытые письма, которые вывешивались за кулисами. Поводы возникали разнообразные, – от лирико-юбилейных до трагических. Со временем сложилась летопись жизни театра. Избранные места были даже опубликованы в «Московском наблюдателе».*

*Когда стали открываться литературные закрома, бывшие в советское время за семью печатями цензуры, оказалось, что все это книжный фанат и собиратель Новиков в свое время уже читал. Цензура пала, а вместе с ней – проблемы с репертуаром. В Интернете можно было прочесть любой текст, любую пьесу. Главное – не промахнуться в выборе и в режиссере именно для этой пьесы…*

*Можно было ставить, что угодно, имелись бы деньги. Их-то и не хватало. Умение дружить, находить интересных и полезных людей – уникальный талант Новикова. Зарубежные связи в голодное время оборачивались гуманитарной помощью. Американский драматург Б. Стейвис организовал сбор гуманитарной помощи в виде «ножек Буша». «Эрнст Дойч театр» из Гамбурга присылал лекарства, продукты. Когда театр приехал на гастроли в Грецию, местные жители передавали театру свои старые вещи…*

*Театр, утратив прежнюю функцию идеологического инструмента, перестал интересовать государство… По приглашению В. Новикова в театре появились «возвращенцы» – из Киргизии – Владислав Пази, Михаил Козаков – из Израиля.*

**В. Новиков.** В тот момент, после ухода Агамирзяна, мне казалось, надо обучать актеров работать в разной «технике». В кино же работают с разными режиссерами. Так и здесь: актер должен был научиться работать с разными режиссерами. Этого требовало время, это витало в воздухе. Хотелось, чтобы Вениамин Смехов принес атмосферу былой Таганки, чтобы актеры ощутили, поняли, что такое культура легендарного любимовского театра. И он поставил у нас «Горячее сердце» Островского. Может быть, я заблуждался, но такой опыт тогда мне казался интересным. Михаил Козаков решил поставить у нас спектакль. Это была целая акция. Он не хотел сразу возвращаться в Москву, да и все места там были заняты. «Чествование» Слэйда, в котором Миша играл главную роль, шло у нас несколько лет. Этот опыт был необычайно важен. Каждый раз после спектакля Козаков читал артистам стихи Бродского, Самойлова, Пушкина, Цветаевой… Огромной радостью для меня были встречи с режиссером Владимиром Воробьевым. Он замечательно поставил «Убийство Гонзаго» и «Прощай, клоун!» по феллиниевской «Дороге».

Вернулся из распадающейся Югославии Сандро Товстоногов, куда он уехал из-за обид на театральную критику. На мой взгляд, это был человек талантливый, и для меня было важно дать ему постановку.

После перестройки рухнула и система гастролей: для каждого театра невероятно важная творчески и материально. В СССР мы хорошо зарабатывали на гастролях. Теперь это перестало работать. Возникла парадоксальная ситуация: зарубежные гастроли оказались намного реальнее внутренних, российских. Сандро познакомил меня с директором Македонского театра Баги Стефановским. Через несколько лет тот стал министром культуры Македонии. Наши театры подружились. Взаимное сотрудничество, обмен постановками, художниками, режиссерами, – все это с тех пор и по сей день не просто работает, но и творчески развивается. Наш театр – постоянный гость фестиваля «Охридское лето». А с недавних пор мы с ним придумали и осуществили театральную акцию «NETA» (новая европейская театральная акция), объединившую все страны бывшей Югославии и ряд европейских театров. В Питере мы инициировали и провели театральный фестиваль «Балканское театральное пространство». Однажды в Македонии я увидел спектакли болгарина Александра Морфова и в 2005 году позвал его в наш театр приглашенным главным режиссером. Сегодня в репертуаре – уже пять его постановок. Ни одна не прошла незамеченной. «Буря» – лауреат «Золотой маски». «Дон Жуан», «Сон в летнюю ночь» – лауреаты «Золотого софита». А еще – есть «Ваал», «Мыльные ангелы»… Сейчас Морфов столь популярен, что возникают сложности – то он снимает кино, то его приглашают Ленком, Et Cetera, Гешер, театры Румынии, Македонии, Белграда. А он еще и главный режиссер Национального театра Ивана Вазова…

За 20 лет нашу сцену опробовали разные питерские режиссеры: поставлено около восьми десятков спектаклей. Но когда государство стало давать совсем мало денег, я стал трусом: очень боюсь ошибиться. Менее охотно иду на эксперимент с молодыми, незнакомыми, не проверенными на практике режиссерами. Звать на постановку молодого человека, тратить на это огромные деньги – большая роскошь. Так произошло с С. Александровским. Надо было дать ему малую сцену, но он слезно настоял на большой, я согласился, и это оказалось моей большой ошибкой. Спектакль не получился. Огромным праздником было для нас награждение «Дон Жуана» Морфова «Золотым софитом» в пяти номинациях при единодушном голосовании экспертов. «Дон Жуан» номинирован и на «Золотую маску». Признаться, мнения критиков меня всегда интересовали до определенной степени. Я к этому отношусь спокойно. Да и авторитетных критиков, которые для меня в профессиональном плане что-то значили, мало. Раньше это были В.А. Сахновский, Е.С. Калмановский, Н.А. Рабинянц, И.И. Шнейдерман, Д.И. Золотницкий. Сегодня и всегда – Анатолий

Сцена из спектакля «Ваал». Режиссер А. Морфов

Смелянский. Мне интересно читать Лилию Шитенбург. На мой взгляд, сегодня в Питере авторитетных критиков нет. Есть театральные журналисты, такие как Е. Герусова, А. Пронин, Е. Павлюченко, Е. Тропп…

**М. Заболотняя.** ***В вашем случае, на волне перестройки надо было спасать огромный государственный театр. Как я понимаю, для вас эстетическая составляющая неотделима от этической. И ваша задача в 1991 году была не столько совершить революцию, сколько достойно выживать?***

— Я не революционер. Я консерватор. Поэтому все резкие движения, связанные с человеческими судьбами, мне не по душе.

***— Но, как бывший спортсмен, привыкли побеждать.***

— Проигрывать не люблю. В своем консерватизме я не вижу проигрыша. Мне кажется, театр, когда институт, сам по себе консервативен. Очень показательная статья Марины Давыдовой о спектакле фестиваля «Территория» в Сочи. Она точно передает ситуацию, как местный зритель бежал с непонятного ему зрелища, несмотря на громкие имена создателей. Значит, организаторы фестиваля выбрали не то пространство. Зритель не виноват, что он такого не принимает. Если бы этот спектакль играли в зале на 20 человек, то такое количество продвинутых в искусстве нашлось бы и в Сочи. Возвращаясь к политике большого театра, я спрашиваю: а Морфов в нашем театре – это революционно? Или это традиционно? Если человек талантлив, то все равно, какую форму он находит.

***— Как вам кажется, изменилось ли что-то в театре к лучшему за последние двадцать лет? О реформе только говорят. Государство дает деньги только на одну постановку в год.***

— Ну, это говорит о бедности культуры.

***— В советское время давали на четыре спектакля?***

— На четыре, и еще сам театр хорошо зарабатывал на гастролях. Если пьесу разрешали к постановке, то полностью ее обеспечивали. Надо было заранее оговорить три-четыре названия. Сегодня можно подавать планы в Комитет по культуре, денег они все равно не дают. Полная бессмыслица, Комитет превращается в статучреждение. Он всего лишь собирает отчеты по культуре. Если Комитет по культуре не влияет на процесс, не работает на государственную идеологию, ему остается заниматься текущими хозяйственными нуждами. Реставрацией, строительством, скажем… В основном, мы сами делаем

декорации в своих мастерских, сами шьем костюмы. Но ведь надо платить гонорары художникам, режиссерам, композиторам, драматургам. На это театр должен сам зарабатывать, Комитет денег не выделяет.

Кому хочется сделать плохой спектакль? Но придумать и поставить – это своего рода лотерея. Прогнозировать удачу невозможно. От чего она зависит? Не угадана пьеса, тема, не угадан режиссер, неудачно распределены роли… Но ведь бывает и так, что спектакль нам нравится, а зритель на него не идет. Например, Виктор Крамер у нас сделал очень хороший спектакль «Сиротливый Запад», которым мы гордимся и снимать не собираемся. Но публика ходит плохо. Что в таком случае делать? Сократить пространство зала? В чем причина? В рекламе, в законах коммуникаций, восприятия, психологии искусства?

Другая история со спектаклем «Шесть блюд из одной курицы», который мы поставили в зале на 50 мест. Спрос был таким, что пришлось его перенести на большую сцену. Играем уже год на аншлагах. Я никогда не откажу актеру или режиссеру, если тот решится на сценический эксперимент. Для этого и существует камерная сцена, как испытательный полигон, как место для творческого стимула, – «на вырост» будущего художника. Думаете, малая сцена спасет историю? Экономически там все в минусе. Думаю, и с С. Александровским в камерном пространстве результат был бы утешительнее. Если зал на протяжении длительного времени не заполняется хотя бы на 50%, – это разрушает театр.

***— Сегодня о лице театра говорить трудно. Если раньше ходили в театр Товстоногова, Любимова, Ефремова, то сегодня люди ходят на отдельные спектакли, на отдельных актеров. Это тенденция.***

— О лице говорить можно, если во главе театра стоит мощная творческая личность. Вопрос – сколько с этим лицом театр может просуществовать. Это лицо может и надоесть.

***— Но если у руля стоит даже такая яркая фигура, как Табаков, все равно в лице МХТ проглядывают черты Серебренникова, Богомолова, Эренбурга, Бутусова, Шапиро и т.д.***

— Наш театр также имеет лицо Морфова и Коняева, Крамера и Гришко. Но пока еще есть театр Геты Яновской и Камы Гинкаса, Фоменко, Волчек, Марка Захарова и Льва Додина, Константина Райкина. Сегодня многие талантливые режиссеры не хотят быть главными. Им нравится быть свободным от административной ответственности. Римас Туминас, Миндаугас Карбаускис – уникальные явления для театра большой формы. Поживем – увидим. А вот С. Арцибашев не выдержал веса гончаровского наследия – а был интересным и успешным в своем театре на Покровке. К сожалению, не удержал власть и А. Галибин. Управление творческим процессом – великая загадка.

Мы прожили двадцать трудных лет. Нас заставили пройти сложный путь. Сегодня русский театр медленно движется от выживания – к жизни. У отечественного театра есть шанс уйти от практики выживания. Чего мы ждем от него? Хотим искусства, живого, нового, яркого? Или хотим делать бизнес? Или театр должен быть местом отдыха? Вопрос – чего хочет зритель? Важен, я так думаю, высокий средний уровень.

В Москве пара сотен театров. В Питере примерно столько же. Но сколько там настоящих режиссеров? Настоящих артистов больше. Вычислить истинного режиссера можно методом проб и ошибок. И я спрашиваю себя: так кого же пригласить на постановку – молодого, неизвестного, но каким-то образом получившего молодежную премию «Триумф», или режиссера талантливого, но не имеющего премии?

Да, театры стареют. Стареют их руководители. Нужна новая кровь. Согласен. Должна быть творческая энергия. Да! Ну а если пожилой режиссер ставит лучше молодого? Значит, будем искать тех, кому можно доверить актеров, чей взгляд на жизнь заинтересует их, и увлечет зрителя.

Пусть будет молодость. Но старикам надо обеспечить достойную старость, научить их

стареть без унижений. А у нас этого просто не умеют…. Во всяком случае, отправлять на голодное нищенское существование я никого из артистов не буду. Меня волнует профессиональный рост наших артистов. Я могу рассказать им о пьесе, могу честно, но тактично указать на ошибки в исполнении роли. Но объяснить, как надо играть, я не могу – это иная сфера. Им нужен режиссер-педагог, чтобы они не забывали о профессии, занимаясь чем-то другим. Снимаясь в сериалах, играя в антрепризах, они привыкают к другому театру, поэтому необходимо возвращать их к истокам, к корням, что делает, например, Вениамин Фильштинский. Ученик Додина, теперь уже наш Игорь Коняев, – режиссер той же группы крови.

Приглашать исключительно режиссеров-«звезд», гениев – я перед собой такой цели не ставлю. К тому же во всем мире гениальных режиссеров не так много – чтобы перечесть, хватит пальцев одной руки. Все остальные должны быть просто на высоком профессиональном уровне. В списке желанных режиссеров есть и Додин, но он же не пойдет. И Кама Гинкас сейчас уже не пойдет. И Роберт Стуруа. И Сергей Юрский. Был бы жив Владислав Пази, позвал бы его снова. Конечно, надо приглашать молодых, но я должен хоть что-то видеть, чтобы понять, насколько этот человек перспективен и близок нашему театру. В этом году позвал на постановку Григория Дитятковского, Александра Баргмана. Посмотрим, что получится.

Мне кажется, что – несмотря ни на что – нам удалось сохранить атмосферу театра-дома. Я уверен, что добрые человеческие отношения необходимы для здоровья театрального организма. Без этого творчества не бывает. Мы пытались сохранить и своего зрителя. Я люблю театр для людей. Я хочу, чтобы на наших спектаклях зрители смеялись и плакали. Не хочу быть выше: лучше, если будем на равных… Наше дело – честно выполнять свою работу, дело зрителя – эту работу оценивать. Есть хорошие спектакли, средние, есть плохие. Мне трудно быть объективным, потому что это как с детьми, – невозможно объяснить родителям, что их ребенок, может быть, хуже остальных. Я читаю переписку на форуме нашего сайта, и вижу, что зрителю интересен театр. Кто-то собирается двадцать шестой раз пойти на «Ваала», кто-то ходит на любимого артиста. Для меня это важно.

Думаю, в жизни есть место разным типам театров, в том числе, и таким, как наш – Государственный академический театр им. В.Ф. Комиссаржевской.

Сегодня нет Станиславских, Эфросов, но у актера есть возможность самостоятельной работы. И есть проблемы, связанные только с творчеством. Можно делать все, что угодно, но с кем? Где эти мастера? В свое время, когда были молодыми и Генриетта Яновская, и Кама Гинкас, и Евгений Шифферс, и Володя Воробьев, и Сандро Товстоногов – к ним бросались ребята, приходили актеры, чтобы с ними порепетировать. Иван Краско неоднократно ходил репетировать к молодым режиссерам. В Петербурге по-прежнему живет выдающийся режиссер Лев Додин, который потрясает меня до сих пор. Один из последних его спектаклей – «Три сестры» – считаю выдающимся театральным явлением. Лев Абрамович – один, и я рядом с ним никого не поставлю. Я много хожу на спектакли в другие театры, но такого потрясения не испытываю. У всех свои потрясения, конечно. Но если проследить творчество больших художников, например, поэтов, то можно заметить одну особенность – движение от каких-то новых идей, форм к той самой немыслимой простоте, прозрачности, которая в конце пути была у великих творцов, как, например, у Заболоцкого «Некрасивая девчонка» или у Пастернака – «Гамлет». Стихи простые, прозрачные, изумительные, религиозные, личностные, трагические… Стихи, абсолютно понятные каждому. И только в конце пути ты начинаешь понимать, что такое театр – это та самая немыслимая простота, в которой ты должен смеяться, плакать, сопереживать…

**Александр КОРУЧЕКОВ – Дмитрий ТРУБОЧКИН**

# «ЧИСТАЯ ВОДА ТЕАТРА»

**Д. Трубочкин.** ***Почему Вы называете работу с масками в традиции комедии дель арте Вашим любимым направлением в театре?***

**А. Коручеков.** Это очень личные чувства, которые возникли, когда я еще студентом попробовал поработать с маской вместе с руководителем Театра итальянской комедии в Париже. В маске я ощутил совершенно иную, незабываемую свободу и совершенно иные правила существования.

К чему я в итоге пришел в своих размышлениях? Маска – один из важнейших кирпичиков театра. Была такая мысль: если вдруг уничтожить все, что касается театра – стереть все файлы, разрушить здания, отправить людей в другие профессии, стереть вообще всю память о театре – с чего тогда начнется театр? Он обязательно начнется, но не с пьесы и уж тем более не с готового спектакля, а с маски, куклы, ширмы (или какой-нибудь занавески, из-за которой будет кто-то выглядывать). Я прикрыл ладонью лицо – вот вам и маска, вот и театр. Маска –первичная структура, далее нерасщепляемая. Это – кирпичик, из которого будут потом построены пьесы, сценарии, персонажи и т. д. Или взять куклу: берет ее ребенок, еще не знающий ничего о театре, и говорит «Это собачка», и сразу верит в это, начинает рычать. Здесь заключена природа театра, его чистая родниковая вода.

В работе над «Незаученной комедией» я это почувствовал. В лучшие моменты репетиций и спектаклей ты понимаешь, что пьешь чистую воду театра. Здесь почти ничего нет: площадка, артист, маска – нет даже пьесы. Есть только вечные сюжеты и отношения. В комедии дель арте театр рождается практически из ничего, и в этом смысле в ней заключена первооснова, к которой каждый, кто работает в театре, должен прикоснуться.

Иногда «Незаученная комедия» больше похожа на полуфабрикат; но то, что получилось, убедило нас всех в том, что комедия дель

А. Коручеков

На репетиции «Незаученной комедии»

арте – это высший пилотаж актерской работы. Здесь требуется абсолютное владение профессией. Речь не о таланте, а о ремесле: недаром «комедия дель арте» можно перевести как «профессиональная комедия», «театр профессионалов». В этом театре могут играть и трагикомедии, и трагедии, и смешанные жанры; мы тоже пробуем играть серьезно.

Все в этом театре очень наглядно: у тебя либо получается, либо нет. Прямо как в цирке: человек либо идет по проволоке, либо падает. Площадка комедии дель арте – это «гамбургский счет»: если ты артист – играй, спрятаться невозможно. На этой площадке становится даже страшно, потому что ты практически ничем не подкреплен – только образ и только партнер. Она требует использования всех профессиональных навыков: например, требуется тотальное внимание (хоть этому учат артистов в школе, но ведь не так уж много тех, кто по-настоящему владеет вниманием) – видеть, что происходит; слышать, что в зале и что на сцене. Если внимания нет, игры не будет: актер здесь не делает вид, что слышит и реагирует, а по-настоящему слышит и должен реагировать на все перемены. В ином спектакле бывает, что артист ходит, сидит, даже текст говорит, а на самом деле – думает о чем-то другом. В комедии дель арте не пройдет ничего из того, что, как правило, проходит незамеченным в других спектаклях.

От внимания к партнеру зависят импровизационные связки: я моргнул, он кивнул, и я должен тут же отреагировать, помня при этом общую канву и то, куда мы должны вместе прийти. Мы как артисты на сцене играем друг с другом, и одновременно играют наши персонажи; персонажи тоже отталкиваются от какого-то своего состояния и проходят через ситуации, имеющие уже сегодняшний смысл: в общем, получается многослойный пирог. И если всю эту сложность удается освоить по-настоящему (у нас несколько раз получалось), то игра рождает невероятное ощущение восторга. Это – чистый театральный восторг, когда ты видишь, что актеры играют друг с другом, и персонажи при этом движутся по канве, и все происходящее вокруг тоже укладывается в сюжет, и рождается это буквально на наших глазах, здесь и сейчас: удивительно даже, как это все получается! Рождается активная сценическая жизнь, связанная с жизнью зала: никто ведь не делает вид, будто бы зал живет отдельно.

Так что для игры требуются только школьные навыки, но приведенные в высшую готовность: внимание, работа с партнером. Без них игра, рождающая восторг, не состоится! Это – то, чему учат в театральной школе: актер должен видеть, слышать, обладать мгновенной реакцией, импульсивностью, творческим бесстрашием; он должен прекрасно владеть своим телом, чувствовать форму, не должен бояться кувыркаться, падать; он должен быть музыкальным, потому что все здесь строится на ритме; он должен владеть голосом, петь, его должно быть слышно, нужна речевая характерность, сила, выразительность голоса. Требуется огромное число школьных умений и навыков, поэтому я говорю, что в комедии дель арте заключен высший пилотаж актерской работы. Актер здесь должен быть особенно ярким, смелым, напористым (по-актерски «наглым»): это – чисто актерский театр. Если актер здесь играет, значит, он действительно что-то может и чем-то важным владеет в своей профессии.

К вопросу, насколько маска необходима и всем ли она необходима в сегодняшнем театре. Ведь маска – это не столько сегодняшнее, сколько вечное, поэтому она всегда современна. В Европе и во всем мире ее используют сплошь и рядом. Это мы здесь поотстали. Из-за того, что мы понимаем доминирующую у нас школу – систему Станиславского – исключительно как реалистический и психологический театр, театр маски у нас оказался подавлен. Многие в театральной школе до сих пор живут в плену психологического реализма и ищут в нем единственно правильный путь в профессии артиста; а ведь психологический реализм – это всего лишь один сегмент огромного театрального мира. В этом мире маска была всегда и будет всегда.

Так, во время работы над спектаклем нам повезло, и мы встретились в Щукинском училище с Марин Ликар, которая прошла курс игры в маске

в Парижской консерватории под руководством Марио Гонзалеса: кстати, это – постоянно работающий курс. Она подсказала нам несколько важнейших ключей в работе с маской, очень нам помогла; поэтому мы считаем ее одним из авторов спектакля, и это указано в программке.

***— Как долго вы трудились над спектаклем и с чего начали?***

— Мы начали «Незаученную комедию» как учебную работу. Для студентов это было и необходимо, и полезно; вообще, маску надо вводить в курс обучения, чем раньше, тем лучше.

Я впервые произнес слово «маска» в начале весны, а в июне мы уже показали первую заявку. От нашей заявки в итоге осталось несколько сцен. Главное – мы нашли площадку, игровое пространство и основных персонажей. Получилось больше «горячо», чем «вкусно», но дело решили продолжить. Продолжили аж в ноябре и показали итоговый спектакль (который существует по сей день) в конце января.

Начинали сумбурно. Я изложил мои размышления, принес маски, пробовали пластику; то была «пальба» в разные стороны, авось да попадет. Конечно, мы беседовали об истории театра и гравюры смотрели – маски, костюмы, изучали традицию постановок (именно Стрелера). Все это хорошо, но дальше надо было начинать что-то делать самим.

Я сразу решил, что мы не пойдем по пути моего любимого Стрелера, тем более, что он уже сделал лучшее в своем роде. Поэтому мы не стали брать пьесу, чтобы разыгрывать ее в масках: я решил, что мы будем идти «по-честному», как в XVII веке: сначала найдем персонажей, потом придумаем канву, события, сцены и из них составим сюжет.

А если сцены придумывались раньше канвы, то и это тоже было хорошо. В комедии дель арте все идет в ход: вот у тебя хорошо получается сальто или колесо, значит, надо с колесом что-то придумать. Или возникли интересные маски: Панталоне и Арлекин, и мы начинаем думать, что между ними может произойти. Он может быть слугой; или слугой, влюбленным в дочь старухи; или вором; а может, он пришел в меняльную лавку, где она – старая ростовщица; или она – престарелая сластолюбивая баба, которая соблазняет его как молодого слугу и т. д. Мы придумывали очень много таких ситуаций и пытались их играть, додумывать до конца – и так по всем нашим маскам.

Например, у нас долго не было Капитана. Ведь это маски выбирают артистов, а не наоборот. Скажем, все парни, естественно, хотели быть Арлекином, а в результате Арлекинов оказалось два (динамический и наивный), и обоих играют девушки. Капитан у нас появился уже зимой в самом конце репетиций и почти случайно. Артист все время пробовал Панталоне; его Панталоне был очень индивидуальным и не укладывался в канву (а мы работали сразу с пятью вариантами канвы, прямо под порядковыми номерами); не получалось и не получалось, но вдруг он вошел в раж, разозлился – и вышел Капитан. Он говорит: «Я Капитан, я горд и грозен, как орел»; я ему: «Вот и зовут тебя Какарел».

У нас все имена рождались подобным образом. Вдруг во время упражнений проявлялся персонаж, и я тут же спрашивал, как его зовут, и маска сама отвечала; например, «Арлетту» (пробуя Арлекина), и это имя закреплялось.

С Арлекином очень сложно: в нем должна быть яркая речевая характерность. Не сразу к нам пришла идея, что он может быть кем-то из представителей нерусских национальностей, живущих в Москве. Но в итоге все сложилось: он – приезжий человек (как Арлекин из Бергамо), такой гастарбайтер, говорящий на своем диалекте и ищущий заработка. Оля Лерман заговорила с кавказским акцентом, это зазвучало, и я сразу же спросил, «Как тебя зовут?» -- и вот тут-то и возник Арлетту. Или она же сказала, когда репетировала другого своего персонажа – женщину: Фауна (почему Фауна?), да так и осталось. Хотели, чтобы все влюбленные были на «Э»: Элиза, Эраст, Эдгар; была еще Эльвира, когда она была без маски, а потом возникла женская маска – вот и появилась Фауна.

У нас вначале было много артистов, которые пытались играть в масках. Но маска – вещь жестокая, поэтому многие из них не смогли и вышли из игры. Вначале было шестнадцать, в итоге осталось девять, причем Оля Лерман и Света Первушина играют по две роли, мужскую

и женскую: как раз обоих Арлекинов (мужские маски) и Влюбленную (женская маска) и Смеральдину (без маски).

***— Как появились трансформации Фауна-Арлетту, Смеральдина-Артроз?***

— Отчасти потому, что решили оставить маски, которые получались: под получившуюся маску мы придумывали роль. А ведь роли сложились, как и сюжет, достаточно поздно: еще летом я им не говорил, кого они будут играть, и какой сюжет. Артисты отрабатывали все, что у них хорошо получалось и что укладывалось в канву, все возможные варианты. Окончательный выбор сюжета и ролей сделали все вместе, попутно сочиняя сюжет и осваивая все театральные профессии, включая драматурга (чтобы вписать интригу в разумное время – надо понимать, как устроена пьеса, сценарий и пр.). Ведь это же и есть комедия дель арте.

***— В чем современность комедии дель арте?***

— Действительно, почему комедия дель арте должна вдруг интересовать современных артистов, при том, что время другое, все изменилось, театральные технологии изменились, идет активный поток информации?

Когда-то в XVII веке эти итальянские труппы повлияли на все в театре и изменили всю Европу, буквально, свели всех с ума. Думаю, не ученая комедия прекрасных итальянских поэтов и драматургов дала столь мощный толчок профессиональному театру, отнюдь: на площадях, среди простых зрителей появились комедианты, которые разыгрывали поначалу незатейливые истории и ситуации, но моментально всех убедили, что самое главное и необходимое в театре – это именно игра и только игра. Появился актер-профессионал, и это было самое важное открытие, определившее развитие европейского театра.

Это открытие меня заинтересовало. Вот труппа из 12 человек (как футбольная команда!) приезжает в город, на площадь, и говорит: «Через полчаса эта площадь будет наша»; начинают играть, и действительно, завоевывают весь город. Была эта эпоха, когда артисты своим профессионализмом накопили изрядный запас живого театрального золота; потом, когда ушла импровизация, это золото стало размываться, игра превратилась в схему. Так это и бывает: вначале живая игра, потом она превращается в прием, схему, и живой дух уходит: схема может быть точнее и чище, но живого духа в ней уже нет, а ведь именно он в театре – самое главное.

Именно сейчас его хочется уловить и ощутить в полной мере: есть дух – значит, есть театр, а нет его – и театра нет. Все остальное можно в пьесе прочитать, посмотреть по телевизору, самому придумать. Живой театральный дух – это то, что можно ощутить только в театре в зрительном зале, и этим даже нельзя поделиться с другим человеком, только передать свой восторг. Отсюда – комедия дель арте.

Конечно, для этого надо разбудить актера, ведь это же страшно – выходить на импровизацию и не иметь гарантий. Гораздо легче, когда знаешь: здесь делаю так, здесь так, он сказал, я ответил, тут ногу поднял, тут реприза и т. д. В комедии дель арте тоже есть найденные и построенные элементы, но они – как колышки, вбитые в землю: переход от первого ко второму колышку полностью зависит от тебя и партнера, как вы добежите – это зависит от вас сегодняшних, сиюминутных. Сиюминутность – вот что современно.

***— Как Вы ощущаете современную театральную ситуацию?***

— В современности считается актуальным и «прогрессивным» постдраматический театр. Он популярен и в Европе. Я же точно про себя знаю, что интересуюсь драматическим театром.

Постраматический театр идет как бы «дальше» драмы, для него теряют важность традиционные понятия действия, конфликта, персонажей, вообще драматургии; появляется понятие «текста», который должен быть воспроизведен в «актуальной» форме, чтобы «зацепить» зрителя; а если и берется к постановке традиционная пьеса, то на основе ее сочиняется нечто совсем постороннее, часто не имеющее отношения к тому, о чем пытался рассказать автор. Режиссер всегда вправе увидеть в пьесе что угодно, но в

постдраматическом театре это возводится уже в принцип. Такой режиссер скажет, что если строить спектакль только на основе драматического текста, то это не интересно: пьесу уже много раз ставили и т. д.

Сегодня в культуре чувствуется определенная усталость от того, что как будто бы все уже было: видели много пьес, поставленных разными режиссерами, и затевать очередную интерпретацию, вроде бы, несовременно, потому что заведомо выйдет что-то не новое. Такая усталость есть во всех видах искусств: что ни создашь, все на что-то похоже, все уже было.

Такую усталость в культуре ощущали уже в начале XX века. Она была подмечена, описана, и одной из реакцией на эту усталость стал разбор культуры на составляющие: конструктивизм, затем деконструкция, фрагментация, разного рода пост- состояния и т. п. В театре происходит то же самое и по сей день. Но меня все равно интересует драматический театр.

***— В чем его сила?***

— В непосредственном и живом переживании здесь и сейчас. В постдраматическом театре есть интересные спектакли, но они более интересны профессионалам и людям, которые «заточены» на театр. А театр по природе – очень демократичное искусство; он предназначен для широкой публики. Как к этому ни относись, с иронией, скепсисом или без, но публика приходит смотреть историю, переживать вместе с героями, смеяться, плакать и т. д. Это само по себе не хорошо и не плохо: это так. А вот спектакль уже может быть ориентирован на простейшие реакции публики – тогда это плохо; а может быть ориентирован на другое, как показали наши великие режиссеры, занимавшиеся именно драматическим театром и создавшие великие спектакли.

Заниматься драматическим театром сегодня – не то же самое, что потакать вкусам публики. Публика сама не ставит цели и не формирует вкус; публика гораздо проще – она доверяет тому, что предлагает театр. Делать сегодня спектакль для всех – это не значит обязательно предрасполагать публику к отдыху после трудового дня. Сейчас поле развлечений безбрежно: включишь телевизор – там сплошной Новый год, а к этому есть еще и кино, и Интернет, из которого можно вообще не вылезать никогда, а потом клубы и т. д. Театр изначально проигрывает, если берется развлекать: силы не равны.

В этой ситуации надо понять, что в театр сегодня ходят явно не те зрители, кто хочет просто развлечений. Публика театра ищет чего-то еще, помимо развлечения, значит, и театр должен задуматься об этом. Публикой, которая в наши дни по вечерам после работы ходит в театр, надо очень дорожить.

Мне думается, сейчас большинство режиссеров все равно занимается драматическим театром. Это будет всегда, несмотря на модные веяния. Наша публика приходит, думаю, не для того, чтобы оценить новые начинания в режиссуре, в драматургической технике. В Европе, быть может, зритель более к этому готов, меньше удивляется непривычным явлениям, старается их понять; отсюда и актуальное искусство в Европе более развито и, наверное, более востребовано. У нас в этом смысле публика более чистая, что ли, менее подготовленная к искусству, называемому «актуальным».

Кто знает, с чем это связано. Некоторые указывают на советское прошлое – наверное, и они правы. Но может быть, наша публика была такова по своему устройству еще до всякого советского прошлого? Люди воспринимают в театре историю раньше, чем технические приемы и «концепции»: разве это плохо? Помоему, совсем не плохо. Меня тоже интересует такой театр, я больше к этому склонен, так что и я тоже из этой публики.

**Валерия УСТИНОВА – Анастасия АРЕФЬЕВА**

# ЦЕЛОСТНОСТЬ АКТЕРА КАК ЯВЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

*Элвин Тоффлер, американский социолог и футуролог, один из авторов концепции постиндустриального общества, пишет: «Шок будущего – это феномен времени, продукт сильно ускоряющегося темпа перемен в обществе. Он возникает в результате наложения новой культуры на старую. <…> Извлеките индивида из его собственной культуры и поместите его внезапно в окружение, резко отличающееся от собственного, с другим набором подсказок – другими понятиями о времени, пространстве, труде, любви, религии, сексе и всем остальном, – затем отнимите у него всякую надежду увидеть более знакомый социальный ландшафт, и его страдания от перемещения удвоятся. Более того, если эта новая культура сама находится в постоянном хаосе и если – еще хуже – ее ценности непрестанно меняются, чувство дезориентации еще больше усилится. <…> Теперь представьте, что не только индивид, а целое общество, целое поколение – включая его самых слабых, наименее умных и наиболее иррациональных членов – вдруг переносится в этот новый мир. В результате – массовая дезориентация, шок будущего в больших масштабах. Вот перспектива, которая открывается сегодня перед человеком. Перемены лавиной обрушиваются на наши головы, и большинство людей до абсурда не подготовлены к тому, чтобы справиться с ними» (Тоффлер Э. Шок будущего. М., 2002. С. 22–23.).*

**ИЗ ДОСЬЕ**

***Валерия Устинова окончила актерский факультет ГИТИСа (мастерская Е.Н. Лазарева и В.Н. Левертова), театральный педагог.***

***Более 15 лет проводит тренинги для актеров в театрах России и за рубежом. Консультировала актеров на постановках в La Scala, Большом театре, «Сатириконе», Театре им. Моссовета, «Et cetera» и др., доцент кафедры управления человеческими ресурсами Высшей Школы Экономики, арт-директор социального проекта «Эхо небес. Голос как терапия». Консультант медико-психологического Центра.***

В. Устинова.
Программа «Управление талантами»
в Высшей Школе Экономики

**А. Арефьева.** ***С чего начались ваши размышления на стыке «экзотичных» для театрального человека сфер – социологии и психологии?***

**В. Устинова.** Когда-то много лет назад в крошечную комнату балетмейстера Елены Богданович в коммунальной квартире, где имелся видеомагнитофон, набивалось по 15 человек, висящих на потолке, чтобы встретиться с невероятной Жизелью-Анной Лагуной в постановке Матса Экка.

И в результате этого приобщения кто-то понимал, что он горы свернет, чтобы попасть в эту завораживающую реальность современной хореографии, а кто-то понимал, что так он не сможет никогда – и надо начинать думать о чем-то земном.

Специалисты разных профилей (социологи, психологи, экономисты) считают смену профессии одним из самых больших страхов жителей большого города, мешающих их работе и жизни. Ведь многие люди рано или поздно ощущают, что полностью потеряли интерес к своей деятельности, не видят никаких перспектив, но боятся перемен из-за возможности потерпеть неудачу. Причем у большинства с возрастом этот страх только усиливается. А ведь в крупных российских городах смена профессиональной деятельности – составляющая выживания.

Изменения ускоряются: отмирают одни профессии, появляются другие, меняется представление о семье, религии, языке. Чего стоят, например, так называемые «погребальные леса», где пепел усопших анонимно помещается под корни растений или распыляется между деревьями. «Такие погребальные леса для многих в Европе становятся заменой традиционных кладбищ с их крестами, надгробными плитами, поминальными надписями и цветами, не отвечающих секулярной символике постиндустриального человека.»[1]

Информация и знания обновляются каждые три года, учиться приходится в течение всей жизни. Где человек может увидеть, услышать, ощутить свои возможности, дать первотолчок к возвращению веры в самого себя и расширению собственных границ?

Поиски ответа на этот вопрос навели меня на мысли о том, что в нашей жизни именно театр как социально-эстетический феномен может дать почти утерянные обществом и человеком *смыслы существования*. И мне хотелось бы обозначить два понятия, которые мне приходится слышать в разных социальных средах, которые, с одной стороны, – часть театрального действа, с другой – с середины прошлого века входят в терминологическую базу социологии, философии, психотерапии: «инаковость» и «идентичность».

Под инаковостью понимается противоположный или противопоставленный элемент в двоичном противоречии: я – другой, Восток-запад, мужское-женское и т.д.

Идентичность же определяется как «длящееся внутреннее равенство с собой», «непрерывность самопереживания» личности, смысл и непрерывность «Я», которое развивается по мере того, как ребенок отделяется от родителей и семьи и занимает место в обществе. Эрик Эриксон[2], автор термина «*кризис идентичности»,* предположил, что в своей жизни человек проходит несколько стадий развития,

[1] *Крылов А.Н. Религиозная идентичность. Индивидуальное и коллективное самосознание в постиндустриальном пространстве. М., 2012. С. 5.*

[2] *Эрик Эриксон, профессор Гарварда, один из самых читаемых и влиятельных теоретиков постфрейдизма, известен, прежде всего, своей теорией стадий психосоциального развития, а также как автор термина кризис идентичности.*

каждая из которых отмечена конфликтом, благоприятное разрешение которого приводит к переходу на новый этап. Жизнь, по Эриксону, представляет собой непрерывную смену всех ее аспектов, и успешное решение проблем на одной стадии еще не дает гарантии человеку от возникновения новых проблем на других этапах жизни или появления новых решений для старых, уже решенных, казалось, проблем.

Очевидно, что сохранить баланс между персональной и социальной идентичностью в условиях постоянных внешних изменений возможно только за счет союза с новой «инаковостью».

«Инаковость» в современном мире становится важной характеристикой, расширяющей возможности человека в представлении о самом себе. Именно в пространстве «инаковости» он может встретиться со своей новой жизненной ролью. А здесь театр оказывается уместен как никакой другой вид искусства, тем более если вспомнить, что бог Дионис, из культа поклонения которому театр и родился, был не только богом плодородия, он еще и был богом-странником, скитальцем, богом-чужаком, пришедшим из других земель. Театр унаследовал это важное состояние – наличие и принятие чего-то другого, некой другой реальности. Кстати, виноделие, которое Дионис принес на греческую землю, также способствует изменению сознания, погружению в иное состояние… Но сегодня это может быть достигнуто иными, куда менее вредными для здоровья способами.

***— Потому сейчас так популярны всевозможные ролевые тренинги и арт-терапия?***

Актерский тренинг В. Устиновой

— Мне кажется, да. Системные расстановки, психо- и социодраматические программы, управленческие поединки, тренинги контактной импровизации, социальный танец, расстановки по Берту Хеллингеру[3] – все это работает на одно: даже краткое пребывание в новой роли дает бесценный опыт принятия-непринятия и возможности следующего шага.

На подобных тренингах идет работа с автобиографическими повествованиями, исследованием чувства «Я», символическим выражением своей идентичности, связанной с телом, с семейной, национальной и политической историей, с местностью проживания и деятельностью предков, с мифологическим и духовным наследием. А также фокусировка внимания на настоящем, на чувственной, физической реальности, обогащение новым опытом, связанным с присутствием в «здесь-и-сейчас».

Мало того, что ты начинаешь верить в свои возможности в новой роли, ты получаешь обратную связь от участников группы: комфортно ли им с тобой в роли, которая тебе казалось невозможной,

*[3] Берт Антуан Хеллингер – немецкий философ, психотерапевт и богослов. Широко известен благодаря эффективному краткосрочному терапевтическому методу, именуемому – «семейные расстановки».*

или даже вообще не маячила в твоем воображении.

***— Но ведь недостаточно механически начать исполнять новую для тебя роль. Что нужно, чтобы «жить» ею?***

— И в психотренингах, и в театральном пространстве к «инаковости» есть важное требование: она должна быть целостной, спонтанной, позволяющей получить новый опыт, которому можно довериться, сделать сдвиг от привычного «я» к новому «я».

И здесь нам понадобятся магические слова «заразительность», «волшебство», «манкость» и т.д.

Каждое время требует новой целостности, нового героя, являющего собой, по определению художника и писателя Максима Кантора, «нерасторжимое целое из непримиримых противоречий». Добавьте еще и режим нарастающего ускорения, избыточность информации, неизбежные контакты со множеством других людей и ежедневное растворение себя в коммуникациях мегаполиса.

Это чувство множественной идентичности есть нечто такое, о чем лауреат Нобелевской премии экономист Амартья Сена писал в книге «Идентичность и насилие». «Один и тот же человек может быть британским подданным, малайзийцем по происхождению, обладать чертами, присущими китайской расе. Он может быть брокером и невегетарианцем, астматиком и лингвистом, культуристом и поэтом, противником абортов и орнитологом, астрологом и человеком, который верит в то, что Бог придумал Дарвина для испытания легковерных людей»[4].

Даже минимальный самоанализ показывает: нам трудно ответить на вопрос «Кто я?» по той простой причине, что нам сложно провести разграничение между многими нашими идентичностями и понять их архитектуру. Кто я есть на самом деле и почему я должен соглашаться с теми людьми, которые «низводят» меня и богатство моей идентичности только к одной из ее размерностей?

Где можно увидеть этих новых героев? Нам важно знать, что они есть!

Магию целостности, сотканную из противоречий, мы встретим, к примеру, в дворянско-пролетарском кино-мифе «Любовь Орлова» или в голивудско-британском мифе «Вивьен Ли» (который в «Википедии» обозначен: «*английская* актриса, обладательница двух премий “Оскар” за роли американских красавиц»), хотя в том и другом случае налицо, казалось бы, явные противоречия.

Ослепительность Орловой – ткачихи, письмоносицы, домработницы была мощнейшим механизмом, формирующим новую идентичность советского человека. Фонтанирующее счастье экранного бытия актрисы соединяется с ощущением могущества молодой державы.

Как так вышло, что Любовь Петровна Орлова – дворянка, девочка, в дневник которой сделал запись Лев Николаевич Толстой, становится кумиром эпохи красных косынок и комбинезонов? Помимо заразительности, которая была у основных ее соперниц – Лидии Смирновой и Марины Ладыниной, у нее было что-то такое, что трудно передать словами… Вот я смотрю на то, как она работает в «Цирке»: «Я из пушки в небо уйду, тиги-тиги-ду, тиги-тиги-ду»… Я верю, что эта

[4] См.: http://www.project-syndicate.org/commentary/fitoussi6/Russian

девушка с белыми кудрями под черным париком – из потомственной аристократической семьи. Сначала ее готовили в консерваторию, но она проучилась там три года, а потом стала петь и работала в кордебалете Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. К тридцати годам ей, наконец, дали Периколу. И пришел туда Григорий Александров, который перед этим с Эйзенштейном был в Голливуде, и он пытался сделать буфф, но на наш сюжет. И вот увидел эту Периколу и больше ему никто стал не нужен.

Вот и я задумалась, что является именно тем заражающим моментом? Орлову же любил не только наш зритель, но и господин Чаплин, например, который почти каждый год принимал у себя первую пару советского кино.…

***— В чем, на Ваш взгляд, заключается эта манкость, этот драйв?***

— Я работала на нескольких мюзиклах и видела много очень хороших и трудолюбивых артисток, которые поют, танцуют, делают акробатические номера, может быть, гораздо лучше. Но, при этом, не создают этой новой целостности. И мне показалось, что пример с Любовью Петровной являет собой некое соединение дворянской породы, сумасшедшей работоспособности, женской манкости и невероятного внимания к деталям. Вот этот симбиоз дает ощущение того, что Сергей Михайлович Эйзенштейн называл «полонением восприятия». На эту тему много есть и у Михаила Чехова: «захватить зал», «взять внимание», «овладеть аудиторией». То есть это все очень активные физиологические, так сказать, метафоры. А вот у Сергея Михайловича: «полонение» – ты берешь зрителя в плен и не отпускаешь. Вообще я думаю, для описания проблемы и темы, о которой идет речь, нам вообще понадобится какой-то другой словарь. И я вспомнила, что у историка моды Александра Васильева был такой термин «дивность», когда он объяснял, чем Грета Гарбо отличается от актрисы N, он говорил: «Ну, понимаете, актриса N хороша, но в ней нет того, что называется словом “дивность”». А слово тоже не востребовано, потому что нам его сегодня некуда «положить».

Почему мы можем смотреть много раз «Унесенные ветром» с Вивьен Ли? Продюсер картины Дэвид Селзник в течение двух лет проводил кинопробы 90 американских актрис, среди которых были и Полетт Годар, и Норма Ширер, и Кэтрин Хепберн и многие другие. После утверждения Ли он шел на огромный риск. Было совершенно неизвестно, как отреагируют американцы, узнав, что их национальную героиню будет играть иностранка, да к тому же совершенно неизвестная. В начале фильма, например, когда Скарлетт, увидев, что Ретт Батлер прячется за диваном в комнате, где она признавалась Эшли Уилксу в любви, швыряет в него вазой. Казалось бы – чего уж тут не сыграть? Так просто: «Кто – вы, да как вы посмели?!». «Бац!» – и ваза разбилась. И есть нарезка, где эту сцену играют разные американские актрисы (знаменитые и не очень, и они все хорошенькие, обаятельные). Но когда возникает Вивьен Ли, ты понимаешь, что чувствует режиссер, нашедший то единственное, что ему надо. Потому что ведь «выстрелило» – грация девушки и ее воспитание в английской монастырской

школе. И вдруг ты тоже ощущаешь, насколько завораживает эта гремучая смесь грации, породы и актерской природы. Это можно смотреть на покадровом просмотре и получать эстетическое наслаждение. Однако совершенно не значит, что условная княжна Васильчикова, непременно, должна быть хорошей актрисой. Лишь это соединение дает сладостную пищу для глаз, так что тебе хочется смотреть и просить: «Еще!..»

***— Но как обрести эту целостность, где ее искать актерам и простым смертным?***

— Мне посчастливилось поработать на нескольких тренингах Олега Игоревича Жданова, это врач-психоневролог, доктор психологических наук, профессор Российской академии государственной службы, который уже больше двадцати пяти лет отбирает и готовит космонавтов в Звездном городке. Он занимается вопросами «предельности» существования человеческого тела в экстремальных условиях.

В свое время партией была поставлена задача, чтобы наш советский человек в космосе мог пробыть год (до этого человек мог находиться в космосе лишь месяц). И наши эксперты сказали: «Хорошо, будет летать год, но нам нужны обязательно несколько экспедиций в те места на земле, где преемственность и традиция существования человека и принятия им разумных решений (сейчас мы бы сказали – управленческих) никогда не прерывалась. Нам нужно поехать к дружественному китайскому народу и познакомиться, например, с техниками дыхания, движения, телесности, которые у них просто существовали и существуют как традиция и ритуал». Нужно, чтобы космонавты всему этому поучились. Ведь когда человек работает в сфере «предельных» ситуаций, первое, что он понимает – «невозможные» цели решаются «невозможными» инструментами. Это не значит, что у нас, в России всего этого нет. Есть, но запрятано сейчас очень глубоко, и искать это можно разве что в суровой архангельской области. В любой культуре помимо языка имеются еще и определенные привычки, традиции, навыки, которые позволяют этой культуре быть конкурентной, выживать, не поглощаться другими. Просто в Китае, Японии, у тех же австралийских аборигенов эти традиции до сих пор активно существуют, никем не запрещенные.

Актерский тренинг В. Устиновой

И вот психологи поехали в Китай и Индию изучать опыт, связанный с продуктивным существованием человека в условиях постоянного стресса. Каким, например, образом воин, правитель в экстремальных условиях может принимать адекватные решения? То есть ты в постоянном напряжении, в постоянной опасности, под угрозой внешней агрессии, а при этом дышишь, живешь, существуешь и еще

что-то полезное делаешь. (В бизнес-образовании, кстати, сейчас используются книги с вечными сценариями: «Путь правителя», «Путь воина». Там изложен тысячелетний опыт движения иерархического воина с первой ступени на восьмую. Сказано о том, что человек должен отбрасывать и что брать на следующую ступень, чтобы дойти до правителя верхнего уровня.) На основе этого опыта была создана такая цепочка адаптированных техник для долгосрочного выживания в космосе. Оказалось, что она связана в том числе и с тем, что у Станиславского называется упражнениями на внимание, воображение, мышечную свободу, всем актерам-студентам известными с первого курса. Игра на сцене – это ведь тоже в каком-то смысле «предельная» для человека ситуация. И если глубоко задуматься, то способ существования актера в публичном одиночестве во многом схож со способом существования космонавта в реальном одиночестве. Задача и первого, и второго – продуктивно действовать. Вот что пишет про психофизику стресса Ганс Селье, основоположник учения о стрессе, биолог с мировым именем: «Синдром общей адаптации возникает в результате тысячи четырехсот известных физико-химических реакций, которые в ответ на стресс происходят в вашем теле в течение секунды»[5]

То есть тысяча четыреста сценариев внутреннего поведения! Понятно, что реакция на раздражитель у людей примерно одна и та же. Люди группируются так, будто ждут удара: напрягаются мышцы лица, живота, т.е. происходит то, что мы называем «зажим», известный всем театральным людям. А для поведения того же космонавта это не просто «зажим», это невозможность принять адекватное решение, потому что он в состоянии тотального напряжения, и весь ресурс организма уходит на удержание этого напряжения. Космонавту жизненно необходимо научиться выводить себя из подобных ситуаций.

И вот эта предельная жизненная необходимость, это следование внутренней цели, эта сверхзадача только и могут войти в резонанс с залом, заворожить его. Люди, которые решают предельную задачу, внешне воплощенную в самых простых действиях, не просто интересны, они целостны в своих проявлениях, и потому… дают шанс другому войти в контакт со своими чувствами, заново обрести свою целостность.

***— То есть не только жизни есть чему поучиться у театра, у той же «системы Станиславского», но театру есть чему поучиться, например, у космонавтики?***

— Мы говорим о междисциплинарном пространстве, в данном случае – о космосе и театре. А можно коснуться и патологоанатомии, которая тоже связана с театром. Есть же такое понятие – патологоанатомический театр. Наверное, у каждого человека к сорока пяти годам набирается несколько книг, к которым он время от времени продолжает возвращаться и на которые в жизни опирается. И вот одна из таких книг для меня – это карманное издание под названием «Страна Анатомия»[6] патологоанатома профессора Л.Е. Этингена, у которого разные системы и органы, анатомические и психофизиологические, описаны через призму этимологии. Вот, например,

[5] См.: Жданов О.И. Стресс: сущность, функция, значение // Мир психологии. 2008. № 4. С. 46

[6] Этинген Л. Страна Анатомия. М., 1982

любопытная аналогия: слова «диафрагма» и «шизофрения» – одного корня. Musculus phrenicus – это френа (по–гречески: ум, душа) – диафрагма, которая опускается и поднимается с амплитудой четыре сантиметра, такая большая мышечная перепонка. Исключительность этого органа объясняется его постоянным и непрекращающимся до смерти движением, высокой устойчивостью к утомлению. Если амплитуда небольшая, то человек способен дышать только поверхностно. И наоборот, когда за счет дыхательных тренировок происходит увеличение амплитуды движения диафрагмы, стимуляция внутренних органов усиливается и кровообращение во всем теле существенно улучшается.

Почему диафрагма работает и в технике подготовки к родам, и в техниках подготовки к космосу, и техниках актерских, и техниках вокальных? Потому что это универсальное средство экзистенции. Я живой, когда я нахожусь «в золотом сечении». Можно вспомнить историю про МХТ 1917-го года, когда они ставили «Село Степанчиково» и никак не могли найти верный тон, и тогда пригласили вдову Федора Михайловича, Анну Григорьевну Сниткину. Она пришла и стала говорить каким-то своим особенным голосом, «отражающим» годы жизни с Федором Михайловичем. И они вдруг поняли, как играть. Потому что она существовала в другой вибрации, и через ее не похожее ни на что дыхание стало понятно все…

Возвращаясь к О.И. Жданову и обретению целостности через телесность – чем завораживают его программы? Он начинает с самого простого: учит стоять, дышать, ощущать мускульное напряжение (то, чем занимаются актеры первого курса), находить эту «интегрити»-целостность в себе самом, находить чувство опоры. И вот тогда выясняется, что мы можем частично разблокировать дневное напряжение (например, в коленных суставах) через «протряхивание», как это делают животные. И, когда ты наблюдаешь за тем, как люди делают эти упражнения, достаточно простые, но требующие именно осознанного и продуктивного выполнения, тебя вдруг буквально завораживает красота человеческого тела, при том, что перед тобой не актеры. Когда находится точка гармонизации, «точка сборки», каждый человек становится прекрасен. Может быть, это длится несколько минут или даже секунд, но состояние нужно запомнить, потому что мозг устроен так что однажды пережитое и прочувствованное нами, никуда не уходит, оно внутри нас остается.

***— Получается, что ощущение целостности – это разрешение себе быть самим собой…***

— Ссылаясь на того же О.И. Жданова (хотя по этой теме есть много исследований), скажу, что в научных экспериментах, связанных с людьми высокоодаренными, выяснилось, что большинство их объединено тем, что они когда-то пережили ощущение потока жизни, когда не нужно прикладывать никаких дополнительных усилий, чтобы *быть*. Например, ты слышишь музыку – ты ее записываешь, ты слышишь текст – ты его пишешь. Это не исключает того, что есть тонны руды, которую надо перерабатывать, чтобы получить результат. Но если ты не пережил в детстве или в юности вот этого

состояния, что *я есть* и *меня достаточно*, то очень трудно поверить, что твои усилия окажутся не напрасными. Не случайно выдающихся людей называли иногда медиумами. Если переводить это на театральную оснащенность, на технику, то я вижу, что с каждым годом появляется все больше ребят и девушек и в кино, и в театре, которые занимались и степом, и акробатикой, и танцуют, и поют, но мало кто завораживает вот этим самым «интегрити»: целостностью, смелостью быть собой, поисками предельности в развитии себя, образа, спектакля.

В театре смелость быть собой имеет эстетическую характеристику. И мне кажется, что в этой эстетике есть высокая терапия, потому что для человека, работающего в условиях предельного стресса, навык быть естественным – это путь выживания. Мы знаем, что красивый – значит предельно гармоничный, функциональный. Тогда становится понятен этот мостик между космонавтами и актерами. Раз в жизни мне посчастливилось быть в гостях у Ии Сергеевны Савиной, она в самом начале сказала: «Ни слова про театр, я сейчас готовлю шурпу». И вот мы с ней сидели, говорили про Платонова, которого она согласилась записать в рамках нашего проекта «Эхо небес. Голос как терапия», но все это было вокруг шурпы. В каком-то смысле это обязанность актера – быть нормальным, иначе можно заиграться…

А когда на сцене мы видим «сбалансированного», целостного человека, который двигается, говорит, существует *завораживающе*, которого интересно *разгадывать*, это дает нам большой шанс поверить, что и мы тоже так можем существовать. Степень эмоционального вовлечения в ролевую игру и в психодраме, и в театре, – есть фактор, определяющий достоверность «как будто», позволяющий принять новый жизненный сценарий как возможный, достоверный и непротиворечивый. Без поиска такого пространства активная, здоровая, осмысленная жизнь человека в большом городе невозможна.

Встречу с новым собой можно считать состоявшейся, если клиент (зритель, читатель, слушатель) после участия в терапевтической сессии или тренинге, посещения перформанса, спектакля, концерта или выставки заявляет: «Я узнал о себе нечто новое». Это новое и есть очередной пазл, присоединенный отныне к его формирующейся целостности.

Если набрать в поисковиках фразу: «я не хожу в театр» – выскакивают любопытные тексты. Например: «попадая в театр, я всегда чувствовал собственную несвободу, будто не актеры играют для меня, а я работаю на актеров – заполняю зрительный зал, аплодирую, дарю цветы. И вот это «кто – для кого» выпихивает меня из театрального кресла».

Мне кажется, что если не говорить о целостности как свойстве актерской индивидуальности и величайшем даре ее трансляции миру; о целостности как о модели терапии, то мы лишаем и актеров и зрителей большой доли смысла в ежедневных встречах, в семь часов вечера.

Актерский тренинг В. Устиновой

***Фото О. Хаимова***

**Виктор ГУЛЬЧЕНКО**

# ЧЕХОВ И ТОСКА, ИЛИ ЭВОЛЮЦИЯ ОДИНОЧЕСТВА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

Понятие «Чехов и *тоска*» является широко распространенным и, может показаться, довольно ясным, однако на деле здесь как нигде, пожалуй, скопилось много заблуждений и ставших уже привычными штампов. И за это надо воздать должное не только «литературоведческому конвою» (Т. Николаева), усердно оберегающему творчество Чехова от любых дилетантских наскоков, но и самому писателю, который только с одной стороны – «художник бессилия души, живописец жизни *без пафоса*» (М. Неведомский), «певец безнадежности» (Л. Шестов), погружающий нас в «тоскливый, покрытый какой-то ужасной тиной» (А. Ахматова) мир, а, с другой стороны – «он любит показать явление во весь его рост, а затем умалить его, улыбнуться над ним, и, улыбнувшись, снова нахмуриться»[1]. Таким образом, речь тут может идти о наличии у данного художника некоего стереоскопического, по меньшей мере двойного или даже адекватного нынешнему 3D зрения, которое позволяет одновременно взглядывать на описываемые им явления и людей с разных ракурсов и легко обнаруживать в комедийном трагическое, а в трагедийном комическое. Применительно к данной теме можно говорить о существовании в художественном мире Чехова двух инвариантов – *тоски передатчика*, заключенной в самих произведениях, и *тоски приемника*, возникающей в восприятии этих произведений у читателя и зрителя. Но и та, первая тоска, тоска произведения, членится, в свою очередь, на *тоску фабульную* и *тоску сюжетную*, далеко не всегда одна с другою совпадающие. На непрозрачность, туманность, «матовость» произведений Чехова указывали еще внимательные его современники: «Писания Чехова всегда производили на меня впечатление несколько затуманенного зеркала. Точно на гладкую, идеально отшлифованную поверхность стекла кто то "надышал", и зеркало покрылось дымкой, некоторой *матовостью*. <…> В длинном ряду старых и новых наших художников совсем особняком стоит матово грустный Чехов»[2].

[1] *Лундберг Е. Пути к молчанию. // «Современник», август 1914. Кн.14. С. 57.*

[2] *Неведомский М. Без крыльев. А.П. Чехов и его творчество. // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 791–792.*

Что же это за «штучка» такая – чеховская *тоска в тоске*?

Архетип чеховской *тоски* имеет свои неприметные особенности, без учета которых писателя и вправду легко записать в «певцы серых будней». Эти особенности распространяются на взаимоотношения автора и героя, времени и пространства и другие системообразующие компоненты чеховских сюжетов. Отсюда, наверное, и проистекает текучесть, повторяемость многих сюжетных коллизий и персонажей, художественные клоны которых легко перемещаются из одного произведения в другое.

Не приходится удивляться, что те же пьесы Чехова воспринимались и продолжают восприниматься с откровенным недоумением, а порою и с раздражением – особенно при чтении. Сам перенос их на сцену, превращение их в спектакль способствует объективности, правильности чтения, становится фактом интерпретации, влекущим к разительной перемене первого впечатления.

Максим Горький так отзовется о пьесе «Вишневый сад»: «…в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Все настроения, идеи – если можно говорить о них – лица, все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво и – разумеется – со сцены повеет на публику зеленой тоской. А о чем тоска – не знаю»[3]. Но вскоре строгий писатель мало того, что поспособствует публикации этой пьесы, но и сам напишет вослед «Саду» своих «Дачников» и, по существу, примет эстафету от Чехова, предвещавшего, устами Лопахина, тараканье нашествие *дачников*. В этой пьесе Горький, быть может и сам того не желая, лишь умножит, сгустит многослойную чеховскую *тоску*.

Тоска двух этих пьес вплотную приблизит нас к осознанию неминуемой катастрофы – своего рода землетрясения общественной жизни, психологической и нравственной деградации большинства, резкого слома прочно сложившихся укладов и умонастроений.

А ведь до тоски «Вишневого сада» были еще тоска «Пьесы без названия», тоска «Иванова» и «Лешего»; а затем – тоска «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер». Если прибавить сюда еще ряд хорошо известных повестей и рассказов Чехова, то трудно не обнаружить в них самое что ни на есть опьянение тоской, которая на поверку оказывается одной из разновидностей миросозерцания, близкого, например, той же философии дзэн. Коли уж и полагать Россию Евразией, то первым ее писателем наверняка окажется Чехов, для которого протяженное путешествие через всю страну на Восток стало своего рода стимулятором его миросозерцания. «Вся Россия – наша степь», кажется, мог бы воскликнуть автор пьесы «Вишневый сад», перефразируя слова одного из ее персонажей.

Приходится только сожалеть, что Андрей Тарковский, скажем, не экранизировал ту же чеховскую «Степь» – вот где, кажется, два поэта *тоски* сошлись бы, совпали стопроцентно. Вспомним также фильм «Голый остров» японца Кането Синдо, тоже по-своему наследующей и развивающей природу чеховской тоски, в которой многие обнаруживают глубинные связи России с Востоком.

«Русское сознание, – пишет, в частности, Н. Болдырев, – ищет

[3] *Горький М. Собр.соч.: В 30 Т. М., 1954. Т. 28. С. 291.*

тайную радость в скорби, как любовь обретает не в восхищении, а в жалости. Не торжество вещей, не роскошь пейзажей и городов захватывает русскую душу, входит в ее центр, а бедственность и утрачиваемость земного опыта. Жалость по земле, по земному пейзажу – вот что в основе русского эстетического чувства. В этом смысле Восток нам ближе, чем Запад, опьяняющийся новизной, ее сверканьем, избытком ее мощи, вообще всяческим стопроцентным здоровьем, Много написано о способности японцев наслаждаться печалью, исходящей от вещей (моно-но-аварэ). Момент ущерба, но изобильно эстетически ограненный. Нам это понятно. Но у нас эта печаль могущественней и безысходней. Тоска пронзает наше чувство красоты. Вот почему фильмы Тарковского ловят утрату как чудо»[4].

«Евразийство» Чехова, как видим, неразрывно связано с генезисом чеховской *тоски*. У Б. Зингермана есть очень интересное наблюдение о двух концепциях времени в пьесах Чехова – европейской и азиатской. Европейское время исследователь рассматривает «как движение по спирали, к лучшему будущему, от варварства к цивилизации или от надежд к разочарованиям»; а азиатское время – как «время, движущееся по кругу, повторяя свою орбиту, как повторяется каждый год весна, лето, осень, зима». Сосуществуя, пишет далее автор, два этих времени «проявляются в структуре и композиции чеховских пьес и во многом определяют их двойную, мажорно-минорную тональность»[5]. «Минорная тональность» и есть прямое следствие работы самого механизма *тоски*, неизменно присутствующей в пьесах Чехова. И, как следствие, чеховские герои, находясь в системе данных эстетических координат, не могут не быть носителями и выразителями этой тоски.

«Скука, уныние – вот главная и, в сущности, единственная страсть всех чеховских героев, именно *страсть*, потому что уныние, по глубокому наблюдению христианских подвижников, – тоже "страсть", и притом одна из самых жадных страстей. Как пьют вино запоем, так чеховские герои запоем скучают»[6].Одно из ярких проявлений этой запойной *тоски* наблюдается у героя чеховской повести «Моя жизнь».

Откуда в Мисаиле Полозневе, человеке еще молодом, столько нежелания жить, откуда в нем эта совершенно неутолимая жажда отсутствия, неучастия в самой жизни? Если в «Трех сестрах» Андрей Прозоров, его ровесник, на наших глазах деградирует, теряет жизненные силы, т. е. ведет себе как обыкновенный человек, то Мисаил Полознев, мы прекрасно видим с самого начала знакомства с ним, ни на секунду и не помышляет как-то вписаться в окружающую действительность, определиться в ней. Кажется, он с рождения опьянен *тоской*, что он действительно впитал ее с молоком матери.

Призыв того же Серебрякова "дело делать», обращенный к носителям и выразителям *тоски,* не может не содержать в себе горькой иронии, с какою бы искренностью и серьезностью он ни оглашался.

«…Настоящий, единственный герой Чехова, – по наблюдению Л. Шестова, – это безнадежный человек. "Делать" такому человеку в

[4] *Болдырев Николай. Молчание Андрея Тарковского. // Николай Болдырев. Пушкин и джаз. Челябинск, 1998. С. 342.*

[5] *Зингерман Б. Между Европой и Азией. // Борис Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 185.*

[6] *Мережковский Д.С. Чехов и Горький. // Сб. А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 698.*

жизни абсолютно нечего – разве колотиться головой о камни. Нет ничего удивительного, что такой человек невыносим для окружающих. Он всюду вносит смерть и разрушение. Он сам это знает, но не в силах сторониться от людей. Он всей душой стремится вырваться из своего ужасного положения. Больше всего его влечет к свежим, молодым, нетронутым существам: он надеется с их помощью вернуть свое утраченное право на жизнь. Напрасная надежда! Начало разрушения всегда оказывается всепобеждающим, и чеховский герой в конце концов остается предоставленным самому себе. У него ничего нет, он все должен создать сам. И вот "творчество из ничего", вернее, возможность творчества из ничего – единственная проблема, которая способна занять и вдохновить Чехова»[7].

«Из ничего не выйдет ничего» – кажется, всем своим творчеством Чехов опровергает эту широко известную формулу шекспировского героя. Мир, объемлющий это «ничего», раскрывается под пером русского писателя как обильно насыщенный людьми и событиями мир, уязвимость которого – в их непременной бесконечной повторяемости (таков механизм чеховской *тоски*). Повторяемость неизбежно способствует успокоенности, привычке. Тождество поведения, поступков и даже речей разных персонажей уравнивает их в читательском и зрительском восприятии, сводит до положения неких художественных близнецов. Еще одна особенность этого мира – в его замкнутости, закрытости горизонтов, в его однородности, будь это помещичья усадьба или какой-нибудь провинциальный город, о котором так, например, отзывается Андрей Прозоров: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают…»*

То же самое относится и к усадьбе, кому бы она в пьесах Чехова ни принадлежала – Сорину, Серебряковым или Раневской. Даже опасность вторжения на эту территорию «человека со стороны» тоже чревата весьма сходными последствиями. «Для постоянных обитателей (усадьбы – ***В.Г.***) появление новых лиц – изменение привычного порядка жизни, грозящее развалить ее до основания. "Куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение" (Астров в "Дяде Ване"). Оно, это разрушение, может не оставить видимых следов, как в том же "Дяде Ване", где внешне все вновь входит в накатанную колею, и может бесповоротно покончить с прежним укладом, как в "Вишневом саде", – действие разрушительной силы в обоих этих крайних случаях одинаково результативно»[8].

В «Вишневом саде» главной разрушительной силой, по существу, выступает не злая судьба, не рок, а… Любовь Андреевна Раневская, уехавшая из усадьбы *своей*, а вернувшаяся категорически *чужой, другой*. Одну, прежнюю Раневскую мы знаем только по воспоминаниям ее самой и близкого ее окружения. *Другую,* нынешнюю Раневскую мы видим

** Далее цитируем по: Чехов А.П. Полное соб. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983.*

*[7] Шестов Лев. Творчество из ничего. // Сб. А.П. Чехов: pro et contra. С. 584–585.*

*[8] Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структура и формы. М., 2011. С. 193.*

почти одновременно с прочими персонажами пьесы, только что встретившими ее на вокзале и еще там обнаружившими внешнюю ее непохожесть, но главное, с ужасом для себя открывающими в ней коренные внутренние перемены. Что Раневская! Даже вернувшийся в родную деревню Яша тоже становится рядом с Раневской решительно и бесповоротно *другим*.

Надо ли после этого удивляться, что к финалу данного сюжета, к моменту окончательного отъезда Раневской, *другими* становятся абсолютно все, включая Лопахина, вышедшего из рабов и вновь в куда большей степени сделавшегося рабом случайно созданной им коллизии. «Новый хозяин вишневого сада» потеряет не только бывшую его владелицу, отвергнувшую его любовь, но и самого себя; попадет в «отверженные», так и не прорвавшись в высшее сословие. Другими становятся и Варя, и Аня, и Петя, и Шарлотта (она – даже раньше остальных, но это, пожалуй, отдельная тема, уводящая нас к взаимоотношениям шекспировских короля Лира и Шута при нем). Не становится *другим* только Фирс – единственный *вертикальный* персонаж среди остальных *горизонтальных* персонажей этой пьесы. (Правда, там есть еще и *горизонтальный* Прохожий и *горизонтальный же* «звук лопнувшей струны» но они возникают много раньше финала, предсказывая его трагизм, и тут же исчезают; повторное эхо «звука лопнувшей струны» в финале пьесы венчает трагедию.) Чехов ничего не может поделать с Фирсом, этим словно бы восставшим против воли автора героем и от безысходности заживо «хоронит» его: запирает в омертвевшей, брошенной усадьбе – готовым к смерти, умирающим, но пока все же не умершим…

Чеховский Фирс есть средоточие высокого духовного стоицизма и в то же время максимального, крайнего одиночества – такого, когда уже не умирать, а жить – страшно и, по существу, невозможно. Неунывающий, не подпадающий под власть *тоски* Фирс в сюжете этой пьесы – законченная эпическая фигура, превосходящая всех остальных именно своей эпичностью и тем самым занимающая особое место в череде чеховских «одиноких» персонажей. Фирс не довершает их эволюцию, а как бы опровергает, пародирует сложившуюся и развившуюся субстанцию «одиночества», переключая наше внимание со скуки отчаяния будней на торжество и покой всевозвышающей вечности. Если Соня только обещает дяде Ване «небо в алмазах», то Фирс воистину видит его. Покой ему не снится, а реально погружает в бездонную свою глубину.

«Лишним людям», литературным предшественникам «одиноких», была свойственна, по наблюдению Э.А. Полоцкой, хандра, сменившаяся у «одиноких» депрессией[9]. Сам Чехов в письме к А.С. Суворину от 30 декабря 1888 г. так охарактеризовал сложившуюся с его героями ситуацию: «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это – одиночество»[10]. «Одинокие» претерпели в пьесах Чехова вполне заметную эволюцию: от неспособных совладать с собою Платонова и Иванова – к охваченным сомнениями Треплеву и Войницкому

[9] См.: Полоцкая Э.А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана. Полет «Чайки». М., 2001. С. 89

[10] Чехов А.П. Письма: В 12 т. М., 1976. Т. 3. С. 111.

и далее – к отчаявшимся, но не сломленным сестрам Прозоровым и окончательно разуверившимся в жизни их брату Андрею и Чебутыкину; наконец, к Раневской, полностью поверженной этим новым врагом-«одиночеством» утратившей с вишневым садом и самую себя.

Кто же навел в последней пьесе Чехова *тоску* и смуту, кто нарушил привычное течение жизни и многое перевернул в ней? Ну, конечно же, она – «одинокая» Раневская:

*Любовь Андреевна.*

*Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом… Зачем так много пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и все некстати. О семидесятых годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах! <…> Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного.*

*Так, может быть, не «среда», не окружение а Раневская есть подлинный источник фирменной чеховской «тоски»? Как и «заеденный средою» тот же Иванов – может, и не его, Иванова, «среда заела», а он, Иванов, «заел» среду? И может, это не Серебряков и не Елена Андреевна «заели» своих деревенских родственников, а полпред их дядя Ваня – он «заедает», верней, «разъедает», словно ржавчина, эту среду? Вспомним, кстати, слова Сони из «Лешего», обращенные к Войницкому: «…у тебя язык покрыт ржавчиной. Замолчи!» И может, предшественник его Платонов – и он тоже истинный источник «тоски»? Платонов, как и Иванов, и Аркадина с Тригориным, и Елена Андреевна с Серебряковым, и тот же прибывший в провинцию из Москвы подполковник, а некогда «влюбленный майор» Вершинин, – все они являются в чеховских пьесах истинными авторами этой самой «тоски», обнаруживая ее самим своим появлением, своим вмешательством в обыденную, привычную жизнь.*

*Платонов. Я пропадаю, совсем пропадаю, моя дорогая! Угрызения совести, тоска, хандра… мука одним словом!* [11] *Все подло, низко, грязно на этом свете! Все… подло… низко…*[12] *<…> Я так долго гнил, моя душа так давно превратилась в скелет, что нет возможности воскресить меня! Закопать подальше, чтоб не заражал воздуха!..*[13]*<…> (Берет револьвер.) Гамлет боялся сновидений… Я боюсь… жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один… (Прикладывает револьвер к виску.) Finita la commedia!*[14]

*Иванов. В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? И мне уже кажется, что любовь – вздор, ласки приторны, что в труде нет смысла, что песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни…*

*Астров. А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. <…> Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей… Давно уже никого не люблю. <…> Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она*

[11] А.П.Чехов. Неизданная пьеса. М., 1923. С. 188.

[12] Там же. С. 203.

[13] Там же. С. 228.

[14] Там же. С. 237.

*утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом… Эти ноют, ненавистничают, болезненно клевещут, подходят к человеку боком, смотрят на него искоса и решают: «О, это психопат!» или: «Это фразер!» А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: «Это странный человек, странный!»*

*Андрей. О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялись надеждой? Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны…*

*Чебутыкин. Черт бы побрал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, и я виноват, что она умерла. Да… Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего… В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги… и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!*

Чебутыкин, похоже, лучше остальных сумел вложить, заключить в мучавшее его признание всю квинтэссенцию этой, весьма своеобразной, чеховской *тоски*: «Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем… И не все ли равно!»

Эта чебутыкинская мука, это запоздалое его прозрение не могут не трогать и не вызывать ответного отклика в каждом из нас.

«…Что было после Гоголя? – задается таким вопросом Н. Болдырев. – Взгляд на русского человека как на нечто бесформенное, бессмысленно и бесцельно тоскующее развивали вслед за ним многие. Например, Чехов. Что такое, скажем, «Три сестры» как не драма сомнамбулизма внутренне слепых, бессмысленно тычущихся друг в друга людей, не знающих, ни что им нужно друг от друга, ни чт. е. жизнь. Эти люди спят, и сон их вязок и душен. Сам же Розанов пишет: «Настоящая тема в России одна: сон». Чехов пытался убедить современников и затем читающую Россию, что даже безусловно лучшая, утонченнейшая часть русского общества – недалекие пошлые сомнамбулы, способные лишь на праздные и бесконечно утомительные мечтанья и глупейшую риторику. Но если бы только так. Ученая и популярнейшая критика вот уже сто лет преподносит публике этот сомнамбулизм чеховских героев как нечто весьма привлекательное, утонченное и благородное, едва ли не достойное подражания. Виновато, мол, не сознание этих милых, чудных людей, а сам строй русской жизни, бесконечно душной и пошлой. Но в таком случае остается без ответа главный вопрос: из чего же ткется сам этот «духовный строй русской жизни»?..»[15]

Зададим и мы вслед за Н. Болдыревым свой вопрос: почему *тоска* у этого непревзойденного «певца мировой скорби» (С. Булгаков), не только гнетет и удручает читателя и зрителя? По наблюдению М. Андреева, «ощущение мрака, беспросветности, безысходности, исходящее из чеховских пьес,

[15] *Болдырев Николай. Тупики русского сознания, или Непрожитая жизнь России. // Николай Болдырев. Указ. соч. С. 79.*

("Три сестры" камнем ложатся на душу), парадоксально, но объяснимо с точки зрения трагедийного жанра сочетается с чувством освобождения и просветленности (С.А. Найденов: какое-то утешительное горе <…>, какая-то утешительная тоска)»[16] Кажется, еще немного и Чехова впору будет записать в предшественники «социалистического реализма», проложившего путь от «оптимистического горя» к «оптимистической трагедии».

Так что – может, нам и вправду только кажется, что мы существуем, а на самом деле – нас нет? Может, многие герои чеховских пьес – и не люди вовсе, а призраки? А может, и жизнь, изображаемая в этих пьесах, и не жизнь и не явь вовсе – а действительно *сон*, некое виртуальное существование, сродни тому, какое обнаружила Т. Николаева в сюжете эпопеи Марселя Пруста? Она предположила существование в тексте романа-эпопеи двух действительностей: реальной и виртуальной, развив, по сути, гипотезу чеховского Чебутыкина: «Марсель Пруст описывает то, чего не было никогда, и то, что мерещится, или мечтается тяжело больному подростку …»[17] «…я вижу следующие слои романа, – указывает далее исследовательница, – 1) "реальная" жизнь героя-Марселя, сначала мальчика, потом юноши, потом полубезумного вышедшего из больницы старика; 2) воображаемая виртуальная действительность, утешающая больного героя-неудачника; 3) зрелые и интересные социально-политические рассуждения мужчины (это Пруст или Марсель?); 4) рассуждения этого же человека о сути настоящего мужчины. Все это разбросано по книге в порядке, который можно считать нелинейным, но на самом деле продуманном»[18].

«Утраченное время» прустовского романа напоминает нам утрачиваемое время героев чеховских пьес, где самым прочным и убедительным является их прошлое, где время настоящее то и дело отступает на второй план, уступая свое законное место прошедшему, а о будущем времени приходится говорить лишь как о несбыточном.

«Чехову-драматургу, – по замечанию И.С. Приходько, – свойственно восприятие настоящего как промежуточного времени между прошлым и будущим. Это особое лирическое постижение времени находит афористическое выражение у Блока: «*Прошлое жадно глядится в грядущее, / Нет настоящего. Жалкого – нет».*»[19] Прошлое в сюжетах чеховских пьес уверенно одерживает верх над «жалким» настоящим, становясь, таким образом, сущей преградою для будущего. Виртуальная действительность побеждает реальную, обеспечивая действие бесперебойной энергией *тоски*. Оплотом прошлого выступают здесь вторые и третьи персонажи, за первыми же закрепляется преимущественное право на настоящее – они-то всем свои поведением осрамляют, заземляют прошлое тех – вторых и третьих, выявляя в их существовании непроходимую *тоску*:

И в а н о в . Дома мне мучительно тяжело. Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь истинным богом, не знаю! Здесь тоска, а поедешь к Лебедевым, там еще хуже; вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь…

[16] *См.: Андреев М.Л. Указ. соч. С. 187.*

[17] *Николаева Т.М. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? М., 2012. С. 9.*

[18] *Там же. С.19.*

[19] *Приходько И.С. Формы лиризма в драматургии Чехова и Блока. // Сб. Образ Чехова и чеховской России в современном мире. СПб., 2010. С. 197.*

Просто отчаяние! <…> Когда меня мучает тоска, я… я начинаю тебя не любить.

Елена Андреевна. Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. <…> …прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга…

Астров. Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, – те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы… У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные.

«Эта (слова Астрова – ***В.Г.***) мысль заключает в себе сущность зачаточной философии, развиваемой в пьесах Чехова, это полная разочарованность в настоящем, смягчаемая своего рода смутным милленаризмом (так называется вера в наступление царствия Божьего на земле в 1000 году по Р. Хр. – ***Прим. автора, цитируемого текста***), колеблющейся верой в беспредельность прогресса. <…> Но русская нива так обширна, что не знаешь, с какого конца начинать ее возделывать. Дядя Ваня и другие, подобные ему, люди все жалуются, что они не знают, что им делать, потому что они хотят слишком много сделать, слишком много хотят охватить. И если разобраться, этих реалистов снедает неистовая тоска по идеализму; их мечты, слишком торопливые, слишком честолюбивые, парализуют их волю у них на родине, слишком вялой, слишком обширной; они падают духом от недостатка терпения и выучки. В этом лежит разгадка, почему эти чеховские лентяи, по примеру своих отцов, заканчивают свои признания просительным вопросом, который немолчно несется из России: «Что делать?»[20]

Добавим к сказанному, что в пьесах Чехова фигурируют не только и не столько призраки людей, сколько, что намного важнее, «призраки веры», говоря словами П. Перцова. Перцов заявил это, ведя на страницах газеты «Новое время» полемику о природе и жанре чеховских пьес: «Г. Ченко указывает на отсутствие в них действия и присутствие лирического элемента: Ан.Чехов рисует жизнь такой вялой, скучной и бесцельной, какой она им не столько наблюдается, сколько ощущается»[21]. Однако пьесы Чехова, конечно же, не сатиры, а драмы, указывает далее Перцов, они, «есть истинные “излияния души”». Их ирония спутница их скептицизма – неразлучная, кстати сказать, его подруга – и она направлена не на достоверность сомнения, а на призраки веры. Все, что похоже на веру, по крайней мере, в том психологическом круге, который знает и хочет знать автор, ею осмеяно»[22]. Чеховская «тоска» возникает от запрограммированного им в своих пьесах столкновения веры с безверием, от посрамления, дискредитации веры. Вера здесь обнаруживается в виртуальной действительности, а безверие становится едва ли не

[20] *Виконт Е.М. де Вогюэ. Антон Чехов. М., 1903. С. 29–30.*

[21] *Перцов П.П. Сатира или драма // «Новое время», 27 марта 1901 г., № 9008.*

[22] *Там же.*

абсолютно реальным – от этого и не захочешь, так затоскуешь…

Нас сейчас в большей степени интересует именно эта – сюжетная, а не фабульная *тоска* чеховских пьес, возникающая, как уже было сказано, не от угнетенности буднями, а от своеобразного покушения на них со стороны ведущих внутреннее действие героев. Чеховская *тоска* формируется не суммой фабульных обстоятельств, а умножением слагаемых сюжетной воли или, если хотите, ее извлечением из сюжетного корня.

Чеховская *тоска* тоже имеет вертикальную, а не горизонтальную природу. Она меньше всего касается реальной жизни – ее социально-бытового устройства, ее правил и канонов. Она транслирует колебания духа этой жизни, безволие ее воли и силу ее бессилия… «Эта тоска пустыни снедает души» (А. Блок).

Усиление ее воздействия на читателя и зрителя происходит, в частности, и оттого, что «Чехов никогда не возвышает голоса. <…> Он говорит о самом святом и страшном так же просто, как об обыкновенном, житейском; о любви и о смерти – так же спокойно, как о способе «закусывать рюмку водки соленым рыжиком». Он всегда спокоен или кажется спокойным. Чем сильнее чувство, тем тише слова. Бесконечная сдержанность, бесконечная стыдливость – та «возвышенная стыдливость страдания», которую Тютчев заметил в русской природе…»[23]

Чеховская тоска равно объемлет, например, и реальные просторы российской степи, и виртуальные, возникшие в писательской фантазии излияния души героев одноименной его повести. Русский человек у Чехова неотъемлемая и органичная часть русской природы. Он не созерцатель ее, а и непосредственный представитель и выразитель. «Природа приближается к человеку, – пишет Д. Мережковский, – как будто вовлекается в быт человека, становится простою, обыкновенною, но, как всегда у Чехова, чем проще, тем таинственнее, чем обыкновеннее, тем необычайнее. И недаром вовлекает он природу в быт: именно здесь, в быте – главная сила его как художника. <…> У чеховских героев нет жизни, а есть только быт – быт без событий, или с одним событием – смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть – вот два неподвижные полюса чеховского мира»[24].

Чехов и *тоска* – один из краеугольных камней понимания-непонимания творчества Чехова, то утихающих, то возникающих с новою силой споров о нем. Да и можно ли победить в споре о человеке-художнике, в котором «Россия полюбила себя» (Дмитрий Пригов) и вся принадлежит ему? А можно ли спорить о России, которую, как провозгласил другой поэт, «умом не понять»? Россию можно усвоить только чувством – и тут эпический лирик Чехов оказывается как нельзя кстати.

[23] *Мережковский Д.С. Указ соч. С. 695.*

[24] *Там же. С. 697.*

**Дмитрий ТРУБОЧКИН**

# СМЕШЕНИЕ СТИЛЕЙ: КОНТУРЫ АНТИЧНОГО АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Актер перед маской, возложенной на алтарь. Барельеф с римского саркофага (так называемый «Саркофаг муз»), II в. н. э. Вена, Художественно-исторический музей

В статье В.Я. Брюсова «Реализм и условность на сцене»[1], весьма ценимой Мейерхольдом, автор отстаивал важную для тогдашних театральных реформаторов мысль: сценическая условность (в противоположность «реализму») – существенное свойство театра с момента его зарождения, т. е. с самой античной Греции. В качестве наиболее выразительного примера Брюсов привел стереотипное описание облика позднеантичного актера: большая маска с широко разъятым ртом, длинный пестрый хитон, посох, башмаки на высоких платформах. Понятно, в таком снаряжении ни о каком мхатовском реализме не может быть и речи. Так и повелось до сего дня: стоит лишь заговорить об античных трагиках, сразу же возникает в воображении этот устрашающе архаичный и статичный образ – маска, хитон до земли, башмаки на платформах.

Стереотипный образ античного актера как малоподвижной статуи, облаченной в цветные доспехи, громко ревущей на весь театр и всем этим вызывающей всеобщее восхищение, прожил в европейской культуре без малого полтора столетия. Его невероятно сложно оживить, заставить двигаться, насытив конкретностью сценического существования. Кажется, все, что можно из него «извлечь», уже передано самим театральным снаряжением, а античному актеру только и остается, что залезть внутрь своих доспехов и подавать оттуда зычный голос, да иногда принимать позы, подсказанные античными статуями.

Надо спросить: достаточно ли этого, чтобы античная культура сложила и бережно хранила легенду об исключительном мастерстве актера-трагика, покорявшего огромные театры? – Наверное, недостаточно. Самое время задуматься не столько о причинах возникновения этого стереотипа, сколько о том, что́ именно послужило реальным основанием для формирования восторженной легенды: об античном понимании актерского мастерства.

Начиная, по крайней мере, с IV в. до н. э. (т. е. после окончания

[1] *Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 243–59.*

ярчайшего столетия Эсхила, Софокла и Еврипида) актеры безусловно обгоняли представителей других театральных профессий в авторитете и популярности. Самые первые упоминания об истерии «звезд и поклонников», встречающиеся в сатирах Ювенала в I в. н. э., относятся именно к театральным актерам (а не к драматургам, художникам, музыкантам, хорегам и т.п.).

Этому, есть вполне рациональное объяснение. Скажем, театральная декорация – еще один предмет всеобщего восхищения античных зрителей – творится художником и подмастерьями долгие месяцы втайне от публики, но открывается в один момент, захватывая магией овладения огромным пространством. Роль тоже долго подготавливается втайне, но, открывшись, захватывает с неизмеримо большей силой, потому что начинает жить не только в пространстве, но и во времени. Он творится на глазах у тысяч зрителей длительно и непрерывно – минута за минутой, от жеста к жесту, от усилия к усилию. Благодаря этому вбирает в себя все элементы театрального спектакля, включая слово, реквизит и декорацию; поэтому мы говорим, что именно актер представительствует за целое зрелищное событие. Самый важный элемент спектакля – актер, погруженный в настоящее, сиюминутное, не сводимый ни к театрально-живописному образу, ни к драматургическому слову. Именно его труднее всего зафиксировать в истории античного театра.

Загадка античного актерского искусства еще и в том, что мы вынуждены разгадывать ее, читая тексты – а значит, находясь в пространстве, расчерченном классической филологией. Научный багаж, накопленный филологией, обязателен для уяснения античных текстов; но при анализе театральных явлений он же может совершенно дезориентировать методологически. За письменным текстом надо увидеть не только смысл, но и событие, которое вызвало этот смысл и этот текст к бытию. Событие составляется из пространства, действия, тела и голоса, зрительского впечатления. Все это – ступени, по которым надо прийти к феномену актерского мастерства, чтобы сделать его предметом исследования.

Настоящая статья – лишь шаг в этом направлении; ее задача – наметить контуры античного актерского искусства через сопоставление его с ораторским.

Актер, по-гречески, hypokrites; актерское искусство, соответственно, hypokrisis. Термин hypokrisis трудно перевести одним

Актер (так называемый «Варварский царь»). С вазы «Прономос», конец V в. до н. э. Фрагмент I. Неаполь, Археологический музей

Актер (так называемый «Варварский царь»). С вазы «Прономос», конец V в. до н. э. Фрагмент II. Неаполь, Археологический музей

словом: «исполнение» (английское «performance») будет ближе всего, хотя музыкальное исполнение сюда уже не относится, если в нем не участвует человеческий голос.

Слово hypokrisis, как известно, применяется в античной риторике со времен Аристотеля и, видимо, применялось и ранее; это слово используется и в поздних латинских трактатах об ораторском искусстве – например, у Квинтилиана в «Образовании оратора». В «Риторике» Аристотеля hypokrisis в большинстве случаев значит: «искусство публичного исполнения речи», или просто «декламация». Об этом искусстве Аристотель говорит в связи с более важным для него понятием – lexis, или «стиль речи».

Выделю шесть ключевых положений, которыми определяется аристотелевская интерпретация hypokrisis как термина и как явления в начале третьей книги «Риторики».

1) **Hypokrisis имеет величайшую силу** (dynamin ekhei megisten; Риторика, 1403b 21)[2].

Возможен также перевод: «hypokrisis имеет наибольшую силу, [по сравнению с другими средствами убеждения]»[3]. И тот, и другой оттенок перевода оправдан, потому что Аристотель поясняет: было бы, конечно, хорошо, если бы ровная речь, состоящая только из фактов и доказательств, убеждала собою, как истина. Однако такого не бывает; причина – в испорченности слушателей (Риторика, 1404a 7–8). Поэтому занятия искусством исполнения – hypokrisis – для оратора обязательны: хоть к истине оно и не имеет отношения, но все же необходимо как способ убеждать испорченных людей (а таких, по Аристотелю – большинство).

2) **Искусство hypokrisis как таковое еще не исследовано**, или «не разработано» (oypo d'epikekheiretai; Риторика, 1403b 21).

Говоря «не исследовано», «не разработано», Аристотель явно имеет в виду теоретическое исследование, а не театральную практику; ведь ко времени написания «Риторики» уже более 100 лет в афинском театре Диониса проходят состязания актеров. Первые упоминания о них в дидаскалиях относятся ко времени сразу после смерти Эсхила, т. е. к началу 440-х годов до н. э., и эту дату мы считаем временем закрепления искусства театральной игры в афинском обществе и в профессиональной среде. Если актеры непрерывно упражнялись в этом искусстве, а зрители и судьи научились его оценивать до такой степени, что умели выявлять победителей в состязаниях актеров, то это искусство надо считать и достаточно развитым, и исследованным – но только не в форме трактата.

Известно, что первым, кто составил теоретический трактат об искусстве hypokrisis, был Феофраст – ученик Аристотеля. Об этом мы знаем из списка сочинений Феофраста у Диогена Лаэртского (О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, V, 48, 12). Трактат, датирумый концом IV в. до н. э., назывался просто: peri hypokriseos. Если он относился к актеру, мы перевели бы его название – «Об актерской выразительности». Если к оратору, тогда – «Об искусстве исполнения речи», или «О речевой выразительности». В любом случае, научный трактат отстал от профессионального

Трагическая маска. Фрагмент статуи Мельпомены, римская копия с греческого оригинала II в. н. э. Эрмитаж, Санкт-Петербург

*[2] При цитировании «Риторики» я пользуюсь пагинацией греческого текста в издании: Aristotelis Ars rhetorica / Rec. W. D. Ross. Oxonii, 1959. Ниже русскоязычные цитаты из античных трактатов, если переводчик не указан, даны в моем переводе. Некоторые термины из «Риторики» я использую в переводе С.С. Аверинцева: Аристотель. Риторика. Книга III // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.*

*[3] Здесь и далее в цитируемых переводах слова и фразы в квадратных скобках даны для уточнения и комментария.*

оформления этого искусства примерно на 150 лет.

3) **В трагедию и рапсодию hypokrisis проник достаточно поздно**, а именно тогда, когда поэты перестали исполнять свои сочинения сами (Риторика, 1403b 22–23).

Это утверждение Аристотеля не кажется таким уж ясным. «Рапсодия», как известно – это исполнение эпоса актерами-сказителями на публичных состязаниях; опустим ее пока и сосредоточимся на трагедии раннего периода ее существования. Известно, что Эсхил ввел второго актера и при этом все равно продолжал играть на сцене сам: так что же, для второго актера «искусства сценического исполнения» тогда не существовало? А еще раньше, когда поэт действовал в трагедии один и был в то же время ведущим актером (как легендарный Феспис), и рядом с ним действовал хор, разве члены хора не занимались искусством исполнения? – Ведь даже у Гомера в Гимне к Аполлону, звучит призыв к девичьему хору «хорошо исполнить» (eу hypokrinasthai) свои слова (Гимн к Аполлону, 171).

Видимо, Аристотель, говоря о проникновении hypokrisis в трагедию, имеет в виду введение в театральные состязания специальной номинации под названием «игра ведущего актера» (некоторые полагают, что в лице ведущего актера награда вручалась всей труппе[4]). До середины V века до н. э. поэт получал награду за все элементы спектакля, включая актерскую игру. После смерти Эсхила, когда ввели приз лучшему актеру, искусство поэта и актера были официально разделены раз и навсегда, и мы вновь должны предположить, что к этому времени в обществе уже сложилось понимание специфики актерского искусства. Не случайно Аристотель упоминает только «трагедию и рапсодию»: актерские состязания в этих видах ко времени написания «Риторики» существовали уже давно (в трагедии, которая моложе рапсодии – уже более 100 лет), а первые упоминания о состязаниях в комедии датируются временем близким к «Риторике» – 330-ми годами до н. э., и Аристотель мог о них еще не знать.

4) **Есть нечто общее, что может быть исследовано в искусстве актера и оратора: это голос** и то, как им пользоваться для выражения разных страстей, как применять громкость, тембр и ритм (Риторика, 1403b 27–30). Подытоживая, Аристотель утверждает, что главное в голосе – «сила, гармония и ритм» (megethos, harmonia, rhythmos; Риторика, 1403b 31).

Через этот тезис, по логике рассуждения Аристотеля, мы подбираемся к одной из самых интригующих проблем античного театра: каковы были правила древнейших актерских состязаний, на каких основаниях выбирали актера-победителя.

Очевидно, без театральных агонов не сложилась бы главное специфическое свойство классицизма в теории искусства: приверженность канонам «правильного» произведения – такого, каким оно должно быть. Для европейских классицистов XVII века это имело подчеркнуто академический смысл: в поисках свойств жанров они формулировали черты ученой поэзии, опиравшейся на традицию, которая и была «правильной». Для Аристотеля рассуждения о

Актер. Статуэтка из слоновой кости, II в. н. э. Париж, Пти Пале

Актер, изучающий маску. С фрески из Помпей, I в. н. э., Неаполь, Археологический музей

[4] *См.: Csapo E. Kallipides on the floor-sweepings: The limits of realism in classical acting and performance styles // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession. Cambridge, 2002. P. 136.*

том, какой должна быть трагедия, были мотивированы в огромной степени тем, что существовал институт театрального состязания и театрального судейства, и зрители, подобно судьям, тоже решали для себя, какая трагедия лучше, на основе ясных критериев – правил. В «Поэтике» разные трагедии проходят перед ним, как на состязании; Аристотель как будто отвечает на вопрос, какая трагедия победила, и объясняет, почему это так.

Не случайно после слов «главное в речи – это сила, гармония и ритм», Аристотель сразу же заявляет:

…так и награды на состязаниях забирают главным образом такие актеры [т. е. те, кто умеет явить голосом силу, гармонию и ритм]; по этой же причине актеры сегодня могущественнее поэтов; [то же самое происходит] и в политических состязаниях [ораторов в народном собрании] из-за испорченности граждан (Риторика, 1403b 31–34).

Исследование гармонии и ритма проходит через все первые главы «Поэтики». Здесь оно связано, главным образом, с музыкой в игре актера – речитативами и пением. По Аристотелю, видимо, в музыкальности актера (которая выражалась в слухе, мелодичности голоса и чувстве ритма) искали основания для того, чтобы вручить ему первую премию.

В самом деле, музыке обучались, конечно же, не только судьи театральных состязаний, но все свободные граждане Афин. В «Политике» Аристотель утверждает, что юношей нужно обучаться музыке ровно в той мере, чтобы они умели просвещенно судить об этом искусстве – но ни в коем случае не готовить их для театральных состязаний (Политика, 1340b 23–39, 1341a 6–22). В этом утверждение сказывается, конечно же, знакомое читателям Аристотеля настойчивое желание оградить своих слушателей от профессионалов театра – убедить ни в коем случае не стараться им подражать. Но главное, о чем свидетельствует вся восьмая книга «Политики» – это глубокая укорененность музыкального образования во всей греческой культуре. Именно эта черта греческого воспитания и приписываемая грекам особая чувствительность к музыке как раз и заставляют предположить, что судьи искали критериев оценки актерского мастерства в музыкальности исполнения. Так и Платон в «Законах», когда говорит об актерах, избирает для них эпитет «прекрасноголосые» (Законы, 817c 3): возможно, в этом эпитете

Уличная процессия актеров и музыкантов. Римская мозаика с эллинистического оригинала Диоскурида Самосского, около III в. до н. э. Неаполь, Археологический музей

выражено наиболее яркое их качество и наиболее ожидаемое удовольствие от их искусства.

В следующем, пятом тезисе заключена еще одна важная параллель между актерским искусством и ораторским:

5) **В ораторское искусство hypokrisis проник тоже сравнительно поздно** (как в свое время в трагедию и в рапсодию) (Риторика, 1403b 35–36).

Искусство устного исполнения внутри системы риторики передается словом lexis – «стиль речи», или «способ речи». Первый трактат, полностью посвященный описанию четырех стилей в риторике и имеющий название «О стиле», приписывается Деметрию Фалерскому[5]. Если принять авторство Деметрия, то этот трактат был опубликован, приблизительно, в то же самое время, что и сочинение peri hypokriseos Феофраста (кон. IV в. до н. э.). Правильна эта датировка трактата или нет, но ясно то, что после Аристотеля в риторической теории окончательно оформилось понимание как сходства, так и различия между «ораторским исполнением» и «актерским исполнением», при том, что их главный инструмент один и тот же – голос. Очевидно, теория ораторской выразительности в конце IV в. до н. э. развивалась интенсивнее, чем теория актерского искусства.

Термин hypokrisis использует римлянин Квинтилиан, при том, что искусство риторической декламации он обозначает иначе: pronuntiatio – буквально, «произнесение». Видя разницу между актерским исполнением и ораторским, Квинтилиан в своем трактате пишет об актере сравнительно

Маски Новой комедии: девушка и раб. Римская мозаика II в. н. э. Рим, Капитолийские музеи

немного и, так сказать, не по существу, потому что считает, что в искусстве актера слишком много неуловимого – того, что можно только подметить, но нельзя классифицировать и объяснить (Образование оратора, 11, 3, 177; 11, 3, 179).

Главное различие в использовании голоса оратором и актером – отношение к музыке: актерское исполнение ближе к пению, тогда как оратор должен избегать напевности. Аристотель, когда только может, стремится подчеркнуть, что оратор не должен слепо подражать актеру в использовании голоса. В «Риторике» мы читаем, что лишь необразованные зрители думают, будто бы лучшее выступление оратора будет похоже на поэтическую речь театрального актера (Риторика, 1404a 26–29).

В латинской традиции оратору тоже рекомендовали избегать явной музыкальной модуляции в голосе – особенно в суде. Если же оратор ее применяет, то, по Квинтилиану, он «отказывается от подобающего суду величия в пользу вольности таларийских игр» (Образование оратора, 11, 3, 58). Квинтилиан говорит, что если подобное «пение» будет принято в судебных речах, …почему бы тогда не подыграть напеву <оратора> лирами и тибиями, или же, ей-богу, кимвалами, что даже больше

[5] *Эти стили: «простой» – iskhnos, «возвышенный» (или «пышный») – megaloprepes, «изящный» – glaphyros, «напористый» – deinos.*

подойдет подобному извращению (deformitas) (Образование оратора, 11, 3, 39).

В своем негодовании на музыкальность ораторской речи Квинтилиан очень похож на Аристотеля.

Итак, мы будем утверждать, что если началом актерского искусства Аристотель считает момент, когда поэты перестали играть на сцене и в театральные состязания была введена актерская «номинация», то искусство ораторской речевой выразительности началось тогда, когда ораторы стали подражать актерам и учиться у них (в том числе перенимать плохое и недопустимое, с точки зрения строгой классической риторики).

Учеником актеров был Демосфен. Плутарх рассказывает, что однажды после неудачной публичной речи Демосфен возвращался домой, прикрывшись от стыда плащом. Демосфена нагнал его друг – актер по имени Сатир и прямо на улице преподал урок актерского мастерства. Он попросил Демосфена исполнить монолог из трагедии, и тот исполнил (видимо, плохо). Потом Сатир сам исполнил этот же монолог, но только в соответствующем «характере» (ethos) и с должной «расстановкой» (diathesis) – и речь прозвучала совершенно по-другому (Демосфен, 7).

От этой истории уместно будет перейти к последнему тезису Аристотеля:

6) **Искусство актерской выразительности – от природы, а ораторский стиль устного исполнения – от умения** (Риторика, 1404а 15–16).

Природа раньше умения, она дает примеры, которые описывают и на которых учатся, при этом

Медея и ее дети с воспитателем. Фреска из Помпей, I в. н. э. Неаполь, Археологический музей

саму природу ухватить и описать гораздо сложнее, чем методы искусства: это дело философии, а не каталогизаторства. В этом, конечно же, кроется одна из причин, почему античность не дала традиции описания и толкования актерского искусства как такового. Отсюда ясно также и то, что актерская выразительность первична по отношению к ораторской: актеры учили ораторов искусству hypokrisis, но именно ораторы смогли вынести из этого ученичества некоторые правила, которые затем перенесли в учебники риторики.

Интересующее нас искусство устного исполнения речи оратором состоит из трех стадий, каноническое изложение которых дано в той же «Риторике» Аристотеля:

а) выбрать предмет речи;

б) правильно расставить слова;

в) исполнить речь с подобающей страстью (lexis pathetike), в подобающем характере (ethike), в соответствии с положением дел (hypokeimenois pragmasin analogon).

Сатир, учитель Демосфена, когда давал урок устной декламации, как видно, осуществил две стадии из трех – расставил слова (имеются

в виду речевые периоды и паузы между ними) и исполнил их в подобающем характере.

Проявление «страсти» оратором уместно в побудительной речи; проявление «характера», внушающего доверие – в совещательной. Но что такое соответствие положению дел? – Это умение уделять должное внимание и время предмету в соответствии с его важностью: важному больше времени и больше почтения. Если захочешь дать пример шутовского стиля, надо отнестись с почтением к никчемному предмету, как некий Клеофонт, который однажды употребил обращение «досточтимая смоква» (Риторика, 1408a 15–16)[6].

Связь между ораторской речевой выразительностью и искусством актера порою ощущается так живо, что иногда кажется, будто, читая «Риторику» Аристотеля и «Воспитание оратора» Квинтилиана, мы прямо проникаем в самые основы древнего актерского мастерства, особенно в тех частях, где Аристотель говорит о сходстве полемического красноречия с актерской игрой, где он дает типологию нравов и классификацию основных страстей. Все это – инструменты публичного устного выступления, почищенные, приведенные в порядок и разложенные по полочкам для удобства ученика.

Но здесь, чтобы не увлечься прямыми аналогиями, мы должны спросить: какого ученика мыслит себе Аристотель, строя столь прекрасные классификации? Ученика оратора или актера? – Большинство историков античного театра даже не задумываются об этом, и в своих исследованиях прямо описывают античное актерское искусство по Аристотелю и Квинтилиану.

Однако мы уже заметили, что оба они прекрасно понимали разницу между актером и оратором; эту разницу обязательно должен был ощущать любой оратор их школы, чтобы избежать слепого подражания актеру.

Стиль поведения аристотелевского оратора – умеренный, избегающий крайностей. Он подобает человеку, названному в «Никомаховой этике» и «Поэтике» spoydaios, что значит «хороший», «серьезный», «достойный». В чем же его отличие от актера?

Актерский стиль, по Аристотелю, узнаваем тогда, когда страсть и характер явлены чрезмерно. Многие ораторы, не говоря ничего дельного, производят сильное впечатление на слушателей тогда, когда начинают актерствовать (Риторика, 1404a 16–18): исполняются мощной страстью, ярко проявляют характер и берут слушателей громким и красивым голосом (Риторика 1414a 16–17). Поэтому-то и актеры гоняются за трагедиями со страстями и характерами, и поэты гоняются за актерами, способными исполнить характеры и страсти так, чтобы поразить многотысячную толпу (Риторика, 1413b 11–12).

«Характер» сдержанного аристотелевского оратора заключен и в особой связи между словом и телесными симптомами эмоции. Например, Аристотель при произнесении жестких слов советует избегать одновременной жесткости в голосе и выражении лица, иначе оратор будет выглядеть неубедительным, как неубедительна всякая чрезмерность (Риторика, 1408b 6–8). Важно, что разница между двумя стилями публичного

[6] *Нельзя удержаться от аналогии к знаменитому монологу Гаева в «Вишневом саде», который начинается со слов «Глубокоуважаемый шкаф. . . ». Как видим, этот риторический прием предвосхитили в греческой словесности и описали в риторике за две с половиной тысячи лет до знаменитой пьесы Чехова.*

поведения – умеренным и чрезмерным – во время речи определяется тем, кто именно, по Аристотелю, является главным зрителем и судией. Образцовый оратор предназначен для достойных и образованных людей; оратор чересчур страстный, актерствующий – для толпы.

По существу, **и Аристотель, и Квинтилиан предостерегают оратора от смешения стилей публичного поведения.**

В «Риторике» изложено любопытное наблюдение, одинаковое для живописи и для публичной речи: чем больше толпа зрителей, тем отдаленнее точка зрения, и тем меньше должно быть точности в деталях, ибо они все равно не будут замечены (Риторика, 1414а 8–17). Чем меньше слушателей, тем точнее и детальнее оратор должен быть в речи (и, соответственно, в поведении); самая точная речь – перед одним судьей, самая неточная – в народном собрании перед сотнями людей. В этой логике (совершенно верной!) самые крупные мазки и наименьшая детализация должна быть в искусстве актера, ибо он играет перед многотысячной толпой, в несколько десятков раз превосходящей регулярную численность народного собрания. Отсюда – чрезмерность: кажется, здесь она полностью обоснована и оправдана. Но Аристотель не любит никакой чрезмерности; поэтому он хочет, чтобы оратор соблюдал чистоту стиля, соответствующего этическому облику spoydaios, «достойного».

Яснее всего об облике оратора сказал Цицерон, также следовавший аристотелевской традиции; он проводит различие между ораторскими и актерскими жестами (Об ораторе, 3, 59, 220):

«И всем движениям души должно сопутствовать движение тела, но движение не сценическое, воспроизводящее каждое слово, а иное, поясняющее общее смысл и содержание [речи], притом не показом (demonstratio), а намеком [буквально, “обозначением” (significatio)]. Повороты и наклоны тела должны быть уверенными и мужественными, каковы они не на сцене у гистрионов, а в палестре у бойцов с оружием; кисть руки менее подвижна [чем у гистрионов], и с помощью пальцев сопутствует словам, а не выражает их; рука вытянута вперед от плеча, вроде как копье красноречия; удар ступней – то в начале, то в конце страстных частей[7]».

Итак, чрезмерный актерский стиль проявляется в характерной жестикуляции. Актеры активно используют кисти рук и пальцы: такие частые, постоянно текущие жесты – то крупные, то мелкие – создают ощущение непрерывного движения. Для актеров характерна гибкость и подвижность всего корпуса. Корпус бойца с мечом и щитом, наоборот, отягощен доспехами и оружием и оттого закрепощен и менее подвижен – но зато более внушителен, и потому именно он выбран как образец для оратора. Ораторский жест – «обозначающий» и «сопутствующий словам»; актерский же – «показывающий» и «выражающий слова».

Мы вновь и вновь убеждаемся, что за этой простой типологией ораторского и актерского выразительного поведения раскрывается аристотелевское разделение людей на два этических типа. Оратор для учителей риторики – это тип

[7] *Перевод Ф.А. Петровского с изменениями: Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве / Под ред. М.Л. Гаспарова. М., 1972, С. 250.*

человека «достойного» (spoydaios), внушительного; актер в своем типичном сценическом поведении олицетворяет тип человека «никчемного» (phaylos), т. е. несдержанного, слишком экспрессивного, чересчур гибкого и суетливого. Не будем торопливо следовать этическим оценкам Аристотеля и лишь отметим для себя эти особенности актерского выразительного поведения как позитивный факт.

Яркий пример жеста, выражающего каждое слово (с активным использованием пальцев) – игра знаменитых итальянских Арлекинов XX века: Марчелло Моретти и Ферруччо Солери. Их жесты переводят звучащие слова на особый язык движения, дополняя их, усиливая, насыщая искрометной выразительностью и мощной характерностью. Иной выразительный жест – тот, который, минуя слово, прямо выражает эмоцию, не переводит отдельные слова в движения, а говорит сам, своим языком. Мейерхольд искал такого жеста в своих первых пантомимах-арлекинадах. Такому же жесту был привержен современник Джорджо Стрелера – Жан-Луи Барро.

Характерно, что после Второй мировой войны – на том самом временно́м рубеже, когда в европейской культуре совершенно исчерпалось доверие к идеям символизма и обозначилась эпоха постмодерна – почти одновременно прозвучали два мощных напоминания о временах, когда маски арлекинад воспринимали серьезно. Это спектакль «Арлекин – слуга двух господ» миланского Театра Пикколо с первым исполнителем роли Арлекино – Марчелло Моретти (режиссер Джорждо Стрелер, 1946) и фильм «Дети райка» (режиссер Марсель Карне, 1944), в котором Жан-Луи Барро сыграл роль мима Батиста, самого знаменитого Пьеро в истории театра. Барро реконструировал пантомимы Дебюро, и в этих реконструкциях он уже использовал жест, прямо выражающий эмоцию – без слов.

Танцовщицы (так называемые «Летящие фигуры»). Фреска из Помпей, I в. н. э. Неаполь, Археологический музей

В истории театра есть, конечно, много примеров жеста, выражающего слово, и жеста, бессловесно выражающего эмоцию; но этот спектакль и этот фильм имеют особое значение, потому что арлекинада и пантомима не дали европейскому театру забыть об искусстве игры в масках. **В маске пролегает непроходимая граница между искусством оратора и актера**; оратор едва ли сможет подвести нас к тайнам актерского мастерства, потому что никогда не наденет на себя ни маску, ни театральный костюм.

В последнее время в классической филологии предпринимаются попытки описать движение античного актера на сцене, но все поневоле опять сводится к аристотелевскому различию двух типов людей – «достойных» и «никчемных». В одной статье дается

описание того, как должен вести себя актер, изображая достойного человека: ходит степенно, как подобает свободному гражданину (в отличие от него раб все время бегает и суетится), жестикулирует сдержанно; свободная женщина обычно при встрече скромно опускает глаза, а уж если смотрит прямо, то это явно имеет серьезную причину (в отличие от нее гетера более открыта и фамильярна)[8].

Можно свести все эти черты поведения хорошего и дурного человека вместе, кропотливо собрав их из разных сочинений (а их не так уж много) и превратить в рекомендации актеру. В итоге получится пособие, которое для актера будет слишком примитивным: актер не сможет им воспользоваться, чтобы научиться двигаться, согласовывать движение и речь, реагировать на хор и на партнера – т. е. для создания образа с помощью движения, костюма и маски.

Описание типов актерской игры в античной риторике – это описание созданных актерами сценических образов, которые поучительны для оратора; но в этих описаниях нет даже попытки войти в технику создания этих образов. Так, знаменитый пассаж из сочинения Квинтилиана, в котором описывается разница между комическими актерами Деметрием и Стратоклом, вызван тем, что Квинтилиан хочет подтвердить важный для себя тезис, явно перенятый из практики актерских школ: выразительное поведение надо согласовывать со своей собственной природой. Вот что он пишет (Образование оратора, 11, 3, 178–180):

… величайшие комические актеры Деметрий и Стратокл нравятся совершенно различными своими качествами. В самом деле, неудивительно то, что первый лучше всех играет богов, или юношей, или добрых отцов и верных рабов, или матрон и почтенных старушек, второму же больше удаются вредные старики, пронырливые рабы, параситы, сводники и вообще все, кто наиболее возбужден и подвижен (omnia agitatiora): ведь и по природе они различны до противоположности, и голос у Деметрия, скорее, приятен, а у другого – скорее, пронзителен. <…> Взмахнуть рукою, издать сладчайший возглас на усладу театру и, ступая по сцене, поймать одеждой дуновение ветра, поводя иногда правым рукавом – все это, как никому другому, подходило Деметрию, а помогали ему в этом и вся стать его, и дивный облик. Другому же – бег, возбужденное движение (agitatio), и особенно не вполне уместный смех из-под маски (risus personae), который тот умело издавал перед народом, да и эта его маленькая шея, втянутая в плечи: а если что-нибудь подобное исполнил бы Деметрий, то не было бы зрелища гнуснее.

Квинтилиан перечисляет узнаваемые приметы двух типов – «достойного» (Деметрий) и «никчемного» (Стратокл), прямо следуя логике Аристотеля, с одним только уточнением: теперь мы обнаруживаем эти два типа в комедии.

Итак, если доверять литературной традиции, нам, следом за Квинтилианом, надо принять за основу аристотелевские два типа поведения и истолковать их как два стиля актерской игры – как минимум, в комедии. В латинском языке есть даже подходящий термин: Деметрий – образец актера, называемого statarius («спокойный», буквально «стоячий»). Для

Танцовщица. Эллинистическая терракотовая статуэтка, около III в. до н. э. Мюнхен, Античное собрание

[8] *Green R. Towards a reconstruction of performance style // Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession. Cambridge, 2002. P. 105–111.*

актеров типа Стратокла традиция не дает определенного термина: только из сочинений грамматиков IV века н. э. мы узнаем о существовании некой «подвижной комедии» (fabula motoria), и потому употребляем это слово – «подвижный» – применительно к комическому актеру тоже; видимо, оно и было придумано как оппозиция к термину statarius.

Если сопоставить в воображении эти два стиля игры, наверное, будет точнее сказать: «игра спокойная» vs. «игра фарсовая». Истоки «спокойного» стиля, не нацеленного на то, чтобы вызвать смех телом и действием, разумно искать в классической трагедии; противоположного ему «фарсового» – в древней комедии. Но выдержать эти стили в чистоте при анализе античных источников все-таки не вполне удается.

Вернемся к Цицерону и спросим: является ли активная актерская жестикуляция, которой оратору советуют избегать, признаком исключительно фарсовой игры? – Ответ будет, конечно, отрицательным.

Активная и непрерывная жестикуляция – признак знаменитого античного искусства сценического повествования в танце с помощью жестов, которым в совершенстве владели древние актеры. Это искусство сегодня доступно нам разве что благодаря индийскому классическому танцу, также имеющему древнейшие театральные корни. Видимо, именно в искусстве танцевального жеста кроется специфика сценической выразительности античного актера. Приличному оратору, чтобы быть непохожим на трагика, надо было избегать не только напевной декламации, но и всякого сходства с танцем, возникавшим от чрезмерно активного использования корпуса и рук.

Мы знаем об искусстве повествования жестами в танце благодаря трактату Лукиана «О пляске» и некоторым свидетельствам о римской ателлане. Поздние античные знатоки театра считали это искусство настолько неотъемлемым от театра, что хотели видеть его истоки уже в эсхиловской эпохе – т. е. в самое время изобретения трагического стиля: рассказывали легенду об одном эсхиловском актере, умевшем протанцевать целую трагедию «Семеро против Фив» без единого слова и при этом передать ясно для всех ее содержание жестами (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37). Так что, некрупная и частая жестикуляция, приписываемая учителями риторики «никчемному» человеческому типу, совершенно не обязательно сводилась к смеховому поведению актера: напротив, она регулярно применялась и в трагедии, и в серьезном танце.

Актер, пробовавший играть в маске, знает, что активная жестикуляция необходима, как воздух, лишь только неподвижная маска закрыла лицо и лишила актера мимики, сопровождающей речь: зритель понимает, ктó говорит, только по жестам. Говорит тот, кто движется в ритм речи и в соответствии с ее образностью. Началась речь – началась жестикуляция; закончились жесты – замолчал говорящий. Как только рядом с Эсхилом на сцене появился второй актер в маске, активная жестикуляция стала профессиональной необходимостью и вошла в качестве базового элемента в искусство сценической выразительности.

Маска – средоточие специфического стиля актерской игры. Маска высвобождает тело, превращая его целиком в инструмент мимики и требует уже не ораторской, не повседневно-бытовой, и не сдержанно-«достойной», но экспрессивной танцевальной пластики для условного выражения эмоций. Подобная пластика в обыденных ситуациях, когда человек действует без маски, конечно, может показаться чрезмерной и для оратора вредной. Однако совершенно ясно, что в случае с актером этическая дихотомия Аристотеля «люди достойные» – «люди никчемные» ничего не объясняет, а скорее дезориентирует. Аналогии с людской жизнью не помогают здесь еще и потому, что при освоении маски актеры и режиссеры интуитивно приходят к необходимости использования не столько человеческой, сколько звериной и птичьей пластики, выходя тем самым за пределы аристотелевской этики.

Возьмем птичий облик – древнейший источник гротескной образности, весьма востребованной в древнем театре. Его активно использовали и в античном театре (хоры актеров, наряженных птицами, изобрели за много лет до Аристофана), и в итальянском театре эпохи Возрождения (птичьи образы, ассоциированные с масками комедии дель арте, запечатлел в своих рисунках Калло). «Птичьи» фигуры или шаги употребляли в древнегреческом танце. Сохранилось описание древней танцевальной позы или шага под названием «сова», при котором округляли кисти рук и помещали их над глазами на уровне лба, пристально всматриваясь перед собою. Эту позу пародировали в сатировской драме, и вовсе не обязательно она относилась к комическому танцу (Афиней. Пир мудрецов, 629f).

То же в полной мере относится к итальянской комедии масок. Так, в классе комедии дель арте у Мейерхольда в Студии на Бородинской, руководимом В.Н. Соловьевым, практиковали обязательный для всех артистов танцевальный шаг под названием podus beccaricus – буквально, «шаг бекаса», описание которого Соловьев нашел в каких-то старых книгах. Это особый птичий шаг с вытянутой ноги, когда голова и шея движутся так, как будто птица склевывает ягоды с земли длинным клювом; движения согнутых в локтях рук имитируют короткие взмахи крыльев; а каждая нога при шаге словно высоко извлекается из вязкой болотной жижи[9]. Примеры «бекасова шага» в исполнении мейерхольдовских артистов были зафиксированы на кинопленке с записью биомеханических упражнений в эпизоде выхода двух артисток на площадку. В спектакле Джорджо Стрелера также есть примеры «птичьего» шага – не «бекасова», а другого (например, в походке Бригеллы) к которому режиссер, художник и актеры пришли через анализ гравюр Калло.

Большинство античных литературных источников, относящихся к жестам актера, сценическому танцу и пр., по инерции часто относят к комическому театру – это не случайно, и причина не только в том, что аристотелевская этика навязывает свои стереотипы. Таковы уж привычки современной театральной культуры, почти не знающей о том, что такое трагическая маска, не привыкшей мыслить гротеск

*[9] В документах Студии есть не просто упоминания «бекасова шага»: В.Н. Соловьев называет его «основным движением, обязательным для всех персонажей итальянской комедии». См.: Мейерхольд и другие. Документы и материалы / Мейерхольдовский сборник. Выпуск 2. М.: «О.Г.И.», 2000. С. 365 и примеч. 1 на с. 366; ср.: Щербаков В.А. Подражание Шампольону // От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 396–397.*

в связи с античной трагедией и пока пока не увидевшей сходства между пляской восточного типа и игрой древнегреческого трагика. Надо еще приучить себя к мысли, что знаменитая трагическая пантомима родилась не из танцевальной адаптации «достойного» аристократического поведения, но из смешения трагического, комического и сатировского танцев (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37); что активная двигательная пластика, за которую старые актеры называли новых «обезьянами» (см. ниже), стала основой сценической выразительности греческих трагиков в самую эпоху учреждения состязаний актеров.

Трагическая маска наиболее сложна для интерпретации. Маска трагедии V-IV вв. до н. э., доступная нам в немногих современных изображениях вазовой живописи, лишена того, что мы сегодня называем «трагической эмоцией»: она прямо и однозначно не выражает ни страх, ни страдание, ни жалость, ни плачь, ни мольбу[10].

Мне уже доводилось описывать две маски Новой комедии с известнейшей мозаики из Капитолийского музея в Риме – маски девушки и раба; я склонен интерпретировать их как символы двух стилей игры комических актеров: «спокойного» и «фарсового»[11]. Спокойные маски, подобные маске девушки с этой Капитолийской мозаики, попали в Новую комедию из ранней классической трагедии и закрепились в ней, в итоге оторвавшись от трагедии. Капитолийская маска девушки ценна тем, что в ней сохранена типология ранней трагической маски приблизительно 2-й половины V в. до н. э.– начала IV в. до н. э.

Позднейшие трагические маски воплощают уже более определенную и специфичную эмоцию: страх или страдание. Ранняя маска – такая, как маска девушки – лишена эмоциональной определенности. Она внутренне опустошена, сосредоточена на чем-то внешнем и выглядит так, как будто в момент наивысшего эмоционального напряжения ее внимание привлекло (или отвлекло) что-то, находящееся рядом. Внутри нее ничего нет – она вся снаружи. Фарсовая маска гораздо более сосредоточена на себе, транслирует вовне свое внутреннее содержание, свой характер. Трагическая, напротив, лишена и определенного внутреннего содержания, и характера: парадоксально, но это делает ее предельно выразительной и предельно восприимчивой к эмоциям, которые актеры и зрители будут ей приписывать во время сценической игры.

Современный греческий художник и режиссер Танос Воволис нашел остроумные визуальные соответствия между ранними трагическими масками и выражениями лиц современных людей[12]. Эти аналогии показывают, что трагической маске соответствует лицо, застигнутое в момент любой интенсивной эмоции – не обязательно страха или страдания. На фотографии естественно возникшего лица-маски видно, что человек весь поглощен внешним событием – как правило, спортивным, связанным с ожиданием или ловлей мяча; он совершенно отвлекся от себя и ото всего окружающего мира, и его привлекает только мяч; поэтому его лицевые мускулы расслабились, рот приоткрылся, глаза расширились. Такое

[10] *См. об этом подробнее: Wiles D. Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation. Cambridge, 2007.*

[11] *Трубочкин Д.В. «Все в порядке! Старец пляшет…»: Римская комедия плаща в действии. М., 2005. С. 303–312.*

[12] *Об этом см. в интересном документальном фильме 2002 г. под названием «Personae» («Маски», или «Лица»), рассказывающем о практическом исследовании трагических масок (снят в колледже Ройял Холлоуэй, Лондон). Фильм был мне предоставлен проф. Дэвидом Уайлзом, одним из руководителей программы Personae.*

выражение уловили, например, на фотографии баскетболиста (американца Шакила О'Нила), замершего в ожидании, упадет ли в кольцо мяч – и, стало быть, готового к самым противоположным эмоциям и действиям: ликованию, разочарованию, добиванию мяча и т. д.

Подобное же выражение было отмечено на лицах людей, которым только-только преподнесли очень неожиданный сюрприз, они к нему не готовы и потому не до конца еще перешли грань ожидания. Средоточие их чувства находится глубже, чем любая оформленная эмоция – они вот-вот вскрикнут от удивления, ужаса, или же рассмеются. Сторонние наблюдатели, приученные к стереотипному выражению трагической маски, все равно по инерции интерпретировали и такое выражение как страдание – так же, как в случае с ранними трагическими масками.

Ранняя трагическая маска – это не тип в смысле характера; она имеет эмоционально насыщенное, но неопределенное выражение. Оттенки этому выражению придают жесты и движения актера, а зрители охотно за ними следуют, и в итоге маска зримо «меняет» свое выражение. Подобное «оживление» маски, которому я сам был несколько раз свидетелем, выглядит на сцене как визуальное чудо. В этом смысле мы говорим, что ранняя трагическая маска универсальна, подобно эмоционально насыщенному ожиданию, соединенному с переживанием неизвестности. Эта маска может играть как в трагедии, так и в комедии – как это и произошло в итоге в античном театре; все зависит от того, как ее интерпретирует своей игрой актер.

Универсальность ранней трагической маски соответствует исконному представлению классической культуры о том, что именно трагедия является символом театра как такового во всех его проявлениях – в том числе комических. Это закрепилось даже на уровне терминов: например, tragikos в «Кратиле» Платона значит не «печальный», а «призрачный», «обманчивый» и потому «театральный» (Кратил, 408с 7–8). Аристофан вывел в своих «Лягушках» Диониса, видимо, в костюме и маске трагического актера (возможно, и Эсхил с Еврипидом были одеты в трагические костюмы и маски, что не мешало им вести комическую линию).

Мое предшествующее рассуждение было нацелено на то, чтобы попытаться выйти за рамки простой аристотелевской дихотомии этических типов и стилей игры применительно к мастерству античного актера и нарушить прямое соответствие между условным

Танцовщица с кимвалами (так называемая «Танцующая менада»). Римский рельеф, II в. н. э. Вена, Художественно-исторический музей

понятием «достойное» в этике Аристотеля и «трагическое» в движении и жесте актера. Актерское искусство, соединяющее танец, пение, непрерывную жестикуляцию и игру в маске, несомненно, представляет собою гораздо более сложную структуру, чем простое соответствие аристократически сдержанной манере поведения в жизни. Применительно к античному актеру **уместно говорить не о чистоте, но о смешении стилей выразительного поведения ради создания нового единства – трагического образа**.

Не случайно первые известия о таком смешении стилей в трагедии – в противовес простому разделению людей на «достойных» и «никчемных» – мы слышим как раз в наиболее раннюю эпоху расцвета актерской игры в трагедии: при Софокле и Еврипиде, т. е. во 2-й пололовине V в. до н. э.

Важное свидетельство той эпохи – противоречие между знаменитыми актерами старшего и молодого поколения – протагонистов Эсхила и Еврипида. Эсхиловский актер Минниск считал игру еврипидовского актера Каллипида «чрезмерной» (hyperballonta) и потому называл его «обезьяной» (Аристотель. Поэтика, 1462а 1–11). «Чрезмерной» у Каллипида на сцене, видимо, была жестикуляция и, вообще, подвижность; недаром, по словам Минниска, он не умел достойно изображать свободных женщин, которым свойственно вести себя сдержанно. Очевидно, в глазах Минниска он соответствовал типу phaylos, уместному скорее для комедии.

Мы же оценим этот факт иначе: Каллипид, несомненно, знавший о разделении людей на «достойных» и «никчемных», сознательно это разделение игнорировал. – Почему? Видимо, чтобы создать новую манеру игры трагических актеров, которая ушла бы от простых соответствий стереотипам «достойного» поведения (сформулированных еще в аристократической культуре) и приблизила к новой танцевальной пластике.

404 годом до н. э. датируется комическое состязание Эсхила и Еврипида, выведенное в «Лягушках» Аристофана, в котором Еврипида обвиняют в смешении музыкальных стилей – высокого и низкого (Аристофан. Лягушки, 1301–1307). Мы и здесь не будем торопиться давать этому смешению отрицательную оценку, потому что мы уже помним, что всего сто лет спустя после Еврипида из подобного же

Мужской хоровой танец (гипорхема). Римский барельеф, II в. н. э. Рим, Музеи Ватикана

смешения противоположных стилей (трагического, комического, сатировского) возник новый и невероятно популярный вид искусства – «пляска» (orkhesis), или «пантомима», прообраз любого классического танца (Афиней. Пир мудрецов, 1, 37). К той же эпохе относится еще одно новшество, введенное Еврипидом и вновь смешавшим устоявшийся стереотип эсхиловского трагического костюма: на сцене появились цари, наряженные в лохмотья (лохмотья – это скорее признак фарса).

Возможно, время расцвета Софокла и Еврипида стало первой в истории театра эпохой, когда искусство актерской игры превратилось в профессию через сознательное преодоление стереотипов выразительного поведения, которые воспринимались актерами-новаторами как клише, и формирование новых критериев пластической выразительности. В эпоху более близкую к нам, когда складывалась русская профессиональная актерская школа – подобными театральными клише были расхожие приметы трагика и комика, очень похожие на застывшие аристотелевские типы spoydaios и phaylos.

Поэтому исходным пунктом изучения мастерства античного актера – в первую очередь манеры выразительного поведения в трагедии – должна стать точка «смешения стилей», преодоления устоявшихся в античной культуре этических дихотомий для формирования нового выразительного языка на основе пляски. Из этого сознательного смешения и преодоления впервые родилось специфическое мастерство, заложившее основы актерства как профессии, целью которой было создание универсально развитого, танцевально пластичного и прекрасно поющего актера, умеющего творчески освоить знакомое уже театральное пространство, явить страсть и характер в действии, а мысль и ум – в речи. Трагическая маска создала для этого нового искусства первую действенную основу, а классическая драматургия задала для него высочайший уровень театральной мысли.

Мужской хоровой танец (гипорхема). Барельеф с базы посвятительного монумента Артаба – хорега-победителя театральных состязаний. Афины, последняя треть IV в. до н. э. Афины, Новый музей Акрополя

**Дмитрий ТРУБОЧКИН**

# «АНТИКРИЗИСНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ»

## О ЛЕТНЕМ ГРЕЧЕСКОМ ФЕСТИВАЛЕ – 2012

Вся Греция и большинство европейских театралов прекрасно знают греческий летний театральный фестиваль. Этот знаменитый фестиваль, учрежденный в 1955 г., сегодня развернулся на больших пространствах и проходит сразу на многих площадках[1]: в Афинах, в Пирее, в Дельфах, но главное – в античном Эпидавре. Здесь сохранились прославленный с древности большой театр (на 14000 человек) и маленький театр (на 2000 человек). Они построены в IV в. до н. э., совсем немного времени спустя после столетия, определившего всю историю мирового театра – эпохи Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана.

Для греческих артистов сыграть в Эпидавре – до сих пор дело высочайшего профессионального престижа, ибо, наверное, нет больше такой театральной площадки, которая была бы столь же почитаема благодаря своей древности, сказочной красоте и множеству ритуальных смыслов, заключенных в этих камнях и во всем окружающем пейзаже. Однажды после спектакля я поздравлял греческих артистов, уже немолодых и заслуженных, а они мне все твердили с восторгом студентов, вышедших впервые на профессиональную сцену, что сегодня они в первый раз сыграли в Эпидавре, и зрители их приняли. Древнейшая из действующих сцен мира (разве только античный театр в Сиракузах на Сицилии может оспорить этот почетный титул) по-прежнему составляет действенную силу современной греческой театральной культуры.

Для афинских театралов со стажем летние поездки в Эпидавр в конце недели похожи на паломничество ради искусства: двухчасовой путь на машине, парковка, кафе, начало спектакля в 21 час, два часа в театре, затем еще немного времени в кафе – и ночной путь обратно в Афины. Некоторые предпочитают заказать отель в районе Старого Эпидавра на два выходных дня, чтобы в субботу посмотреть спектакль, а в воскресенье вечером вернуться домой. Несмотря на внешнее сходство с культурным туризмом, поездки в Эпидаврский театр для греков значат гораздо больше, чем развлекательный тур. Слишком глубоко этот театр укоренен в духовных основаниях греческой культуры XX века.

Так, театральным символом освобождения греческого общества от правления «черных полковников» стал в 1975 году знаменитый спектакль «Птицы» Аристофана, поставленный еще в конце 1950-х Каролосом Куном с труппой созданного им афинского Художественного театра. Целью комических похождений, выведенных здесь Аристофаном, было строительство счастливого города, в котором не было бы места жуликам и негодяям. «Птицы» в 1975 г.

[1] *Председатель Совета Фестиваля и его художественный руководитель в наше время – Йоргос Лукос.*

были сыграны именно в античном Эпидавре с полным пониманием глубокого общественного звучания этого события и коллективным ощущением его очистительного смысла.

Перед началом спектакля вся орхестра в Эпидавре окружена молодыми служителями театра, которые помогают зрителям не потеряться среди полутора десятка тысяч мест, но, главное, следят за тем, чтобы кто-нибудь из неопытных театралов (туристов, конечно), не вступил бы на орхестру – пространство будущего действия. Сохранение чистоты и неприкосновенности сценической площадки во время театрального фестиваля – ритуал, введенный еще в античной Греции и сохранившийся через 2500 лет после Эсхила в Греции современной, несмотря на огромные перерывы в греческой театральной истории.

Помню, в нашем Театральном центре на Страстном в Москве, во время фестиваля моноспектаклей перед показом «Иокасты» (режиссер Теодорос Терзопулос, актриса София Хилл) девушки-администраторы тоже пытались, по требованию режиссера, хранить неприкосновенность освобожденного от стульев пола зрительного зала, осмысленного как орхестра. Но не получилось: зрители топали по нему, шлепали грязными башмаками, не замечая собственных следов. Нет пока еще в московской публике острого чувства неуместности зрительского вторжения на заповедные территории. В греческой публике это чувство есть, и этим чувством хранится в современной культуре древнее воспоминание о театре как о храме.

В России летний греческий фестиваль, к сожалению, не настолько известен. Этому есть несколько причин.

Во-первых, фестиваль длится все лето, с июня по август; аккредитоваться, быть может, и удастся, но вот объехать все места спектаклей (из Афин в Эпидавр, потом в Дельфы и обратно) – едва ли. В большом эпидаврском театре, например, каждый спектакль показывается всего дважды – в пятницу и субботу; в воскресенье идет демонтаж сценической установки, а в понедельник в театр приходит уже новый коллектив и начинает подготовку к новому спектаклю, чтобы в пятницу и субботу его показать. Чтобы увидеть, скажем, четыре новых спектакля, надо прожить в Эпидавре целый месяц; фестивальная Москва живет совершенно иными темпами. Видимо, отчасти поэтому дорога российской театральной критики в Грецию пока еще не проложена. Ездят, в основном, проторенными путями: во Францию и Германию, в Белград на БИТЕФ, но почти никогда – в Грецию.

Во-вторых, в Эпидавре с момента основания фестиваля и по сей день не сыграла ни одна труппа из России. В огромном Эфесском театре в Турции выступал когда-то хор и танцевальный ансамбль Советской армии, балетные труппы выступали в античном театре в Таормине на Сицилии, оркестры играли в Одеоне Герода Аттика в Афинах, актриса А. С. Демидова показывала свой моноспектакль «Медея-материал» в древнем византийском храме Святой Ирины в Стамбуле, в театре античного Патоса на Кипре выступали разные труппы из России, а вот в

самом сердце античной театральной культуры – в большом театре Эпидавра не выступала пока ни одна русская труппа и не звучала с орхестры русская речь[2].

Наконец, в-третьих, надо признаться, мы вообще в России сегодня очень мало знаем о современном греческом театре, а если и знаем, то благодаря нашим местным фестивалям, редким ко-продукциям (которые, как правило, тоже привязаны к фестивалям), но не гастролям.

«Фестивальное» знание о национальной театральной культуре имеет свои особенности, если не сказать, недостатки. Типичный современный фестиваль, как правило, имеет короткое дыхание (двухмесячный греческий фестиваль – редкое исключение), и типичный фестивальный спектакль тоже живет недолго: он ставится «на случай» и почти не имеет репертуарных перспектив. С другой стороны, фестивальные постановки нередко бывают более известны и востребованы вне той страны, где были подготовлены: таков случай Ромео Кастеллуччи, чья востребованность на фестивалях Европы неизмеримо выше, чем на его родине в Италии, где очень многие люди театра его не знают или не принимают.

Таких «наднациональных» людей театра, духовно отдалившихся от своих театральных культур не в последнюю очередь благодаря фестивальному движению, становится в нашем мире все больше. Возникает интересный парадокс современности: при возрастании открытости мира национальные театральные культуры становятся менее заметны, уступая место, так сказать, «глобальной театральной культуре», формирующейся по способу глобальной массовой культуры. Эта культура в разных точках мира порождает спектакли, похожие друг на друга: полунемецкие, полуфранцузские, полурусские; полустоличные, полупровинциальные – и в итоге безликие, не говорящие ни об одной из этих культур.

Недавно в Москве прошел интереснейший международный фестиваль Малого театра, куда были привезены не безликие поделки, бравирующие своей глобализированной актуальностью, а репертуарные спектакли национальных театров. Как обычно на фестивале, некоторые спектакли были посильнее, некоторые оставили совершенно тяжелое впечатление, но очень ценное тем, что оно говорило о состоянии театральной культуры, представленной крупными и авторитетными в своей стране театрами. Один же спектакль – «Дибук» Национального театра Северной Греции (по пьесе Брюса Майерса, режиссер Сотирис Хатзакис) – стал, без преувеличения, крупнейшим открытием фестиваля, его огромной удачей, оправдавшей в итоге всю программу. Жаль, что об этом заранее не смогли догадаться московские зрители, и зал был не полон[3]. Помимо множества прекрасных театральных находок, спектакль показал силу современного греческого театра, а также то, сколь мало мы о нем до сих пор знаем, несмотря на историческую близость наших культур.

В Эпидавре, разумеется, практически невозможно показать репертуарный спектакль: каждый спектакль неизбежно задуман и сделан (или адаптирован) именно для этого театра. Артисты рассказывали

*[2] Для полноты статистики надо сделать уточнения. Русские театральные педагоги И.Ю. Промптова и А.В. Щукин (ГИТИС) участвовали в подготовке спектакля «Медея» Еврипида, показанного в Эпидавре в 2003 году; спектакль был сыгран молодежной труппой Афинского национального театра; режиссер – Стафис Ливафинос, выпускник режиссерского факультета ГИТИСа, мастерская А. А. Гончарова; в роли Медеи – Тамила Кулиева, актриса, получившая образование в Москве и переехавшая жить в Грецию. В 2008 году в Эпидавре была показана еще одна «Медея» в постановке А.А. Васильева; сыгран труппой Патрского театра, в роли Медеи – Лидия Кониорду.*

*[3] См. об этом спектакле: Щербаков В. Простое искусство // Вопросы театра. 2012. № 1–2 (Вып. XI). С.178–181.*

мне, какой стресс они испытывали, когда после репетиций на сцене-коробке или где-нибудь под открытым небом, прибывали наконец в эпидаврский театр и вдруг понимали: у них всего лишь четыре дня, чтобы довести свой спектакль до премьеры. Смоделировать пространство Эпидавра в принципе невозможно – оно уникально; а раз нельзя смоделировать, значит, нельзя к нему заранее подготовиться; к тому же, если играешь в этом театре не чаще, чем два дня в году – то нельзя и привыкнуть. Поэтому надо каждый раз заново, скорыми темпами и невероятными усилиями, встраивать свой спектакль в это огромное, безупречно правильное пространство, идеально вписанное в прекрасный ландшафт, которое скоро будет заполнено 14000 зрителей, приехавших сюда за много километров ради театра.

Несмотря на чистую «фестивальность» (очень похожую на древнюю фестивальность – то есть, буквально, праздничность – античного театра), современный греческий фестиваль хорош тем, что в нем нет ставшего уже привычным привкуса безликого глобализма. Античное театральное пространство и интерес к античной классике, до сих пор весьма сильный в греческой культуре, неизбежно вносят свои коррективы в замыслы режиссеров и игру артистов. В итоге спектакли, поставленные специально для фестиваля, становятся в совокупности ярчайшей демонстрацией греческой театральной культуры, очень разнообразной. Те же режиссеры-упрямцы (как правило, иностранцы), кто сознательно не захотел подстроиться под каноны античного театра и местного порядка жизни, как правило, не добивались успеха у эпидаврской публики.

Конечно, в культуре, столь неустанно хранящей свою театральную святыню, есть опасность превращения Эпидавра в музей, грозящий вытеснить живой театр. Отдельный исследовательский сюжет может составить история превращения узнаваемой стилистики игры Афинского национального театра (чтение нараспев с модуляциями, ежеминутная готовность к страданию, длинные платья) в совокупность обязательных правил исполнения любого трагического спектакля, которые в один момент начала придирчиво выискивать в спектаклях взыскательная критика и карать в прессе за их неисполнение. В начале XXI века некоторые греческие режиссеры очень хотели быть внесенными в список нарушителей музейной гармонии греческой трагедии непривычным, острым взглядом на классику и независимостью от принятых канонов Национального театра (в этом списке «непослушных» побывали Виктор Ардитис, Стафис Ливафинос, Димитрис Лигнадис и другие).

Однако пространство в Эпидавре, как оказалось, способно вместить в себя и самых записных скандалистов, и самые радикальные интерпретации, от которых его идеальные геометрические формы совсем не страдали. Единственное налагаемое Эпидавром требование – высокое качество замысла спектакля и его исполнения. Как признавался один режиссер, надо десять раз, а потом и еще десять раз подумать, какой драматургический материал достоин показа в этом театре, а затем неустанно

трудиться, отсекая в игре и декорации все лишнее, незаметное, невнятное, неуместное, невыразительное. Поистине, Эпидавр превращает создателей спектакля в ваятелей – не метафорически, а почти буквально; он требует «классичности» (в смысле строжайшего отбора и образцовой обработки материала) даже от самого авангардного замысла.

В этом году я видел на большой орхестре в Эпидавре четыре спектакля. В них проявились две особенности, которые показались мне существенными для нынешнего фестиваля в целом. Первая – заметно бóльшее, чем обычно, число трупп, обходившихся без крупной декорации, а только костюмами и бутафорией (из четырех спектаклей их было две). Вторая – явное доминирование Аристофана.

И то, и другое объясняется в итоге кризисом, грянувшем на Грецию. Нет большой декорации, потому что нет большого бюджета. В театре-коробке это может показаться недостатком. Однако Эпидавр хорош тем, что аскетизм в оформлении пространства (вплоть до полного отсутствия декорации) здесь часто служит только на пользу спектаклю. Костюм артиста на идеально круглой и пустой орхестре, в окружении природного ландшафта, скажет о месте и обстоятельствах действия яснее, чем расписанный задник.

А вот доминирование Аристофана я бы назвал «антикризисным менеджментом» театра, столь симптоматично проявившимся в тяжелейшее время для греческой культуры. Аристофан написал подавляющее большинство своих комедий во время изматывающей Пелопоннесской войны, когда людям надо было думать, как показалось бы современному рациональному политику, о чем угодно, только не о Дионисийских праздниках и не о комедии[4].

Недаром почти во всех комедиях Аристофана ярко выражено чаяние мира и справедливого общества, столь актуальное и для нашего времени. Это аристофановское «антикризисное» настроение прекрасно сумели воплотить в своих «Птицах» режиссер Каролос Кун вместе с композитором Маносом Хадзидакисом. «Птицы» Куна-Хадзидакиса заложили основу греческой традиции постановок Аристофана. С 1960-х годов и по сей день практически для каждого нового спектакля по Аристофану композиторы пишут новую музыку, и это стало непреложным требованием греческого театра. Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис и многие другие сочиняли музыку для комедий Аристофана.

Несмотря на различия между композиторами «аристофановская» музыка узнаваема как особый сложный тип. В ней всегда звучит уникальное для Аристофана сочетание фарсового задора с лирикой, высоких мыслей о справедливости с наивным удовольствием от мирной сельской жизни, и все это передается в греческих музыкальных интонациях, происходящих из народной музыки. В итоге греческие спектакли по Аристофану до сих пор исключительно самобытны, тесно связаны через музыку и танец с народной культурой и не похожи ни на одну из знакомых нам устоявшихся форм музыкального спектакля: именно такой «канон» задал для Аристофана в конце 1950-х афинский Художественный театр.

*[4] Обращение Йоргоса Лукоса к греческой театральной публике, опубликованное перед фестивалем – 2012, начиналось со слов: «Весь предшествующий год мы с пессимизмом рассуждали о поисках порядка. О чем же говорить сейчас, когда мы сделали один шаг вперед, или скорее, еще один шаг назад? О ярости, или о негодовании, или о том и о другом? А может, несмотря ни на что, о надежде? Один шаг вперед – достаточно ли это далеко? Может ли искусство помочь? Необходимо ли оно? Или этот сокрушительный кризис превратил его в нечто ненужное и лишнее? Может ли искусство облегчить нашу тревогу? Или помочь нам увидеть вещи в иной перспективе, а нас самих – с другой дистанции, помочь приобрести иную чувствительность, при том что мы по-прежнему будем готовы прорываться вперед в битвах?. . .» Кончается это обращение вот как: «Но история не заканчивается; она никогда не заканчивается, она просто проявляет себя как кризис, и это в первую очередь ценно. И когда общество стоит лицом к лицу с критическими проблемами, это обычно работает на благо искусства и культуры. Когда людей поразила неуверенность, они ищут спасения в искусстве. Они приобретают антитела и критическую точку зрения за счет того, что берутся решать свои проблемы иными методами – с помощью творчества, чувства и воображения».*

В комедии Аристофана, при всей ее красочной привлекательности, заключено сложное испытание для современных режиссеров. С одной стороны, его тексты похожи на открытый фарс, в котором зрителей смешат простыми и грубыми телесными проявлениями. Костюм актера-комика во времена Аристофана сложился из подражания телу старого силена, знакомого нам по иконографии свиты Диониса. У силена большое пузо, тяжелый зад, раздувшиеся икры, большая голова, глаза навыкате, курносый нос, длинная челюсть, широко разъятый рот. Лесной демон или деревенский уродец, да и только: при появлении на людях он вызовет смех, смешанный с испугом. Артисты, игравшие в таком костюме (а к нему еще было принято иногда привешивать длинный фаллос), в отличие от актеров-трагиков, не имели своей номинации в театральных состязаниях: одну-единственную награду в комедии получал сам поэт, представительствовавший за всю труппу. Эпоха «чистой» комедии – со скромными костюмами, цивилизованными нравами и минимумом грубости в словах и поступках – начнется в Греции почти через 100 лет после Аристофана: только в этой «чистой» комедии менандровского типа будет впервые введена номинация «лучшему актеру-комику».

С другой стороны, Аристофан ставит перед своими неказистыми героями цели, явно им несоразмерные: прекратить войну, построить справедливое общество, вывести на чистую воду городских негодяев-политиков и т. д. И главное, они в этом всегда преуспевают! Это означает, что артисту, игравшему в силеноподобном костюме (хоть Аристофан и утверждал, что у его актеров костюм поскромнее, чем в других комедиях), надо было суметь вызвать у зрителей симпатию, интерес и доверие своими благородными инициативами: надо признать, задача не из простых! Но иначе зрители не прочувствуют центральных идей его произведений.

Декорация к «Облакам» Аристофана. Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г. Постановка, сценография и костюмы – Н. Масторакис

Итак, Аристофан предлагает в качестве действующих лиц нелепых деревенских фарсеров, но с благородными замыслами и положительными целями. В какую сторону повернуть действие, какую из этих двух противоположностей подчеркнуть – решать сегодня режиссеру и артистам. Неудивительно, что немало находилось режиссеров, которые хотели нарушить этот сложный баланс и показать Аристофана как прямой фарс – и в итоге они не преуспевали. С Аристофаном простой принцип фарса не работает потому, что в его комедиях, помимо индивидуальных артистов, есть хор, совершенно не похожий на толпу клоунов.

Хор древней комедии – еще одно трудное испытание для современного театра. Умение работать в хоре (согласованно двигаться,

танцевать, говорить и петь на большой площадке, не разрушая единства хорового коллектива) сегодня регулярно подтверждают, на мой взгляд, только греческие артисты. Хор у Аристофана – не то же самое, что игра в ансамбле, связующем весь коллектив: хор явно сценически противопоставлен солистам, имеет собственные внутренние законы существования и свою автономную логику слаженного действия. Фарсовые трюки Аристофан отводит в основном актерам-солистам, а действие хора, как правило, преследует более глубокие цели: именно хор осуществляет в итоге идейную и художественную позицию Аристофана.

Но не только в этом причина особого внимания к хору: хоровое действие требует от артистов и режиссера множества специальных технических навыков, которые можно развить только целенаправленно. У Аристофана хор отвечает в спектакле за пение и танец, поэтому для каждой новой постановки требуются усилия хореографа; в диалогах хоревты, как правило, произносят речи слаженно, не говоря уже о хоровом пении: поэтому требуется еще и хормейстер.

В июле я увидел в Эпидавре три аристофановских комедии подряд, шедшие с перерывами в одну неделю:

«Облака», Греческий национальный театр (постановка, сценография и костюмы – Никос Масторакис, музыка – Ставрос Гаспаратос, постановка движения и танца – Фокас Евангелинос, педагог по музыке – Мелина Пайониду);

«Всадники», Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис» (перевод и постановка – Стаматис Фазулис, сценография – Манолис Пантелидакис, костюмы – Дени Вахлиоти, музыка – Йоргос Христианакис, хореография – Бетти Драмисиоти);

«Женщины в народном собрании», Театр «Неос Космос» (постановка – Вангелис Теодоропулос, сценография и костюмы – Ангелос Ментис, музыка – Танос Микрутсикос, хореография – Ангелики Стеллату).

Общая черта этих трех спектаклей – замечательная работа хора.

В «Облаках» на протяжении всего спектакля хор говорил и пел слаженно, как одно действующее лицо, притом мужские и женские голоса были собраны в красивое многоголосие: кропотливая и весьма впечатляющая работа. Очень запомнились эти богатые речитативы, мелодекламации и пение, сопровождавшиеся то коллективным ритмичным движением, то хоровым танцем фигур в причудливых белых костюмах и пышных головных уборах: создавалось ощущение нереальности Облаков, спустившихся на орхестру как будто из поднебесного эфира.

В «Облаках» высмеяны и наказаны лже-мудрецы – те, кто учат юношей обманом добиваться

«Облака» Аристофана Греческий национальный театр, Эпидавр, 2012 г. Состязание Справедливой и Несправедливой Речи

Я. Безос – Стрепсиад и хор облаков.

своих целей в судах и народных собраниях. Удивительно, но текст Аристофана почти не нуждается в специальном редактировании, чтобы заставить его звучать актуально для современности: публика отреагировала аплодисментами и на «похвалу» политикам из уст Несправедливой Речи, и на гневный запрет демократии, провозглашенный юношей, которого подучили лже-мудрецы.

Сомнение вызвало лишь единственное нововведение, которое практически никогда не приносило успеха в случае с Аристофаном (включая московского «Аристофана» М. Рощина по мотивам «Лисистраты» в Театре имени Гоголя в 1987 г.): в спектакль был введен автор-комментатор в современной одежде, чья роль была, так сказать, вдумчиво-трагическая. Он пояснял смысл софистики, вводил зрителей в эпоху, комментировал происходящее словами древнегреческих мудрецов, несколько раз в паузах между эпизодами выходил на орхестру и испуганно созерцал застывшие фигуры, то бессильно пытался остановить действие, разворачивавшееся по опасному сценарию против его желания. Все время возникало чувство, что этот автор-комментатор здесь явно лишний: во-первых, у Аристофана и так прекрасно развито авторское начало через хор, а во-вторых, думается, современное стремление ввести на сцену автора спектакля как отдельное действующее лицо (мы видели это и в нескольких московских спектаклях) начинает себя изживать в пользу целостности действия.

Во «Всадниках» хор излучал энергию спортивной команды или военного отряда, мощно устремившегося за главным призом в игре, затеянной в мирное время, и потому не связанной с ощущением опасности. Хор появлялся на орхестре под рев мотоциклов в свете фар и клубах дыма. Удачно придуманные костюмы (начищенные медные шлемы с султанами, спортивные доспехи американского футбола и белое трико,

Я. Зуганелис – Пафлагонец.
П. Филиппидис – Колбасник.
«Всадники»

Выход хора всадников. «Всадники» Аристофана. Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис». Эпидавр, 2012

подчеркивающее мощные бедра) делали хоревтов похожими то на лихих пожарных, то на телевизионных гладиаторов, то на королей больших стадионов, и от этого каждая минута хорового действия была насыщена особой силой и уверенностью в благополучной концовке. Пара солистов (известные и популярные в Греции Петрос Филиппидис и Яннис Зуганелис), состязавшихся друг с другом в том, кто лучше ублажит старика по имени Афинский Народ, прекрасно вела действие.

«Женщины в народном собрании» были сыграны без декорации на пустой орхестре. Как подсказывал текст Аристофана, на сцене было организовано противостояние мужчин-солистов и женского хора, перемежавшееся разговорными эпизодами откровенно фарсовой направленности. Лидер женщин Праксагора (Дафне Ламбройанни) на орхестре почти всегда находилась в окружении своих «соратниц» по политическому состязанию и все же явственно выступала из хора. Отличительная черта этого спектакля – размеренный, неформированный темп и отсутствие быстрых танцев (лишь в финале всего несколько минут зрители видели быстрое греческое кружение и хороводный танец под ритмичную музыку – в качестве веселого прощания со зрителями). Добрая половина комедии прошла в приглушенном свете прожекторов, что соответствовало раннему утру, предшествовавшему выступлению женщин в народном собрании, которое в итоге привело к комическим «административным реформам». Получилась комедия, нацеленная главным образом на размышление: Аристофан охотно допускает и это.

Из всех мыслей, теснившихся в голове после этих трех ярких спектаклей, после коллективного взрыва зрительского восторга, особенно ощутимого в огромном Эпидавре, глубже всего засела одна. Посреди ужасного кризиса Аристофан сегодня, как когда-то во времена Пелопоннесской войны, обеспечил греческому обществу наилучший «антикризисный менеджмент»!

В Эпидавре я увидел театр, глубоко укорененный в древнейшей театральной традиции, но сумевший уйти от музейного существования и упрямо напоминающий нам о том, сколь актуальными могут быть тексты, написанные в незапамятные времена для одного только маленького (по нашим меркам) города, для однократного исполнения перед публикой, которая заведомо поймет все мельчайшие намеки на повседневную афинскую реальность. Суметь заставить мощно звучать аристофановские комедии сегодня: это ли не показатель силы греческой театральной культуры?

Хор женщин. «Женщины в народном собрании» Аристофана. Театр «Неос Космос», Эпидавр, 2012

Д. Ламбройанни – Праксагора. «Женщины в народном собрании»

Катажина ОСИНЬСКАЯ

# СВИДЕТЕЛИ И СВИДЕТЕЛЬСТВА.

## ВОСПРИЯТИЕ МЕЙЕРХОЛЬДА В ПОЛЬШЕ ДО 1939 ГОДА

Мейерхольд посетил Польшу только проездом. На рубеже марта и апреля 1907 года он остановился в Лодзи[1], а потом поехал в Берлин через Сосновец и Катовице. Перед Первой мировой войной в Варшаве, в свою очередь, гастролировал Театр Комиссаржевской. В то время гастроли театров из Москвы и Петербурга были для столицы Польши естественны, равно как и выходившие в прессе – в том числе польскоязычной – заметки о театральной жизни в России. Корреспондент польского журнала «Scena i Sztuka» («Сцена и искусство») сообщал варшавским читателям в начале января 1908 года из Петербурга о конфликте между Комиссаржевской и Мейерхольдом. Он писал о поддержке, которую оказывали режиссеру некоторые актеры театра, а также часть зрителей, и о травле, устроенной против него в печати[2]. Именно тогда в Варшаву приехал Театр Комиссаржевской. В его репертуаре оказались три спектакля Мейерхольда: «Сестра Беатриса» и «Чудо Святого Антония» Метерлинка, а также «Вечная сказка» Пшибышевского. Все они были показаны в первые дни февраля 1908 года в театре в Саксонском саду[3]. Однако значительная часть польской интеллигенции бойкотировала гастроли артистов из России – причем всех, не только труппы Комиссаржевской (бойкот имел место во время гастролей Московского Художественного театра), выражая таким образом протест против оккупации Польши (а именно так воспринимались разделы). Поэтому эти спектакли не сохранились в памяти польских театралов.

После обретения Польшей независимости в 1918 году напряжение в официальных взаимоотношениях не способствовало приглашению известных российских артистов, хотя случались исключения, например, приезд популярного и ставившегося в Польше Николая Евреинова, гастроли Михаила Чехова и Качаловской группы МХТ; нередко это были визиты художников по пути в эмиграцию – на Запад. Спектакли Мейерхольда не показывались в Польше в межвоенное двадцатилетие [период с момента обретения Польшей независимости в ноябре 1918 года до начала Второй мировой войны. – ***Прим. пер.***], однако это не означает, что к его творчеству не было интереса. Как раз наоборот, ощущался информационный голод, особенно в лево ориентированных художественных кругах, хотя и не только. В связи с этим появлялись довольно многочисленные публикации, посвященные творчеству Мейерхольда, а также переводы текстов его авторства и интервью с ним, наконец радиопередачи. Уже в январе 1923 года Вилям Хожица (1889–1959), режиссер, писатель, директор театров,

[1] *Оттуда он выслал В.Ф. Комиссаржевской письмо, датированное 31.III.1907. См.: Мейерхольд В. Переписка. 1896-1939. Москва, 1976. С. 84–85.*

[2] *Rozstański B. Petersburg w grudniu // Scena i Sztuka. 4. I. 1908. № 1. S. 15–16. [Розстаньский Б. Петербург в декабре.]*

[3] *См.: Taborski R. Walka o nowy repertuar w teatrach młodopolskiej Warszawy. Warszawa, 1999. S. 122. [Таборский Р. Борьба за новый репертуар в театрах «молодопольской» Варшавы.]*

опубликовал в «Scena Polska» рецензию на «Великодушного рогоносца» в собственном переводе с немецкого[4]. В 1925 году еженедельник «Życie Teatru» («Жизнь театра») в пяти вышедших подряд номерах опубликовал обширное исследование Витольда Вандурского «Эволюция творчества Мейерхольда»[5].

Что касается публикаций текстов самого Мейерхольда, то их было немного, только три (по крайней мере, столько обнаружено). Первый – это «Мой творческий путь»[6] в так называемом советском номере «Wiadomości Literackie» («Литературных новостей») от 29 октября 1933 года[7]. Этот текст, являющийся сокращенным изложением художественной программы Мейерхольда (его отношение к драматическому тексту, функции режиссера, традиции, биомеханике, роли музыки и света, организации художественного пространства, архитектуре нового театрального здания), был дополнен более обширной статьей Николая Волкова «Творческий путь Мейерхольда» и снабжен фотографиями спектаклей. То были не первые и не единственные в этом издании публикации, посвященные творчеству российского художника. И ранее, и позднее в нем печатали корреспонденцию, статьи, рассказывающие польскому читателю о Мейерхольде и его спектаклях[8].

Одним из пропагандистов творчества Мейерхольда на страницах «Wiadomości Literackie» был Ян Хемпель (1877–1937) – известный публицист, критик и коммунистический деятель, жертва чисток 1937 года (в 1932 году эмигрировал из Москвы – как и многие другие коммунисты, члены Коммунистической партии Польши)[9]. Авторы публикаций порою пользовались советскими источниками, как Зигмунт Тонецкий, который в пространном тексте «Театр Мейерхольда», занимающем всю первую полосу выпуска от 13 марта 1932 года, обращался к работам Евгения Зноско-Боровского и Александра Февральского. Интонация этих статей была исключительно положительная: Мейерхольда представляли как художника крупного масштаба, подчеркивали его вклад в мировую театральную культуру, витальность и живительную силу его театра, показателем которого является «<…> постоянная борьба, которая ведется вокруг него, диспуты, нападки, полная энтузиазма апология»[10]. Таким образом, было понятно, какие противоречия рождал в Советском Союзе театр Мейерхольда, за его судьбой следили и сообщали читателям о текущих новостях.

Второй обнаруженный перевод Мейерхольда на польский – статья «Идеология и технология театра», опубликованная в краковском «Tygodnik Artystów»[11] («Еженедельнике художников») от 26 января 1935 года[12]. Этот текст, написанный доступным языком, включал в себя основные эстетические принципы Мейерхольда. Существенно то, что он был издан в Кракове, в журнале, который читали в художественной среде. С этим текстом мог познакомиться Тадеуш Кантор, который в то время интересовался Мейерхольдом, о чем свидетельствует многократно упоминаемая им книга Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера «Русский театр»[13], в которой

*[4] Хожица перевел статью: Guilbeaux H. Der «Cocu magnifique» der Regisseur Meyerhold und die neue Dramaturgie in der RSFSR // Das Literarische Echo. 1922. № 24. См.: Horzyca W. Z praktyki inscenizacyjnej. «Rogacz wspaniały» – sztuka Crommelyncka w teatrze Meyerholda // Scena Polska. 1923. Z. 1–3. S. 14–15. [Хожица В. Из постановочной практики. «Великодушный рогоносец» – пьеса Кроммелинка в театре Мейерхольда.]*

*[5] Życie Teatru. 1925. № 38/39. S. 295–299; № 40. S. 307–309; № 41. S. 317–318; № 42. S. 326–330; № 43. S. 336–337.*

*[6] Meyerhold Wsiewołod. Moja droga twórcza [Мейерхольд Всеволод. Мой творческий путь] // Wiadomości Literackie. 29 X 1933. № 47. S. 16.*

*[7] Целый номер, посвященный советскому искусству, был подготовлен в тесном сотрудничестве с Россией; в нем были помещены среди прочих тексты Луначарского, Андрея Белого, Алексея Толстого, Всеволода Иванова, Александра Таирова, Анатолия Глебова («Пятнадцать лет советского театра»), Сергея Динамова («О современной советской драматургии»); все они были написаны специально для польской газеты. Стоит добавить, что, согласно договору между польской и советской сторонами, в СССР должен был выйти номер «Литературной газеты», целиком посвященный литературе и искусству Польши, но советская сторона не выполнила своего обещания.*

*[8] В «Wiadomości Literackie» были напечатаны рецензии на «Мистерию-буфф» (Majakowski i Meyerhold. Wiadomości Literackie. 1929. № 26) и «Даму с камелиями» (Dama kameliowa u Meyerholda. Ibid. 1934. № 3)*

*[9] Hempel Jan: Teatr i kino w Rosji Sowieckiej // Wiadomości*

содержатся фотографии спектаклей российского режиссера и комментарии к ним.

К высказываниям самого Мейерхольда следует добавить два интервью или, скорее, записи бесед, которые сделали с художником поэт Ян Бженковский (1903–1983), а также актер и режиссер Бронислав Домбровский (1903–1992). Бженковский общался с Мейерхольдом во время гастролей ТИМа в Париже в 1930 году, когда постановка «Ревизора» вызвала протесты русской диаспоры в Париже, возмущенной изменениями, которые режиссер ввел в текст. Мейерхольд, расспрашиваемый Бженковским о современном российском театре, отвечал скупо и общими фразами, говоря о двух направлениях: реалистическом и реформаторско-экспериментальном. В то же время он однозначно заявил, что предпочитает французский театр немецкому, добавив, что был восхищен спектаклями у Бати и Жуве, а также заметил, что совершенно не знает польского театра[14].

Домбровский беседовал с Мейерхольдом на Международном театральном фестивале в Москве в мае 1934 года, в антракте «Ревизора». Делясь впечатлениями об этой встрече, он привел высказывания Мейерхольда, в том числе касающиеся биомеханики[15], и дополнил их собственным описанием спектакля, который произвел на него «поразительное» впечатление:

«Мы находимся на спектакле “Ревизор” Гоголя. Скромный зал рабочего клуба, где пока располагается театр Мейерхольда, поначалу удивляет своей бедной простотой участника фестиваля, уже привыкшего в Москве к прекрасно оборудованным современным театральным помещениям. Мейерхольд совершенно не использует занавес, и наш разочарованный взгляд задерживается на мертвой, неосвещенной декорации. Сцена окружена красным обрамлением, словно ширмой, в котором виднеется восемь двустворчатых дверей. Но вот ударяет гонг, и свет прожекторов придает новый смысл этому сценическому построению. Открываются широкие центральные двери, и на сцену въезжает платформа с актерами. Большая часть действия “Ревизора” будет разворачиваться на этой ограниченной, но как бы выставленной на публичное обозрение движущейся плоскости. Декорации сменяют рабочие при мерцающем свете канделябров со свечами. Возникающие подвижные и фантастические тени усиливают настроение спектакля. Однако по сравнению с декорациями и световыми эффектами еще более удивляет и приковывает к себе внимание актерская игра. Все то, что мы до ранее называли театром, кажется нам теперь словно перевернутым и искаженным в каком-то необыкновенном зеркале. Не смысл слова подчеркивает актер Мейерхольда. Не духовный источник речи важен ему. Движение и внешняя жизнь сцены, людей становятся той силой, которая волнует и раскаляет зрительский интерес. Вот среди советующихся чиновников кружит играючи яблоко. Они перекладывают фрукт из рук в руки, обезьяньими жестами выхватывая его друг у друга. Яблоко становится самым тяжелым объектом и акцентом действия. Среди ленивых и неважных реплик наполовину

*Literackie. 1926. № 18; Rewizor u Meyerholda. Ibid. 1927. № 7; W obronie Meyerholda. Ibid. 1928. № 4. [Хемпель Ян: Театр и кино в Советской России; Ревизор у Мейерхольда; В защиту Мейерхольда.]*

*[10] Tonecki Z. Teatr Meyerholda // Wiadomości Literackie. 13.III.1932. № 11 (428). S. 1. [Тонецкий З. Театр Мейерхольда.]*

*[11] Meyerhold Wsiewołod. Ideologia i technologia teatru // Tygodnik Artystów (Kraków). 26. I. 1935. № 11. S. 3.*

*[12] Оригинал этого текста впервые был напечатан в «Советском искусстве» от 20.XII.1933. Репортаж о встрече Мейерхольда с руководителями любительских трупп – в номере от 12.XII.1933 года, подготовленный к печати А. Февральским; стенограмма этой встречи была опубликована под заголовком «Идеология и технология в театре» в книге Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 2. С. 268–283.*

*[13] Gregor Joseph, Fülöp-Miller René. Das russische Theater: sein Wesen und seine Geschichte mit Besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode («Русский театр: Сущность и история в период революции»). Zürich, 1928. Новость о выходе книги Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера увидела свет в виде неподписанной заметки: Ze sceny rosyjskiej // Wiek XX. Warszawa. 6.V.1928. № 6. S. 4–5. [С российской сцены.]*

*[14] Brzękowski Jan. Kilka chwil z Meyerholdem // Kurier Literacko-Naukowy. 29 IX 1930. № 40. S. 2 (dod. do «Ilustrowanego Kuriera Codziennego». № 263) [Бженковский Ян. Несколько мгновений с Мейерхольдом.]*

*[15] Dąbrowski B. Rozmowa z Meyerholdem // Scena Lwowska. 1934/1935. Z. 3. S. 45–48. [Домбровский Бронислав. Разговор с Мейерхольдом.]*

одуревших чиновников движение яблока настолько затейливо и неспокойно, что прямо приковывает внимание зрителя, вводя его в какое-то состояние каталепсии. Или переливающиеся в бесконечном ритме группы людей, игра глаз, рук, ног, переносимых с места на место предметов или источников света. Поначалу зритель дезориентирован. Как это? Ведь во всем этом исчезает суть пьесы… Но через некоторое время, пораженный гениальностью и точностью механической жизни, он начинает привыкать к дисциплине мейерхольдовской биомеханики»[16].

В польской прессе тех лет появились и другие заметки о «Ревизоре». Однако это и еще несколько свидетельств Домбровского были наиболее развернутыми. «Ревизор», как представляется, стал для него одним из ключевых театральных впечатлений. К описанию этого спектакля Домбровский возвращался многократно, чаще всего повторяя уже опубликованные фрагменты, но каждый раз добавляя новые фразы или трактовки отдельных сцен (особенно так называемой «немой сцены»), которые явным образом не давали ему покоя. Одну из заметок он поместил в «Gazeta Artystów», где писал также о постановках «Леса» и «Дамы с камелиями»[17], а год спустя во львовском еженедельнике «Новэ часы» («Новые времена»), в статье «100 лет “Ревизора” в России». Тогда он решил, что ключевой для интерпретации «Ревизора» стала постановка Мейерхольда:

«Возможно, глубже всех сердце и внутренности этого шедевра вскрыл своим холодным, резким рефлектором Всеволод Мейерхольд. <…>

<…> О спектакле Мейерхольда написаны тысячи статей, по поводу него велись ожесточенные бои, еще более яростные, чем те, что сопровождали рождение “Ревизора”. Кто-то злобный назвал этот спектакль – пьесой Гогольхольда. Зло, но метко, ибо постановка была гениальным сплавом двух талантов, автора и режиссера. “Ревизора” знают в России наизусть; его одевали в тысячи костюмов, теперь на него смотрят как на чудовищный кабинет восковых фигур, которые, кстати, в театре Мейерхольда играют финальную немую сцену вместо живых актеров. С искривленных, засмотревшихся вдаль стеклянными глазами лиц смотрит смерть. Так заканчивается спектакль. Зажигается свет. Приходят обычные рабочие и снимают с манекенов парики и парадные костюмы»[18].

В семидесятые годы Домбровский опубликовал в расширенном варианте свои московские впечатления в книге воспоминаний. Оценивая новаторство «Леса», он писал, что «Дама с камелиями» разочаровала и не захватила зрителей; он высказывал предположение, что этот спектакль был следствием компромисса Мейерхольда, утомленного нападками прессы, обвинявшей его в формализме. Больше всего внимания Домбровский уделил «Ревизору». Однако переделанная рецензия в книге, хоть и дополненная описанием еще одной сцены, в которой Мейерхольд обратился к игре с предметом (сцена, когда Хлестаков разрезал в трактире курицу), утратила свежесть первых свидетельств[19].

Другой важный аспект беседы с Мейерхольдом, проведенной

*[16] Ibid. S. 45–46. Фрагменты этого текста вошли в другие публикации Домбровского в журналах, а также в изданную в 1977 году книгу – см. прим. 15.*

*[17] Dąbrowski B. Stanisławski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Wrażenia z Festiwalu Teatralnego w Moskwie // Gazeta Artystów. 1935. № 9. [Домбровский Бронислав. Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов. Впечатления от Театрального фестиваля в Москве.] В этой же газете от 13 октября 1934 года (№ 7) была напечатана его статья «Биомеханика Мейерхольда» («Biomechanika Meyerholda»), большую часть которой занимает описание «Ревизора», почти целиком повторяющее описание из «Сцены львовской».*

*[18] Sto lat «Rewizora» w Rosji // Nowe Czasy. 15.XI.1935. № 31. S. 4. [Сто лет «Ревизора» в России.]*

*[19] Dąbrowski Bronisław. Na deskach świat oznaczających. 1. Wędrówka wśród kulis. Kraków, 1977. S. 112–113. [Домбровский Бронислав. На подмостках означающих мир. 1. Странствование за кулисами.] Стоит добавить, что в послевоенный период, еще до выхода книги, он вновь вернулся к своей московской поездке в статье: Dwa spotkania // Teatr. 1–15.XI.1953. № 21. S. 5–6. [Две встречи.]*

Домбровским в 1934 году, касался архитектурных планов нового театра:

«Мы меняем тему разговора, и гениальный режиссер показывает нам с плохо скрываемым волнением план своего нового гигантского театра. "В нем будут объединены элементы и принципы греческого, японского театров и шекспировского Глобуса", – говорит Мейерхольд и показывает на рисунке большую круглую сцену, окруженную оригинально расположенным амфитеатром огромного зрительного зала. Этот амфитеатр очень напоминает круги расплывающихся волн. Уже совсем скоро они заколышутся многотысячной толпой зрителей»[20].

Смелость этой картины наверняка будоражила воображение польских читателей «Scena Lwówska». Не меньшее впечатление, несомненно, производил сам факт, что настолько смелые идеи претворяются в жизнь – тогда еще никто не мог предположить, что художник, считающийся в мире одним из величайших советских деятелей искусства, будет уничтожен, а задуманное театральное здание реализовано не будет.

Это была не единственная заметка с московского фестиваля. Сам Домбровский опубликовал репортажи об этом событии в ежедневно выходившей во Львове газете «Chwila» («Момент»). В них очевидно восхищение Домбровского активностью театральной жизни в Советском Союзе. В первой части репортажа он описывает открытие фестиваля:

«Две тысячи человек, в том числе двести заграничных гостей, среди которых можно было увидеть даже смуглые лица индийцев и раскосые глаза японцев, встали с мест. В многоэтажном широком зале Большого театра, до отказа набитом серо и бедно одетой толпой, странно выделялись элегантные туалеты и изысканно пошитые пиджаки иностранцев.

Сверху, над занавесом, назойливо блестит герб СССР – серп и молот. В бывшей царской ложе мы видим несколько аккуратно одетых пролетариев.

Свет затухает – занавес поднимается. II театральный фестиваль открыт»[21].

В общей сложности было опубликовано девять репортажей Домбровского. В большинстве из них Мейерхольд по крайней мере упоминается, а три были почти целиком посвящены его творчеству[22]. Домбровский посетил тогда и другие известные московские театры, в том числе, конечно, МХАТ, театр Вахтангова, Государственный еврейский театр (ГОСЕТ) и Московский детский театр Наталии Сац. Его заметки имели прежде всего информационную ценность. Польские читатели узнавали необходимую и основную информацию о событиях. Так в Польшу проникали сведения, с которыми большинство людей не имело возможности познакомиться непосредственно.

Ежегодные московские театральные фестивали давали полякам, интересовавшимся тем, что происходило за советской границей, возможность сравнить свои представления с действительностью. В 1934 году в Москву отправилась группа польских наблюдателей, среди которых, кроме Домбровского, были известный актер и режиссер Хенрик Шлетыньский, актрисы Зофья Малынич и Зофья

[20] *Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem. S. 48.*

[21] *Dąbrowski B. Prawdziwe oblicze teatru sowieckiego. Obrazki z Festiwalu w Moskwie. (Korespondencja własna «Chwili».) // Chwila. 27.IX.1934. № 20. S. 3. [Домбровский Б. Истинное лицо советского театра. Картинки с Фестиваля в Москве.]*

[22] *Репортажи Домбровского из Москвы были напечатаны в следующих номерах «Хвили»: № 20 (27.IX.1934). S. 3; № 21 (28.IX.1934). S. 6; № 22 (29.IX.1934). S. 2; № 23 (1.X.1934). S. 3; № 24 (2.X.1934). S. 6 – переписка под названием «Мейерхольдовская „биомеханика" и революционный „Ревизор"»; № 25 (3.X.1934). S. 6 – «Мертвый паноптикум царской России в революционном „Ревизоре" Мейерхольда»; № 26 (4.X.1934). S. 6 – «Мезальянс Мейерхольда и – встреча со Станиславским»; № 27 (5.X.1934). S. 5; № 28 (6.X.1934). S. 8; № 29 (8.X.1934). S. 3.*

Тымовская, литературный критик Зыгмунт Новаковский[23]. Они поехали экскурсией, организованной «Интуристом».

Впечатления об этом событии оставил Хенрик Шлетыньский (1903–1996) в цикле статей, опубликованных в октябре 1934 года в лодзинском ежедневнике «Głos Poranny» («Утренний голос») в форме интервью, взятых у него журналистом газеты[24]. Они представляли собой живой рассказ о посещении московских театров. Значительные фрагменты автор посвятил театрам: Большому, Малому, МХАТу, МХАТ-II (о котором он пишет: «лучший театр в Москве»), Камерному, ГОСЕТу, Детскому театру Наталии Сац, Театру им. Вахтангова – а одну из частей полностью отвел Театру им. Мейерхольда, сосредоточившись прежде всего на постановке «Ревизора» («Даму с камелиями» он, как и Домбровский, счел спектаклем неудачным). Текст был проиллюстрирован фотографией, на ней беседующий с Эрнстом Толлером Мейерхольд, а на втором плане сам автор текста[25].

Судя по всему, Шлетыньскому в то время не было близко искусство Мейерхольда и он его не понимал. В одном из фрагментов своих московских воспоминаний он заявлял:

«Москва всегда славилась очень хорошим и интересным театром. После войны в этой сфере ничего не изменилось, а если и изменилось, то только на пользу. Для советской России характерен довольно продолжительный период формализма в театре. Сегодня его львиная доля уже в прошлом. Мы наблюдаем явное возвращение к реализму как в игре, так и в режиссуре и оформлении спектакля»[26].

Шлетыньский принимает за чистую монету советские суждения, на самом деле предвещающие травлю, главным боевым кличем которой станет «формализм». В то же время он хвалит разнообразие российского театра (тем не менее интерпретируя театр – что знаменательно – как «искусство отражения»):

«Уровень театра, как храма искусства отражения, в Москве сегодня едва ли не выше всего в мире. Этот уровень повышается благодаря тому, что у каждого театра есть свое собственное лицо, у каждого театра есть что-то оригинальное, о чем он может сказать обществу. Театр, который бы продвигался сегодня в Москве протоpенными дорожками, ни в каком отношении не был бы оригинальным и ценным, не смог бы продержаться. Допустимо даже плохое исполнение или слабая режиссура, но некая ведущая мысль необходима <…>»[27].

Ход следующего фестиваля, состоявшегося в 1935 году, был описан в еврейской ежедневной газете «Nasz Przegląd» («Наше обозрение»), издававшейся в Варшаве на польском языке. Это было амбициозное издание с серьезным отделом культуры. Автор ряда публикаций, посвященных не только самому фестивалю, но и многим другим явлениям советского театра, Михал Брандт, отметил – как факт, достойный сожаления, – что в фестивальную программу не был включен ни один спектакль Мейерхольда, а его театр пребывал в то время на гастролях в Ленинграде. Это сообщение Брандт снабдил знаменательным

*[23] Зигмунт Новаковский использовал свой визит на Театральный фестиваль как возможность познакомиться с Москвой в более широком, нежели только театральный, контексте и по возвращении опубликовал в форме книги репортаж под названием «В погоне за формой» (W pogoni za formą. Lwów, 1934), местами критичный в описании будничных проявлений, но в целом проникнутый энтузиазмом в рассказе о театральной жизни – за исключением театра Мейерхольда, чей «Лес» оставил у автора наихудшее впечатление – как «цирковое шутовство». Новаковский признавался, что остался глух и бесчувственен к мейерхольдовской биомеханике и конструктивистским декорациям – см. S. 107–110. Это была, кажется, единственная столь однозначно критическая оценка произведений Мейерхольда в польской прессе того периода.*

*[24] Репортажи Шлетыньского публиковались в следующих номерах «Гласа поранного» [«Głos Poranny»]: 5.X. 1934. № 275. S. 6; 6.X.1934. № 276. S. 6; 7.X.1934. № 277. S. 6; 11.X.1934. № 281. S. 6; 14.X.1934. № 284. S. 6.*

*[25] Tragedia Gogola… «Rewizor». Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // Głos Poranny. 11.X.1934. № 281. S. 6. [Трагедия Гоголя… «Ревизор». Впечатления лодзинского режиссера от московских театров.]*

*[26] Szletyński H. Wątła treść w przepięknej formie. Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // Głos Poranny. 14.X.1934. № 284. S. 6. [Шлетыньский Х. Слабое содержание*

комментарием о творчестве Мейерхольда:

«Было бы весьма любопытно установить, каким образом он [Мейерхольд] отнесся к девизу последних лет, так называемому “социалистическому реализму”. Не должно ли было его отсутствие на фестивале означать, помимо причин технического характера, неимение определенной позиции по этому вопросу?»[28]

На известие о ликвидации Театра им. Мейерхольда «Nasz Przegląd» отреагировал решительно и однозначно[29]. Автор текста Тадеуш Хеллер не сомневался в значении достижений российского режиссера как для европейского искусства («Для западноевропейского театра Мейерхольд был первым революционером сценической формы, главной целью которого стала передача большей экспрессии при помощи автономных театральных средств»), так и для российского, и особенно советского. Прежде всего это касалось создания в первые годы революции формулы агитационного театра, обладающего огромной силой воздействия. Поэтому, по мнению автора, выступление Керженцева нужно признать обыкновенным цинизмом, а доносы других врагов художника – подлостью. При этом обвинения в «буржуазной направленности» и формализме Хеллер полностью высмеивает и трезво замечает, что вся травля основана на пасквилях и клевете, вводит обычных читателей в полное замешательство, навязывая им лживый образ Мейерхольда.

Хеллер защищает последний период творчества Мейерхольда (в том числе постановку «Дамы с камелиями»), вписывая ее в более широкий контекст, определяемый в советском искусстве как возврат к традиции или даже переходом к «неоконсерватизму». Сегодняшнему читателю очевидно, что польский журналист не очень хорошо ориентировался в ситуации, сложившейся в советском искусстве в 1938 году. Он питает иллюзии, что искусство, несмотря на тяжелое политическое положение, движимо собственными, особыми принципами. Он отмечает, что в «Даме с камелиями» Мейерхольд вернулся к реализму. В этой мысли его утвердило мнение Пискатора:

«Помню разговор, который состоялся у меня <…> с Пискатором, когда тот четыре года назад был проездом в Варшаве, возвращаясь из Москвы. Помню энтузиазм, с каким великолепный продолжатель и подражатель Мейерхольда говорил мне о его реалистической постановке “Дамы с камелиями” Дюма. С особым интересом я спрашивал о том, какое впечатление этот неоконсерватизм произвел на прессу и на советские компетентные органы. Пискатор со свойственной ему энергией отвергал заключенную в этом вопросе скептическую подозрительность. Он говорил о хвалебных голосах критики, перечислял театры, культивирующие “буржуазный” традиционализм, отсылал ко всеобщему для России мнению, что во имя новинок нельзя пренебрегать несомненным вкладом прошлого»[30].

В то же время Хеллер отдает себе отчет, что в Советском Союзе идет идеологическая борьба, что ведется она не на жизнь, а на смерть, что проводятся чистки, что людей уничтожают в прямом смысле слова; он упоминает также о методах ликвидации, о доносах и

*в прекрасной форме. Впечатления лодзинского режиссера от московских театров.]*

*[27] Ibid.*

*[28] Brandt M. Mejerhold i Tairow // Nasz Przegląd. 1.XII.1935. № 338. S. 21. [Брандт М. Мейерхольд и Таиров.]*

*[29] Heller T. Likwidacja Meyerholda // Nasz Przegląd. 23.I.1938. № 23. S. 14. [Хеллер Т. Ликвидация Мейерхольда.]*

*[30] Ibid.*

клеветнических компаниях. Но при этом наивно возмущается масштабом травли:

«Известный летчик Чкалов, который отлично летает, однако имеет такое же представления об искусстве, как Мейерхольд о двигателях внутреннего сгорания, заявляет с необыкновенной самонадеянностью, что "театр Мейерхольда никогда ему не нравился". Кто-то еще из услужливых подлиз спешит поделиться с товарищами наблюдением, что Сталин никогда не ходил в театр Мейерхольда, как будто это могло бы иметь сколько-нибудь существенное значение»[31].

«Nasz Przegląd» и раньше уделял внимание российскому художнику, публикуя переписку из Берлина о показываемом в Германии «Ревизоре»[32]. Наконец, в этой газете был напечатан текст самого Мейерхольда под названием «Театр в России». К сожалению, отсутствует какой-либо комментарий по поводу его происхождения. Но судя по содержанию, это может быть какое-то выступление Мейерхольда на Западе, поскольку в нем он говорит о причинах кризиса в советском театре, видя их в отсутствии хорошей современной отечественной драматургии, и не скрывает при этом, что «по социальным причинам» в СССР нельзя ставить многие выдающиеся зарубежные произведения[33].

На следующий Театральный фестиваль в 1936 году в Москву приехала небольшая группа польских наблюдателей, среди них супружеская пара, режиссеры Ирена и Тадеуш Бырские. Ирена Бырская (1901–1997) по прошествии почти 60 лет вспоминала, что тогда в Москву должно было поехать 24 человека, но почти все отказались. Она запомнила, что кроме них поехал еще Антони Богдзевич. Я спросила пани Ирену в 1994 году, почему остальные отказались[34]:

«– Боялись, ведь нас за это вытурили из Вильнюса. Большевиков из нас сделали. Потому что мы с энтузиазмом говорили о достижениях российского театра <…>. Все отказались, Ярач отказался[35], все, остались только мы втроем…

– Было ли давление, чтобы не ехать?

– Нет, мы об этом не слышали, но то, что нас потом выгнали из Вильнюса, лучше всего доказывает, что что-то было».

Тадеуш Бырский (1906–1987) записал свои наблюдения от посещения Театра Мейерхольда во время фестиваля[36]. Он детально описал здание театра, находившееся тогда в процессе строительства, по которому зарубежных гостей водил сам Мейерхольд:

«Здание еще не закончено, оно будет сдано в эксплуатацию, скорее всего, не раньше, чем через год. <…> На данный момент оно производит впечатление руин греческого амфитеатра. Достаточно, однако, повернуться, чтобы заметить, что мы стоим перед конструкцией шекспировской формы. То есть там, где зрители – греческий амфитеатр, там, где актеры – парафраз шекспировской сцены. Все вместе – ультрасовременный театр маэстро Мейерхольда. Нельзя не признать, что такая ультрасовременность, уходящая корнями в традицию, обладает огромным очарованием. <…>

Сценическое пространство приблизительно имеет форму круга. На ¾ оно прилегает к зрительному залу, на ¼ опирается на ту часть,

[31] *Ibid.*

[32] *Schwam H. «Rewizor» Gogola w inscenizacji Meyerholda (korespondencja własna) // Nasz Przegląd. 12 kwietnia 1930. № 102. S. 8. [Схвам Х. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда.]*

[33] *Meyerhold W. Teatr w Rosji [Мейерхольд Всеволод. Театр в России] // Nasz Przegląd. 29. XI. 1931. № 330. S. 12. [Мейерхольд Всеволод. Театр в России]*

[34] *Короткую беседу на тему визита в Москву в 1936 году я записала с Ireной Бырской 10.IV.1994 в Сколимове (местность недалеко от Варшавы, где находится дом престарелых для театральных деятелей). Моя собеседница не авторизовала приведенных здесь слов. Мне не удалось установить, действительно ли в 1936 году в Москву поехали только три человека.*

[35] *Выдающийся актер Стефан Ярач действительно собирался на фестиваль в 1936 году, но отказался – согласно Эдварду Красиньскому – по совершенно другой причине: «В 1936 году [Ярач] живо отреагировал на арест Радека и, будучи официально приглашенным, отказался от поездки на театральный фестиваль в Советский Союз». Добавим, что с Карлом Радеком польского актера связывала дружба, которая началась еще в молодости. См.: Krasiński E. Stefan Jaracz. Warszawa, 1983. S. 427. [Красиньский Э. Стефан Ярач.]*

[36] *Byrski Tadeusz. U Meyerholda w Moskwie // Środy Literackie. Wilno. XI. 1936. № 5. S. 7–10. [Бырский Тадеуш. У Мейерхольда в Москве.]*

которая будет предназначена для актеров, оркестра, осветительных лесов. Непосредственно из места сценического действия можно будет через большие двери попасть на улицу.

<…> Мейерхольд говорит неслыханно ясно, просто, убедительно. Экскурсоводы переводят на иностранные языки, поэтому есть время подумать над каждым предложением. Он не использует громких слов, не обращается к патетике. Не говорит о конструкции своего театра как о каком-то открытии. Наоборот – рассказывает обо всем ясно, просто, как о разумеющихся вещах. "Да ведь иначе делать нельзя!" – чувствуется невысказанная мысль человека театра.

"Гримерки актеров, – говорит Мейерхольд, – будут размещены рядом с местом, где будет разворачиваться сценическое действие. Во всех современных театрах гардеробные располагаются далеко позади кулис, на этажах. Мне важно, чтобы актер – в свободную минуту или переодеваясь – слышал спектакль. Чтобы он *не выпал из ритма*" [здесь и далее – курсивы ***Т. Бырского***]. Эти слова он подчеркнул особенно. Позже на репетиции и спектакле мы поняли, насколько важную роль играет у Мейерхольда *ритм*»[37].

Бырский описал и ход репетиции «Юбилея» Чехова, обращая особое внимание на метод работы Мейерхольда с актерами, а также на точность, с какой режиссер выстраивал отдельные сцены:

«Итак, композиция является элементарным понятием работы у Мейерхольда. Таким образом, нет места никаким вольностям. Все должно быть заранее предвидено, уложено. Каждый жест, каждый акцент, мельчайшая интонация. <…> Ритм и мелодия зрелища – вот важнейшие составляющие, которыми в первую очередь оперирует этот театр»[38].

Тадеуш и Ирена Бырские

Оба Бырских – по словам их друга Чеслава Милоша – относились к довоенным «левым безумствам» толерантно, но довольно скептически[39]. Бырский не скрывает своей дистанцированности по отношению к советской действительности и в то же время – что поразительно – видит в Мейерхольде независимого художника:

«Сегодня до полудня ни разу не прозвучало слово "Сталин", – пишет он в своем репортаже. – Не велись разговоры о советской правде и величии Октябрьской революции. Возможно, такое "умолчание" могут позволить себе лишь немногие, к коим принадлежит Мейерхольд. Не знаю. В любом случае этот день начался хорошо – как-то "независимо"»[40].

Какой образ Мейерхольда можно было составить на основе приведенных выше статей из польской прессы? Из них вырисовывается

[37] *Ibid. S. 7–8.*

[38] *Ibid. S. 10.*

[39] *Miłosz Cz. O Tadeuszu i Irenie Byrskich // Teatr Byrskich. Kielce, 1992. S. 6. [Милош Ч. О Тадеуше и Ирене Бырских.]*

[40] *Byrski T. Op. cit. S. 10.*

фигура крупного художника и реформатора театра, режиссера, который выступал против понимания спектакля как произведения, обслуживающего литературу. Из них также вырисовывается фигура постановщика, создающего свой авторский театр, а для поляков это было тогда открытием. Все польские зрители оценивали его творчество как новаторское и видеть хотели в нем прежде всего художественного революционера, поэтому с одобрением писали о таких спектаклях, как «Мистерия-буфф», «Лес», «Ревизор», «Мандат», «Клоп», «Последний решительный», а «Даму с камелиями» воспринимали как возвращение в прошлое, результат компромисса. Интересно, что вне зависимости от своей политической ориентации авторы статей Мейерхольда, как художника связанного и идентифицирующего себя с большевистской властью, не критиковали. Тем ни менее нужно помнить, что это были мнения относительно немногочисленных свидетелей, людей, расположенных к России. Трудно сказать, какие реакции вызвали бы спектакли Мейерхольда, будь они показаны в Варшаве, однако с большой вероятностью можно предположить, что их прием не был бы таким доброжелательным.

Образ Мейерхольда – революционера в искусстве, разрушающего старые формы, был в известном смысле мифологизирован. Стоит в скобках упомянуть об удивлении, которое вызывала его персона в непосредственном личном контакте. Поражала «обыкновенность» его внешности и поведения.

«В антракте мы приходим в кабинет Мейерхольда, – писал Бронислав Домбровский, – и, еще

Вацлав Радульский. Ок. 1935 года (из архива З. Осиньского)

проникнутые глубиной его сценического творчества, с удивлением встречаемся со зрелым мужчиной, который приятно и просто улыбается нам. <…> Величина, к которой мы приблизились, явилась нам в самом простом, сером образе»[41].

Бырский тоже писал о том удивлении, которое произвел на него вид пожилого человека. Объяснение кроется в том, что образ Мейерхольда в сознании поляков связан с 1920-ми годами. Многие считали его человеком относительно молодым, собственно, как и положено авангардному художнику. Мейерхольд – и это необходимо подчеркнуть – в межвоенной Польше ассоциировался прежде всего с послереволюционным творчеством. Мейерхольд восхищал своими произведениями и харизмой.

К кругу художников, которые признавали непосредственное влияние Мейерхольда на собственное творчество, принадлежали Витольд Вандурский и Вацлав Радульский.

[41] *Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem. S. 46.*

В 1925 году Витольд Вандурский (1891–1934) опубликовал первое и наиболее обширное в польской межвоенной печати исследование, посвященное Мейерхольду. Он проследил в нем творческий путь Мейерхольда: от его начал в Московском художественном театре через символизм и театрализацию театра вплоть до конструктивизма и биомеханики. Исследование было напечатано в пяти частях в лучшем (наряду со «Scena Polska») театральном журнале в Польше «Życie Teatru» («Театральная жизнь»)[42]. Вандурский не скрывал, что пользовался книгой Зноско-Боровского[43] и другими, менее значительными публикациями. Монография носила компилятивный характер, хотя Вандурский снабдил ее собственными комментариями, добавлениями и являлась портретом художника. Вандурский видел в Мейерхольде романтика, натуру неспокойную, ненасытную, ищущую. Он причислял его к категории мятущихся душ, авантюристов, называл конкистадором, завоевывающим новые, неизвестные доселе территории искусства. В его индивидуальности и художественной деятельности он замечал прежде всего анархистское начало. Будучи коммунистом, с 1925 года членом Коммунистической партии Польши (КПП), Вандурский не мог не сказать о роли революции в творчестве Мейерхольда, однако был далек от видения в нем художника на службе у идеи:

«Революция дала выход темпераменту Мейерхольда-художника: “идеология” была подцеплена позже. Вообще, любая “идеология” всегда была чужда этой стихийной натуре. Мейерхольд – в отличие от Евреинова и Таирова – никогда не создавал себе системы: он творил непосредственно, вне теории – теория приходила потом. <…> Что же до “коммунизма” Мейерхольда, то, кажется, сами коммунисты не очень доверяют ему в этой материи»[44].

Пророческие слова! Их написал коммунист, но – подчеркнем еще раз – не только Вандурский видел в Мейерхольде художника независимого, преданного лишь искусству, этот образ сформировался задолго до трагического финала его жизни.

Витольд Вандурский, автор монографии – публицист, переводчик (он первым перевел на польский Маяковского), поэт и драматург, режиссер, пионер и создатель рабочих театров в межвоенной Польше, провел в России семь лет[45]. В 1913 году он уехал из родной Лодзи в Москву получать юридическое образование. Он быстро установил контакты с артистическими кругами, а его самой большой страстью стал театр. До революции он, судя по всему, не видел ни одного петербургского спектакля Мейерхольда, но интересовался его творчеством, слушал рассказы очевидцев, запоем читал журнал «Любовь к трем апельсинам»[46]. Он принимал активное участие в работе студенческой театральной студии на Девичьем поле; вдохновленный поисками Мейерхольда, он начал самостоятельно изучать старый театр, особенно комедию дель арте.

Во время революции он занялся просветительской и культурной работой, стал участником самодеятельного театрального движения под эгидой Наркомпроса. В 1919 году Вандурский переехал в Харьков, где участвовал в организации Экспериментально-театрального

[42] *Wandurski W. Ewolucja twórczości Meyerholda // Życie Teatru. 1925. № 38–39, 40, 41, 42, 43. [Вандурский В. Эволюция творчества Мейерхольда.]*

[43] *Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1925.*

[44] *Wandurski W. Op. cit. № 43. S. 337.*

[45] *Сведения о жизни и деятельности Вандурского я почерпнула из монографии Хелены Карвацкой: Witold Wandurski. Łódź, 1968. См. также: Wodnarowie E. i M. Polskie sceny robotnicze 1918–1939. Warszawa, 1974. S. 180–224. [Воднар Э. и М. Польские рабочие сцены 1918–1939.]*

[46] *См.: Ibid. S. 49.*

института, а позднее принял руководство художественным клубом работников здравоохранения, создал самодеятельную театральную труппу. О своей деятельности в Харькове он по прошествии многих лет рассказал Александру Февральскому, который написал на эту тему статью, опубликованную в 1960-е гг. в ежемесячном журнале «Диалог»[47]. Вандурского арестовали в 1921 г., и, освободившись, он вернулся в Польшу.

Приехав на родину, он связал свою жизнь с Лодзью, где с 1923 г. сотрудничал с труппой самодеятельного театра «Рабочая сцена», а в 1925–1927 гг. руководил ею. Здесь он поставил свои пьесы «Смерть на груше» и «Игра об Ироде», а также Пролог к «Мистерии-буфф», фрагменты из «Слова о Якубе Шеле» Бруно Ясенского; принимал участие также в постановках «Ткачей» Гауптмана и «Гибели "Надежды"» Гейерманса. В 1928 г. был арестован за коммунистическую деятельность. После выхода из тюрьмы он эмигрировал сначала в Берлин, а потом в СССР, где в 1933 году был арестован и погиб в 1934 г.

Как театрального критика и публициста Вандурского интересовала проблема неспособности театра установить контакт с новой, демократизировавшейся публикой. Он подчеркивал необходимость реформировать театр ради потребностей рабочего зрителя. Его взгляды сформировались под влиянием разных наблюдений, почерпнутых в России: в них заметны отзвуки как пролеткультовских идей, так и мейерхольдовской программы «Театрального Октября». Вандурский постулировал обращение к старым традициям народного театра, временам,

Леон Шиллер, 1939. Фотография с посвящением Эрвину Аксеру

когда литературный текст не ограничивал исполнителя, а был лишь эскизом, на основе которого актер посредством своего творчества творил новое содержание (например, в средневековом ярмарочном театре или в комедии дель арте). Он считал, что сцену не следует отягощать психологизмом – «стремиться к живому действию», «занимательной интриге»[48]. Он рассматривал театральное зрелище как независимое искусство, как игру, особенностью которой является движение тела актера.

В своих постановках Вандурский ссылался на опыт и открытия Мейерхольда, создателя театрального конструктивизма и биомеханики[49]. Он призывал «расправиться с переживаниям» на сцене. Большое значение придавал голосовой «инструментализации» зрелища и сценическому движению – «пластически организованному» и «ритмизованному»[50]. Предлагал максимальное упрощение сценографии. Конструктивизм, как писал Вандурский, стал на «Рабочей

[47] *Fiewralski A. Majakowski, Wandurski, Jasieński // Dialog. 1962. № 9. [Февральский А. Маяковский, Вандурский, Ясенский.]*

[48] *Teatr Ludowy. 1921. № 2. S. 8. Цит. по: Karwacka H. Op. cit. S. 83.*

[49] *По поводу связи между конструктивизмом и биомеханикой в сценической практике Мейерхольда Вандурский высказался также в полемической статье: Nieistotne argumenty // Życie Teatru. 1924. № 31–35. [Несущественные аргументы.]*

[50] *См.: Karwacka H. Op. cit. S. 143.*

[51] *Ibid. S. 175.*

[52] *См.: Osiński Z. Wacław Radulski (1904-1983) // Pamiętnik Teatralny. Rok XXXII. Z. 1–2 (129–130). Warszawa, 1984. S. 16. [Осиньский З. Вацлав Радульский.]*

[53] *Красовский Ю. Октябрь и проблемы театральной педагогики (Анализ методических разработок Курмасцепа и ШАМа) // Из истории сценической педагогики Ленинграда (ЛГИТМиК). Сборник статей и материалов. Ленинград, 1991. С. 31. Сам Мейерхольд читал лекции в Петрограде сначала на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (летом 1918), а затем – в созданном на основе Инструкторских*

сцене» господствующим стилем, следовательно, вместо старых декораций вводились простые, суровые архитектурные конструкции. Стоит добавить, что проекты Вандурского пересекались с поисками польских конструктивистов и абстракционистов, работавших именно в Лодзи и входивших в группу «Блок» (Катажина Кобро, Владислав Стшеминьский, Хенрик Стажевский, Мечислав Щука и другие). Он разделял их убеждение, касающееся «неотделимости искусства от общественных проблем»[51].

В контексте достижений советского театра идеи Вандурского не отличались оригинальностью, однако на польской почве были в то время наиболее серьезной попыткой создания модели нового театра, вдохновленного творчеством Мейерхольда. Вандурский пытался реализовать эту модель в самодеятельном театре, рабочем, на эта попытка была с самого начала обречена на провал, поскольку авангардные идеи с трудом объединялись с возможностями самодеятельной труппы. Вандурский отдавал себе отчет в этом противоречии, поэтому планировал работу, рассчитанную на повышение квалификационного уровня создателей и развитие зрителей рабочего театра. Но эта работа требовала многих лет, которые не были отпущены Вандурскому.

Художником, который не скрывал своего восхищения личностью и достижениями Мейерхольда, был Вацлав Радульский (1904–1983). Он родился и вырос в Петербурге, где окончил гимназию и в 1922 г. взялся за театральное образование. Радульский учился в Институте сценических искусств с обязательной практикой в Александринском театре под руководством Юрия Юрьева[52]. Напомним, что Институт сценических искусств был образован как раз в 1922 г., а на его программу повлиял Мейерхольд: «В программу занятий Института была включена биомеханика в качестве актерского тренинга»[53]. В своих письмах Радульский вспоминал, что один или два раза слушал лекции Мейерхольда (скорее всего, во время коротких визитов режиссера в Петроград).

В июне 1923 г. Радульский приехал в Варшаву, где продолжил актерское образование в Театральной школе. Он учился под руководством Александра Зельверовича[54]. Среди его профессоров были: Стефан Ярач[55], Вилям Хожица[56], наконец Леон Шиллер[57], с которым он мог обсуждать то, что его тогда больше всего интересовало. Спустя годы Радульский вспоминал:

«Я был на так называемом седьмом небе. Наконец, нашелся кто-то, кто говорил о знаменитых русских спектаклях, как будто сам их видел, кто-то, кто глубоко “сидит” в самой гуще современного театра»[58].

Пользу от этих бесед имел не только ученик, но и учитель. Шиллер до этого знал Мейерхольда только по книгам, а теперь мог узнать что-то от живого свидетеля. Радульский несколько раз упоминал о виденных им спектаклях Мейерхольда, не указывая названий[59]. После переезда в Польшу он внимательно следил, что писали о Мейерхольде, и по-прежнему пребывал под большим впечатлением от того театра, который видел в России. Он писал об этом в статьях о русском театре для журналов: «Scena Polska», «Życie Teatru», «XX wek».

*курсов Курмасцепе (1918/1919) – см.: Мейерхольд В.Э. Лекции 1918-1919. Сост. О.М. Фельдмана. Москва, 2001.*

*[54] Зельверович А. (1877–1955) – польский актер, режиссер, директор театров, педагог; его имя носит Театральная академия в Варшаве, основанная им же в 1932 году.*

*[55] Ярач С. (1883–1945) – польский актер, режиссер. С 1904 в театрах Кракова, Познани, Лодзи, Варшавы. Реформатор польского театра (основывался на принципах Московского Художественного театра).*

*[56] Хожица В. (1889–1959) – режиссер и директор театров, писатель, театральный критик; один из создателей польского Монументального театра.*

*[57] Шиллер Л. (1887–1954) – режиссер, одна из крупнейших фигур в истории польского театра, которого многие считают самым выдающимся польским постановщиком XX века, с июля 1946 г. ректор варшавской Государственной высшей театральной школы (временно располагавшейся в Лодзи).*

*[58] Radulski W. Schiller – reżyser // Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze. Portrety wielokrotne / Wybór i opracowanie J. Timoszewicz. Kraków, 1990. S. 172 (впервые мемуар Радульского был напечатан: Wiadomości. Londyn. 1955. № 44). [Радульский В. Шиллер – режиссер.]*

*[59] «Должен отметить, что у меня в памяти были свежи спектакли, поставленные Мейерхольдом, Вахтанговым, Таировым, Радловым <. . . >» – Op. cit. S. 171.*

После приезда из России Радульский очень критично относился к спектаклям варшавских театров, обвиняя их в устаревших декорациях и анахроничной режиссуре[60]. В то же время его заинтересовали спектакли Леона Шиллера (1887–1954) со сценографией братьев Анджея и Збигнева Пронашко. Шиллер в 1924 г. принял руководство варшавским Театром им. Богуславского. Он пригласил к сотрудничеству художников, искавших новые средства пластического выражения: Виляма Хожицу, Анджея Пронашко, Винцента Драбика, Зофию Стрыеньскую, Тадеуша Гроновского, Тациану Высоцкую, Кароля Шимановского. В планах Шиллера этот театр должен был стать популярным, массовым, предназначенным для рабочей публики, которая имела бы возможность познакомиться с передовым репертуаром, главным образом польским, поставленным на высоком художественном уровне. Параллельно Шиллер воплощал на сцене Театра Богуславского идею польского монументального театра[61].

«Русский театр» – это очень широкое понятие. Тем не менее, Радульский подчеркивал особое значение именно Мейерхольда. «Я предпочитал Станиславскому динамичного Мейерхольда», – однозначно определял он свою художественную позицию в личном письме[62].

Свое отношение к Мейерхольду и его творчеству он ярче всего выразил в тексте «Театр Мейерхольда закрыт»[63], опубликованном через три недели после закрытия ГосТИМа. Радульский очень хорошо ориентировался в ситуации, господствовавшей в тогдашнем Советском Союзе, который он, кстати, посетил в 1935 году в качестве гостя Международного театрального фестиваля в Москве. В этой статье он не только объяснял польским читателям всю значимость сделанного Мейерхольдом и плачевные последствия для будущего советского искусства ликвидации театра известного режиссера, но и говорил о своих собственных художественных предпочтениях.

«Уничтожение театра Мейерхольда является последним пунктом в искоренении нереалистического искусства в Советской России», – писал Радульский в первой фразе своей статьи. И добавлял: «Мейерхольд был, кажется, первым, кто воплощал в своих постановках лозунг возврата к реализму», – объясняя при этом, что его реализм совершенно не умещался в рамках академического, классического понимания. Радульский пишет о конфликте театра героического, трагического, массового с современным советским театром мелких жизненных проблем серых граждан, соответствующего государственной идеологии. Он пишет, что когда советский театр показывает прошлое, то делает это исключительно «в форме лубков анекдотического характера в красно-патриотическом соусе для укрепления духа и пробуждения советско-национального шовинизма». Поэтому он не сомневается, что:

«На фоне этих [указанных] постулатов спектакли Мейерхольда выглядят чуждо, даже враждебно. Мейерхольд чувствует зыбкую почву реализма в искусстве. <…> Его постановки заставляют беспокоятся. В его спектаклях актуальные вопросы теряют весомость, “здоровый” оптимизм кажется

*[60] В «Новом Дон Кихоте» Фредро, поставленном в театре «Редута» группой режиссеров под руководством Шиллера, Радульский критиковал стилизацию как «форму, которой давно пренебрегают в современном театре» (см.: Osiński Z. Op. cit. S. 18), наверняка принимая за точку отсчета русский театр, поскольку другого он не знал.*

*[61] См. коротко на эту тему: Осиньская К. Театральная «Картотека». Путеводитель по польской сцене XX века // Театр. 2011. № 5. С. 8–41.*

*[62] Письмо З. Осиньскому от 6.VI.1963. См.: Radulski W. Quasi-pamiętnik ułożony z listów (1) // Dialog. 1979. № 2. S. 130. [Радульский В. Квазидневник, сложенный из писем.]*

*[63] Этот текст был опубликован 30 января 1938 года в варшавском еженедельнике «Пион» («Вертикаль») и в тот же день в «Курьере Виленском».*

подозрительным, официальная правда не представляется такой надежной. <…> Сквозь осязаемый "здоровый" реализм начинает пробиваться вечное, трагизм человека-личности, критическое отношение ко всему бытовому».

И дальше: «Для сегодняшнего дня Мейерхольд становится вредителем, который выламывается из рамок общевоспитательных тенденций СССР. Однородный общественно-идеологический лагерь, которому должно служить искусство, не может признать этого пролома. Мейерхольд <…> должен быть ликвидирован»[64].

Рассуждая о Мейерхольде, Радульский не только солидаризируется с человеком и художником, но также становится на сторону театра, который он представляет: театра трагического, поднимающего вечные вопросы, который не соглашается на роль обслуги каких-либо безотлагательных задач. Радульскому была близка левая позиция Мейерхольда. Однако «левость» означает для Радульского отрицание мещанского искусства и восхищение всем революционным и авангардным в искусстве: выход за пределы традиционной сценической коробки, снятие занавеса, конструктивизм, использование в театре киномонтажа и т.п. Его интересовал театр, работающий с коллективным мифом и архетипом, но не преследующий цели воспитать зрителя во имя какой-то конкретной политической или национальной идеи – даже в том случае если бы ставилась польская романтическая драма.

Радульскому было близко понимание театра как искусства, высказывающегося собственными средствами, а не через авторский текст. Мейерхольд стал для него ключевой фигурой современного театра, поскольку своим творчеством он доказал, что театр – это, прежде всего, продукт мысли и воображения режиссера:

«Постановщик <…> должен иметь свой взгляд на произведение, найти свою правду в его слове, должен уметь показать эту правду зрителям и завоевать их ради нее. Такова сегодня роль режиссера, человека, волею судьбы поставленного на должность не просто управляющую, но и определяющую значение сегодняшнего театра»[65].

В глазах Радульского Мейерхольд воплощал силу и величие современного театра, облик которого формирует режиссер, словно демиург и организатор труппы: «Постановщик – это художник, доминирующий в театре, объединяющий отдельные силы <…>»[66].

Таким образом, Мейерхольд для Радульского – прежде всего, создатель современного театра, вдохновляющий размахом и смелостью интерпретации текста, формирования собственного театрального пространства и, наконец, создания новой, внепсихологической актерской игры.

Приведенные выше заметки позволяют сделать вывод, что восприятие Мейерхольда в Польше в 1923–1939 годах было явлением живым и плодотворным. Тем не менее знания о Мейерхольде упомянутых польских художников не были знаниями исследователей, обладающих детальными сведениями о советской театральной теории и практике. Они смотрели на творчество Мейерхольда сквозь призму собственных увлечений,

[64] *Radulski W. Teatr Meyerholda zamknięty // Kurier Wileński. 30.I.1938. № 29 (4347). S. 6. [Радульский В. Театр Мейерхольда закрыт.]*

[65] *Radulski W. Dialog o inscenizatorze // Życie Teatru. Warszawa. 1.XII.1926. № 42. S. 310. [Радульский В. Диалог о постановщике.]*

[66] *Ibid.*

интересов, видения театра, сформированного в ином культурном контексте. Не удивительно, что большинство художников в межвоенной Польше не отличало творчество Мейерхольда от Таирова или Вахтангова, объединяя их под одним определением – антипсихологический театр, имя же Мейерхольда как правило всегда называлось первым, поскольку стало символом театрального авангарда. Даже Радульский, который видел спектакли всех троих, был склонен к такого типа обобщениям и делал из них далеко идущие выводы, в том числе оценивая родство польских художников с российским театром. Вспоминая Шиллера, Радульский писал:

«В грубом разделении на реалистический театр со Станиславским во главе и формальный, которым предводительствовали заклейменные Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, место Шиллера, несмотря на все его теоретические высказывания, было по эту, вторую сторону. Что русский реализм с его продолжателем в лице советского соцреализма имеет общего с Мицкевичем, Словацким, Норвидом, Выспяньским, Мичиньским, Жеромским, драмами, которые ставил Шиллер и которые должны были заложить фундамент взлелеянного им в мечтах польского театрального стиля»[67].

Если опустить упрощения данного вывода (в них Радульский, впрочем, отдавал себе отчет), то обращает на себя внимание попытка найти общий знаменатель для традиции польского монументального театра и советского авангарда. Нельзя при этом забывать, что главные представители этого важнейшего в театре межвоенной Польши явления: Леон Шиллер, Вилям Хожица, Вацлав Радульский, Анджей Пронашко – ссылались на совершенно иную и неизвестную в России культурную традицию, к театральным идеям и драматургии польских романтиков, в том числе к т.н. «Лекции XVI» парижских лекций Адама Мицкевича – новаторскому видению нового театра, а также к Выспяньскому. Но нет и оснований игнорировать заявления Радульского о восхищении Мейерхольдом, поскольку между обоими этими явлениями (польским монументальным театром и театром Мейерхольда) есть параллели, выражающиеся в схожем стиле мышления о театре[68]. Этот стиль характеризовал творчество многих режиссеров европейского театра того времени. Именно поэтому в сопоставлении польского монументального театра с постреволюционным творчеством Мейерхольда речь идет не столько о поиске влияний и зависимостей, сколько об указании на определенную идейно-художественную общность.

Польская романтическая драма, а также произведения Выспяньского, Мичиньского, то есть та сценическая литература, которая попала в поле интересов Шиллера, Хожицы и Радульского (хотя необходимо подчеркнуть, что все они ставили также современный репертуар, отечественный и зарубежный), не могла иметь место (и в сущности его не имела) ни в театре XIX века, ни в начале XX века, в период «Молодой Польши». Этот тип драматургии, отвергающей так называемое жизнеподобие, обращающейся к миру идей, к коллективным мифам и архетипам, не умещался в рамках

[67] *Radulski W. Schiller-reżyser. Op. cit. S. 178. [Радульский В. Шиллер-режиссер.]*

[68] *На эти параллели указывал Збигнев Осиньский: Osiński Z. Polski Teatr Monumentalny a radziecka awangarda teatralna // Miesięcznik Literacki. Styczeń 1969. № 1. S. 53–63. [Польский монументальный театр и советский театральный авангард.]*

традиционного театрального пространства, требовал нового сценического языка и непсихологической актерской игры. Поэтому художники, сформировавшие лицо польского театра в межвоенный период, искали вдохновения в новых направлениях европейского искусства, особенно интересовались тем, что происходило в Германии, Франции и России, внимательно наблюдали за начинаниями Мейерхольда. Их художественная позиция сводилась – в общем и целом – к отказу от «натурализма» мещанского театра и поиску вдохновения в более ранних эпохах: в польском романтизме, а также в античной традиции и в средневековом театре мистерий.

«Театр героический, трагический, массовый – в противоположность театру переживаний, интимных сценок и интересных случаев из жизни»[69], – писал Радульский о театре Мейерхольда, подчеркивая, что его сила заключается в «созвучности эпохе». Похожие принципы исповедовали польские художники из круга, о котором идет речь:

«Любой большой, а точнее – любой творческий театр должен быть связан с коллективной жизнью, должен быть выразителем этой жизни, – подчеркивал Вилям Хожица, – ибо без этой глубокой связи с духовной сущностью общества театр как искусство по природе своей общественное обречен на вырождение и упадок»[70].

В другом месте, отсылая к Мицкевичу, он писал:

«Все эти идеи сцены не будуарной, но мистериальной, визионерской и монументальной – это и есть язык нашей театральной современности, уже не только польской»[71].

С таким стилем мышления были связаны конкретные постулаты и постановочные решения, принципы театрального пространства. В этой области огромную роль сыграл Анджей Пронашко – художник, наиболее открытый радикальным авангардным идеям, переносивший их на почву польского театра и являвшийся в то же время автором оригинальных пространственных и сценографических решений в театре. Он принадлежал группе художников, благодаря которым удалось найти ключ к постановкам польских романтиков в современных сценических образах. В 1928 г. в опросе «Театр будущего», проведенном журналом «Век XX», Пронашко писал:

«Театр должен стать машиной, нарушающей РАВНОВЕСИЕ духа, его сонное бездействие или спячку. <…> Задача театра – не воссоздавать жизнь, но ухватывать ее движение, ее призывы, <…> силу, которая приводит ее в движение»[72].

Оказалось, что в этой революционной концепции театра может уместиться творчество Мицкевича и Выспяньского. Среди прочего заслуга Пронашко – обнаружение художественно-идейного родства между, на первый взгляд, такими отдаленными явлениями, как польские романтики и авангард первой половины XX века[73]. После войны, в 1958 году, наблюдая регресс в области пространственных решений, Пронашко приводил важнейшие достижения прошлого:

«Известно, и меня этот факт глубоко волнует, что огромное количество труда и изобретательности (целая масса замечательных идей во Франции, Германии, России и у нас) было вложено в конструирование нового театрального

[69] *Radulski W. Teatr Meyerholda zamknięty.*

[70] *Horzyca W. Zagadnienie polskiego teatru monumentalnego // Sygnały. 1933. № 10–11. S. 26–27. [Хожица В. Проблема польского монументального театра.] Тексты Хожицы о театре, публиковавшиеся в газетах и журналах, вышли отдельной книгой: Horzyca W. Polski teatr monumentalny. Wybór i opracowanie L. Kuchtówna. Wrocław, 1994. [Хожица В. Польский монументальный театр.]*

[71] *Horzyca W. Rodowód teatru polskiego // Pion. 1938. № 51–52. S. 2–4. [Хожица В. Генеалогия польского театра.]*

[72] *Pronaszko A. O teatr przyszłości // Wiek XX. 1928. № 2. Cyt. za: Marczak-Oborski S. Awangardowa wielość rzeczywistości // Myśl teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia. Wybór i wstęp S. Marczak-Oborski. Noty L. Kuchtówna. Warszawa, 1973. S. 5.*

[73] *«Адам Мицкевич, – писал Пронашко в 1934 году, – автор первого в мире сценического фактомонтажа, этой так модной сегодня сценической формы («Дзяды»), в то же время является первым в обновлении концепции симультанного театра и искателем новых путей театра». Далее Пронашко напоминает о мицкевичевской идее постановки «Небожественной комедии» Красиньского в парижском Олимпийском цирке – см.: Odrodzenie teatru // Pronaszko A. Zapiski scenografa. Wspomnienia – artykuły – listy. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa, 1976. S. 247–248. [Возрождение театра // Пронашко А. Записки сценографа. Воспоминания – статьи – письма.]*

пространства. “Огромный театр” Выспяньского, театр Пискатора-Гропиуса, театр Копо, Симультанный театр, о котором мы уже не раз говорили, театр Сыркуса на Жолибоже, мой театр “на колесах”, как его называли, театры под руководством Мейерхольда и Таирова с их прекрасными соратниками, художниками – это не все, что можно было бы перечислить»[74].

Пронашко вместе с архитекторами Хеленой и Шимоном Сыркусами, Феликсом Крассовским (автором метода «нарастающей сцены» – заполняемой по мере развития театрального произведения), а также Иво Галлом, Винцентом Драбиком, Владиславом Дашевским, Збигневом Пронашко и другими, относился к той группе польских сценографов, которым было слишком тесно в театральной коробке и которые не хотели довольствоваться ролью театрального декоратора. Упомянутые художники не составляли некоей единой группы. Пронашко и Сыркусы, например, обращались к программам футуризма и кубизма, а также конструктивизма, в то время как Иво Галл, отвергая очарование техникой и механическими эффектами, стремясь извлекать поэтико-философскую суть драмы в рамках жреческого видения ИТЕАТРА[75], искал вдохновения в восточном театре (особенно в театре Но) и мистериальном. Их всех объединяло с Мейерхольдом и соавторами его спектаклей стремление к архитектоническому построению театрального пространства, к функционализму, тенденция к монументальности, наконец.

Пронашко и Сыркусы создавали проекты театральных зданий, исходя из того принципа, что каждая пьеса требует новой ситуации, а значит, идеальным можно считать театр, где каждый раз организовывается новое пространство. В современном театре должен быть учтен принцип взаимопроникновения сцены и зрительного зала. Восхищенные возможностями современной театральной техники, художники в то же время опирались на старые традиции, прежде всего на греческий античный театр. Свои представления Пронашко и Шимон Сыркус воплотили в проекте Симультанного театра (называемого также Театром будущего), подготовленном в 1928 году по заказу варшавского магистрата (макет этого театра с двумя подвижными кольцами сцены, окружающей амфитеатр зрительного зала, был представлен на польской театральной выставке в Париже в 1931 г.), а также в реализованном в Театре им. Жеромского (в варшавском районе Жолибож) проекте Сыркуса.

Интересно было бы сопоставить сценографические решения Пронашко в нескольких постановках пьесы «Рычи, Китай!» Третьякова, осуществленных Шиллером во Львове (1932), Лодзи (1932) и Варшаве (1933)[76], со спектаклем в Театре им. Мейерхольда[77]. Беглое сравнение фотографий декораций Пронашко к спектаклю в варшавском театре «Атенеум» с фотографиями спектакля в Театре им. Мейерхольда наводит на мысль о близости: в обоих случаях на дальнем плане, в центральной части сцены – конструкция, напоминающая корабль, а перед ней – подмостки. Важно отметить, что Шиллер, вероятно, видел московский спектакль фактомонтажа Третьякова, когда в 1928 г. был в Москве на юбилейных торжествах МХАТа[78]. После

[74] *Pronaszko A. O nową przestrzeń sceniczną // Ibidem. S. 266. [Пронашко А. О новом сценическом пространстве.]*

[75] *ИТЕАТР – название (от соединения: «театр и театр», где первая часть означает театр существующий, а вторая – театр будущего), которым Иво Галл определял видение театра, где постановка (расположение сцены и зрительного зала) изменчива и диктуется характером драматического произведения.*

[76] *Здесь стоит вкратце напомнить историю одной из самых громких постановок Шиллера, первый раз показанной на сцене Театра Велького во Львове (15.05.1932) со сценографией Анджея Пронашко. Премьера была с энтузиазмом встречена частью лево настроенных зрителей и атакована правонациональной прессой, обвинявшей Шиллера в большевистской пропаганде. Притесняемый властями (после постановки «Серебряного сна Саломеи» Словацкого Шиллер был на короткий срок арестован, а в его квартире провели обыск), режиссер уехал из Львова и занял пост директора варшавского театра «Нове Атенеум». Между тем он повторил в Театре Мейском в Лодзи (15.12.1932) львовскую постановку фактомонтажа Третьякова (на этот раз со сценографией Станислава Яроцкого, основанной на проекте Пронашко); сорежиссером спектакля выступил Хенрик Шлетыньский. Атмосфера рабочей Лодзи в большей степени благоприятствовала левой идеологии, поэтому спектакль был принят очень хорошо. Очередную постановку «события в 9 звеньях» Шиллер*

Сцена из спектакля «Рычи, Китай!» С. Третьякова. Режиссер Л. Шиллер. Театр «Атенеум», Варшава. 1933

этого визита в интервью ежедневной газете «Курьер польский» он заявлял, что Художественный театр (наряду с Малым театром и Театром Корша) представляет «нечто, скорее, музейное в противоположность Мейерхольду, которого «можно назвать сегодня *magnus parens* нового театра»[79]. Тем не менее по прошествии лет Шиллер открещивался от непосредственного влияния Мейерхольда на собственную постановку произведения Третьякова[80].

Не подлежит сомнению, что монументальный театр в межвоенное двадцатилетие черпал свою энергию из достижений авангарда, и что творчество Мейерхольда было для него одной из важнейших точек отсчета. Отдельной проблемой является поиск упомянутыми режиссерами внепсихологического актерского языка. Кажется, однако, что в этом случае нельзя говорить о прямом влиянии Мейерхольда, а особенно – о влиянии биомеханики. Конечно, о ней писали, ею интересовались, но не было предпринято никаких радикальных шагов в создании актерского метода, опирающегося на непсихологические основы.

«Мицкевич, больной мейерхольдизмом» – такая формулировка была брошена (в качестве оскорбления!) в адрес Шиллера и его постановки «Дзядов». В 1927 г. Хожица писал: «<…> признание великолепных театральных идей Мицкевича сегодня считается еще “футуризмом” или даже “русскими новинками”»[81]; но следует добавить, что и в более поздние годы любая новая идея, особенно из области формальных решений, обвинялась частью критики в большевистском влиянии. Даже враги такого понимания театра, которое представляли Шиллер, Анджей Пронашко, Хожица или Радульский, интуитивно ощущали их родство с творчеством российского художника.

***Перевод с польского Д. Вирена***

*подготовил вместе с Пронашко на сцене «Нове Атенеум» (1.04.1933). Варшавским спектаклям сопутствовали манифестации зрителей, полных энтузиазма, что вызвало ответные реакции полиции (были случаи задержания после спектаклей). Эти обстоятельства стали причиной того, что пьеса исчезла с афиш после 42 спектаклей, хотя пресса – расходившаяся в идеологической оценке спектакля – единогласно признавала, что это одно из крупнейших достижений польского театра в области постановок современной драматургии. – См.: Kołakowski T. Dramat radziecki na scenach polskich w dwudziestoleciu międzywojennym. Warszawa, 1982. S. 124–135. [Колаковский Т. Советская пьеса на польских сценах в межвоенное двадцатилетие.]*

*[77] Автором инсценировки был Б.Ф. Федоров, сценографии – С.М. Ефименко; Мейерхольд осуществлял режиссерское руководство над спектаклем, премьера которого состоялась 23.01.1926 в ТиМе.*

*[78] Эту информацию я привожу по Е. Тимошевичу – см.: Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady. 1923–1953. Opracował J. Timoszewicz. Warszawa, 1996. S. 305. [Беседы с Леоном Шиллером. Интервью и автоинтервью.]*

*[79] Kurier Polski. 7.11.1928. № 309; цит.по: Ibidem. S. 68–69.*

*[80] См.: Ibidem. S. 187.*

*[81] Horzyca W. Teatralne idee Mickiewicza // Horzyca W. Polski teatr monumentalny. Op. cit. S. 168. [Хожица В. Театральные идеи Мицкевича.]*

**Збигнев ОСИНЬСКИЙ**

# ТРАДИЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА В ПОЛЬШЕ ПОСЛЕ 1945 ГОДА: ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ, ЕЖИ ЯРОЦКИЙ, ТАДЕУШ КАНТОР[1]

В течение всего сталинского периода в Польше информация о Всеволоде Мейерхольде была тем более привлекательна (особенно для молодых людей), чем более имела вкус запретного плода. Примером могут служить два молодых выпускника Государственной высшей актерской школы в Кракове: Ежи Яроцкий и Ежи Гротовский, которые учились режиссуре в ГИТИСе: Яроцкий в 1952–1956 гг., Гротовский в течение учебного года 1955/1956. Первый – под руководством Николая Михайловича Горчакова, второй – Юрия Александровича Завадского.

Сделаем небольшое отступление. Уже в 1946 году выдающийся польский режиссер-реформатор Леон Шиллер опубликовал на страницах еженедельника «Кузница» статью, где окончательно открещивался от Мейерхольда. Он сделал это следующим образом: «Катастрофа Мейерхольда в России выглядит для Запада фатально, вблизи дело выглядит иначе. Кто-то отнял у него разум, ибо то, что он делал, иначе объяснить невозможно. Он в основном отвергал все виды искусства, обращающиеся к актуальным политическим проблемам. Когда он убедился, что Советская Россия укрепилась, то сказал: теперь наступило спокойствие, я могу вернуться к комедии. Он сам вычеркнул себя из жизни. Другое дело – Станиславский. На своем юбилее он заявил: научите меня этой революции. И научился, смог это как-то совместить, и теперь является крупнейшим советским режиссером»[2].

Приведенное высказывание много говорит не только о тогдашней позиции Шиллера, который в новой политической ситуации [т.е. в «сталинский период», датируемый в Польше 1948–1955 гг. – ***Прим. пер.***] радикально поменял свои взгляды[3], но также об атмосфере в культурной жизни Польши и других государств советского блока в тот период. Необходимо добавить, что постановочно-режиссерское творчество Леона Шиллера в решающей степени выросло из традиции великой реформы [совокупность перемен в европейском театре на рубеже XIX–XX вв., в первую очередь, закрепление за режиссером статуса автора. – ***Прим. пер.***], а его самого считали главным ее представителем в польском театре. Уже в межвоенное двадцатилетие и позже польские критики обнаруживали сходства между театрами Мейерхольда и Шиллера[4]. Однако в сталинской Польше такие сравнения могли оказаться

[1] *Печатается по: Tradycja Meyerholda w Polsce (po roku 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor // Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009. Gdańsk, 2009. S. 109–155.*

[2] *Kuźnica. Łódź. 1946. № 9. S. 8.*

[3] *См.: Leon Schiller. W stulecie urodzin 1887-1987. Pod red. Lidii Kuchtówny, Barbary Lasockiej. Warszawa, 1990. S. 175–286. [Леон Шиллер. В год столетия со дня рождения.]*

[4] *См.: Osiński Zbigniew. Radziecka awangarda teatralna okresu Wielkiej Reformy a Polski Teatr Monumentalny // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Historia. Poznań, 1968. Z. 9. S. 447–470 [Осиньский Збигнев. Советский театральный авангард периода великой реформы и польский Монументальный театр]; Osiński Zbigniew. Polski Teatr Monumentalny a radziecka awangarda teatralna // Miesięcznik Literacki. 1969. № 1. S. 53–63; Koenig Jerzy. Meyerholda «Październik teatralny» // Dialog. Październik 1982. № 6. S. 61. [Осиньский Збигнев. Польский Монументальный театр и советский театральный авангард.]*

небезопасными для режиссера, который еще собирался сыграть существенную роль в театре[5] – и прежде всего этим можно объяснить антимейерхольдовские заявления Шиллера в то время.

Явные изменения оценок в прессе наступили лишь в 1956 году[6].

**1**

Уже после двух лет обучения в Кракове (1948–1952) Ежи Яроцкий пришел к выводу, что школа немного дает ему, а актерство, которому там учили, нагоняло тоску, поэтому лучшим местом получения знаний он счел театр, где был статистом и жадно наблюдал за процессом создания спектаклей. Собственные поиски проводили тогда многие способные студенты, но Яроцкий выделился тем, что создал группу, занимавшуюся Мейерхольдом, о котором не говорили на занятиях. По прошествии лет он так вспоминал это: «Однажды мне попался сборник статей на русском языке. Четыре или пять рецензий начала тридцатых. И все были о "Ревизоре". Вместе они давали возможность представить, что это был за театр. Меня это безумно захватило. Особенно в сравнении со Станиславским. Уже тогда мы учили русский, но я знал его очень слабо. Чтобы прочитать книгу, значительно ускорил занятия. Целыми ночами я сидел над текстом со словарем, чтобы потом в кругу друзей говорить о Мейерхольде. Мы занимались им несколько месяцев»[7].

И дальше: «Когда я был уже на третьем курсе, то руководил собственным коллективом. Поначалу [Ежи] Голиньский[8] руководил одним коллективом, а [Збигнев] Цибульский другим. А я расколол "коллектив" Голиньского и создал свой, где мы изучали Мейерхольда. Однако это не было сознательное идейное или стилистическое сопротивление. Он просто меня заинтересовал»[9].

Эта нескрываемая заинтересованность Мейерхольдом, выпавшая как раз на самый пик сталинского периода, находилась в полном разногласии с господствовавшей тогда конъюнктурой – в чем Яроцкий, впрочем, совершенно не отдавал себе отчета. Когда в 1992 году его спросили о причинах такой ситуации, он ответил: «…в этом не было никакого андеграунда, никакого бунта. Моя наивность была так глубока, что когда в 1952 году я поехал в Россию и Горчаков стал моим главным преподавателем по режиссуре, я мучил его вопросами именно о Мейерхольде. А он гримасничал, хохотал и махал руками. Он не мог понять одного: я приехал в Россию и не знал, что Мейерхольд был расстрелян и заниматься им запрещено. Горчаков как-то поймал меня в коридоре и сказал: "Ежи, не говорите об этом на занятиях. Давайте договоримся, Вы приедете ко мне домой, и я Вам все расскажу". Он боялся, что среди студентов есть стукачи. Официально, пока не дошло до частной беседы, он всегда повторял: "Этого нет в нашей программе". Позже он обеспечил мне доступ к материалам о Мейерхольде. Дал мне письмецо к библиотекарше в Ленинке. <…> Библиотекарша, пожилая женщина, была его знакомой еще до революции. Она выписала мне читательский билет в спецфонд и там выдавала тексты. Я читал книги и прежде всего журнальные подшивки. Но мне было запрещено читать какие-либо другие статьи, кроме театральных.

[5] *В качестве примера официальной позиции см.: Spieralski Zdzisław. Meyerholdyzm – choroba naszych działaczy teatralnych // Dziennik Łódzki. 13.VII.1949. № 190. S. 3. [Сперальский Здзислав. Мейерхольдизм – болезнь наших театральных деятелей.] Лишь в эмигрантской прессе в то время была опубликована статья, автор которой рассказал о реальных обстоятельствах смерти художника: Solski Wacław. Życie i śmierć sowieckiego reżysera // Wiadomości. Londyn. 18.VI.1950. № 25. S. 1. [Сольский Вацлав. Жизнь и смерть советского режиссера.]*

[6] *См., например: Błok Aleksandr. Buda jarmarczna (dedykowane Wsiewołodowi Meyerholdowi) [Блок Александр. Балаганчик (посвящается Всеволоду Мейерхольду). Пер. на польский Ежи Загурского] // Dialog. 1956. № 4. S. 107-115; Meyerhold Wsiewołod. Słowo o Majakowskim [Мейерхольд Всеволод. Слово о Маяковском] // Zeszyty Teoretyczno-Polityczne. 1956. № 10-11. S. 25-27; Tośta Antoni. Teatr Meyerholda // Słowo Tygodnia (dod. do «Słowa Ludu»). Kielce. 8.XII.1956. № 49. S. 3 [Тосьта Антоний. Театр Мейерхольда]; Szubińska Katarzyna. Droga do teatralnej symfonii. Recepcja Wsiewołoda Meyerholda i stan badań nad jego twórczością w Polsce (po 1956 roku). Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Zbigniewa Osińskiego. Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki. Instytut Literatury Polskiej. Warszawa, 2004. [Шубиньская Катажина. На пути к театральной симфонии. Рецепция Всеволода Мейерхольда и исследования его творчества в Польше (после 1956 года).]*

[7] *Wybory i przypadki. Z Jerzym Jarockim rozmawiał Andrzej Wanat // Teatr. 1992. № 2. S. 10. [Выборы и случаи. С Ежи Яроцким беседовал Анджей Ванат.]*

[8] *[Голиньский Ежи (1928–2008) – актер, режиссер, педагог; был режиссером в Театре им. Юлиуша Словацкого в Кракове.]*

[9] *Ibid.*

В подшивках бумажками были заложены страницы, которые я имел право просматривать. <…> Никто из моих друзей никогда не был в спецфонде. Это было место, предназначенное для ученых. Там были не только советские запрещенные издания, но также новейшие научные исследования со всего мира. <…> Они собирали литературу со всего мира, но изолировали знания для специалистов. Это касалось точных наук, но также гуманитарных и театра. Я поехал туда из-за Мейерхольда, не Станиславского, а меня начали кормить чем-то другим»[10].

Приведенный фрагмент высказывания Яроцкого помимо прочего указывает – косвенно – на принципиальное различие между Государственной высшей актерской школой в Кракове и ГИТИСом (а также другими театральными школами в СССР) в тот период: даже в худшие сталинские годы в краковской школе никого не покарали за занятия творчеством преданного анафеме художника. Однако это совершенно точно не афишировали, и развитию подобных интересов никто не помогал. Знаменательно то, что молодой студент актерского факультета был в сущности предоставлен сам себе, и никто из педагогов даже не сообщил ему, что он мог бы найти – опять же – совсем не так мало статей на интересовавшую его тему в польской театральной (и не только) прессе межвоенного двадцатилетия[11]. Вполне вероятно, что преподаватели Яроцкого забыли об этом факте либо просто не знали о нем.

Тем не менее, из трех действовавших в то время в Польше высших театральных школ – в Кракове, Лодзи и Варшаве – такая ситуация была возможна только в первой. Трудно даже представить, чтобы в сталинскую эпоху подобная секция студенческого научного кружка могла возникнуть и действовать в каком-либо из двух других учебных заведений.

В то же самое время Ежи Гротовский начинал актерское обучение в краковской Государственной высшей актерской школе и уже на втором курсе стал проводить с группой друзей, под вывеской студенческого научного кружка, работу над «методом физических действий» Станиславского[12].

**2**

В ГИТИСе Ежи Яроцкий оказался из-за Мейерхольда, несмотря на то что все обучение там проходило под знаком Станиславского. В опубликованной в 2000 году на страницах «Нотатника Театрального» статье режиссер еще раз возвращается ко временам своей учебы в Москве и роли, которую сыграл в ней его тогдашний мастер – Николай Михайлович Горчаков:

«Это Горчаков обеспечил мне свободный доступ к спецфонду Ленинской библиотеки, поскольку только там можно было читать запрещенные книги и журналы, изъятые из легального оборота и доступные лишь узкому кругу привилегированных ученых. <…>

В течение многих лет я приходил туда через день и с пылающим лицом пожирал сведения о Мейерхольде, Михоэлсе, Михаиле Чехове – всех тех, кого убили или “выпроводили” из Союза. О Таирове еще немного говорили на занятиях как о формалисте, о других – ни слова. Просматривая подшивки газет революционных лет,

[10] *Ibid.*

[11] *Meyerhold Wsiewołod. Teatr w Rosji [Мейерхольд Всеволод. Театр в России] // Nasz Przegląd. 29.XI.1931. № 330. S. [12]; Meyerhold Wsiewołod. Moja droga twórcza // Wiadomości Literackie. 29.X.1933. № 47. S. 16; Meyerhold Wsiewołod. Ideologia i technologia teatru // Tygodnik Artystów (Kraków). 26.I.1935. № 11. S. 3. Эти статьи были опубликованы без указания имен переводчиков. См. также: Brzękowski Jan. Kilka chwil z Meyerholdem // Kurier Literacko-Naukowy. 1930. № 40. S. 2 (dod. do «Ilustrowanego Kuriera Codziennego». 29.IX.1930. № 40) [Бженковский Ян. Несколько мгновений с Мейерхольдом]; Janta-Połczyński Aleksander. W teatrze i w życiu. Cykl sowiecki // Dziennik Poznański. 19.II.1933. № 41. S. 4, перепечатка в: Janta-Połczyński Aleksander. Patrząc na Moskwę. Poznań, 1933. S. 94–98 [Янта-Полчиньский Александр. В театре и в жизни. Советский цикл]; Dąbrowski Bronisław. Rozmowa z Meyerholdem // Scena Lwowska. 1934/1935. Z. 3. S. 45–48; Byrski Tadeusz. U Meyerholda w Moskwie // Środy Literackie. Wilno. Listopad 1936. № 5. S. 7–10.*

[12] *См.: Osiński Zbigniew. Pierwsze laboratorium teatralne Grotowskiego. Studenckie Koło Naukowe 1951–1959 // Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 4–72. [Осиньский Збигнев. Первая театральная лаборатория Гротовского. Студенческий научный кружок 1951–1959.]*

двадцатых и тридцатых годов, можно было еще и заглянуть в бездну страшной Истории»[13].

В российской театральной культуре память о Мейерхольде в сущности была постоянно жива, хотя по необходимости многие годы это активно скрывалось, особенно после травли, ярким примером которой стала громкая статья Платона Керженцева «Чужой театр», опубликованная 17 декабря 1937 года в «Правде», и вплоть до 26 ноября 1955 года, когда Военная коллегия Верховного суда СССР приняла решение о прекращении дела против Мейерхольда и его посмертной реабилитации как гражданина и члена партии. Однако и в те годы некоторые его ученики передавали по крайней мере какие-то частички традиции, делая это более или менее открыто. Как Яроцкий, так и Гротовский вспоминает, например, Николая Охлопкова – в двадцатые годы актера Театра имени Мейерхольда, а позднее известного режиссера, который в своих спектаклях был наследником и продолжателем Мейерхольда. Для Яроцкого одним из важнейших событий московских лет стал «Клоп» Маяковского в Театре Сатиры (премьера в 1955 году), поставленный Валентином Плучеком, также учеником Мейерхольда.

Отношение Ежи Яроцкого к мейерхольдовской традиции точно охарактеризовала Беата Гучальская, автор монографии о режиссере: «Уезжая из Москвы, он не чувствовал себя ни учеником, ни последователем Станиславского или Мейерхольда. Ему не пришлось пройти через этапы обучения у мастера, подражания ему и наконец бунта. Он не соотносил себя ни с одной театральной системой.

Е. Яроцкий

Скептичный и дистанцированный, он всегда полагался на себя и с самого начала выстраивал собственную особость. <…> Важнейшим результатом знакомства с идеями Мейерхольда было осознание того, что можно создавать театр совершенно иначе, отвергая как стиль, господствовавший в польском театре послевоенного периода, так и сценический реализм Станиславского. Мейерхольд стал мощным толчком для его собственных поисков. Он определил, скорее, ход мыслей, нежели конкретные постулаты»[14].

Яроцкий несколько раз обращался к пьесам, которые ставил Мейерхольд или которые находились в поле интересов мастера. Это были, например: «Баня» (Театр Шленский в Катовице, премьера 31 октября 1963) и «Клоп» Маяковского (две постановки: Театр Вспулчесный во Вроцлаве, премьера 15 октября 1967, и учебный театр Государственной высшей театральной школы в Кракове, премьера

[13] *Jarocki Jerzy. Przystanek Moskwa // Notatnik Teatralny. 2000. № 20–21. S. 40. [Яроцкий Ежи. Остановка «Москва».]*

[14] *Guczalska Beata. Jerzy Jarocki – artysta teatru. Kraków, 1999. S. 138. [Гучальская Беата. Ежи Яроцкий – художник театра.]*

30 ноября 1967), «Ревизор» Гоголя (Старый театр в Кракове, премьера 28 ноября 1980, и Шаушпильхаус в Вуппертале, премьера 26 ноября 1982), а также «Самоубийца» Николая Эрдмана (учебный театр Государственной высшей театральной школы в Кракове, премьера 18 декабря 1987, и Театр Вспулчесный во Вроцлаве, премьера 17 июня 1988). Однако в его случае это не имело ничего общего ни с подражанием, ни даже со стилизацией.

Сам режиссер, к которому я обратился за помощью в подборе иллюстративного материала для этого текста, подчеркнул, что если бы связи его спектаклей с постановками Мейерхольда были заметны на фотографиях, это означало бы, что он эпигон, а не художник. Возможно, в самом начале режиссерского пути Яроцкого заметны следы внешнего восхищения, однако в зрелом творчестве по-настоящему существенные связи находятся значительно глубже и касаются прежде всего ритма спектаклей, их внутренней пульсации. В этом смысле Яроцкий до сегодняшнего дня чувствует себя должником Мейерхольда, но это касается так называемой глубокой структуры спектаклей, которые он ставил[15].

**3**

Ежи Гротовский шел иной дорогой, нежели Яроцкий. Он как бы пребывал в согласии с тогдашней конъюнктурой, поскольку занимался Станиславским, которого в свою очередь рекомендовала официальная культурная политика, ей практически полностью было подчиненно польское актерское обучение. Однако он делал это таким образом и так проницательно, что в конце концов пришел к собственному открытию – несомненно, одному из важнейших в театральном искусстве XX века: в защиту «духа», то есть истинного Станиславского, и против «буквы», то есть официального, бюрократического вранья и полуправды о нем. Гротовский исчерпывающе написал об этом в статье «Ответ Станиславскому», впервые опубликованной в мае 1980 года на страницах «Диалога», но основанной на материале встречи с американскими актерами и режиссерами, которая состоялась 11 годами ранее – 22 ноября 1969 года – в Бруклинской Музыкальной академии в Нью-Йорке[16].

В одном из ранних интервью Гротовского мы читаем, что год обучения в Москве сделал возможным более глубокое познание «художественной техники Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и Таирова»[17].

Тогда его особенно интересовал Станиславский. Он утверждал, что уже хорошо знал, что такое «метод физических действий». Когда Гротовский ехал в СССР, его считали «фанатичным станиславщиком». Но именно эта черта своеобразного фанатизма, связанная с необходимостью основательного познания вещи, отличала его от коллег. Гротовский относился к этому вопросу крайне серьезно. И в Москву он поехал углубить свои знания о Станиславском, проверить их, прикоснувшись к истокам. Результат этой поездки оказался для него довольно неожиданным: там он открыл для себя Мейерхольда. Он познакомился, насколько это было возможно, с его наследием, жадно изучал документы, связанные с постановкой «Ревизора», и уехал,

*[15] Моя беседа с Ежи Яроцким состоялась 14 апреля 2001 года. См. также: Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego. Red. Tomasz Kubikowski, Paweł Płoski. Warszawa, 2007. [Режиссер. 50 лет творчества Ежи Яроцкого.]*

*[16] Впервые напечатано: Dialog. 1980. № 5. S. 111–119. Перепечатка в: Grotowski Jerzy. Teksty z lat 1965–1969. Wybór. Wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wyd. III. Wrocław, 1999. S. 145–164.*

*[17] rk [Romana Konieczna]. Przed premierą «Pechowców». Rozmowa z reżyserem // Trybuna Opolska. 7.XI.1958. № 265. S. 5. [Романа Конечна. Перед премьерой «Неудачников». Беседа с режиссером.]*

очарованным. По прошествии многих лет, сначала 7 октября 1989 года в Театре Сторки в Модене во время симпозиума «Гротовский, отсутствующее присутствие» («Grotowski, la presenza assente»), а позже на второй встрече с труппой московской Школы драматического искусства 2 мая 1990 года в Валличелле, он рассказал, как это произошло. Когда я попросил Ежи Яроцкого высказать возможные замечания по тексту, прежде всего касающиеся известных ему по личному опыту фактов, он следующим образом прокомментировал событие, о котором тогда говорил Гротовский:

«Сейчас, когда я вспоминаю наши разговоры, меня удивляет, что Юрек [Гротовский. – ***Прим. пер.***] не воспользовался этим источником [библиотекой им. В.И. Ленина. – ***Прим. авт.***], не принял предложения ходить туда по моему читательскому билету, на котором не было фотографии. Возможно, у него были другие ходы, о которых я не знал? Ими точно не могли быть закрытые архивы ГИТИСа.

В своих рассказах о гитисовских источниках и "архивах" Юрек немного сочиняет, потому что там была только библиотека с читальным залом, уже давно очищенная от запретной литературы, и о тайном чтении по ночам не могло быть и речи. ГИТИС закрывали на ночь на три замка и строго охраняли, как и другие государственные учреждения. Тем не менее нужно отдавать себе отчет в том, что когда Юрек приехал, уже (с начала 1955 года) шла кампания по реабилитации Мейерхольда. Письма по этому вопросу писали тогда в Главную военную прокуратуру среди прочих Б[орис] Пастернак, Д[митрий] Шостакович, С[ергей] Юткевич, Н[иколай] Эрдман и другие. Я вспоминаю об этом в связи с часто цитируемыми рассказами Юрека, что за какое-то упоминание о Мейерхольде на лекции ему грозили преследования, и по совету Завадского он был вынужден два месяца скрываться в моей комнате в общежитии на Трифоновке.

Е. Гротовский

Тогда о Мейерхольде уже можно было спрашивать на лекциях, а ответ зависел только от смелости, положения, ну и, конечно, вкусов преподавателя. Впрочем, упоминания о нем появлялись в легально издававшихся книгах, например, в избранных произведениях Блока или собраниях сочинений Маяковского. Воспоминания о нем можно было встретить у М[ихаила] Нарокова ("Биография моего поколения") и В[ладимира] Давыдова ("О Мейерхольде и его

спектаклях"). Обе эти книги вышли в 1956 году. Уже тогда работала также специальная Комиссия по творческому наследию Всеволода Мейерхольда. Об этом не писали публично, но "поговаривали". Я знал, например, что мой мастер Горчаков отказался участвовать в работе Комиссии (вскоре после этого он умер), а Юрий Завадский принял приглашение только десять лет спустя, в середине шестидесятых. Помню также, как Охлопков в Доме литератора и в ВТО на официальных встречах делился своими, по тем временам сенсационными воспоминаниями о Мейерхольде.

Юрек, конечно, время от времени ночевал у меня на Трифоновке, но всегда не больше двух дней и по совершенно другим причинам»[18].

Однако в столкновении с Мейерхольдом фигура Станиславского совсем не утратила для Гротовского своей величины, а лишь предстала перед ним в ином свете, более многомерной и драматичной, чем прежде. Скорее всего, тогда же в нем закрепился образ Станиславского как «личного примера». Гротовский рассказал мне об этом в ночь с 6 на 7 декабря 1976 года в гостинице «Бристоль» в Варшаве. Сразу после этой встречи я записал: «Проблема Станиславского. Этап обучения был закончен для меня в актерской школе. В определенный момент Станиславский уже был мною усвоен. Среди прочего в журнале, который редактировали студенты Государственной высшей киношколы в Лодзи, была помещена моя статья о методе физических действий»[19].

В то же время на московской встрече в редакции «Театра» 18 ноября 1976 года Гротовский обратился к теме традиции Всеволода Мейерхольда в своей режиссерской практике:

«Вторым вопросом был Мейерхольд – в плане отношения к тексту. Во мне была сомнительная черта. Мне нравилось, что Мейерхольд был автором спектакля. В тот первый период я тоже хотел быть автором спектаклей: сам играть, сам писать, но при помощи других (чужих текстов, актеров). Это было подозрительно.

Однако было и нечто важное, что Мейерхольд помог мне осознать: встреча с текстом. Что такое встреча? Это не значит, что мы одни. Истинная встреча предполагает, что каждый человек является собой, и, следовательно, все люди разные, но тем не менее есть что-то, что делает встречу возможной. Мне кажется, что когда мы готовили "Фауста" ["Трагическую историю доктора Фауста" К. Марло. – ***Прим. авт.***], "Акрополь" и "Стойкого принца", было очень трудно определить, верно ли это по отношению к тексту. Когда мы начали играть "Фауста", некоторые критики у нас заявили, что этот спектакль не соответствует Марло. Но потом проходил конгресс Международного института театра в Варшаве, куда приехали английские критики и начали писать, что это первый за много лет верный Марло спектакль.

Я не знаю, верен он был или неверен. Я вообще не люблю эти категории. Была встреча. Было очарование. Текст имел для нас значение, но не являлся оправданием, чтобы самим чего-либо не сделать. Это была не ширма, а огромный вызов для нас. Так что здесь я благодарен Мейерхольду, хоть и не уверен, что он понимал это именно так»[20].

[18] *Jarocki Jerzy. Op. cit. S. 40-41.*

[19] *Из моих записей. См.: Grotowski Jerzy. Artystyczny testament K.S. Stanisławskiego // Przegląd Filmowy. Czasopismo Studenckiego Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Luty-marzec 1954. № 2–3. S. 30–38. [Гротовский Ежи. Художественное завещание К.С. Станиславского.] Это, вероятнее всего, первая публикация Гротовского о театре, ранее (с 12 лет) он печатал свои стихи.*

[20] *Цитируется по магнитофонной записи.*

На протяжении всего периода «театра представления» (1957–1969) и потом в Италии (после 1985 года) Гротовский последовательно использовал – естественно, по-своему – оба мейерхольдовских открытия: во-первых, автором спектакля является режиссер, а во-вторых, каждая постановка должна быть «смонтирована».

Дабы избежать недопонимания, поясню, что постулат режиссера как автора спектакля провозглашали еще до Мейерхольда (прежде всего, Эдвард Гордон Крэг), однако он первый сделал из этого постулата окончательные практические выводы, подписывая спектакли своей фамилией рядом с фамилией автора (например, «Лес» Островского–Мейерхольда или «Ревизор» Гоголя–Мейерхольда), а также принимая на себя всю ответственность за спектакль. Что же касается монтажа, то его почти в одно время с Мейерхольдом применял в киноискусстве Сергей Эйзенштейн – ученик театрального мастера. Спор о том, кому из них принадлежит первенство, кажется столь же неразрешимым, сколь и бесцельным. Тем не менее фактом является то, что благодаря несравнимо большей популярности киноискусства перед театром, а также благодаря теоретическим работам Эйзенштейна о монтаже, это понятие принято связывать главным образом с его именем.

Первые спектакли Гротовского стилистически, несомненно, были намного ближе к Мейерхольду, чем Станиславскому. Очевидно, кульминацией этой тенденции к «мейерхольдизации» был «Фауст» по Гете в познаньском Театре Польском (премьера 13 апреля 1960 года), ранее ею были отмечены такие спектакли как: «Стулья» по Ионеско (Старый Театр в Кракове, 1957), две постановки «Семьи неудачников» по Ежи Кшиштоню (обе в 1958 году: сначала под названием «Боги дождя» в родном Старом Театре, а потом как «Неудачники» в опольском «Театре 13 рядов»; не случайно в программке режиссер поместил максиму Мейерхольда: «Выбрать пьесу автора – не значит разделять его взгляды», а в афише появилось определение «по пьесе», позже связанное со всеми работами Гротовского, вплоть до последней версии «Стойкого принца» 1968 года)[21] и «Дядя Ваня» по Чехову (Старый Театр в Кракове, 1959). Следующие спектакли, поставленные уже в руководимом Гротовским «Театре 13 рядов» в Ополе, это: «Орфей» по Кокто (1959), «Каин» по Байрону (1960), «Мистерия-буфф» по Маяковскому (1960) и «Шакунтала» по Калидасе (1960). Особый симбиоз традиции Станиславского и традиции Мейерхольда был достигнут в «Дзядах» по Мицкевичу (1961). Как представляется, именно с этого спектакля начался сознательный путь от «внешнего» к «внутреннему», от зрелища к индивидуальной работе с актером. Однако это не было просто и легко, наоборот – это была дорога, полная поворотов и виражей. Для примера укажу лишь на один факт от 12 мая 1961 года: с утра Гротовский проводил репетицию «Дзядов», а вечером в том же зале под его руководством прошла одна из «лекций» «Театра 13 рядов», озаглавленная «Они являются нашей традицией: Крэг, Мейерхольд, Арто, Таиров, Виткаций»[22]. Среди перечисленных имен, которые составляют «нашу традицию», нет Станиславского,

[21] См.: Osiński Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980. S. 42–43. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]

[22] См.: Osiński Zbigniew. Teatr «13 Rzędów» i Teatr Laboratorium «13 Rzędów». Opole 1959–1964. Kronika-bibliografia. Opole, 1997. S. 70. [Осиньский Збигнев. Театр 13 рядов и Театр-Лаборатория 13 рядов.]

зато есть – рядом с часто упоминавшимися тогда Крэгом и Мейерхольдом – Таиров, который в высказываниях Гротовского того времени возникал редко, и впервые Антонен Арто и Станислав Игнаций Виткевич. То, чему Гротовский научился во время учебы в Москве, он позже серьезно проверил и подтвердил в собственной практике. Об этом говорил и Людвик Фляшен[23]:

«Гротовский поехал в Москву не для того, чтобы изучать Станиславского, но прежде всего за тем, чтобы найти следы Мейерхольда. Это была его главная забота, поскольку в Польше – впрочем, не только в Польше – тогда не было доступа к этим материалам, потому что в то время эта тема была табуирована. Гротовский вообще считал – где-то он говорит об этом, я помню, – что Мейерхольд был в сущности величайшим художником театра всех времен. Мейерхольд, а не Станиславский.

Когда мы познакомились с Гротовским и искали новую форму театра, нашим театральным гуру был Мейерхольд. В своих первых постановках Гротовский сильно "мейерхольдизировал", по сути желая выйти за рамки театра Станиславского.

Только потом, когда он сам это изучил, оказалось, что Станиславский все-таки разбирался в актерской игре намного лучше, чем Мейерхольд»[24].

Можно сказать, что Гротовский «мейерхольдизировал» прежде всего тогда, когда создавал театр знаков. В первые годы его самостоятельных поисков доминантой экспрессии, по мнению Фляшена, был «строгий монтаж телесных и вокальных знаков, доведенных до уровня эффекта (т.н. искусственность, как это тогда определяли)»[25]. Когда Гротовский сознательно конструировал театральные образы и практиковал заложенную в каждом спектакле «игру двух составляющих, то есть актеров и зрителей»[26] – причем это всегда проходило «в неустанных практических поисках режиссера и актеров»[27], – то важной точкой отсчета были его знания о Мейерхольде.

Здесь я бы хотел напомнить о нескольких фактах. В ноябре 1955 года Военная коллегия Верховного суда СССР приняла решение о прекращении дела против Мейерхольда и его посмертной реабилитации. Однако эту новость держали в тайне так долго, насколько это было возможным. Тридцать четыре года спустя – на волне перестройки – военный прокурор Борис Всеволодович Ряжский опубликовал на страницах «Театральной жизни» статью «Как шла реабилитация», из которой можно частично узнать, каковы были причины этого:

«1 декабря мною отправлено министру культуры Н. Михайлову официальное письмо о том, что В. Мейерхольд полностью реабилитирован. Министерство восприняло это известие как взрыв атомной бомбы. От министра тут же был звонок моему начальнику. Тот вызвал меня: "В чем дело? Ты в ЦК сообщил?" Заставили меня составить справку для ЦК. Очень большую справку я составил. <…> Пожурили меня строго, сделали выговор, сказали, что не дорос до центрального аппарата. Но Верховный Суд – высшая инстанция, отменять его решение нехорошо, посмотрели, посмотрели и сочли это нецелесообразным.

[23] *[Фляшен Людвик (р. 1930) – театральный критик, писатель, театровед и режиссер. Соратник Гротовского, один из основателей и завлит Театра 13 рядов (позднее – Театра-Лаборатории).]*

[24] *Из выступления Людвика Фляшена на дискуссии во второй день международного симпозиума «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России». Этот и следующий фрагменты оттуда были авторизованы для данного текста.*

[25] *Flaszen Ludwik. Metafizyka wyszła na ulicę // Odra. 2000. № 7–8. S. 79. [Фляшен Людвик. Метафизика вышла на улицу.] Это интервью, которое Дженнифер Кумега взяла во Вроцлаве 3 июня 1981 года; оно было напечатано в качестве четвертого и последнего фрагмента цикла текстов Фляшена «Найденное спустя годы» («Znalezione po latach»).*

[26] *Наиболее полно эти взгляды были сформулированы в брошюре: Grotowski Jerzy. Możliwość teatru // Materiały Warsztatowe Teatru 13 Rzędów. Opole, luty 1962. [Гротовский Ежи. Возможность театра.]*

[27] *Flaszen Ludwik. Op. cit. S. 79.*

После реабилитации Мейерхольда Эренбург на свой риск и страх собрал кого-то, кажется, в МГУ, и объявил о ней, но в печати впрямую ничего сообщено не было, над всем какое-то время довлело мнение Министерства культуры и соответствующего отдела ЦК»[28].

Несмотря на официальную реабилитацию, все шло, как раньше. Только подходил к концу 1955 год, оставалось несколько месяцев до XX съезда, портреты Сталина украшали улицы и кабинеты, а к его имени по-прежнему добавляли «гениальный вождь и учитель народов». Информацию о реабилитации Мейерхольда озвучили лишь в июле 1956 года – через девять месяцев после принятия решения Военной коллегией Верховного суда СССР и почти через полгода после XX съезда КПСС – и то исключительно на страницах журнала «Театр», в редакционной статье «О некоторых вопросах истории советского театра»[29]. «Трибуна Люду» сообщила об этом 2 сентября 1956 года в статье «Письмо из Москвы. Дискуссии и полемика»[30]. Московский корреспондент газеты цитировал и пересказывал то, что было опубликовано в советской прессе, в том числе в «Театре»: «Известно, что вследствие клеветнических обвинений был приговорен Всеволод Э. Мейерхольд. Теперь он окончательно реабилитирован, и посмертно восстановлена его репутация как члена партии. Многолетняя слава о нем как враге советской власти, несомненно, оказала влияние на исследования его творчества. Необходимо, отбросив неверные суждения о Мейерхольде, серьезно и глубоко изучить творчество этого большого художника»[31].

Это происходило уже после возвращения Гротовского в Краков. Осенью 1956 года опубликовали первые после перерыва в десять с лишним лет (обусловленным войной и оккупацией, а потом сталинизмом) польские статьи о Мейерхольде и переводы нескольких его текстов[32].

Только раз Гротовский непосредственно обратился к трагической судьбе Мейерхольда, когда в 1965 году, в связи с двухсотлетней годовщиной возникновения национального театра, отвечал на вопрос анкеты редакции «Театра», чей портрет он бы поместил в фойе или кабинете директора варшавского Театра Народового: «…если бы уж мне надо было вешать какие-либо картины, я бы предложил в качестве предостережения и как память повесить портреты мучеников театра. Во-первых, портрет Мейерхольда, физическое уничтожение которого, как кажется, было следствием того, что он не хотел показывать в театре красивых людей посреди красивых пейзажей»[33].

Далее он назвал Виткация, Арто, Станиславского, наконец Остерву и Лимановского[34]. Героизм каждого из них позволил Гротовскому поставить рядом друг с другом столь различные личности[35].

В мае 1990 года, во время второй встречи с труппой Анатолия Васильева, Гротовский рассказал о том, что Вахтангов предвосхитил открытый потом Станиславским «метод физических действий». Согласно Гротовскому, дело обстояло следующим образом: «Я узнал от Завадского об одной детали, которую считаю очень важной. Вахтангов, как известно, хотел примирить в работе Станиславского и Мейерхольда: внешняя техника

[28] *Ряжский Б. Как шла реабилитация // Театральная жизнь. 1985. № 5. С. 11.*

[29] *Театр. 1956. № 7. С. 49–57.*

[30] *Kowalewski Jerzy. List z Moskwy. Dyskusje i polemiki // Trybuna Ludu. 2.IX.1956. № 245. S. 4. [Ковалевский Ежи. Письмо из Москвы. Дискуссии и полемика.]*

[31] *Ibid.*

[32] *См.: Meyerhold Wsiewołod. Rekonstrukcja teatru [Мейерхольд Всеволод. Реконструкция театра. Л.-М., 1930. Пер. на польский Яцека Рдултовского] // Pamiętnik Teatralny. 1956. Z. 2–3. S. 348–380; Meyerhold Wsiewołod. Słowo o Majakowskim. S. 25-27 [Мейерхольд Всеволод. Слово о Маяковском. Советское искусство. 11 апреля 1936]; Meyerhold Wsiewołod. Teatr i film [Мейерхольд Всеволод. Театр и кино] // Teatr i Film. 1957. № 7. S. 19. Несомненно, самой важной была статья в «Паментнике Театральном», опубликованная в рубрике «Современная театральная мысль»: это запись трех лекций Мейерхольда, вышедшая в сборнике «Реконструкция театра» в Москве в 1930 году.*

[33] *Ankieta «Czyj portret?» // Teatr. 1–15.XI.1965. № 21. S. 14–15. [Анкета «Чей портрет?»]*

[34] *[Остерва Юлиуш (1885–1947) – крупный актер и режиссер; Лимановский Мечислав (1876–1948) – режиссер и геолог. В 1919 г. Остерва и Лимановский основали первый в Польше экспериментальный театр-лабораторию «Редута», акцент в котором делался на разработку новых методов актерской игры с учетом идей Станиславского и опыта МХАТа.]*

[35] *См.: Osiński Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium. S. 144–145.*

Мейерхольда, внутренняя техника Станиславского. Станиславский перенял это: когда Вахтангов умер, Станиславский вызвал его основных коллег к себе и расспрашивал их о том, как работал Вахтангов. Причем в деталях. Таким образом возник "метод физических действий"»[36]. [Конечно, «метод физических действий» возник в практике К.С. Станиславского много лет спустя после смерти Е.Б. Вахтангова. Однако, Ю.А. Завадский, на курсе которого обучался Гротовский, в полне мого прибегнуть к анахронизму, рассказывая студентам о приемах своего учителя. – ***прим. ред.***]

Добавлю вслед за Александром Февральским, что это согласовывалось с убеждениями самого Мейерхольда, который часто говорил:

«Мы с Константином Сергеевичем оба пробиваем один и тот же туннель, только с разных сторон»[37]. В другом месте Февральский писал об этом подробнее и менее метафорично: «…Мейерхольд однажды сказал мне: "Константин Сергеевич и я ищем в искусстве одного и того же, только он идет от внутреннего к внешнему, а я от внешнего к внутреннему". Исследователь, который когда-либо займется сравнительным анализом биомеханики Мейерхольда и "метода физических действий" Станиславского, без сомнений найдет множество общих черт»[38].

Независимо от приведенного высказывания Гротовского, но непосредственно отсылая к поставленным им спектаклям, эту проблему поднял Людвик Фляшен:

«Прочтение Станиславского Гротовским после его пребывания в Москве было – я считаю – приближено к тому, какое совершил Вахтангов. Это вахтанговская версия чтения Станиславского. Когда Гротовский пришел на первую встречу со мной, которая положила начало возникшему позднее Театру-Лаборатории, у него с собой была книга Бориса Захавы "Вахтангов и его студия". Тогда эта книга стала его ежедневным чтением.

В чем же состояла близость Вахтангова для Гротовского? Ситуация станет яснее, если мы присмотримся к старым фотографиям "Дибука" Вахтангова. Скажем так: театр метафизический и партитурный одновременно, но строящийся на принципе образов или форм не внешних, а лишь идущих изнутри актера. Видение Гротовского было партитурно, он стремился к очень точной структуре. Конечно, импровизация всегда имела место – она необходима, потому что импровизация – это то, что живо, но в рамках строго фиксированной партитуры, определенного рисунка точно смонтированных действий, рисунка, можно сказать, "каллиграфического".

Так вот Станиславский не был "каллиграфичным", партитурным в этом значении[39]. Он был точным, партитурным, но иначе, так что со Станиславским и Гротовским все не так просто.

По мере того, как Гротовский сосредоточивается на актерской игре, мастером, который будет ему ближе всех, станет не Мейерхольд, а Вахтангов»[40].

Такую интерпретацию предложил человек, которому было дано глубже всех проникнуть в тайны творчества Гротовского. Ко всему прочему Фляшен – как, возможно, никто другой – смог увидеть,

*[36] Неавторизованное высказывание. Ход встречи я зарегистрировал по магнитофонной записи, предоставленной Анатолием Васильевым.*

*[37] Эти слова Александр Февральский привел в докладе «Искусство Мейерхольда», прочитанном в Стокгольме во время международного симпозиума по Мейерхольду, организованного театром «Шарад» 18–22 ноября 1981 г. Цит. по: Morawiec Elżbieta. Sztokholmski zjazd meyerholdystów // Dialog. Październik 1982. № 6. S. 100. [Моравец Эльжбета. Стокгольмский съезд мейерхольдистов.]*

*[38] Февральский А. В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 200.*

*[39] Здесь имеет смысл обратить внимание на сходство интерпретации Фляшена с точкой зрения самого Вахтангова, сформулированной в заметках, сделанных им в марте 1921 г. во Всехсвятском санатории под Москвой и впервые опубликованных целиком лишь в 1987 г. в журнале «Театр» с комментариями Константина Рудницкого. Я приведу только соответствующий фрагмент: «Идеально зная актера – с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа, Станиславский совсем не владеет театральной формой в благородном значении этого слова. Он мастер на образы и неожиданные приспособления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления». – Вахтангов Евгений. Всехсвятские записи // Театр. 1987. № 12. С. 149–150.*

описать и интерпретировать их. Возникает вопрос: насколько интерпретация Фляшена пересекается с пониманием этих проблем самим Гротовским, а в чем два этих взгляда отличны? По мнению Фляшена, они сходны и между ними нет противоречия. Кажется, все указывает на то, что это действительно так.

**4**

С 1956 года помимо прочего начали издаваться воспоминания находившихся тогда еще в расцвете сил свидетелей спектаклей Мейерхольда: Бронислава Домбровского, Владислава Красновецкого и Хенрика Шлетыньского. Они, к слову, играли важные роли в польской театральной жизни тех лет: были многолетними директорами ведущих театров, известными режиссерами (Домбровский) и актерами (Красновецкий), ректорами театральных школ, лауреатами высших государственных наград.

Однако по-настоящему вдохновил Мейерхольд начинавших тогда свою карьеру молодых режиссеров, которым уже не было дано увидеть его театр. Можно сказать, что первые самостоятельные постановки Гротовского и Яроцкого 1957–1960 гг. были осуществлены под вличнием Мейерхольда, причем каждый из них вел творческий диалог с его традицией. В немалой степени это явилось следствием сознательного противопоставления себя эстетике соцреализма.

Насколько мне известно, Гротовский последний раз публично говорил о Мейерхольде в июне 1997 года со сцены театра «Одеон» в Париже – той самой, на которой 31 годом ранее, в июне 1966 г., во время X фестиваля Театра Наций он начинал мировую карьеру своего Театра-Лаборатории показами «Стойкого принца».

На лекции 2 июня он подчеркнул, что именно Мейерхольд в своей режиссерской практике поставил под сомнение господствовавшее в то время представление, согласно которому театральный спектакль должен иллюстрировать литературный текст, а главная задача актера – выполнение соответствующих этому жестов. «Автором “Ревизора” в Театре имени Всеволода Мейерхольда, – говорил Гротовский, – был режиссер Мейерхольд, который написал свое имя на афише рядом с именем Гоголя. Это стало для меня революцией. Станиславский находился на другом полюсе и был убежден, что в своих постановках служит авторам, что они верны тексту. Только вот, как известно, Чехов решительно протестовал против этого, в то время как Московский Художественный театр хотел считаться “домом Чехова”. Таковы парадоксы».

На этой же лекции он говорил о личных взаимоотношениях Станиславского и Мейерхольда.

Две недели спустя, 16 июня, Гротовский отметил, что Мейерхольд и Эйзенштейн дали ему понять значение монтажа в работе над спектаклем. Он детально разбирал функцию и значение монтажа в театре, главным образом на основе собственного опыта[41].

Как для Гротовского, который с 1959 года работал исключительно в «лабораторных» условиях, так и для Яроцкого, ставившего в репертуарных театрах, Всеволод Мейерхольд был прежде всего неустанно ищущим художником.

*[40] Высказывание в дискуссии во время симпозиума «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России».*

*[41] На основе магнитофонных записей лекций. См.: Kumor Agnieszka. Grotowski w Collège de France // Teatr. 2000. № 1–3. S. 77–79. [Кумор Агнешка. Гротовский в Коллеж де Франс.]*

Два очень разных человека, два непохожих характера и способа поведения. В театре их интересовало совершенно разное и реализовывали они это каждый по-своему – что, тем не менее, не мешало им быть друзьями. В апреле 1992 г. Гротовский писал Яроцкому: «…я рад, что ты в наших старых стенах, где мы искали "Стойкого принца" и "Апокалипсис". Ты очень близок моему сердцу и как большой режиссер, и как друг»[42].

Эта дружба длилась целых полвека.

**5**

Совершенно иной случай представляет Тадеуш Кантор, который был старше них на десять с лишним лет. Он родился в 1915 году в Велеполе Скшиньском, польско-еврейском местечке, расположенном на границе тогдашней Австро-Венгерской империи. Выпускник гимназии №1 им. Казимежа Бродзиньского в Тарнове, он еще в межвоенный период учился в краковской Академии изящных искусств, а в годы оккупации в основанном им самим Независимом Подпольном театре поставил свои первые полноценные спектакли: «Балладину» по Словацкому (1943) и «Возвращение Одиссея» по Выспяньскому (1944). Уже в тридцатые годы – как утверждает биограф художника Кшиштоф Плесьнярович – он знакомился с идеями Мейерхольда, Таирова и Вахтангова[43]. В опубликованных высказываниях он чаще всего ссылался на Вахтангова и «Габиму»: «Я не видел многих хороших вещей, однако видел, например, "Габиму". В тридцать восьмом году "Габима" (театр, который начинал Вахтангов) приехала в Краков. Это были потрясающие вещи! Тогда я посмотрел "Корону Давида", "Дибука". Это были самые истоки»[44].

Друживший с ним в течение нескольких десятков лет Мечислав Порембский[45] подтверждает, что молодой живописец «не покидал курсов сценографии, читал Крэга, следил за инновациями Мейерхольда, Таирова, Пискатора»[46]. В другом месте Порембский пишет, что в тридцатые годы Кантор «уже успел познакомиться с публикациями Баухауза, хорошо изучить воспроизводившиеся и у нас сценические конструкции Мейерхольда и Таирова, посмотреть где только было можно также наши собственные самые авангардные постановки <…>»[47]. К слову, Кантор до конца жизни называл их среди «святых театра», не обращая внимания на различия между ними, порой фундаментальные (как между Мейерхольдом и Таировым), и резко противопоставляя их всем современным режиссерам. Во время последнего визита в Японию в апреле 1990 года он заявил в интервью Хиденаге Отори: «Конечно, есть такие режиссеры, которых можно назвать "святыми театра". Например, Гордон Крэг, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Мохой-Надь, Оскар Шлеммер[48], так же как весь античный театр и театр Но. Для меня они святые. А современные режиссеры пусть себе будут такие, какие есть»[49].

Первое большое высказывание Тадеуша Кантора о Всеволоде Мейерхольде, которое мне известно, содержится в статье «Сила сценической пластики», опубликованной в журнале «Пшеглонд Артыстычны» («Художественное обозрение»), печатном органе Союза польских художников, в

*[42] Письмо, высланное из Понтедеры во Вроцлав по случаю симпозиума, посвященного творчеству Ежи Яроцкого, который проходил 29 и 30 апреля 1992 года в Центре изучения творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков. См.: Osiński Zbigniew. Grotowski wytycza trasy. Studia i szkice. Warszawa, 1993. S. 341. [Осиньский Збигнев. Гротовский прокладывает пути.]*

*[43] Pleśniarowicz Krzysztof. Kantor. Artysta końca wieku. Wrocław, 1997. S. 35. [Плесьнярович Кшиштоф. Кантор. Художник конца века.]*

*[44] Sympozjum «Konstruktywizm w teatrze». Warszawa, Klub «Stodoła», marzec 1979. Oprac. tekstu Jerzy Karpiński, Janusz Marek. Warszawa, 1993. Без указания страниц. [Симпозиум «Конструктивизм в театре».] Эта публикация вышла в связи с семинаром «Вúдение искусства Тадеушем Кантором», организованным Центром современного искусства «Замок Уяздовский» 24 и 25 февраля 1993 года в Варшаве. См. также: Magier Małgorzata. Habima w Polsce // Pamiętnik Teatralny. 1992. Z. 1–4. S. 453–486 [Магер Малгожата. «Габима» в Польше]; Leżeńska Katarzyna. Habima w Polsce // Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej. Warszawa, 18–21 października 1993 roku. Pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Małgorzaty Leyko. Łódź, 1998. S. 181–195. [Леженьская Катажина. «Габима» в Польше.]*

*[45] [Порембский Мечислав (р. 1921) – критик, теоретик и историк искусства, главным образом XIX и XX вв.; сотрудничал с Подпольным театром Кантора в годы немецкой оккупации.]*

январе 1946 года. Чтобы понять это высказывание, необходимо дать более широкий контекст:

«Произведение искусства не является зеркальным отражением реальной действительности, но только ее эквивалентом, определяемым живой материей произведения и связанными с ней выразительными средствами. Их сохранение и уважение к ним приносят художественную правду. Характер и глубокое очарование сценической материи вытекают из ее внешнего непостоянства и изменчивости, некоей особой импровизации. Неожиданно во время репетиции, когда торчат еще голые, сырые скелеты и конструкции декораций, сверху съезжают страшно длинные подъемники со свисающими полотнищами, а незакрытые прожекторы стирают границу между разворачивающимся действием и фоном, создается какая-то неуловимая атмосфера рождающийся правды. Позже, когда приводится в движение вся машинерия спектакля, после устранения "побочных" вещей, разглаживания, подгонки всех швов, это безвозвратно улетучивается. Значимость этого момента сохранится, если реальность сцены не будет затушевываться.

Поэтому Мейерхольд обнажает стыдливо скрывавшиеся голые кулисы. Он использует обыкновенные помосты, соединяет их открытыми подмостками, лестницами, располагает на сцене прожекторы. Он сдирает кожу эстетства с ранее существовавших "декораций".

Кулисы сцены со всем их оборудованием порождают странные ассоциации с бортом корабля. Пластическая форма мейерхольдовской сцены на этапе конструктивизма – с характерными помостами, платформами, лесенками, изысканной фактурой подмостков, всем "такелажем" подъемников – повторяет это впечатление. Мейерхольд рассматривает сценическую материю в аспектах техники, механики и сложной машинерии»[50].

Публикация текста, одобряющего нескольких выдающихся авангардных художников и в то же время обращенного против «художественного натурализма», два года спустя была бы уже невозможна. Вспомним, впрочем, что всего через несколько месяцев после текста Кантора был опубликован цитировавшийся в начале этой статьи текст Леона Шиллера, содержащий резкую атаку на Мейерхольда как «формалиста».

В собраниях галереи «Spicchi dell'Est» в Риме хранится рисунок Тадеуша Кантора, сделанный в 1988 г. и названный «Кафе Европа». Плесьнярович пишет о нем так: «Универсальному пространству искусства, вместе с ним уходящего в прошлое, он дал название "Кафе Европа". В именованной так мифической кофейне – "где-то на перепутьях Времени" – должны были встретиться все великие художники, от Гомера и Шекспира до Мейерхольда и Пикассо. Завороженный великолепным наследием европейской культуры, он никогда не поддавался давлению певцов антиискусства и пророков его конца, никогда не отрекался от исключительного статуса художника – того, кто уже не подражает, не выражает, не выступает в качестве посредника, но вмешивается, шокирует, порабощает»[51].

В канторовском «Кафе Европа» рядом со Всеволодом

[46] *Porębski Mieczysław. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze. Warszawa, 1997. S. 79. [Порембский Мечислав. Т. Кантор. Свидетельства. Беседы. Комментарии.]*

[47] *Ibid. S. 150.*

[48] *[Мохой-Надь Ласло (1895–1946) – венгерский художник, теоретик фото- и киноискусства, одна из крупнейших фигур мирового авангарда; развивал принципы дадаизма и конструктивизма, работал в Баухаузе, сотрудничал с берлинскими экспериментальными театрами, после эмиграции из нацистской Германии создал в Чикаго Школу дизайна; Шлеммер Оскар (1888–1943) – немецкий художник, скульптор, хореограф и сценограф; работал в Баухаузе, испытывал сильное влияние метафизической живописи, а также кубизма и абстракционизма, благодаря чему выработался его уникальный стиль.]*

[49] *Mówi Kantor, [rozmawiał] Hidenaga Ōtori, przeł. Y. Matsuzaki // Asaki Graph. 6.4.1990. Цит. по: Cricot 2. Information Guide 1989–1990. Editing Anna Halczak. Kraków, 2000. S. 88. [Говорит Кантор.]*

[50] *Kantor Tadeusz. Sugestie plastyki scenicznej // Przegląd Artystyczny. 1946. № 1. S. 11–12. Przedruk w: Kantor Tadeusz. Pisma. Wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz. T. 3: Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990. Wrocław, 2005. S. 335. [Кантор Тадеуш. Суггестия сценической пластики.]*

[51] *Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 282–283. Размеры рисунка «Кафе Европа» составляют 21x25,7 см. См. брошюру: Kraków 2000. Europejskie miasto kultury. Festiwal Tadeusza Kantora. Czerwiec-grudzień 2000 – The Tadeusz Kantor Festival. June-December 2000. Kraków, 2000. S. 7.*

Мейерхольдом сидит Александр Таиров. Создатель Крико-2 не знал или же не хотел знать об их взаимной неприязни и остром конфликте, а возможно, это не имело для него значения. Оба были для Кантора прежде всего представителями авангарда в искусстве и союзниками в борьбе с художественной рутиной. Тадеуш Кантор оказался наследником традиции тех времен обучения в краковской Академии изящных искусств в 1933–1939 гг., когда он открыл для себя авангард и спектакли Театра художников Крико[52]. По словам Ежи Лау, автора монографии об этом театре, ситуация в то время выглядела следующим образом: «…в двадцатые годы в Кракове сформировался мощнейший центр новаторского искусства. И если в поэзии, в изобразительных искусствах родились идеи, шедшие навстречу новым временам, то театр <…> оставался на обочине. Он погряз в натурализме, в мещанских драмах, разбитых на соло отдельных актеров, не было и речи о современной режиссуре в нашем понимании. <…> Имена Всеволода Мейерхольда, Макса Рейнхардта, Александра Таирова и Леона Шиллера еще не нарушали спокойствия профессиональной сцены. В этой атмосфере нарастал протест против старосветскости, защищались новые театральные идеи, прежде всего в наиболее динамичном, возможно, даже наиболее многочисленном кругу молодых художников Кракова. В этом свете мысль о создании собственной экспериментальной сцены, борющейся за новое понимание театрального искусства, была чем-то естественным. Дело было исключительно в творческой инициативе, в запале, никто не оглядывался на ставки или дотации»[53].

В такой традиции вырастала и формировалась творческая индивидуальность Тадеуша Кантора.

Более полувека спустя в тексте-поэме «Кафе Европа», возникшем – согласно Яромиру Едлиньскому – в начале 1990 года и помещенном в каталоге выставки в римской галерее «Spicchi dell'Est», художник напишет:

*«Европа неделима, Европа*
*культуры.*
*В моей биографии жадное поглощение больших*
*знаний о Баухаузе накладывалось*
*на безжалостное*
*гитлеровское истребление великих Апостолов*
*Абстракции.*
*В 1938 году выросший из Баухауза мой*
*марионеточный спектакль*
*"Смерть Тентажиля"*
*Метерлинка звучал, как "Реквием".*
*В 1942, когда, работая в Подпольном*
*Театре над спектаклем*
*"Балладина", я едва ли не исповедовался*
*в своих грехах Символизма*
*во внушительной исповедальне Русских*
*Конструктивистов – в то же самое время*
*Всеволод Мейерхольд был зверски уничтожен*
*сталинскими палачами –*
*а вместе с ним поэты,*
*художники…*
*Величайшие.*
*Все они гибли во имя Духа Европейской Культуры.*
*Европа одна!*
*Где-то на перепутьях*

[52] *[Театр художников Крико – авангардный театр, действовавший в Кракове (1933–1938) и в Варшаве (1938–1939); был основан группой художников и авангардных писателей во главе с Юзефом Яремой. Постановки характеризовались отходом от классической сцены-коробки, снятием барьера между актерами и зрителями, в нем появились элементы импровизации, особое внимание уделялось визуальной стороне.]*

[53] *Lau Jerzy. Teatr Artystów «Cricot». Kraków, 1967. S. 23. [Лау Ежи. Театр художников Крико.]*

[54] *Цит. по: Jedliński Jaromir. Odysea Kantora // Tadeusz Kantor. Wędrówka. Red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca. Kraków, 2000. S. 13. [Едлиньский Яромир. Одиссея Кантора.]*

[55] *См. составленную с импонирующей точностью хронологию жизни художника: Wędrówka. Tadeusz Kantor. Rys biograficzny. Opracował Józef Chrobak // Tadeusz Kantor. Wędrówka. S. 149. [Странствование. Тадеуш Кантор. Биографический очерк.]*

[56] *[Ярема Мария (1908–1958) – художница-абстракционистка, скульптор и сценограф; одна из основателей авангардной и ради-*

*Времени*
*должно существовать*
*“Кафе Европа”…*
*кого там только нет…»*[54]

Возникает вопрос: неужели в июне 1990 года, когда проходила римская выставка Тадеуша Кантора (объекты, картины, в общей сложности более пятидесяти работ 1956–1990 гг.)[55], художник еще не знал истинной даты смерти Мейерхольда? Несомненно, к тому моменту он уже прочитал статьи на эту тему, опубликованные и в Польше. Здесь возможны три варианта. Скорее всего, поэма-манифест «Кафе Европа» возникла двумя годами ранее, то есть в 1988 году – так же, как датированный рисунок под тем же названием. Другие два варианта – это либо датировка задним числом, либо обыкновенная рассеянность при условии, что в памяти отложился 1942 год, который ранее публично называли годом смерти Мейерхольда. Волнующее «Письмо Марии Яреме[56]», помещенное в каталоге к ее выставки в Кшиштофорах в декабре 1988 года, Тадеуш Кантор завершил следующим образом:

*«Прошу тебя,*
*передай привет*
*Святым Революции:*
*Малевичу, Татлину, Поповой, Мейерхольду,*
*И нашим Благословенным:*
*Кобро, Вичиньскому, Юзефу, Хелене, ЙОНАШУ…*
*Я горжусь и тронут тем, что шел с тобой*
*и с ними.*
*Порядочный отрезок пути!»*[57]

Я не в состоянии понять причин, по которым издатель «Сочинений» изъял из текста этот очень важный фрагмент, за исключением слов: «Я горжусь и тронут тем, что шел с тобой // порядочный отрезок пути»[58]. Он не привел его также в тексте «От издателя», обозначив там лишь, что цитирует версию программы Театра Крико-2[59].

Непосредственно Всеволод Мейерхольд появился в последнем спектакле Крико-2 – «Сегодня мой день рождения». Причем тогда Тадеуша Кантора интересовали уже не столько художественные открытия русского режиссера, сколько его легенда – жизнь, принесенная в жертву во имя верности своему искусству.

Первые показы спектакля «Сегодня мой день рождения» прошли через месяц после смерти Кантора, в январе 1991 года, во Франции: в Тулузе и Париже. В польской версии программки к спектаклю, подготовленной еще

Рисунок Тадеуша Кантора «Кафе Европа» 1988 года, помещенный в каталоге выставки в галерее «Spicchi dell’Est» в Риме (1990)

*кально левой «Краковской группы», сотрудничала с театрами Крико и Крико-2.]*

*[57] Цит. по: «Odra». 1989. № 5. S. 60. См.: Kantor Tadeusz. List do Marii Jaremy. Opracowała Anna Halczak // Didaskalia. Gazeta Teatralna. Grudzień 2009. № 94. Насчитывающая восемь страниц вкладка между сс. 16 и 17.*

*[58] Kantor Tadeusz. Pisma. T. 3. S. 313. [Кантор Тадеуш. Сочинения.]*

*[59] Ibid. S. 448.*

лично режиссером[60], содержится справка о Мейерхольде. Я приведу ее здесь целиком:

«Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940). Русский актер и режиссер, один из величайших творцов современного театра. Вначале актер в труппе Станиславского, позже основатель собственного театрального коллектива, в котором реализовывал свои радикальные идеи биомеханики и конструктивизма. Был инициатором ряда новых техник актерской игры, одновременно реформируя понятие сценического пространства через устранение иллюзии сценографии и замену ее Реальностью.

С 1936 года, после введения диктатуры соцреализма, преследовался, был лишен собственной труппы и впоследствии обвинен в измене родине. В 1940 году, после ареста, зверски убит НКВД»[61].

Эта краткая биография, снабженная фотографией Мейерхольда на репетиции, если даже и не была написана самим Тадеушем Кантором, тем не менее должна была быть внимательно прочитана им и одобрена для печати. В ней содержатся канторовские формулировки (как хотя бы «Реальность», написанная с большой буквы), неразрывно связанные с его представлениями об искусстве.

На той же странице было опубликовано письмо «Председателю Совета Народных Комиссаров СССР Вячеславу Михайловичу Молотову», написанное «заключенным Всеволодом Мейерхольдом-Райхом» в Бутырской тюрьме в Москве 2 января 1940 года, ровно за месяц до расстрела. В нем содержатся описание хода пыток, отказ от данных ранее показаний и мольба об освобождении. Этот текст читался по-русски через репродуктор («Е. Нирманом» – как написано в программке). Истязаемый Мейерхольд (в исполнении Анджея Велминьского) в спектакле был прежде всего «Автопортретом хозяина Бедной Комнатки Воображения», то есть Тадеуша Кантора. В «Путеводителе по спектаклю “Сегодня мой день рождения”» это пятый, предпоследний акт:

«*Тень и Уборщица стараются спешно*
*привести квартиру в порядок.*
*Но судя по всему тот кошмар*
*оставил после себя какое-то эхо:*
*в темном углу комнаты*
*притаились три чудовищных ЭНКАВЭДЭШНИКА.*
*Дорогие Отсутствующие в панике убегают.*
*Автопортрет становится Жертвой*
*бешеных Энкавэдэшников.*
*Пол на центральной картине приготовлен*
*к казни.*
*Ужасная картина истязания надвигается на зрительный зал.*
*По бокам Мария Ярема и Йонаш Штерн*
*сопровождают жертву в эти тяжелые минуты.*
*Письмо Всеволода МЕЙЕРХОЛЬДА*
*Председателю Совета Народных Комиссаров СССР*
*Вячеславу Молотову.*
*Теперь мы уже знаем, кто лежит*
*на досках этой камеры смерти.*
*Три Энкавэдэшника совершают убийство*
*под ритм типичной русской мелодии.*
*Из глубины появляется вереница персонажей:*
*актеры Бедного Балаганчика.*

[60] См.: Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 272–273.

[61] Программка к спектаклю «Сегодня мой день рождения»: «Aujourd'hui c'est mon anniversaire». T. Kantor. Théâtre Cricot 2. [1991]. S. 22. Во французском издании программки этой справки нет.

*Триумфальный танец – в честь Крико.*
*Мейерхольд – победитель!*
Уборщица торжественно сдвигает уже опустевшие рамы картины»[62].

Мечислав Порембский так позже описал эту сцену в самом спектакле: «…и вот рамы картины движутся в сторону зрительного зала, около них возятся палачи в бурых остроконечных шапках еще времен большевистской гражданской войны и чрезвычайки. Их жертвой становится брошенный на доски пыток АВТОПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА, в то время как из магнитофона звучит на русском языке реальное[63] предсмертное письмо замученного НКВД Всеволода Мейерхольда – Вячеславу Молотову:

"И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим-желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли). Меня били по спине этой резиной, меня били ПО ЛИЦУ размахами с высоты…

<…>

Я отказываюсь от своих показаний, так выбитых из меня, и умоляю Вас, главу Правительства, спасите меня, верните мне свободу.

Вс. Мейерхольд-Райх"[64]

Когда его убивали, шел 1940-й год. Тадеуш Кантор в оккупированном нацистами Кракове начинал первые репетиции в Подпольном театре. Самоидентификация со своим великим предшественником и его судьбой – потенциальной судьбой каждого независимого художника в нашем веке – здесь очевидна»[65].

Три фотографии из программки спектакля «Сегодня мой день рождения» Тадеуша Кантора (Театр Крико-2, 1991): Всеволод Мейерхольд, Мария Ярема (1908–1958), Йонаш Стерн (1904–1988)

Репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения» проходили в Кракове и Тулузе. Последняя из них состоялась накануне дня смерти Кантора, в пятницу 7 декабря 1990 года в отданном в его распоряжение конференц-зале центральной префектуры Кракова, на углу

[62] *Ibid. S. 16 i 18. На с. 18 программки читаем: «Путеводитель, подготовленный Дени Бабле, Мари Вейсьер и Людмилой Рыба на основе партитуры Режиссера».*

[63] *Ранее Йонаш Штерн, один из ближайших друзей художника из старой, еще довоенной «Краковской группы», рассказывал (это была магнитофонная запись подлинного рассказа Штерна), как он вырвался и сбежал из лагеря смерти, заполненного жертвами нацистов. См.: Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 191.*

[64] *Цит. по: Театральная жизнь. 1989. № 5. С. 3. Впервые это письмо целиком было опубликовано в газете «Советская культура» в феврале 1989 года.*

[65] *Porębski Mieczysław. Op. cit. S. 192.*

Т. Кантор и А. Велминьский на репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения». Театр Крико-2, 1990

улиц Залеского и Грюнвальдской. По свидетельству Кшиштофа Плесьняровича, именно в этот день «…он собирался – чуть ли не первый раз – отрепетировать новое произведение целиком. <…> Все составляющие зрелища были надлежащим образом определены, причем давно – в воображении, заметках и рисунках художника. В течение многонедельных репетиций <…> были проверены и закреплены идеи, персонажи, мелодии, театральные механизмы, последовательность фаз действия… Только теперь должен был наступить самый главный этап – конструирование целого. А значит, по-канторовски неизбежное разрушение и строительство с самого начала, дабы подчинить все элементы спектакля пульсации изменчивых ритмов и напряжения»[66].

Краковские репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения» задокументировала «Крикотека», заказавшая фильм Анджею Сапии. Из отснятого материала, занявшего семнадцать трехчасовых кассет, он смонтировал для телевидения часовой фильм под названием «Репетиции, только репетиции…» В нем можно увидеть в том числе очередные репетиции сцены с Всеволодом Мейерхольдом: с момента, когда у художника появилось ее ви́дение. Тадеуш Кантор долго искал этого персонажа. Среди людей, названных им (в списке актеров, занятых в спектакле) «Друзьями», уже были Мария Ярема и Йонаш Штерн. «Только

[66] *Pleśniarowicz Krzysztof. Op. cit. S. 272–273.*

третьего мне не хватает, такого же покойника», – говорил он. Но когда сцена с Мейерхольдом была уже намечена, на одной из репетиций он кричал актерам: «Вы несете его, как Христа. Медленно. Обстоятельно. Lentement. Précisément». И еще тогда же: «Это наша позиция. Это дань театра Крико-2 театру Мейерхольда».

Репетиции в Тулузе и Кракове описала также Шанталь Мейер-Плантюро, посвятившая сцене с Мейерхольдом много места и внимания[67]. Благодаря этим материалам мы достаточно точно представляем, как выглядели репетиции последнего спектакля Тадеуша Кантора.

Превращение Мейерхольда в персонажа спектакля было равнозначно выбору традиции. А совершаемые Кантором выборы традиций являлись не только осознанными, но также глубоко мотивированными его позицией как художника и поэтому – по его же определению – «обязывающими». Не подлежит сомнению, Мейерхольд стал для него одним из личных примеров. В период репетиций спектакля «Сегодня мой день рождения» художник назвал его одним из величайших представителей театрального авангарда первой половины XX века. И сказал также: «Он был моим идолом <…>. Мейерхольд был вовлечен в авангард, он всегда рисковал. <…> Мейерхольда, как и Стшеминьского, я кладу на алтарь конструктивизма, но не повторяю его. <…> Я часто упоминал самодовлеющий театр, который провозгласил Мейерхольд. Эту идею я наследую и продолжаю, и даже утверждаю, что с бóльшим успехом, чем Мейерхольд <…>. Возможно, у Мейерхольда не было условий, чтобы реализовать автономный театр <…>»[68].

Не случайно это был Мейерхольд – «святой мученик». Ведь Тадеуш Кантор многократно говорил о том, что искусство требует жертвы, и сам был склонен считать себя таковой. Поэтому слово «Жертва» (написанное с большой буквы), несомненно, появляется умышленно в «Путеводителе по спектаклю “Сегодня мой день рождения”» в сцене с Мейерхольдом. Напомним:
«Автопортрет становится Жертвой бешеных Энкавэдэшников».

Таким образом, Всеволод Мейерхольд становился до некоторой степени двойником самого Кантора. И наоборот: актер, появлявшийся в спектакле в качестве Автопортрета Тадеуша Кантора (Анджей Велминьский), преображался на глазах зрителей в растерзанного Мейерхольда-мученика.

Трудно при этом не заметить, что в спектакле «Сегодня мой день рождения» образ Мейерхольда был сведен к стереотипу замученного и в итоге распятого властью художника[69]. Стереотипизация служила здесь способу трансформации исторического события в мифологическое измерение: в спектакле совершалось своеобразное «освящение» Мейерхольда.

Источником знаний Тадеуша Кантора в этом случае без сомнения были статьи, пролившие свет на обстоятельства заключения, а позже следствия и расстрела великого режиссера, которые были опубликованы сначала в советской прессе эпохи перестройки, а после в польских переводах на страницах «Диалога» и других журналов[70]. Как раз в тот период, когда они начали появляться в польской

[67] *Meyer-Plantureux Chantal. Répétitions ultimes pour «Aujourd'hui c'est mon anniversaire» // Alternatives théâtrales. Académie Expérimentale des Théâtres. Mars 1998. Nr 52–54 («Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson». Cahier réalisé sous la direction de Georges Banu). S. 28–31. [Мейер-Плантюро Шанталь. Последние репетиции спектакля «Сегодня мой день рождения».]*

[68] *Цит. по: Skiba-Lickel Aldona. Aktor według Meyerholda. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1995. S. 24 i 26. [Скиба-Ликель Альдона. Актер в понимании Мейерхольда.]*

[69] *О стереотипах в театре Кантора. См.: Порембский Мечислав. Польский поминальный обряд // Вопросы театра. 2008. № 1–2. С. 286–300. Перевод Натальи Казьминой.*

[70] *См.: Archiwum Meyerholda. Ostatnie lata życia wielkiego radzieckiego reżysera – Losy jego zbiorów. [Архив Мейерхольда. Последние годы жизни великого советского режиссера – Судьбы его собраний.] На основе статьи Константина Рудницкого «Крах театра» // Przekrój. 3.VII.1988. № 2247. S. 8–9. Впервые напечатано: Огонек. 1988. № 22; Waksberg Arkadij. Procesy [Ваксберг Аркадий. Процессы. Пер. на польский Катажины Осиньской] // Dialog. 1988. № 10. S. 97–109; Kierżencew Płaton. Obcy teatr [Керженцев Платон. Чужой театр. Пер. на польский и послесловие Ежи Кенига] // Dialog. 1988. № 10. S. 110–113; Walentej Maria. Meyerhold: trzeba to opowiedzieć [Валентей Мария. Мейерхольд: должна сказать. Пер. на польский Анджея Ваната] // Dialog. 1989. № 10. S. 87–93. Walentej Maria. Dokumenty: śledztwo i wyrok [Валентей Мария. Документы: следствие и приговор] S. 94–97; Riażski Boris. Jak przebiegała rehabilitacja Meyerholda? [Ряжский Борис. Как шла реабилитация. Пер на польский Анджея Ваната] // Dialog. 1989. № 10. S. 98–105.*

прессе, в «Крикотеке» состоялась встреча Тадеуша Кантора с представителями Министерства культуры СССР. Вот знаменательный фрагмент его речи: «Я закончил Академию изящных искусств в 1939 году, перед началом войны. Будучи студентом Академии, я находился под влиянием русского конструктивизма. Я наизусть знаю все произведения Малевича, Владимира Татлина, Александры Экстер, Александра Веснина и так далее. Если говорить о театре, то я знаю его наизусть, но только по книгам… Во время войны я начал учить русский, у меня было несколько книг на русском языке. В свою очередь, в библиотеке Академии изящных искусств были немецкие книги по русскому искусству. Важнейшей из них является "Русский театр" Йозефа Грегора и Рене Фюлопа-Миллера[71]. Я знал ее на память. Для меня Всеволод Мейерхольд – это величайший герой Советского Союза… Когда мне позвонил наш министр культуры и искусства [Александр Кравчук. – ***Прим. авт.***] и сказал, что Театр Крико-2 приглашают в Москву, я ответил, что приму приглашение с одним условием. Когда я окажусь в Москве, то хочу – как это принято в католической религии – проползти на коленях, правда, не к могиле Мейерхольда, поскольку ее нет, но туда, где находится макет к его спектаклю "Великодушный рогоносец" Кроммелинка с декорациями Любови Поповой. Этот макет существует, правда? Кравчук расхохотался: "Конечно, Вы не поползете на коленях". На что я сказал: "Да-да. К этому великому герою, одному из величайших художников в мире я буду идти на коленях". Таково мое отношение к русскому искусству»[72].

**6**

Можно также указать на определенные сходства (и одновременно на различия) между Тадеушем Кантором и Всеволодом Мейерхольдом. Они заставляют задуматься, тем более что здесь не могло быть и речи о каком-либо непосредственном воздействии или «влиянии». Вот некоторые из них:

– оба были создателями собственных коллективов и собственных театров. Неслучайно Тадеуш Кантор подчеркивал, что Мейерхольд «был основателем собственного театрального коллектива, в котором реализовывал свои радикальные идеи». Косвенно он говорил здесь и о себе;

– радикализм и крайний индивидуализм позиции. В то же время отрицание того, что художник наблюдал в искусстве и в жизни. Одиночество художника: истинные революции в искусстве одиноки. Стремление к единству искусства и жизни. Кантор говорил, – как когда-то Мейерхольд – что готов умереть за свои идеи, а художник, который не способен на это, попросту ничего не стоит. Следствием такой позиции явилось то, что отношения обоих художников с властями, прессой, артистической средой, а часто и с ближайшими коллегами, не были простыми. Акцентирование внимания на индивидуальность, своего рода «угловатость» часто вызывали множество конфликтов. Оба имели большой кредит доверия от знатоков и приверженцев нового искусства, в то время как критика и обыкновенная публика реагировали по-разному: от отрицания до энтузиазма;

[71] *Тадеуш Кантор часто говорил об интересовавшей его книге, позаимствованной у Кароля Фрыча. По информации Отдела каталога Центральной национальной библиотеки в Варшаве, на данный момент в польских публичных библиотеках нет ни одного экземпляра этой книги.*

[72] *Приводится по машинописи, хранящейся в архивах «Крикотеки»: «Встреча Тадеуша Кантора с представителями Министерства культуры СССР, 4 августа 1988. Магнитофонная запись № IV/001774». С. 2–3.*

– радикализм и даже «фанатизм» в реализации избранного пути. Они заражали им своих коллег;

– театр – искусство самодовлеющее, со всеми вытекающими из этого последствиями. Создателем спектакля является режиссер – «художник театра». Режиссура затрагивала не только актеров, но также и зрителей. Это была сознательная игра со зрителем, просчитанное воздействие на его эмоции;

– решительный и последовательный антипсихологизм. Фантазийная, искусственная актерская игра. Конструкция и точность жестов, действий, поступков;

– знаковость театрального искусства. «Конструктивные формы», а не «органические»;

– обращение к «Балаганчику», как Тадеуш Кантор называл свой Театр Крико-2. Именно Всеволод Мейерхольд первым поставил (три раза) «Балаганчик» Александра Блока, а спектакль 1906 года был одним из его крупнейших художественных триумфов. Кантор, еще будучи студентом Академии изящных искусств в тридцатые годы, переводил символистскую драму Блока вместе со своей возлюбленной Вандой Бачиньской (впоследствии она стала сотрудничать с польским эмигрантским театром в Лондоне и вышла замуж за выдающегося сценографа Тадеуша Орловича). Фигура Автора из «Балаганчика» отсылала также к роли и функции, которую Кантор выполнял в своих спектаклях как их творец-автор;

– двойник-дублер в образе манекена. Двойники, отражения, удвоения, умножения. Известно, что Мейерхольд использовал этот прием как минимум дважды: в «Маскараде» (1917) и «Ревизоре» (1926), в свою очередь Кантор – начиная с «Умершего класса» – превратил его в идейно-композиционную основу своих спектаклей;

– восхищение и вдохновение комедией дель арте. Это в сущности был театр масок. Но в то же время нечто большее: Мейерхольд и Кантор создали образ старого клоуна, звезда которого угасает. В нем проявились болезненное шутовство, грустная клоунада, характерные для искусства XX века;

– восхищение цирковым искусством;

– «реальность» / Реальность в канторовском значении. Кантор о Мейерхольде: «реформируя понятие сценического пространства через устранение иллюзорности сценографии и замену ее Реальностью»;

– они совершили принципиальную трансформацию театрального пространства: оба оставили нереализованные (по разным причинам) архитектурные проекты своих театров, в обоих случаях апеллирующие к древнегреческому театру;

– оба совершали путешествия к истокам, часто одним и тем же, хотя, естественно, интерпретировали их по-разному: к античности, ярмарочному театру, комедии масок, кабаре, символизму, авангардному искусству, опыту маленьких театриков;

– они были практиками высшего класса, эксперименты которых, будучи выведены из сферы театра, оказались важны для всего искусства XX века в целом. При этом каждый из них был художником-идеологом, создателем собственной идеи театра.

Вместо подведения итогов приведу здесь слова Тадеуша Кантора, произнесенные в актовом зале

Ягеллонского университета во время симпозиума под названием «Искусство и свобода» в апреле 1990 года: «Нужно говорить о театре, о живописи, о литературе одновременно. Мы очень хорошо знаем из истории примеры того, как режиссеры, якобы открывавшие новые горизонты театра, вообще ничего не знали о живописи. А ведь в сущности весь театральный авангард XX века был неразрывно связан с визуальными искусствами. Мейерхольд сам рисовал элементы декораций. Его друзьями были крупнейшие русские художники. И крупнейшие поэты»[73].

Симпозиум был посвящен Тадеушу Кантору и организован по случаю его семьдесят пятого дня рождения.

Вероятно, это рискованная гипотеза, однако я осмелюсь ее высказать: мы имеем дело с удивительным родством личностей двух художников. Всеволод Мейерхольд и Тадеуш Кантор жили в разное время, в разных странах и в совершенно разных условиях. Они создавали разные театры и интересовались в искусстве разными вещами. Но несмотря на это, во многом были поразительно похожи друг на друга. Во всем театре XX века Кантор является, скорее всего, самым творческим продолжателем традиции Мейерхольда, так же как Гротовского можно считать наиболее творческим продолжателем традиции Станиславского. Это их объединяло и разделяло, в этом они были похожи и совершенно различны.

**7**

Пришла пора сделать выводы. Все три режиссера оставили яркий след в театре двадцатого века. Это относится не только к Гротовскому и Кантору, положение которых в пантеоне мирового театрального искусства не подлежит сомнению, но также к менее известному, чем они, Ежи Яроцкому, режиссеру и педагогу, значение которого для польского театра трудно переоценить. Ни один из них не был эпигоном Мейерхольда и не подражал его приемам. Совсем наоборот: это были три совершенно разных творческих пути и три абсолютно разные встречи с его традицией. Каждый из художников вел с ней собственный диалог.

Гротовский обращался к ней – впрочем, как и к любой другой, живой для него традиции – в соответствии с характерной для его творчества «диалектикой апофеоза и святотатства» (выражение, использованное Тадеушем Кудлиньским[74]). Таким образом, это была своего рода полемика с Мейерхольдом. Может быть, проще всего показать это на примере пространственных решений. С одной стороны, у Гротовского на месте декораций или сценографии возникла театральная архитектура (как и в постановках Мейерхольда двадцатых и тридцатых годов), и в сотрудничестве с архитектором Ежи Гуравским для очередного спектакля вводились разные решения, подчеркивающие каждый раз новые отношения между актером и зрителем. Однако с другой стороны, в Театре-Лаборатории пытались воздействовать на каждого зрителя индивидуально и никогда не обращались к массовой аудитории (совершенно иначе, чем у русского режиссера). Именно отсюда возникали маленькие, рассчитанные максимум на несколько десятков человек «сцено-залы» в

[73] *Hommage à Tadeusz Kantor. Pod red. Krzysztofa Pleśniarowicza. Kraków, 1999. S. 121: Interwencje Kantora (kwiecień 1990). [Подношение Тадеушу Кантору.]*

[74] *[Кудлиньский Тадеуш (1898–1990) – театральный критик, прозаик; оставил богатый архив, касающийся театральной жизни в Польше.]*

спектаклях Гротовского[75]. Впрочем, стоит привести высказывание Гуравского, который следующим образом обосновывал свой радикальный отказ от функционализма, теснее всего – по его убеждению – связанного с конструктивизмом, который практиковал Мейерхольд в постреволюционный период:

«…функционализм связан с передвижением строго математическим, некоей системой чистоты функций, свойственной архитектуре. В то время как те вещи, о которых говорю я, не функциональны, а интуитивны. Они должны быть чистыми не в плане функций, а в плане ассоциаций.

Речь не идет ни о легкости перемещения актеров и зрителей, ни о хорошей видимости. Это вопросы второстепенные. В некоторых наших спектаклях в определенных местах было просто плохо видно, но это не имело значения, поскольку человек находился как бы в центре событий. <…> Функционализм связан именно с проектами Мейерхольда, Гропиуса, которые заботились, например, о подборе надлежащего уклона зрительного зала, чтобы обеспечить хорошую видимость с любого места. А ведь дело не в этом»[76].

Но что значило для Гротовского быть в центре событий? Итак, речь шла о том, чтобы через спектакль и благодаря спектаклю установить «контакт с основными архетипами нашей духовной жизни»[77], как определил это Джозеф Кэмпбелл. Это и есть театр как проводник, искусство как проводник – по Питеру Бруку, у которого Гротовский перенял этот термин[78]. Еще в начале шестидесятых в Ополе он шел в этом направлении, к некой «вертикальности», чтобы в девяностые годы достичь вершины развития в рамках Рабочего центра Ежи Гротовского, действующего с 1985 года в Понтедере.

В свою очередь, Ежи Яроцкий на протяжении более пятидесяти лет создает собственный театр, сотрудничая с репертуарными театрами (такими, как Старый Театр в Кракове, в котором также ставил свои ранние спектакли Гротовский, а Тадеуш Кантор работал сценографом), где практикует различные пространственные решения.

Как и Мейерхольд, создатель Крико-2 оставил нереализованный проект нового здания для своего будущего театра[79]. В марте 1979 года в Студенческом клубе «Стодола» в Варшаве во время симпозиума «Конструктивизм в театре» Кантор обратился к этой проблематике в форме – как обычно, у него – очень личной. Ту его лекцию надо было бы привести здесь едва ли не целиком. Тем не менее я обращусь только к нескольким фрагментам высказывания художника, чтобы показать тот диалог с конструктивизмом, который он вел в своем творчестве:

«Я принадлежу поколению второго или даже третьего авангарда, являюсь посредником между ушедшим и сегодняшним временем. В 1944 году я понимал конструктивизм иначе, отвергал его вместе со всей нашей группой – причем абсолютно сознательно, вместе с очень известным сегодня теоретиком, профессором Порембским – по совершенно другим причинам и ради совершенно других целей. <…>

Конструктивизм – для меня – это определенная система, которая была сконструирована искусственно, где ты лишен права на какую-либо имитацию. Это очень важно,

[75] *См.: Osiński Zbigniew. «Teatr przestrzeni» Jerzego Grotowskiego i Jerzego Gurawskiego // Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. S. 111–156 [Осиньский Збигнев. «Театр пространства» Ежи Гротовского и Ежи Гуравского]; Jestem architektem rzeczy nieprawdopodobnych. Z Jerzym Gurawskim rozmawiali Ewa Obrębowska-Piasecka, Andrzej Niziołek // Kronika Miasta Poznania. 1998. № 1. S. 246–268 [«Я архитектор невероятных вещей»]; «Ja tylko tworzę przestrzeń, którą używają ludzie». Katalog wystawy «Jerzy Gurawski. Doktor przestrzeni teatralnej», zorganizowanej w ramach X Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta 2000. Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 28.VI.2000. [«Я лишь создаю пространство, которое используют люди». Каталог выставки «Ежи Гуравский. Доктор театрального пространства».]*

[76] *O Grotowskim. Z Jerzym Gurawskim rozmawiała Monika Kuc // Kultura. 30.III.1988. № 13. S. 13. [О Гротовском. С Ежи Гуравским беседовала Моника Куц.]*

[77] *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem. Opracowała Betty Sue Flowers. Przełożył Ireneusz Kania. Kraków, 1994. S. 157. [Могущество мифа. Беседы Билла Моерса с Джозефом Кэмпбеллом.]*

[78] *См.: Grotowski Jerzy. Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu. Autoryzowany przekład z języka hiszpańskiego Magda Złotowska // Notatnik Teatralny. Zima 1992. № 4. S. 31–43. [Гротовский Ежи. От театральной труппы к искусству как механизму.]*

[79] *Этот проект находится в архиве Центра документации искусства Тадеуша Кантора «Крикотека» в Кракове.*

поскольку конструктивизм – и об этом писали Малевич, наш Стшеминьский, Мондриан – отвергает всякое копирование действительности, всякую репродукцию. Скажем это еще более вульгарно – отвергает всякую имитацию. Возникает нечто, что не является отражением окружающего мира, что находится рядом с внешним миром, что было сконструировано. Это и есть конструктивизм. <…> Конструктивистская декорация создавала организм. Пронашко всегда говорил: "Декорация – это организм". Что такое организм? Это значит, что это не архитектура. Но состоит из определенных частей, которые напоминают анатомию человека.

Если мы возьмем в качестве примера типичную конструктивистскую декорацию – причем одну из первых – Любови Поповой к "Великодушному рогоносцу" Фернана Кроммелинка, то можем увидеть, что все эти лестницы, вращающиеся колеса напоминают организм какого-нибудь мастодонта. Они "сконструированы" особо, поскольку образцом эстетической ценности стали строительные леса. Эта выстроенная конструкция является организмом, и все элементы, все компоненты в конструктивистском театре есть часть организма, они автономны. <…>

Если элемент декорации что-то иллюстрирует, то есть отсылает к действительности, которая находится за пределами произведения, это не конструктивизм. Конструктивизм не подражает ничему. Не имитирует никакой действительности, существующей вне театра. Это просто функциональный организм. Он не только служит. Он является организмом, поскольку конструктивистская декорация – это актер. Он играет, в его мир включен актер. Значит, актер должен войти в декорации, стать их частью – и это конструктивизм. Так, например, Пронашко говорил мне: "Если Вы будете делать двери или окно в комнате, пусть это будет не окно и не дверь, а лишь форма, которая является частью организма этого единства". Все элементы – форма, движение, пространство, звук, свет – должны существовать на равных правах с актером»[80].

Далее художник представляет свою интерпретацию конструктивизма – полемическую по отношению к взглядам, декларируемым обычно самими конструктивистами, – подчеркивая своеобразие своего собственного пути в театре:

«Если бы я изначально не был верен духу конструктивистского движения, то никогда бы не создал театра Информель. Я бы делал бессмыслицу, как происходит в массе сегодняшних псевдоавангардных театров. Я утверждаю, что мой театр Информель построен на тех же принципах, что и конструктивизм <…>. Только шел он в совершенно другом направлении. Все это месиво, бесформенная материя, которая, чтобы начать существовать, требует проделать над собой множество операций, таких как: жестокость, насилие, шок, смятие, обессмысливание, рассредоточение, деструкция, – все они должны совершаться с необыкновенной интеллектуальной точностью, потому что в противном случае действительно выйдет бессмыслица. <…>

Весь конструктивизм в лучших его проявлениях был в сущности безумно метафизическим. И если

[80] *Sympozjum «Konstruktywizm w teatrze». Warszawa, Klub «Stodoła», marzec 1979.*

он уцелел – а он уцелел – то сегодня у него нет для нас рационалистических ценностей. Я считаю, что он обладает ценностями метафизическими. Малевич, Татлин, наш Стшеминьский с его унизмом. Боже мой, да ведь континуум, который он предлагает, – это чистая метафизика. <…> Ведь Стшеминьский пришел к тому, о чем говорится: le néant, пустота. Все эти их официальные заявления, которые были записаны, сегодня имеют для нас иное значение. Когда несколько недель назад я рассматривал картину Малевича "Белый квадрат на белом фоне", то смотрел на нее так, как если бы это была картина великого метафизика Рембрандта. Великий метафизик, а никакой не рационалист. <…> Мне кажется, что каждое художественное высказывание иррационально и метафизично. <…> Конструктивисты считали, что они однозначны. Неправда! Они настолько многозначны, что под конструкции Татлина можно подложить, собственно говоря, очень много интенций, очень много экспликаций. И это делает время. Каждая эпоха по-своему интерпретирует произведение искусства. <…>

Конструктивизм всегда хочет строить. И он всегда строится из прочных материалов. В то время как я, скорее, сторонник противоположного направления, то есть деструктивизма (что не уничижительно), информеля, материи, грязи, стихийных внешних порывов, подсознания и т.д. Все это, возможно, где-то там проистекает из сюрреализма, но скорее, из искусства информеля… И творческий процесс начинает расти. Конечно, его нужно выстраивать. Здесь снова встает вопрос построения. Построения чего? Выстраивания мусора, кала, самых ужасных вещей, но это должно строиться. Если это не выстраивается, все заканчивается бессмыслицей. <…> Оно должно строиться, потому что, в конце концов, искусство – это некая конструкция. Если хочешь конструировать деконструкцию, разложение, это нужно делать очень добросовестно. <…>

Поскольку я последователь собственной идеи амбалажа, то считаю, что произведение искусства должно быть скрыто, между ним и зрителями не должно быть никакой коммуникации. Довольно уже этого потребления, этой коммуникации, которая была очень хороша и безумно эффективна поначалу. Общественная ситуация дошла, однако, до того, что сегодня произведение искусства потребляется как отличный обед. А с другой стороны, его вообще не потребляют. <…> Меня спрашивали, например, поддается ли потреблению "Умерший класс"? Никогда в жизни! <…> Я говорю зрителям: "Вы потеряли право на существование как потребители, вы потеряли право на существование как зрители". Потому что произведение искусства невозможно понять. Нельзя понять произведение искусства! Оно существует для того, чтобы быть непонятным. Это мое кредо, от которого я не отрекусь до конца жизни. Произведение искусства не для того существует, чтобы быть понятным! Впрочем, его и не нужно понимать. Это те принципы, которые являются антиконструктивистскими. Можно находиться только в тени произведения искусства. Достаточно того, что ты находишься в тени произведения искусства, и это огромная привилегия…»[81].

[81] *Ibid.*

И под конец – своего рода итог диалога художника с конструктивизмом, диалога, который пронизывает все его творчество: «Существуют огромные различия между конструктивизмом и неконструктивизмом. Назовем это так, потому что я не знаю, как назвать эту другую сторону. Но это не означает, что из конструктивизма следует многое черпать, поскольку конструктивизм, несомненно, был неким уроком»[82].

Остается еще один вопрос: был ли «сеанс смерти», как сам Тадеуш Кантор назвал «Умерший класс», вдохновлен (среди прочего) финальной сценой мейерхольдовского «Ревизора», в которой на выдвинутой платформе перед зрителями представали манекены, имитировавшие актеров, игравших в спектакле? Бронислав Домбровский – тридцатилетний тогда актер и режиссер городских театров во Львове под руководством Вильяма Хожицы, – который видел спектакль Мейерхольда на II Театральном фестивале в Москве в сентябре 1934 года, так описал эту сцену в одном из циклов статей, опубликованных на страницах львовской «Хвили»:

«Из-за экрана в зал под музыку вбегает цепочкой молодежь, покидающая сцену. Экран поднимается, и вот мы видим замерший неподвижно весь ансамбль спектакля. Чудовищные, перекошенные лица и стеклянные глаза смотрят в зрительный зал. Это знаменитая немая сцена из "Ревизора". Однако изумление зрителя превращается в настоящий испуг. Неужели актеров загипнотизировали? Возможно ли столько времени продержаться без движения? И только по прошествии некоторого времени мы осознаем, что перед нами стоят уже не актеры. Это феноменально подражающие живым персонажам восковые куклы, точно загримированные под актеров, ужасные в своей мертвенности. Трагикомический, гротескный паноптикум царской России.

Свет на сцене гаснет – музей восковых фигур в своих позах выглядит теперь лишь уродливо и смешно. Зрители молча покидают зал»[83].

Хенрик Шлетыньский, который смотрел «Ревизора» вместе с Брониславом Домбровским, добавляет: «Впечатление настолько потрясающее, что на минуту зал погружается в полную тишину. Потом взрывается буря аплодисментов. Мейерхольд так уверен в этом впечатлении, что велит актерам идти и кланяться, причем каждый актер стоит рядом со своей куклой»[84].

И еще одна цитата того времени. На этот раз из статьи «100 лет "Ревизора" в России» Бронислава Домбровского. Она была напечатана во львовском еженедельнике «Нове Часы» более чем через год после московского фестиваля – таким образом, оценка произведена уже с определенной дистанции, а также в контексте театральной традиции пьесы Гоголя в России:

«Возможно, глубже всего сердце и внутренности этого шедевра вскрыл своим холодным, резким прожектором Всеволод Мейерхольд. <…> о спектакле Мейерхольда написаны тысячи статей, вокруг него велись ожесточенные бои, еще более ожесточенные, чем те, что сопровождали рождение "Ревизора". Кто-то злобный назвал этот спектакль – пьесой Гогольхольда. Злобно, но метко,

[82] *Ibid.*

[83] *Dąbrowski Bronisław. Martwe panoptikum carskiej Rosji w rewolucyjnym «Rewizorze» Meyerholda. Obrazki z Festiwalu w Moskwie // Chwila (wyd. wieczorne). 3.X.1934. № 25. S. 6. [Домбровский Бронислав. Мертвый паноптикум царской России в революционном «Ревизоре» Мейерхольда. Картинки с фестиваля в Москве.]*

[84] *Was. G. Tragedia Gogola… «Rewizor». Wrażenia reżysera łódzkiego z teatrów moskiewskich // Głos Poranny. 11.X.1934. № 281. S. 6.*

[85] *Dąbrowski Bronisław. Sto lat «Rewizora» w Rosji // Nowe Czasy. 15.XI.1935. № 31. S. 4.*

[86] *См.: Dąbrowski Bronisław. Biomechanika Meyerholda // Gazeta Artystów. 13.X.1934. № 7. S. 1; Dąbrowski Bronisław. Stanisławski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Wrażenia z Festiwalu Teatralnego w Moskwie // Tygodnik Artystów. 12.I.1935. № 9. S. 1.*

[87] *Dąbrowski Bronisław. Biomechanika Meyerholda.*

[88] *В сталинский период они открестились от своих «грехов молодости». Приведу фрагменты статьи Бронислава Домбровского, директора Театра Польского в Варшаве (с 15.09.1950 по 13.01.1955): «В течение двухнедельного визита мы видели четырнадцать спектаклей <…> В числе них - работы Мейерхольда и Таирова. <…> Сегодня мы знаем, что те формалистические эксперименты в Советском Союзе давно увяли и миновали, и что социалистический реализм безоговорочно воцарился на всех сценах. <…> Сегодня, когда мы вспоминаем эксцентрические и формалистические эксперименты, так называемую мейерхольдовскую биомеханику и театрально-условные маскарады в театре Таирова – реализм театра Станиславского кажется нам все ближе, убедительнее, и мы не думаем о нем как о сценической иллюзии. <…> Формалистические эксперименты утонули во мраке истории, а в*

поскольку инсценировка была гениальным сплавом двух талантов, автора и режиссера. "Ревизора" знают в России наизусть, одетого в тысячу костюмов; теперь на него смотрят, как на макабрический кабинет восковых фигур, которые, к слову, в театре Мейерхольда предстают в немой финальной сцене вместо живых актеров.

Из искривленных, уставившихся вдаль стеклянными глазами лиц выглядывает – смерть. Так заканчивается спектакль. Загорается свет. Приходят простые рабочие и снимают с манекенов парики и костюмы, отделанные галуном»[85].

Кантор, очевидно, читал эти и другие тексты о спектаклях Мейерхольда, самом режиссере и его биомеханике. В те годы их вышло не так уж мало, причем некоторые из них были опубликованы в печатных органах авангарда[86] и, следовательно, читались профессорами и студентами краковской Академии изящных искусств, а после наверняка горячо обсуждались. Из статьи Бронислава Домбровского «Биомеханика Мейерхольда», помещенной в краковском еженедельнике «Газета Артыстув», студенту Академии мог врезаться в память и такой фрагмент: «Мы на спектакле "Ревизор". Скромный зал рабочего клуба, в котором временно располагается театр Мейерхольда, поначалу удивляет своей простотой участника фестиваля, уже привыкшего в Москве к великолепно оснащенным современным театрам»[87].

Это удивительно близко поздним пристрастиям создателя «Умершего класса» к бедным пространствам, порой даже провокационно дешевым, как можно более далеким от академических театральных зданий.

Впрочем, в то время многие читали статьи о Мейерхольде. Самой большой и до сих пор необъяснимой тайной Тадеуша Кантора остается то, что только он по прошествии многих лет, вдохновляясь этой традицией, создал театральный шедевр – «Умерший класс» в Театре Крико-2. Это не удалось больше никому другому, в том числе и тем очевидцам, которым выпал шанс увидеть мейерхольдовскую постановку «Ревизора», а потом писать о ней яркие тексты[88]. Кантор не видел ни одного спектакля Мейерхольда, знал их по косвенным свидетельствам: описаниям в прессе, фотографиям и устным рассказам непосредственных очевидцев[89]. Но именно он является создателем одного из величайших произведений мирового театрального искусства XX века.

Для польских режиссеров молодого и среднего поколений Мейерхольд – лишь одно из великих имен в истории театра. Его открытия, когда-то произведшие революцию в театральном искусстве и художественном сознании, кажутся им чем-то уже давно очевидным. Удивляет и то, что биомеханика совершенно отсутствует в системе обучения польских актеров.

В конце необходимо отметить, что тексты Мейерхольда читают сегодня в Польше, наверное, только некоторые историки театра. Помимо определенного количества статей в специальных журналах, на практике доступных прежде всего исследователям, можно также прочитать опубликованный в 1987 году в известной серии «Теории современного театра» под редакцией Константия Пузыны первый том сочинений

*свете современной эпохи остались лишь прочные реалистические памятники мхатовских постановок» (Dąbrowski Bronisław. Dwa spotkania // Teatr. 1–15.XI.1953. № 21. S. 5–6 [Домбровский Бронислав. Две встречи]).Однако после Октября 1956 г. Домбровский писал о Мейерхольде снова с высочайшим признанием. См., например, статью: Wspomnienia o teatrze sowieckim. Obrazki z Festiwalu w Moskwie w 1934 r. // Teatr. 1–15.I.1957. № 1. S. 13–18 [Воспоминания о советском театре. Картинки с фестиваля в Москве в 1934 г.]. В книге, изданной в 1977 г., он утверждает: «Прошло уже больше тридцати с лишним лет с момента трагической смерти великого реформатора сценического искусства, но у меня постоянно возникает впечатление, что его тень блуждает за кулисами современного театра, и что после его творческих экспериментов nihil novi sub sole» (Dąbrowski Bronisław. Na deskach świat oznaczających. Kraków, 1977. S. 116. [Домбровский Бронислав. На подмостках, означающих мир.] См. также: Szletyński Henryk. I Festiwal Teatralny w Moskwie // Teatr. 16-30.XI. 1972. № 22. S. 4–5. Przedruk w: Szletyński Henryk. Szkice o teatrze. Warszawa, 1979. S. 278–288 [Шлетыньский Хенрик. I Театральный фестиваль в Москве]).*

*[89] Как в тридцатые годы, так и позже Кантор слушал рассказы непосредственных зрителей «Ревизора» в постановке Мейерхольда, в том числе Бронислава Домбровского (режиссера, актера, многолетнего директора Театра имени Юлиуша Словацкого в Кракове) и Владислава Юзефа Добровольского (режиссера, актера, одного из основателей Театра художников Крико и других авангардных краковских театров).*

«До революции (1905–1917)»[90]. Второго тома «Революция и театр (1917–1937)», который анонсировался еще тогда, мы по-прежнему безрезультатно ждем. Шестью годами ранее благодаря Государственному издательскому институту («Państwowy Instytut Wydawniczy») вышел сборник воспоминаний из опубликованного в 1967 году в Москве пространного тома «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний»[91], а в 1988 году то же самое издательство выпустило внушительный том «Переписка Всеволода Мейерхольда. 1896–1939»[92].

Если говорить об аналитических работах, то по-прежнему не утратила своего значения «Эволюция театра Мейерхольда» Витольда Вандурского 1925 года. Более новых публикаций польских авторов, целостно исследующих творчество русского режиссера, просто не существует. Не хватает также польской монографии о Мейерхольде или хотя бы перевода. Тем не менее я все же хотел бы назвать несколько важных статей. В порядке их публикации на страницах «Диалога» (ибо все они вышли именно в этом журнале): «Мейерхольд, Эйзенштейн: мастер и ученик» Тадеуша Щепаньского[93], «“Театральный Октябрь” Мейерхольда» Ежи Кенига[94] – расширенный текст доклада, прочитанного в ноябре 1981 г. в Стокгольме на международном симпозиуме, посвященном Мейерхольду, обзор этого события Эльжбетой Моравец[95], а также «На пути к Мейерхольдии» Анджея Дравича[96] – заредактированная версия великолепного эссе, которое поначалу должно было быть вступлением к первому тому польского перевода собрания сочинений Мейерхольда.

Книга о восприятии Мейерхольда в Польше по-прежнему остается актуальной задачей[97].

***Перевод с польского Д. Вирена***

ВС. МЕЙЕРХОЛЬДЪ.

О ТЕАТРѢ.

Дорогому Казимиру Мейерхольду, другу котораго узнал я его мазурки, посвящаю брату. Вс. Мейерхольд 1913. Julaye.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ,
КНИГОИЗДАТЕЛЬСКОЕ Т-ВО „ПРОСВѢЩЕНІЕ“,
ЗАБАЛКАНСКІЙ ПРОСПЕКТЪ 75.

Титульная страница книги В. Мейерхольда «О театре» (Санкт-Петербург: Книгоиздательское товарищество «Просвещение», [1913]) с посвящением Казимежу Мейерхольду (1886–1956), многолетнему музыкальному руководителю Театра им. Юлиуша Словацкого в Кракове

[90] *Wybór i wstęp Jerzy Koenig, noty Aleksandr Fewralski, przełożyli Andrzej Drawicz, Jerzy Koenig. Warszawa, 1988.*

[91] *Spotkania z Meyerholdem… Стоит упомянуть, что вскоре после того как вышел из печати русский оригинал, Людвик Фляшен перевел один из помещенных там текстов: Selwiński Ilja. Komandarm 2 // Odra. 1967. № 11. S. 4–12 – который не вошел потом в польскую книжную версию.*

[92] *Wstęp Jurij Zawadski, przełożył Eugeniusz Piotr Melech. Warszawa, 1988.*

[93] *Dialog. 1981. № 10. S. 123–128.*

[94] *Dialog. 1982. № 6. S. 58–64.*

[95] *Ibid. S. 97–101.*

[96] *Dialog. 1988. № 2. S. 103–122.*

[97] *Напомню, что в 1965 году Государственный издательский институт выпустил книгу Ирены Шиллер «Станиславский и польский театр».*

# PRO MEMORIA

**Наталья ВАГАПОВА**

# «С УДОВЛЕТВОРЕНИЕМ И РАДОСТЬЮ УВИДЕЛ РОДНУЮ ШКОЛУ МХАТА»

## ИЗ ПЕРЕПИСКИ Н.О. МАССАЛИТИНОВА 1950–1960-Х ГОДОВ

В составе участников делегации театральных деятелей Народной Республики Болгарии, прибывшей в СССР майским вечером 1951 г., был один человек, привлекавший к себе явно повышенное внимание «принимающей стороны». На протяжении двух последующих недель, проведенных в Москве и Ленинграде, насыщенных творческим общением, экскурсиями и просмотрами спектаклей, он то и дело вызывал у своих советских коллег, в особенности старшего поколения, нетипичные эмоциональные реакции. Кто-то при встрече с пылкостью бросался его целовать, кто-то не стеснялся «расплакаться при публике», а кое-кто, напротив, кажется, стремился держаться подальше от этого странного «болгарина», изъясняющегося на слишком хорошем, хотя и несколько старомодном русском языке и с особой пристальностью вглядывающегося в реалии окружающей жизни.

Николай Осипович Массалитинов, ступивший на родную землю после тридцатилетнего отсутствия, безусловно, не мог не чувствовать некоторой двойственности своего положения (с точки зрения советских властей сталинской эпохи) в делегации: с одной стороны, весьма уважаемый в братской Болгарии режиссер и педагог, лауреат Национальной

Н.О. Массалитинов. Фото из серии «Артисты Художественного Театра»

премии имени Георгия Димитрова, с другой – практически эмигрант, покинувший Советскую Россию в трудные годы ее становления. У бывшего мхатовского Войницкого, Лопахина и полковника Ростанева брали интервью для печати, он выступал на радио, на вечерах в ВТО и ЦДРИ, однако во время официальных мероприятий делегация Болгарии выходила на сцену без Массалитинова, да и сам, оставшийся в свое время за границей участник так называемой «качаловской группы» не слишком стремился привлекать к себе внимание.

[1] *Современный театр, 1928, № 21. С. 419; см. также: Современный театр, 1928, № 20. С. 390–391.*

[2] *Театральная энциклопедия. М., 1964. Т. 3. С. 732–733.*

[3] *См.: Державин К. Болгарский театр. Очерк истории. М.; Л., 1950, С. 299–302. Михеева А.Н. Театр Народной республики Болгарии: История зарубежного театра: В 4-х ч. Ч. 4. Театр стран Европы и США новейшего времени (1945–1985). М., 1987. С. 42–43.*

[4] *См.: Гочев Г. Николай Осипович Масалитинов като режисьор, педагог и артист // Септември, 1948, № 4, С.144–147; Темелков А. Н.О. Масалитинов и българският театър. // Театър, 1955, №3, С. 3–7; Тихова Н. Николай Осипович Масалитинов // Там же, С. 1–22; Гёрова С. Болгарский драматический театр. София, 1979 (на рус. яз.) и др. публикации.*

Между тем ни Николай Осипович, ни его товарищи по Пражской группе артистов МХТ не были эмигрантами в прямом смысле слова. По советской терминологии 1920–1930-х годов они должны были именоваться скорее «невозвращенцами». Ярлык «эмигрантской» труппы им навесили официозные советские журналисты и их прежние коллеги и «наследники» на подмостках, не желавшие, чтобы громкое имя Московского Художественного театра использовалось где-либо за пределами СССР.

В 1928 г. в журнале «Современный театр» было опубликовано заявление молодых работников МХАТа, «ныне привлеченных к управлению театром в лице тт. Маркова, Судакова, Завадского и др». Их позиция заключалась в следующем:

«1. Они решительно отмежевываются от эмигрантской "Пражской группы МХТ", вполне разделяя в этом направлении заявление арт. М.И. Прудкина, напечатанное в № 20 "Современного театра".

2. Вопрос этот вносится ими на обсуждение Дирекции МХАТ в целях устранения всякой неясности в этом деле и в целях окончательной ликвидации попыток создать преемственность между МХАТ и актерами-эмигрантами»[1].

Поставленных целей удалось достигнуть: «попытки создать преемственность» были «ликвидированы» если и не «окончательно», то на долгие десятилетия. В 1951 г. советские газеты писали о члене делегации НРБ Массалитинове только как о режиссере, сообщали лишь о его постановках, осуществленных в Болгарии в послевоенные годы, всей предшествующей жизни в искусстве словно бы не существовало. Лишь в третьем томе Театральной энциклопедии, вышедшем уже после смерти Николая Осиповича, в годы хрущевской «оттепели», была помещена довольно обширная статья о «русском и болгарском театральном деятеле»[2], где было довольно подробно рассказано о службе артиста в труппе Художественного театра, но при этом по-прежнему опущен период его работы в зарубежных группах артистов МХТ.

Массалитинову – режиссеру и педагогу, естественно, по возможности воздавалось должное на страницах тех книг и учебников по болгарскому театру, что выходили в нашей стране в советское время[3]. Еще более свободно и обстоятельно писали о его режиссерском творчестве болгарские историки театра[4].

Неудивительно, что и автобиографические записки Массалитинова «Мои воспоминания» были впервые изданы в Софии, в переводе на болгарский язык – это случилось за 20 лет до публикации их в России[5]. В Болгарии же были опубликованы первые театроведческие работы о творчестве Массалитинова-режиссера, воспоминания его бывших студентов, часть его переписки с деятелями советского театра. Неоценимая заслуга в этом принадлежит дочери режиссера, народной артистке Болгарии Тане Массалитиновой[6] и историку болгарского театра Надежде Тиховой.

Благодаря трудам российских и болгарских коллег и помощи сотрудников Музея МХАТ, а также работе в фондах РГАЛИ, автор данной статьи относительно недавно смогла восстановить творческую биографию Н.О. Массалитинова в полном объеме[7]. Полагаю

*[5] См.: Масалитинов Н.О. Спомени, статии, писма / Съст. Т. Масалитинова, Н. Тихова, Г. Саев, А. Дертлиева. Вст. студия Н. Тихова. София: Наука и изкуство, 1987. На русском языке см.: Массалитинов Н.О. Мои воспоминания // Вагапова Н.М. Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах. Очерки. СПб., 2007. С. 191–226.*

*[6] Массалитинова Татьяна Николаевна (Таня Массалитинова; род. 1921) – болгарская актриса, режиссер. Училась в Академии художеств в Софии (1941–1943). Закончила Государственную театральную школу по специальности «актерское мастерство» под руководством Н.О. Массалитинова (1945). Большая часть творческой биографии актрисы связана с Национальным театром им. Ивана Вазова в Софии (1946–1989). Дебютировала в роли Людмилы в спектакле «Васса Железнова» М. Горького (1947), за 45 лет работы в театре сыграла более 50 ролей, сыграла множество ролей в телеспектаклях, в кинематографе и на эстраде. Стажировалась по режиссуре у Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, А. Аскера в Варшаве. Поставила спектакли «Милый лжец» Дж. Килти, «Жизнь начинается снова» М. Симова и др.*

*[7] См.: Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 2. Имена и документы. М., 1998. С. 98, 114; МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М., 2010. С. 415, 448, 462, 581, 588; а также главы «Николай Осипович Массалитинов. Москва–Берлин–Прага–София» и «По следам Пражской группы» // Вагапова Н.М. Указ. соч. С. 90–128 и 129–170.*

необходимым в рамках настоящей публикации указать ее основные вехи.

Николай Массалитинов родился 24 февраля 1880 г. в тихом уездном Ельце Орловской губернии, куда в свое время должна будет отправиться «третьим классом» Нина Заречная, и где «образованные купцы будут приставать» к ней «с любезностями». Вскоре семья Массалитиновых перебралась в Томск, где юноша окончил гимназию и несколько курсов технологического факультета местного университета, откуда был исключен за участие в революционных кружках. Еще в студенческие годы увлекся театром. С 1904 по 1907 г. учился в Императорском театральном училище при Малом театре, артисткой которого к тому времени уже была его старшая сестра Варвара Осиповна Массалитинова[8]. Под руководством своих замечательных учителей А.А. Федотова[9] и А.П. Ленского[10] молодой человек делал значительные успехи, но незадолго до выпускных экзаменов в училище Массалитинов «написал письмо директору Художественного театра Вл.И. Немировичу-Данченко с просьбой посмотреть меня, и, если понравлюсь, принять в труппу театра»[11]. Он понравился пришедшему на экзамен К.С. Станиславскому и в апреле 1907 г. был принят в блиставшую в ту пору целой россыпью талантов труппу «художественников».

Как вспоминает Массалитинов, ему понадобилось время, чтобы «понять разницу двух школ <…> – и перейти на другие рельсы». Пришлось избавиться от наигранной бодрой «походки Малого театра» при выходе на сцену и других прочно усвоенных приемов. Зато сильной стороной Массалитинова-актера была хорошо поставленная педагогами Малого сценическая речь и отмечавшееся Станиславским и Немировичем умение ставить верные логические ударения, что пригодилось ему впоследствии в его собственной преподавательской работе и в России, и за рубежом. Например, народный артист СССР М.И. Жаров, вспоминая о периоде своего обучения в студии Художественно-просветительского союза рабочих организаций (1917), писал: «Н.О. Массалитинов, один из ведущих актеров Художественного театра, преподававший нам… речь и грим, строил свои уроки на изучении комедии дель арте… Он считал, что истоками речи на театре должна быть речь народная. Для русского театра в основу был положен московский говор…»[12].

Эти свои пристрастия Массалитинов не мог не использовать при создании образа Скалозуба в грибоедовском «Горе от ума» (постановка сезона 1906/1907гг.), ставшего первой крупной ролью артиста на сцене МХТ. Его Скалозуб словно бы подтверждал фразу Фамусова о том, что «на всех московских есть особый отпечаток». Режиссер спектакля Вл.И. Немирович-Данченко настаивал на том, что эту роль вовсе не следует играть карикатурно, как это было принято до того, и Массалитинов, следуя указаниям режиссера, не пытается свести весь облик Скалозуба к едкой характеристике Чацкого: «созвездие маневров и мазурки» – мысль о том, что он готов посвататься к Софье, кажется вполне допустимой. И неслучайно в изданном к юбилею

*[8] Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) – народная артистка РСФСР. По окончании Драматических курсов при Московском театральном училище (1901) была принята в труппу Малого театра, где прослужила (с небольшим перерывом) до конца жизни.*

*[9] Федотов Александр Александрович (1863–1909) – актер, педагог, режиссер. Начал сценическую деятельность в Обществе искусства и литературы под руководством К.С. Станиславского, с 1893 – в труппе Малого театра, где также поставил несколько спектаклей. Вел педагогическую работу в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, на Драматических курсах при Московском театральном училище (1904–1909).*

*[10] Ленский Александр Павлович (1847–1908) – актер, режиссер, педагог. Одна из ключевых фигур в истории Малого театра 2-й половины XIX–начала XX в. (состоял в его труппе в 1876–1908 гг., в последние два года являлся также главным режиссером театра). С 1888 г. преподавал на Драматических курсах при Московском театральном училище, выступал реформатором сценического образования. В числе его учеников целая плеяда выдающихся мастеров Малого театра XX в.*

*[11] Массалитинов Н.О. Указ. соч. С. 195.*

*[12] Жаров М.И. Жизнь, театр, кино. М., 1967. С. 106.*

Московского Художественного театра в 1923 г. тексте комедии А.С. Грибоедова в редакции МХТ с обширным комментарием Вл.И. Немировича-Данченко портрет Н.О. Массалитинова–Скалозуба помещен сразу вслед за снимками К.С. Станиславского–Фамусова и будущей соратницы по руководству Пражской труппой М.Н. Германовой[13] в роли Софьи. Фигура Скалозуба здесь полностью соответствует изложенной режиссером трактовке образа: актер совершенно серьезно относится к своему персонажу. Его персонаж добродушен и даже улыбчив, абсолютно уверен в себе.

Вообще Н.О. Массалитинов был одним из любимых актеров Немировича-Данченко. В его заметках и дневниках не раз можно встретить, к примеру, фразу: «Массалитинов был хорош», отмечавшую вводы исполнителя на роль Сатина в «На дне» или Соленого в «Три сестры».

И как мы убедимся в дальнейшем при чтении переписки Массалитинова с А.Д. Поповым, Николай Осипович, безгранично любивший К.С. Станиславского и преклонявшийся перед его гением, считал, что театроведы советского времени недооценивали вклад в развитие искусства МХТ Вл.И. Немировича–Данченко.

Высоко ценил Массалитинова-актера и Станиславский: как вспоминает Николай Осипович в своих мемуарах, летом 1911 г. он особенно тесно общался со Станиславским и стал для него чем-то вроде «подопытного кролика» при создании первого варианта «системы». Впоследствии К.С. не раз привлекал Массалитинова к обсуждению различных вариантов своей рукописи.

Н.О. Массалитинов в роли Скалозуба. «Горе от ума», МХТ. 1907

Массалитинов был не только талантливым и думающим актером, но и одним из самых обязательных и ответственных членов мхатовского сообщества. Не раз ему поручались срочные вводы в спектакли из-за болезни товарищей и другие рискованные задания.

Вот что рассказывает Массалитинов о своих переживаниях при работе над ролью короля Клавдия в спектакле Гордона Крэга и К.С. Станиславского «Гамлет» (1911). После того как двое ведущих артистов труппы отказались ее играть, Массалитинов был вызван к Станиславскому, который, как известно, вел в этом спектакле работу с актерами. Массалитинову было предложено включиться в работу, но при этом сказано, что сцена молитвы Клавдия, по его мнению, очень важная, изъята из пьесы и что, согласно режиссерской концепции Крэга, он должен играть… «жабу». «Ошарашенного и возмущенного», по его словам, актера долго уговаривали, и в конце концов он подчинился.

*[13] Германова Мария Николаевна (1884–1940) – актриса, режиссер. Одна из первых учениц возникшей в 1901 г. школы МХТ, в 1902–1919 гг. служила в труппе театра. Была в составе Качаловской группы, затем, совместно с Н.О. Массалитиновым, руководила Пражской группой артистов МХТ (1922–1925). После формального распада последней (1927) выступала в парижских труппах Ж. и Л. Питоевых, Г. Бати, работала в Англии, в 1929–1930 гг. – режиссер и педагог Лабораторного театра (Нью-Йорк). Оставила мемуары «Мой ларец».*

«Я изображал не жабу, а скорее извозчика-хама, который, начиная тронную речь, прежде всего, плевал на пол. Так эта роль и осталась за мной, и я наивно верил, что хорошо ее играю, а после премьеры меня выругали все газеты, и я очень обиделся», – пишет Массалитинов в своих воспоминаниях[14].

Однако были в спектакле «Гамлет» и моменты, вошедшие в историю мирового театра. Такова, например, знаменитая сценографическая находка Крэга – своего рода символ «вертикали власти». Золотые плащи короля и королевы, сквозь прорези которых на разных уровнях виднелись золотые колпаки, плотно облегавшие головы придворных, сливались в единую золотую пирамиду, на вершине которой находились Клавдий и Гертруда[15].

(Дисциплинированный Массалитинов не выражает в своих воспоминаниях какого-либо недовольства этой мизансценой, хотя многим актерам она доставляла массу неудобств.)

Запоминалась и сцена «Мышеловки», так описанная в монографии Т.И. Бачелис:

«Клавдия пугает не столько разоблачение, сколько разоблачитель. Вдруг оглянувшись и встретившись глазами со злорадным, торжествующим взглядом Гамлета, сперва он бежал прямо на зрительный зал, потом круто повернулся и прогалопировал по авансцене… Вслед за королем испуганно, как мыши, разбегались во все стороны и придворные…»[16].

Впоследствии, как вспоминает Массалитинов, Станиславский досадовал, что пошел на поводу у «режиссера-формалиста» (так называет мемуарист Гордона Крэга)

Н.О. Массалитинов – Клавдий.
О.Л. Книппер – Королева.
«Гамлет», МХТ. 1911

и советовал артисту продолжать работу над ролью.

«Все же позднее я переделал, как умел, Клавдия, прежде всего переменил грим и сделал из него мужчину, в которого могла влюбиться королева Гертруда», – завершает свой рассказ Николай Осипович[17].

Таким он и играл Клавдия в восстановленном десятилетие спустя в Праге под руководством Ричарда Болеславского[18] (Лаэрта в московской постановке 1911 г.) спектакле Качаловской группы с В.И. Качаловым–Гамлетом, О.Л. Книппер-Чеховой–Гертрудой, и А.К. Тарасовой–Офелией накануне их отъезда в Москву в мае 1922 г.

В завершение «гамлетовской» темы нельзя не привести еще одну цитату. Описывая историю создания и все перипетии этого непросто давшегося Художественному театру спектакля на страницах «Моей жизни в искусстве», К.С. Станиславский, в частности, пишет буквально следующее: «По приезде Крэга в Москву он просмотрел

[14] *Массалитинов Н.О. Указ. соч., С. 206.*

[15] *«Гамлет» Г. Крэга и К.С. Станиславского и в наши дни остается одной из легенд европейского театра XX в. Об этом свидетельствует, в частности, изображение «пирамиды власти» из первого акта спектакля, представленное на парижской выставке 2009 г., посвященной творчеству Гордона Крэга. См. Bocetas para "Hamlet" de Shakespeare, acto I, scena 2. Puesta en scenade E.G. Craig y Constantin Stanislavsky, Moscu, 1912; (B.N. de Francia. Exposition "Edward Gordon Craig, El espiacio como spectaculo", La casa encendida. // Ade teatro, revista de la asociacion de directios de escena de Espana, № 134. Enero-marzo. 2011.*

[16] *Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 302.*

[17] *Массалитинов Н.О. Указ. соч., С. 207.*

[18] *Болеславский Ричард Валентинович (1887–1937) – актер, режиссер, педагог. Принят в труппу МХТ в 1908 г. Один из основателей Первой студии, постановщик ее дебютного спектакля «Гибель "Надежды"» Г. Гейерманса. В 1920 г. уехал за границу, играл на польской сцене, затем присоединился к «качаловской группе». С 1922 г. жил и работал в США, принимал участие в гастрольных спектаклях*

нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская[19], Знаменский[20], Массалитинов – все это крупные фигуры, в мировом масштабе»[21]. И если относительно «мирового масштаба» один из создателей МХТ, возможно, слегка переоценил значение сравнительно молодого на тот момент артиста, не проработавшего на профессиональной сцене и пяти сезонов, то с точки зрения места и значения, которые он успел занять в труппе, эта характеристика полностью соответствовала сложившемуся положению вещей.

Недаром же Алексей Дмитриевич Попов, пришедший в МХТ как раз пятью годами позже Массалитинова, в своих воспоминаниях помещает его в число ведущих актеров театра, в «пласт первый – <…> основное ядро труппы», куда «входили актеры, уже получившие к этому времени славу и известность». Согласно классификации А.Д. Попова, создатель образов Скалозуба и Клавдия к 1912 г. уверенно занимал место в «ядре труппы, которое почти не изменилось со дня основания театра», причем поименован он в этом списке, что характерно, как раз между двумя значительными основоположниками: А.Р. Артемом и В.В. Лужским[22].

Не раз упоминает Н.О. Массалитинова и П.А. Марков в своих юношеских обзорах сезонов МХТ 1912/1913 и 1914/1915 гг. :

«Здесь лучше всех К.С. Станиславский, М.П. Лилина и Н.О. Массалитинов» («Мнимый больной»); «Н.О. Массалитинов – хороший Живновский» («Смерть Пазухина»); «Прекрасна фигура Соленого у Н.О. Массалитинова» («Три сестры»)[23].

Такие качества Массалитинова-актера, как стремление понять замысел режиссера и умение тончайшим образом проработать все детали создаваемого образа, пригодились ему при работе над образом полковника Ростанева в спектакле «Село Степанчиково» по Ф.М. Достоевскому (сезон 1917/1918гг.). Имена режиссеров не были обозначены на афише. Историки МХТ сообщают, что начинал работу над спектаклем Станиславский, но, в связи со сложностями, возникшими как раз при трактовке образа Ростанева, завершал постановку Немирович-Данченко. Как известно, в постановке «Села Степанчикова». в Обществе искусства и литературы в 1891 г. Ростанева играл сам Станиславский, и это была одна из лучших его ролей – образ «положительно прекрасного человека», противостоявшего Фоме Опискину. В версии 1917 г. созданный И.М. Москвиным страшный образ Опискина в сознании современников ассоциировался, в частности, с Григорием Распутиным. Полковник же Ростанев был задуман как прекраснодушный либерал, который невольно способствует расцвету «опискинщины».

Станиславский не мог, да и не хотел «переакцентировать» любимую роль, и в конце концов на нее был назначен Массалитинов (Николай Осипович описывает в своих воспоминаниях, как расстроенный Константин Сергеевич пришел пожелать ему успеха перед премьерой, состоявшейся 27 сентября 1917 г., за месяц до октябрьских событий в Петрограде).

Известный театральный критик Сергей Глаголь писал тогда в газете «Русская воля»:

*МХТ. Основал в Нью-Йорке Американский лабораторный театр (1923–1933), где также занимался преподавательской деятельностью, активно внедряя систему Станиславского (среди его учеников был Ли Страсберг). С конца 1920-х много и плодотворно работает в Голливуде, его вклад в кинематограф был впоследствии отмечен именной звездой на голливудской Аллее славы. Автор двух автобиографических книг, а также труда об искусстве актера (на анг. яз.), выдержавшего несколько изданий.*

*[19] Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) – актриса. В труппе МХТ с 1910 по 1914 и с 1915 по 1917 гг. В спектакле «Гамлет» исполняла роль Офелии. С 1920 по 1932 гг. работала за рубежом. С 1943 по 1965 г. – актриса Ленинградского академического театра им. Пушкина. Оставила книгу воспоминаний «Пути и перепутья».*

*[20] Знаменский Николай Антонович (1884–1921) – актер. В МХТ с 1907 г. и до конца жизни. В спектакле «Гамлет» играл Тень отца Гамлета. Погиб в результате несчастного случая на сцене.*

*[21] Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. М., 1954, Т. 1. С. 345.*

*[22] Попов А.Д. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963. С. 67.*

*[23] См.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 437, 518, 519.*

«Измывающееся над всеми торжествующее хамство Фомы Опискина рядом с благородством безвольного, растерянного полковника Ростанева… все это невольно показалось некоторым отражением окружающей действительности…»[24].

В своих воспоминаниях Николай Осипович цитирует сохранившуюся в его архиве рецензию (не приводя, к сожалению, ни имени критика, ни названия газеты). Анализируя работу Массалитинова–Ростанева, неизвестный нам рецензент писал:

«…Господин Массалитинов, несомненно, повышает этот образ сравнительно с тем, каким он дан у Достоевского. Идеализирует его, но и этим, и совершенством своего художественного исполнения так зачаровывает зрителя, что последнему много легче становится и от самой … пьесы, тем самым несколько просветленной»[25].

Вновь забегая несколько вперед, отметим, что в начальный период своей работы за рубежом Массалитинов поставит «Село Степанчиково» в Берлине с группой артистов МХТ. В берлинском спектакле 1922 г. Массалитинов–режиссер, следуя замыслу своего учителя Немировича-Данченко, станет смело использовать сатирические краски, нашедшие отменное выражение в работе актера Поликарпа Павлова[26], чей Фома, по образному замечанию критика берлинского русского журнала «Театр» А. Авдеева – был ничто иное, как «оголенная, бесстыжая, на сквозняке русского бунта выставленная душа»[27] (с той поры артиста стали называть «эмигрантским Москвиным»).

И сам берлинский спектакль, и восприятие его критикой русского зарубежья, несомненно, несли отпечаток прожитых после октября 1917 г. событий, заключали в себе попытку понять и истолковать природу русского бунта – того самого, «бессмысленного и беспощадного». И Опискин представал здесь уже не просто лицемером, не русским Тартюфом, а неким символом, фигурой почти мистической.

В работе же над собственной ролью Ростанева Массалитинов остался и после революции верен прежнему рисунку, быть может, намеренно, в противоположность «оголенности» Фомы–Павлова, выдержанной в традиционных тонах. Впрочем, критики славянских стран, где не раз гастролировала Пражская группа артистов МХТ, кроме Павлова неизменно выделяли среди исполнителей «Степанчикова» «г-на Массалитинова с его первобытным инстинктом, остротой реалистических выразительных средств и в то же время свойственной ему теплотой»[28].

Эта «теплота», несомненно, во многом рождалась и оттачивалась на чеховских образах. В легендарные чеховские спектакли МХТ Массалитинов вступал «вторым составом», однако, в каждую из этих ролей – Лопахина, Войницкого, Соленого – сумел привнести свою ноту, особенное звучание. Лопахина он впервые сыграл во время петербургских гастролей 1911 г. в ситуации «стрессовой» – пришлось срочно заменить заболевшего Л.М. Леонидова. Но затем роль так и осталась за Массалитиновым, чьим исполнением осталась очень довольна О.Л. Книппер-Чехова. На склоне лет она писала старому знакомому:

[24] *Цит. по: Театр Достоевского. М., 1987. С. 85.*

[25] *См.: Массалитинов Н.О. Указ. соч. С. 216.*

[26] *Павлов Поликарп Арсеньевич (1885–1974) – русский актер, режиссер, педагог. В МХТ с 1908 г. Первый исполнитель ролей Добчинского («Ревизор» Н.В. Гоголя), Максимова («Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому), жениха («Пер Гюнт» Г. Ибсена), Лепорелло («Каменный гость» А.С. Пушкина). Исполнение характерных ролей актер смягчал сочувствием к персонажу, элементами комизма. Играл также в чеховских спектаклях : Телегин («Дядя Ваня»), Фирс («Вишневый сад»). В составе Качаловской группы артистов МХТ пополнил свой чеховский репертуар ролью Чебутыкина («Три сестры»), играл также Федора Павловича в «Братьях Карамазовых» и Фрэзера («Потоп» Г. Бергера). После возвращения в Москву части группы во главе с В.И. Качаловым П.А. Павлов и его жена, актриса В.М. Греч влились в состав Пражской группы артистов МХТ. Лучшей ролью Павлова стал Фома Опискин в осуществленной Н.О. Массалитиновым берлинской постановке «Села Степанчикова» Ф.М. Достоевского, в которой актер проявил недюжинный сатирический дар. После ухода из Пражской группы Массалитинова и Германовой Греч и Павлов в 1920–1930 г. работали в королевской Югославии, занимаясь постановками русских пьес, в которых исполняли главные роли (Анна Андреевна и Городничий в «Ревизоре», Фекла Ивановна и Подколесин в «Женитьбе» Н.В. Гоголя) и активной педагогической деятельностью. В 1930-х г. гастролировали во Франции и в США. После Второй мировой войны предприняли попытку создать русский театр в Париже.*

[27] *Театр. Берлин, 1923, № 2(17). С. 13.*

[28] *Riječ. Zagreb, 1924, 10 veljače. Br. 120.*

«Дорогой друг Николай Осипович! <… > Я всегда Вас любила и как человека, и как прекрасного актера. И вот я отлично помню, как Вы в первый раз играли Лопахина в Вишнев[ом] саду, когда Вы в первом акте присаживаетесь к маленькому столику и обращаетесь к Раневской, так проникновенно, так душевно, что я без слов почувствовала подступающие слезы, и я заплакала от какого-то теплого, теплого чувства. Помню как сейчас и благодарю Вас. После этого я много раз играла Раневскую с другими Лопахиными, но никогда [так] не грели меня эти слова, написанные Антоном Павловичем…»[29]

По воспоминаниям В.В. Шверубовича[30], «Массалитинов был <…> Лопахиным даже лучшим по сравнению с Л.М. Леонидовым»[31]. А для его Войницкого в «Дяде Ване» этот мемуарист нашел еще более проникновенные слова: «Дядя Ваня – Массалитинов был во много, много раз лучше создателя этой роли – Вишневского <…> Даже если Массалитинов и не был элегантен (этого он не мог), то он был интеллигентен, талантлив, умен, ничего дикого не было в мысли, что, если бы он жил иначе, из него бы мог выйти Шопенгауэр, Достоевский… Тогда как для Вишневского это было абсолютно невозможно. Массалитинов действительно очень любил Елену и страстно ненавидел Серебрякова – в это можно было поверить, так как темперамент Николая Осиповича легко вспыхивал и пламенел ярче и горячее всего именно в ненависти. Он лучше, страстнее ненавидел, чем любил»[32].

В европейской поездке 1920–1922 гг. и позже, в ходе гастролей 1923–1925 гг., Массалитинов играл также Андрея в «Трех сестрах», которого Шверубович характеризует как «интеллигентного, трогательного»[33].

После 1925 г. Николай Осипович практически не выходил на сцену. В Софии, куда он переехал по приглашению болгарского правительства, оказались востребованными прежде всего его талант и опыт режиссера, а также театрального педагога. Единственным исключением оказалась сыгранная во время войны (1943), роль Маттиаса Клаузена в поставленном им спектакле «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана. Хотя пьеса живого классика немецкой литературы

*[29] Книппер-Чехова О.Л. Переписка, воспоминания. М., 1972. Ч. 2. С. 261. Письмо 314. 22 авг. 1957 г.*

*[30] Шверубович Вадим Васильевич (1901–1981) – русский советский театральный деятель. Сын В.И. Качалова и Н.Н. Литовцевой. Участник зарубежной поездки Качаловской группы артистов МХТ (1919–1922) и зарубежных гастролей МХАТ (1922–1924). В 1922–1924 гг. – заместитель заведующего, в 1932 –1959 гг. – заведующий постановочной частью МХАТ. В 1926–1930 гг. – зав. постановочной частью ленинградского Академического драматического театра им. Пушкина (бывш. Александринского театра), в 1930–1932 гг. – студии Малого театра). С 1946 г. – преподаватель, затем руководитель постановочного факультета Школы-студии МХАТ. Автор мемуарных книг «О людях, о театре и о себе» (1976) и «О старом Художественном театре» (1990).*

*[31] Шверубович В.В. О старом Художественном театре. М., 1990. С 191–192.*

*[32] Там же. С. 195.*

*[33] Там же. С. 295.*

П.А. Павлов – Фома Опискин. «Село Степанчиково», Пражская группа артистов МХТ. 1924

Н.О. Массалитинов – полковник Ростанев. «Село Степанчиково», Пражская группа артистов МХТ. 1924

формально была в Болгарии, примыкавшей к «странам оси», данью официально разрешенному репертуару, русский режиссер и актер обратился к ней не случайно. Можно предположить, что в этой драме Массалитинов выделил те мотивы, которые позже, по окончании Второй мировой войны, при постановках в советских театрах позволяли трактовать ее не только как личную трагедию героя, но и как произведение антифашистское.

Даже на фотографическом снимке 1943 г., присланном нам из архива Национального театра им. Ивана Вазова, видно, что образ интеллигента безвозвратно ушедшей эпохи (или, как писали в 1940–1950-е годы в советской прессе, «абстрактного гуманиста», созданный Г. Гауптманом) на редкость удачно «совпал» с индивидуальностью артиста. При типично «профессорской» внешности, казалось бы, мягкого и уступчивого немолодого господина, во взгляде Массалитинова–Клаузена читается непреклонность, решение до конца отстаивать не только свое право на счастье, но и свое человеческое достоинство. Характер Клаузена, судя по воспоминаниям современников о Николае Осиповиче, оказался весьма созвучен складу его личности, а именно в таких случаях он создавал на сцене самые удачные свои образы.

Знаменательно, что последняя актерская работа Массалитинова вновь вернула его на Родину во всех смыслах слова. В совместном советско-болгарском фильме «Герои Шипки» (1954, режиссер С.Д. Васильев[34]) он исполнил роль канцлера Российской империи князя А.М. Горчакова. Открытый лоб, большие карие глаза, исполненная достоинства манера держаться моментально выделяют на экране Горчакова–Массалитинова среди всех прочих окружающих царя придворных, несмотря на невысокий рост актера. Ироничную манеру общения, присущую канцлеру, удачно подчеркивает характерная для Массалитинова выразительная речь, его безупречная дикция. Князь Горчаков становится едва ли не центральной фигурой фильма благодаря мастерству актера, обладающего особым чувством стиля. Глядя на него, невольно припоминается еще одна хрестоматийная строчка: «Вкус, батюшка, отменная манера» – это монолог Фамусова из второго действия «Горя от ума», тот самый монолог, который мы цитировали, говоря о начале актерской карьеры Массалитинова в МХТ.

Этот «вкус» артист сумел привить нескольким поколениям своих учеников – и в Болгарии, и раньше в России, где начались его занятия театральной педагогикой. Еще в 1909 г. сам незадолго до того начавший свою карьеру Массалитинов был приглашен преподавать на частных «Курсах драмы Адашева»[35] дикцию и декламацию и, как он пишет в своих воспоминаниях, «скоро сделался известным специалистом в этой области»[36]. В 1913 г. Массалитинов основал вместе с актерами МХТ Н.А. Подгорным[37] и Н.Г. Александровым[38] весьма популярную в Москве частную Школу драматического искусства, известную под названием «Школа трех Николаев», которая была позже преобразована во Вторую студию МХТ. (Кстати, интересно, что П.А. Марков в одной из своих статей называет Вторую студию МХТ «бывшей школой Массалитинова».) [39]

[34] *Васильев Сергей Дмитриевич (1900–1959) – кинорежиссер, сценарист. Народный артист СССР. Один из создателей легендарного «Чапаева», которого, как и большую часть картин, снял в творческом содружестве со своим однофамильцем Г.Н. Васильевым (дуэт выступал под псевдонимом «братья Васильевы»). Фильм «Герои Шипки» стал первой работой, самостоятельно сделанной С.Д. Васильевым после смерти его соавтора.*

[35] *Адашев Александр Иванович (1871–1934?) – актер, педагог. Состоял в труппе МХТ с момента его основания и до 1913 г. В 1906–1913 гг. – также руководит деятельностью частной школы на паях «Курсы драмы Адашева», где преподавали актеры МХТ. Позже работал как актер и педагог в провинции, в частности, в Киеве.*

[36] *Массалитинов Н.О. Указ. соч., С. 203.*

[37] *Подгорный Николай Афанасьевич (1879–1947) – актер, педагог. Заслуженный артист РСФСР. По окончании в 1903 г. школы МХТ поступил в труппу театра, где проработал до конца жизни. С 1919 г. также исполнял должность заведующего труппой и репертуаром МХТ.*

[38] *Александров Николай Григорьевич (1970–1930) – актер, режиссер, педагог. Заслуженный артист РСФСР. В труппе МХТ с момента основания и до конца жизни.*

[39] *См.: Марков П.А. Из истории русского и советского театра. М., 1974. С. 349.*

Новая грань дарования Массалитинова открылась в период его театральных скитаний, начавшихся в 1919 г. как гастрольная поездка группы «художественников» на юг, предполагаемая обернуться в две-три недели, но растянувшаяся в итоге на шесть долгих лет. Как режиссер он родился и сформировался в берлинской группе «отколовшихся», впоследствии получившей название Пражской. Впрочем, все предпосылки к овладению новой сценической профессией сложились, видимо, загодя – недаром еще при выезде Качаловской группы из Москвы именно на Массалитинова были возложены обязанности главного режиссера, вместе с Н.Н. Литовцевой он был призван следить за тем, чтобы в гастрольных спектаклях сохранялись «дух и буква МХТ».

История «Качаловской группы» и ее перемещений – сперва по территории охваченной Гражданской войной бывшей Российской империи, а затем по странам Восточной и Западной Европы – достаточно хорошо известна. Куда менее изученным остается в мхатовской историографии вопрос о происшедшем в 1922 г. «расколе». Почему одни участники группы во главе с Качаловым и Книппер-Чеховой приняли решение вернуться, а другие, и в частности Массалитинов, не смогли или не захотели последовать их примеру? Ведь такие важные документальные источники, как письма Вл.И. Немировича–Данченко, который в 1921–начале 1922 гг. вел от имени дирекции МХТ переписку с В.И. Качаловым относительно условий возвращения его группы в Москву, без обиняков свидетельствуют: в «метрополии» Массалитинова ждали. В этой веренице писем, обширных и многословных, явно мучительных для обеих сторон, это имя не раз упоминается в весьма лестном для него контексте. К примеру, размышляя о том, как сложится управление театром после возвращения «качаловцев», Немирович, набрасывает состав «Правления», куда включает и фамилию Массалитинова[40].

Длительные переговоры неожиданно завершились не оставляющей пространства для маневра телеграммой из Москвы от 6 апреля 1922 г., ультимативный тон которой явно продиктован внешними обстоятельствами:

«Театр готовится к поездке на год в Америку и Англию. Разрешение Правительства уже получено. Качалову, Книппер, Германовой, Александрову, Бертенсону[41] и Гремиславскому[42] последний раз предлагается соединиться с театром. Необходим скорый категорический ответ. Остальных Станиславский и я лишаем права пользоваться фирмой театра.

Вл. Немирович–Данченко»[43].

(В комментарии к этому тексту, хранившемуся в Музее МХТ и впервые опубликованному в 1979 г., сообщается, что деньги на переезд обозначенных в телеграмме артистов были выделены правительством по личному указанию В.И. Ленина.)

Обратимся теперь к мемуарам Массалитинова, где его жизненные перипетии этого периода находят следующее объяснение:

«Когда гражданская война в СССР закончилась, советское правительство прислало за нами уполномоченного Н.А. Подгорного, чтобы завезти нас на родину. Тогда одна часть труппы возвратилась в Москву, а другая – заключила

[40] *Письмо В.И. Качалову. 17 июля 1921.// Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 240.*

[41] *Бертенсон Сергей Львович (1885–1962) – библиограф, историк литературы, деятель театра и кинематографа. До революции служил помощником делопроизводителя Кабинета Императора, затем заведовал постановочной частью Государственных театров в Петрограде. В 1918 г. приглашен в МХТ, где занял пост заведующего труппой и репертуаром, позже – заместитель директора Музыкальной студии при Художественном театре. С 1928 г. в эмиграции в США, работает в Голливуде, в качестве агента и консультанта различных киностудий.*

[42] *Гремиславский Иван Яковлевич (1886–1954) – театральный художник, автор трудов по организации постановочной части. С 1926 г. – зав. постановочной частью МХАТ, инициатор создания и первый руководитель (1943–1954) постановочного факультета Школы-студии МХАТ. Участник европейской поездки Качаловской группы артистов МХТ.*

[43] *Телеграмма В.И. Качалову 6 апреля 1922 // Немирович-Данченко Вл.И. Указ. соч. С. 256.*

контракт с киностудией и осталась в Берлине. Причина невозвращения у оставшихся была – голодный год в СССР. Что касается меня и моей жены[44], я не мог возвратиться, потому что у нас на руках была двухмесячная Таня и жена была больна после родов[45]».

Рождение ребенка и болезнь жены, безусловно, являлись наиважнейшим фактором в разрешении кардинального вопроса «возвращаться или оставаться». Да к тому же о трудностях быта в Советской России в письмах Немировича-Данченко к членам Качаловской группы говорилось довольно откровенно. Но что-то, тем не менее, подсказывает, что в этой части своих воспоминаний Николай Осипович, человек прямой и достаточно откровенный, сообщает, как минимум, не всю правду. Ведь не прошло и года с момента «раскола», а он вежливо отклоняя предложение дирекции Национального театра в Софии возглавить драматическую труппу, публично провозглашает: «моя цель и страстное желание – вернуться в Россию»[46]. Желание это, однако, частично осуществилось, как мы помним, лишь 30 лет спустя.

Раскрытие всего комплекса причин столь затянувшегося возвращения, равно как и выяснение обстоятельств, благодаря которым Массалитинов за какие-то несколько месяцев превратился в глазах руководства МХТ из предполагаемых членов Правления в лицо нежелательное, перешел в разряд «отлученных», которым, к тому же, было отказано в праве «пользоваться фирмой театра» – все эти вопросы еще ждут своего детального исследования.

Так или иначе, после того как, по словам Массалитинова, «труппа наша расстроилась», он открывает в Берлине «драматическую школу для славянских народов». Укрепив свой новый коллектив ее учениками и «подготовив несколько новых пьес», он по прошествии двух лет, продолжил гастроли по Европе – невзирая на грозный запрет из Москвы, «под фирмой Пражской группы Московского Художественного театра».

«Чехословацкое правительство пригласило нас переселиться в Прагу, оно дало нам ежемесячную субсидию, а мы должны были здесь готовить наши пьесы, четыре месяца играть их в Чехословакии, а остальное время года имели право гастролировать, где хотим»[47], – объясняет происхождение названия этой «фирмы» Массалитинов.

Оба руководителя Пражской группы или, как ее вначале называли в Москве, «группы отколовшихся», Н.О. Массалитинов и М.Н. Германова, стремились сохранить принципы работы, принятые еще в период их пребывания в группе В.И. Качалова («Критерием было соответствие “системе”: вкусам, стилю,

М.Н. Германова – Медея. «Медея», Пражская группа артистов МХТ. 1924

[44] *Краснопольская Екатерина Филимоновна (1898–1980) – актриса, жена Н.О. Массалитинова. Начинала во Второй студии МХТ (1916–1919). В сезоне 1918/1919 гг. участвовала в спектаклях Художественного театра, была одним из устроителей «Творческих понедельников» МХТ. Вместе с мужем состояла в Качаловской, а затем в пражской группе артистов МХТ. Поселившись вместе с Н.О. Массалитиновым в Болгарии, вела большую педагогическую работу в основанной им Государственной театральной школе.*

[45] *Массалитинов Н.О. Указ. соч. С. 224.*

[46] *Актьор. София, 1923, №1, С. 30.*

[47] *Массалитинов Н.О. Указ. соч. С. 224.*

традициям Художественного театра»[48]). Это достоинство некоторое время признавалось и официальной советской прессой. Так, в середине 1923 г. журнал «Вестник работников искусств», ссылаясь на сообщения парижских газет, вполне благожелательно писал об «отделившейся от основного ядра группе художественников, которая осталась в Берлине». «Группа носит вполне сформированный, замкнутый характер, – продолжал автор заметки в московском журнале, – <…> найдена возможность организовать правильные занятия по культуре нового театра и его достижений. Главная задача труппы <…> отойти от старого репертуара и продолжать искания, сохраняя дух М.Х.Т., не порывая его традиций и связи с ним»[49]. В той же корреспонденции говорилось и о намерении членов берлинской группы вернуться в Москву. Но судьба распорядилась иначе. В отличие от Массалитинова, Марии Германовой – уже в 1923 г. ответившей, как пишет И.Н. Соловьева, отказом на предложение Немировича-Данченко играть в задуманном им театре, который должен был синтезировать музыку и драму[50] – так и не было суждено больше ступить на родную землю.

Поначалу дела у молодого коллектива складывались как нельзя более успешно. Афиши Пражской группы артистов МХТ и рецензии критиков Германии, Болгарии, театральных центров Югославии и других стран отражают серьезный масштаб сценического предприятия, нешуточные творческие амбиции обоих его руководителей, широкую репертуарную палитру.

За сравнительное короткое время Массалитинов, чей режиссерский талант развернулся в эти годы во всей полноте, осуществил постановку трех чеховских спектаклей («Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»), а также «Села Степанчикова» и «Братьев Карамазовых» по Ф.М. Достоевскому, «На дне» М. Горького, «Битвы жизни» по Ч. Диккенсу, «Женитьбы» Н.В. Гоголя, «Екатерины Ивановны» Л.Н. Андреева, «Женщины с моря» Г. Ибсена. Последний был сделана совместно с Германовой, исполнявшей в спектакле роль Эллиды (другие ее режиссерские работы – «Король темного покоя» по Рабиндранату Тагору и «Медея» Еврипида). Сценические творения Германовой – Эллида, Медея, Елена Андреевна, Раневская, Екатерина Ивановна – вызывали неподдельный восторг у рецензентов, а публика на ее выступлениях, порой, просто неистовствовала, буквально осыпая актрису дождем из цветов.

В свою очередь Массалитинов после гастролей Пражской группы по Центральной Европе и Балканам окончательно приобрел репутацию не только превосходного актера, если не в «мировом», то в общеевропейском «масштабе», но и мастера театральной педагогики и режиссуры. Подтверждения тому можно в избытке найти на страницах прессы тех лет, и эмигрантской, и иноязычной.

Так, обозреватель газеты «Хрватски лист» в своем разборе спектаклей «Село Степанчиково» и «Дядя Ваня» подчеркивал целостность каждой из постановок и мастерство режиссера, особенно проявившееся в гармонической шкале звучания реплик, которые «вибрировали подобно хорошо натянутым струнам»[51].

[48] Шверубович В.В. Указ. соч. С. 338.

[49] Вестник работников искусств. М., 1923, № 5–6. С. 109.

[50] См.: Соловьева И.Н. Мария Николаевна Германова // Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. М.,1998. Т. 2. С. 50.

[51] Hudožestvenici u Osijeku. Hrvatski list. Osijek, 11trvnja 1924 // Krležini dani u Osijeku. Zagreb – Osijek, 1999. S. 328–329.

А критик болгарской газеты «Развигор» Г. Стефанов незадолго до перехода Массалитинова в Национальный театр Софии посвятил ему специальный очерк, где писал:

«При бесподобной технике и завидной культуре этот артист обладает и необыкновенной внутренней силой, которая согревает не только сыгранные им роли, но и целое, в создании которого он такой же мастер, как и в собственных своих ролях»[52].

Тем не менее, несмотря на эту физически ощущаемую в зрительном зале целостность, внутри группы стал постепенно намечаться разлад: с течением времени, из-за прихода молодых артистов и ослабления дисциплины, сохранять верность принципам МХТ становилось все труднее. Массалитинов почувствовал это одним из первых. И когда во время гастролей в Софии в 1925 г. болгары повторили ему свое предложение стать режиссером Национального театра, Массалитинов объявил своим товарищам о твердом намерении покинуть Пражскую группу.

В том же году семья Массалитиновых поселилась в Софии. Как сообщает в своих воспоминаниях Таня Массалитинова, ее родители застали город «маленьким, но чистым, здесь было мало высоких домов, но были прекрасные магазины и великолепные кондитерские»[53]. Первая квартира Николая Осиповича была недалеко от театра. Квартира была довольно большой и «походила на дом Авраама, потому что у нас, – пишет Татьяна Николаевна – всегда жили какие-то люди <…>. Это были русские эмигранты, оставшиеся без крова <…>. Это была атмосфера жизни в русском имении…»[54].

Дом Массалитиновых был всегда открыт и для болгарских друзей, и коллег: здесь репетировали, читали, спорили, учились друг у друга. Русский режиссер постарался как можно скорее овладеть болгарским языком, и это прибавило ему уважения в местных театральных кругах.

«У него был особый характер, – вспоминает дочь Массалитинова.– Его авторитет не создавался искусственно, он был как бы прирожденным <…> Папа был трудоголиком <…> Он уходил рано утром, ненадолго приходил пообедать, снова уходил в театр и возвращался поздно вечером…»[55].

Впрочем, человеку, призванному привнести на здешнюю почву принципы русского психологического театра, поле для работы не могло не представляться достаточно обширным.

В годы после Первой мировой войны, как свидетельствует историк болгарского театра Надежда Тихова, несмотря на сравнительную молодость этого сценического организма (основанного в 1904 г.), «многое на сцене Национального

[52] *Цит. по: Русско-болгарские театральные связи. Л., 1979. С. 54.*

[53] *Масалитинова. Така било писано. София, 1997. С. 17.*

[54] *Там же.*

[55] *Там же. С. 9–10.*

Здание Национального театра в Софии. Начало XX века

театра обветшало: <…> мизансцены, часто не оправданные ходом действия, метод игры приподнято театральный»[56]. Как писал один из театральных обозревателей того времени, «наши актеры жестикулируют, декламируют, модулируют голос, бесятся, если пьеса не имеет внутреннего действия, <...> и игра превращается в шарж»[57].

Таким образом, для болгарской художественной интеллигенции стало насущной необходимостью найти национальный стиль, который стал бы связующим звеном, как пишет историк болгарского театра Севелина Гёрова, «между актерами различной степени профессиональной подготовки, различных методологий профессионального обучения или же вообще не прошедших никакого обучения»[58]. В Софии того времени было немало талантливых артистов, либо прошедших практическую школу в родном театре, либо без особой системы имевших возможность недолго поработать на тех или иных зарубежных сценах, в том числе и на русских. Массалитинов, засучив рукава, взялся за непростое дело приведения всего этого пестрого богатства сценических «языков и наречий» к единому художественному «знаменателю». Особенно трудной задачей стали попытки переломить премьерские замашки артистов старшего и среднего поколения, привыкших к успеху в характерных ролях национального репертуара, да и в мелодраматических аффектированных прочтениях зарубежной классики.

Для Массалитинова было важно с самого начала сочетать работу по составлению нового репертуара и собственные режиссерские поиски с трудом педагога. Ему, как опытному актеру и знатоку актерской психологии, занятия с талантливыми болгарами разных поколений, разных школ, были интересны, они заставляли его искать новые педагогические приемы. В то же время он не мог не осознавать необходимость начала серьезной систематической работа по воспитанию новых поколений болгарских актеров.

Н. Массалитинов, Т. Массалитинова, Е. Краснопольская. София, 1920-е годы

Это привело к тому, что уже 1 сентября 1925 г. в Софии открылась под руководством Массалитинова Театральная школа (впоследствии Государственная театральная школа) – первое регулярное театральное учебное заведение страны. К преподаванию в ней Николай Осипович привлек своего русского коллегу, режиссера и критика П.М. Ярцева[59], который, приехав в Болгарию, работал в одном из провинциальных театров. Преподавала в школе Е.Ф. Краснопольская: как не владеющей в совершенстве болгарским языком, супруге Массалитинова были доверены занятия по танцам и пластике (живя в Берлине, она окончила школу Э. Рабенек, ученицы Айседоры Дункан). Кроме

*[56] Тихова Н. Живот, отдаден на театъра// Масалитинов Н.О. Op.cit., С. 53.*

*[57] Везни, 1919–1920, № 6. Цит. по: Гёрова С. Болгарский драматический театр. София, 1979. С. 48.*

*[58] Там же. С. 49.*

*[59] Ярцев Петр Михайлович (1870–1930) – театральный критик, драматург, режиссер. С 1906 г. заведовал литературным отделом в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской. В 1910 г. открывает собственную театральную школу в Москве. С 1920 г. в эмиграции в Болгарии, где редактирует театральные журналы, возглавляет, в качестве художественного руководителя «Задружный театр» (1922–1923). В 1923 г. открыл Камерный театр в Пловдиве.*

того, Краснопольская, любимыми поэтами которой были А. Ахматова и Н. Гумилев, служила для студентов живым примером русской дикции и чтения стихов. В школе Массалитинова работали и видные болгарские актеры, такие как Гено Киров[60] и Сава Огнянов[61].

Бывшие студенты Массалитинова – а уже среди первого набора слушателей были многие впоследствии ведущие актеры софийского театра – вспоминают, что он не признавал разделения актеров по амплуа. Учитывая рутинные традиции болгарской сцены, он особенно боролся с проявлениями фальшивого пафоса. Особое внимание уделял педагог процессу общения с партнером, считая важнейшей задачей данного этапа развития болгарской сцены создание актерского ансамбля. Уже первые три года существования школы дали отличные результаты, и уровень актерской игры в стране, по общему мнению, значительно повысился.

Но по-настоящему поразить местную публику Массалитинов сумел еще задолго до того, как первые его болгарские ученики ступили на профессиональные подмостки. Дебют режиссера на сцене софийского Национального театра состоялся в январе 1926 г. Это была «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. На зрителей и критику, признавшую спектакль «дивной симфонией красок, звуков и линий, мастерски связанных в единое целое», результат работы постановщика с актерами произвел впечатление шока. Впервые на болгарской сцене было продемонстрировано подлинное искусство ансамблевой игры.

В дальнейшем Массалитинов успешно продолжил свои опыты с шекспировскими пьесами, выпустив «Сон в летнюю ночь» (1927), «Генриха IV» (1930), «Гамлета» (1933), «Много шума из ничего» (1934). Благодаря ему впервые на сцене софийского театра появились современные прочтения произведений Мольера, Корнеля, Гольдони, а также интересные названия, как запомнившиеся Массалитинову по спектаклям Первой студии МХТ инсценировка романа Ч. Диккенса «Сверчок на печи» и «Потоп» Ю.Х. Бергера, как «Электра» Г. фон Гофмансталя и «Женщина, не стоящая внимания» О. Уайльда.

Естественно, большое внимание режиссер уделял русскому репертуару. Совсем иначе в сравнении со сложившейся в Болгарии трактовкой русской классики зазвучали в его постановках А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов…

Первой русской пьесой, поставленной Массалитиновым в Софии, стал, в память о традициях МХТ, «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого (1927).

К. Сарафов – Тартюф и В. Тенев – Оргон. «Тартюф». Национальный театр, София. 1936

Портрет М. Поповой в роли Марии в спектакле «Двенадцатая ночь». София. 1926г. Автор портрета Р. Маринова

[60] *Киров Гено (1866–1944) – болгарский актер, режиссер, один из основоположников национальной школы художественного слова. Дебютировал на сцене в 1890 г., в течение года (1895) обучался в Москве, в Театральной школе Малого театра в классе А.П. Ленского. С момента основания и до последних дней состоял в труппе Национального театра в Софии. Также выступал как переводчик русской драматургии и театральный критик.*

[61] *Огнянов Сава (1876–1933) – болгарский актер, режиссер. Обучался драматическому искусству в Мюнхене. Дебютировал на софийской сцене в 1902 г., в труппе «Слеза и смех». Впоследствии артист Национального театра. За 30 лет исполнил 115 ролей, из них около 40 центральных. Много гастролировал по различным странам Европы.*

В ней с огромным успехом выступили Крыстю Сарафов[62] – царь Федор, Сава Огнянов – Борис Годунов и Елена Снежина[63] в роли царицы Ирины. Спектакль произвел на болгарскую публику впечатление, вполне сопоставимое с тем эффектом, который вызвал тридцатью годами раньше спектакль открывшегося в Москве Художественного общедоступного театра.

Откровением стали для зрителей Софии и спектакли Н.О. Массалитинова по пьесам А.Н. Островского. Он поставил «Бедность не порок» (1932), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (этот спектакль 1934 г. был особенно тепло принят публикой), «На всякого мудреца довольно простоты» (1936). Критика отмечала искренность актерской игры, легкость и изящество исполнения. Нужно отметить, что Островский и раньше исполнялся в Болгарии, но местные режиссеры обычно слишком сосредоточивались на передаче подробностей русского быта.

«Бесприданница» с одаренной Петей Гергановой[64] в роли Ларисы привнесла в трактовку пьесы новые настроения, созвучные чеховской драматургии. В этом спектакле 1938 г. Массалитинов подчеркнул важную для него тему осуждения эгоизма. В болгарских постановках жених Ларисы Карандышев традиционно выглядел жертвой. На сей раз режиссер, следуя традиции русского психологического театра, представил Карандышева мелким себялюбцем, который не менее других виновен в гибели героини.

Страстной жаждой справедливости, призывом уважать внутреннюю свободу человека был проникнут спектакль сезона 1935/36 г. «Живой труп» с С. Огняновым в роли Феди Протасова. Идеи социальной справедливости доминировали и в постановках драматургии М. Горького: «На дне» (1933) и «Враги» (1944).

Начиная с 1927 г., каждый сезон Национального театра Софии, согласно традиции, принятой во многих европейских столицах, открывался пьесой отечественного автора. Этому важному нововведению главная сцена Болгарии была также обязана Н.О. Массалитинову.

Большой успех имела уже первая поставленная русским режиссером болгарская пьеса. Спектакль «Мастера» Р. Стоянова[65] стал крупным событием национальной культуры.

Одним из лучших спектаклей на основе болгарской драматургии стала поставленная в сезоне 1928/29 г. драма Й. Йовкова[66] «Албена» с сюжетом из деревенской жизни, написанная в традициях веризма, с сильным фольклорно-мифологическим подтекстом, переосмысленным в духе христианской традиции.

Удачными получались у Массалитинова постановки болгарских сатирических пьес. Комедийные спектакли всегда составляли гордость болгарской сцены. Русский режиссер еще более усилил их звучание, сумев помочь актерам отойти от примитивных решений, продемонстрировав им богатство оттенков, таящееся в каждой роли.

В 1929 г. виднейшие драматурги Болгарии Рачо Стоянов, Йордан Йовков, Стефан Костов[67] опубликовали в газетах открытое письмо Н.О. Массалитинову с благодарностью за ту тонкость и профессиональное умение, с которыми режиссер сумел проникнуть в их творческие замыслы.

*[62] Сарафов Крыстю (1876–1952) – болгарский актер. Выиграв конкурс на получение стипендии для обучения драматическому искусству за рубежом, отправился в Петербург, где занимался сначала в частной школе, а затем в Императорском театральном училище. По возвращении на родину дебютировал в труппе «Слеза и смех» (1899), затем поступил в Национальный театр, где проработал многие годы. Его имя еще при жизни актера было присвоено Высшему институту театрального искусства в Софии (ныне – Национальная академия театрального и киноискусства).*

*[63] Снежина Елена (1881–1944) – болгарская актриса. Училась в школе МХТ. По возвращении в Болгарию поступила в труппу «Свободного театра». С 1906 г. – актриса Национального театра.*

*[64] Герганова Петя (1905–1985) – болгарская актриса. В возрасте 18-ти лет дебютировала на сцене Пловдивского драматического театра, затем работала в Национальном театре в Софии.*

*[65] Стоянов Рачо (1883–1951) – болгарский прозаик и драматург. Его лучшая пьеса «Мастера» была, помимо Болгарии, поставлена в театрах нескольких стран Восточной Европы.*

*[66] Йовков Йордан (1880–1937) – болгарский писатель, один из классиков национальной литературы XX в.*

*[67] Костов Стефан (1879–1939) – болгарский писатель и этнограф. Автор 17-ти пьес, принесших ему славу одного из выдающихся комедиографов Болгарии. С 1923 г. состоял членом Правления Художественного совета Национального театра, с 1926 г. – его Председатель, некоторое время также занимал пост директора театра.*

Уже тогда Массалитинов. стал ощущать себя в Софии «как дома». Здесь его также очень скоро признали «за своего». Уже в 1928 г. он был назначен главным режиссером Национального театра, а тремя годами спустя, специальным указом царя Бориса III Н.О. Массалитинову было предоставлено болгарское подданство.

Из прочих постановок новоявленного «болгарина» Массалитинова в довоенный период необходимо особо выделить сценическую тетралогию по пьесам Ибсена «Фру Ингер из Эстрота», «Маленький Эйольф», «Враг народа» и «Дикая утка», где режиссер звучно утверждал право индивидуума на неприкосновенность своего внутреннего мира.

Гуманизм Ибсена, так же как и гуманизм Чехова, отнюдь не казался Массалитинову устаревшим. Режиссер утверждал свои идеалы и в театральной практике, и в полемике с задорными молодыми авангардистами, коих в Болгарии, как и во всей Европе, в 1920–1930-е годы появилось немало. Ему не однажды приходилось напоминать коллегам о тех азах профессиональной режиссуры, которыми пренебрегали оппоненты. Как правило, это были участники болгарского социалистического движения, связанные с самодеятельными рабочими сценами, поверхностно воспринявшие идеи Э. Пискатора и Б. Брехта и не склонные считаться с опытом Национального театра, по их мнению, слишком «буржуазного».

В специальном приложении к программке вышедшего незадолго до вступления Болгарии во Вторую мировую война спектакля «Синий свет» по пьесе Д. Спространова[68] руководитель главной сцены страны счел нужным опубликовать свои «Заметки о режиссуре. Общие замечания». Тон этих заметок, как всегда у Массалитинова, спокойный и убедительный. Однако легко себе представить, что переживал опытный педагог, вынужденный после 15 лет настойчивой работы в театре и в театральной школе напоминать коллегам-режиссерам о том, что, прежде чем начинать работу с актерами, необходимо ознакомиться с эпохой, в которую происходит действие данной пьесы, разобрать ее «зерно», выяснить «сквозное действие», характеры действующих лиц и отношения между ними и т.д.[69]

Годы войны стали для семьи Массалитиновых, как и для всех «перемещенных лиц», временем тяжелых испытаний. Болгария, как известно, воевала на стороне гитлеровской Германии. Положение выходцев из России в «странах оси» было зачастую непредсказуемо.

Но режиссер, невзирая ни на что, продолжал работать. В списке спектаклей, поставленных Массалитиновым за период с 1941 по 1944 г. – несколько болгарских пьес, а кроме того, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (где сам он, как уже говорилось, сыграл роль Маттиаса Клаузена), «Принц Гомбургский» Г. фон Клейста, «Волны моря и любви» Ф. Грильпарцера и «Эрнани» В. Гюго. Уже сам выбор репертуара говорит о том, что вопреки мрачной и чреватой трагическим исходом ситуации в стране Массалитинов стремился утверждать главенствующие для него, как для деятеля русской сцены, гуманистические идеалы.

После переворота 9 сентября 1944 г., когда к власти в Болгарии

Зорка Йорданова – Боряна. «Боряна». Национальный театр, София. 1932

[68] *Спространов Димитр (1897–1967) – болгарский прозаик и драматург.*

[69] *Массалитинов Н. О. Указ. соч. С. 227–230.*

пришли коммунисты, пост главного режиссера Национального театра пришлось оставить. А поскольку Массалитинов нежданно-негаданно оказался в так называемой зоне советского влияния, то перспектива возможного возвращения в родные, хотя и неузнаваемо изменившиеся пенаты вдруг снова обнаружилась перед ним с достаточной реальностью и на некоторое время глубоко завладела помыслами бывшего московского артиста.

В письме от 7 ноября 1944 г. Николай Осипович извещал народную артистку РСФСР Варвару Осиповну Массалитинову о своих намерениях и делал это в выражениях, не оставлявших сомнений в их серьезности. Приводим текст этого послания по сохранившейся в семейном архиве копии, присланной нам Т.Н. Массалитиновой:

«Когда в Софии будет открыто советское посольство, – писал брат сестре, – я начну хлопоты о том, чтобы мне разрешили вместе с семьей вернуться в Москву. Буду тебе очень признателен, если ты мне поможешь в этом деле. Поговори с Москвиным и Качаловым. История нашей заграничной труппы хорошо известна советскому правительству. Когда в 1921 году[70] была такая возможность, я не успел вернуться, и ты знаешь, почему. Тане было всего два месяца. Катя тяжело заболела. А потом не было подходящего случая, да и средств не было достаточно. И вот, мы остались здесь. Если бы ты знала, как сильно я стремлюсь на родину.

Сейчас я по-прежнему работаю в Национальном театре, который серьезно пострадал от бомбардировок.

Временно мы играем в одном из кинотеатров. В настоящее время репетирую "Враги" Горького. Таня тебе тоже написала письмо. Она просто горит желанием увидеть родину.

Я и Таня довольно часто выступаем с чтением стихов в Русском военно-полевом госпитале. Катя не выступает, она болеет, все еще не оправилась от тяжелого ранения[71]. Она тебя целует, если сможет, тоже тебе напишет.

Будь здорова, крепко тебя целую.

Твой Н. Массалитинов»[72].

Однако, несмотря на озвученное сильное стремление, семья Массалитиновых осталась в Софии. Не исключено, что свою роль здесь сыграла кончина В.О. Массалитиновой (она ушла из жизни в октябре 1945 г.). Может

Н.О. Массалитинов – Маттиас Клаузен. «Перед заходом солнца». Национальный театр, София. 1943

[70] *Неточность. Речь идет о событиях 1922 г. Впрочем, возможно, переговоры лично с Массалитиновым в той или иной форме велись и годом раньше.*

[71] *Е.Ф. Краснопольская была ранена во время бомбежки Софии авиацией союзников.*

[72] *Личный архив Т.Н. Массалитиновой.*

Крыстю Сарафов – Фамусов. «Горе от ума». Национальный театр, София. 1930

Н.О. Массалитинов. Конец 1950-х годов

быть, вмешались еще какие-либо обстоятельства. Но перемена планов, возможно, уберегла Николая Осиповича от трагических поворотов судьбы: слишком многие, как мы сегодня знаем, из поспешивших возвратиться на родину сразу после войны эмигрантов и невозвращенцев, вынуждены были затем проделать путешествие в ее удаленные северные районы.

Впрочем, принявшему, в конце концов, гражданство Народной Республики Болгарии Массалитинову довелось пережить во второй половине 1940-х годов далеко не самый благополучный период жизни.

Главным режиссером Национального театра в эту пору был назначен Боян Дановски[73], участник предвоенного социалистического движения, чьи творческие установки резко отличались от тех принципов, которые исповедовал его предшественник на этом посту: Дановски был сторонником «активной режиссуры», вторгающейся в текст пьесы, он предпочитал психологической разработке характеров плакатные, узнаваемые образы. В схожей манере работали и другие режиссеры, пришедшие в театр после войны, тяготевшие к гротескным сатирическим формам. Об одном из спектаклей подобного направления Массалитинов записал в дневнике: «все преувеличено, карикатурно – не смогу я этого понять, но публика, кажется, довольна»[74].

Он по-прежнему работает в ставшем ему за 20 лет родным театре, но лишь в качестве одного из очередных режиссеров. Тогдашнее театральное начальство, видимо, желая угодить новой власти, в какой-то момент стало подчеркивать его принадлежность к русской эмиграции (при том что Массалитинов никогда не поддерживал связей с эмигрантскими политическими кругами).

Спустя некоторое время притеснения прекратились. Николай Осипович увлеченно занимается педагогической работой в Высшем институте театрального искусства, созданном на основе его довоенной Театральной школы по образцу московского ГИТИСа. Массалитинов стал профессором ВИТИЗ. В 1950 г. ему была присуждена высшая правительственная награда Болгарии – Премия имени Георгия Димитрова.

И только лишь в качестве официально признанного мэтра и лауреата он смог, наконец, посетить Советский Союз в составе делегации театральных деятелей дружественного государства (тремя годами ранее на

*[73] Дановски Боян (1899–1976) – болгарский режиссер, театральный педагог, театровед и драматург. Первые спектакли осуществляет в 1928 г. в Плевенском драматическом театре. Затем учился и работал в Германии (где посещал репетиции Б. Брехта), несколько месяцев провел в Москве, знакомясь с методологией всех крупнейших советских режиссеров того времени. Руководил деятельностью самодеятельных рабочих театров. В послевоенный период возглавлял Национальный театр, Софийскую Национальную оперу, Государственный сатирический театр. Профессор Высшего института театрального искусства (ВИТИЗ), в 1953–1954 гг. являлся его ректором.*

*[74] См.: Вагапова Н.М. Указ. соч., С. 122.*

юбилейные торжества в связи с 50-летием МХАТа Массалитинов не попал, несмотря на хлопоты О.Л. Книппер-Чеховой[75]).

Своеобразным «путевым дневником» этого волнительного путешествия, с рассказа о котором мы начали настоящую статью, стали нижепубликуемые письма Николая Осиповича к жене. Они представляют большой интерес не только с точки зрения характеристики личности их автора, но и как особый, крайне ценный, взгляд на отечественное театральное искусство и сценическую жизнь начала 1950-х годов. Свежий взгляд «человека со стороны», словно бы перенесшегося в сталинскую Москву на машине времени, но при этом ощущающего свою неразрывную связь с российской культурой и театральной историей.

Эти письма наглядно свидетельствуют о художественных вкусах и пристрастиях заядлого мхатовца первого поколения, каким был и остался Массалитинов, и в то же время заставляют несколько по-новому оценить тот же Московский Художественный театр этих лет, непростой, но по-своему замечательный период его истории, в современном театроведении зачастую огульно характеризующийся как период «полного упадка». Достаточно отметить высокую оценку, данную Массалитиновым «пресловутому» спектаклю «Зеленая улица». Он называет его «прекрасным волнующим представлением», при том, что к поклонникам пьесы А. Сурова он явно не принадлежит.

Не менее любопытным представляется изложение автором

Сцена из спектакля «Платон Кречет». Национальный театр, София. 1945

писем обстоятельств его общения со многими видными деятелями советского театра, со многими из которых он в свое время не раз вместе выходил на сцену. Характерно, что порой эти встречи оборачивались «не встречами»: некоторые из именитых коллег знакомых, например, товарищи по зарубежной поездке Качаловской группы Алла Тарасова или супруга Василия Качалова Нина Литовцева, были «заняты» или «нездоровы» и предпочли не встречаться с «эмигрантом». Массалитинов был неприятно поражен их поведением, ведь он много работал бок о бок с ними в сложных условиях европейских странствий группы артистов МХТ.

Обо всем этом он без обиняков рассказывает жене и ближайшему другу, говоря о том, что письма эти надо сохранить, но впрочем, предупреждая – показать их можно только дочери, в то время уже актрисе Национального театра Софии. Татьяну просили никому в театре о московских впечатлениях отца «не болтать».

В недавнем телефонном разговоре со мной (2011 г.) Татьяна Николаевна Массалитинова

[75] *Переписку О.Л. Книппер-Чеховой и Н.О. Массалитинова см.: Вагапова Н.М. Указ. соч. С. 231–235.*

припомнила, как она в 1953 г. приехала в Москву и навестила свою двоюродную сестру Наташу, которая жила в коммунальной квартире. Встретив Таню у дверей, Наташа шепнула ей, что представит ее соседям как «кузину из Риги». Контакты с родственниками из-за рубежа, пусть даже из дружественной Болгарии, советские люди старались не афишировать.

Тем не менее, во время его приезда Массалитинову удалось разыскать мать Наташи, свою младшую сестру Марию Осиповну, послушать ее рассказы о старшей сестре Варваре Осиповне и получить от Марии часть семейного архива.

Интенсивное общение с родиной, с миром российского театра продолжилось, пускай в основном и в эпистолярной форме, и после возвращения в Софию. Об этом свидетельствует публикуемая нами переписка Массалитинова с А.Д. Поповым[76] и С.Г. Бирман[77], его старыми товарищами по мхатовскому «гнезду», датируемая 1952–1961 гг. Из этих насыщенных разнообразной информацией и взаимными заинтересованными вопросами посланий видно, что в последние 10 лет своей жизни в Болгарии русский артист Массалитинов активно стремился восстановить полноценные человеческие и творческие связи с прежними соратниками по актерскому цеху. Он начинает выписывать московские журналы, прежде всего, «Театр», следит за выходившими в свет в те годы театральными мемуарами, живо реагирует на трактовку тех или иных событий, в том числе вокруг истории постановок Художественного театра. В своих корреспонденциях Массалитинов стремится уточнить и добавить некоторые детали, касающиеся его собственного актерского творчества в дореволюционные годы. Заметно, что эти заочные беседы с друзьями о своем актерском прошлом доставляют бывшему «художественнику» огромное удовольствие. Чего стоит один лишь фрагмент о полемике Массалитинова с самим К.С. Станиславским, который нередко в ходе репетиций доводил артистов до отчаяния своим знаменитым «Не верю!».

«<…> И, хотя думается, что и сделано и пережито достаточно – все стремишься вперед и хочется еще и еще и создавать и вносить в наше чудесное искусство» – это своего рода творческое кредо семидесятилетней актрисы Малого театра В.Н. Пашенной[78], озвученное ей в также публикуемом нами письме к брату своей многолетней подруги по сцене, вне всякого сомнения, более чем применимо и к адресату этого послания. До 1958 г. он оставался режиссером Софийского Национального театра. Но и после ухода из театра по возрасту до самой своей смерти, последовавшей в 1961 г., профессор Массалитинов продолжал преподавать в Высшем институте театрального искусства.

Неизменную поддержку, особенно в последние годы жизни, оказывал Николаю Осиповичу заведующий литературной частью театра Николай Лилиев[79], видный болгарский поэт-символист первой половины XX в. Плодами их сотрудничества стали постановки лучших произведений послевоенной болгарской драматургии: пьес «Царская милость» Камена Зидарова[80], «Обещание» Андрея Гуляшки[81], «Перелом» Стояна

*[76] Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – режиссер, теоретик театра, педагог. Народный артист СССР, доктор искусствоведения. В 1912 г. принят в МХТ сотрудником, до 1918 г. выступал на его сцене параллельно с актерской работой в Первой Студии. В 1918–1923 гг. – руководитель Театра студийных постановок в Костроме. По возвращении в Москву становится режиссером Третьей Студии МХАТ (с 1926 г. – Театр им. Евг. Вахтангова). Впоследствии возглавлял Театр Революции (1930–1935) и Центральный театр Красной (затем – Советской) Армии. С 1919 г. – на педагогической работе. Преподавал в училище при ЦТКА и в ГИТИСе (с 1940 – профессор). Автор целого ряда книг и статей о театральном искусстве, мастерстве режиссера.*

*[77] Бирман Серафима Георгиевна (1890–1976) – народная артистка СССР. В 1911 г. принята в труппу МХТ, в 1913 г. перешла в Первую Студию МХТ, продолжая участвовать в спектаклях МХТ. В 1924–1936 – актриса МХАТа 2-го. В 1936–1938 гг. работала в театре им. МГСПС. В 1938–1958 гг. – актриса и режиссер Московского театра им. Ленинского комсомола. С 1958 г. – в труппе Театра им. Моссовета. Автор книг: «Труд актера», «Путь актрисы» и др.*

*[78] Пашенная Вера Николаевна (1887–1962) – народная артистка СССР, театральный педагог. В труппе Малого театра с 1907 по 1962 гг. (с перерывом). С 1914 г. вела преподавательскую деятельность; профессор Училища им. М.С. Щепкина (1941).*

*[79] Лилиев Николай (1885–1960) – болгарский поэт, переводчик, театральный деятель, заведующий литературной частью Национального театра в Софии (1924–1928, 1934–1960). Автор работ по проблемам драматургии, актерского мастерства, сценической речи, а также творческих портретов видных болгарских актеров, перевел на*

Даскалова[82]. В них с успехом играли выпускники довоенной массалитиновской Театральной школы.

Значительным событием стал в Болгарии спектакль «Царская милость», повествующий о трагедии обычной болгарской семьи, разыгрывающейся на фоне исторических событий – катастрофы, постигшей Болгарию в Первую мировую войну, после того как царь Фердинанд и его правительство втянули страну в прогерманский блок.

Об этой пьесе и о попытках включить ее в репертуар Театра им. Евг. Вахтангова не раз заходит речь в письмах 1958–1961 гг. к Массалитинову Е.А. Полевицкой[83], завершающих нашу публикацию. Массалитинов передал текст пьесы в Москву. Известная в дореволюционной России, а в 1920–1940-х годах в русской диаспоре в Европе актриса, после возвращения в СССР ведшая в своих письмах оживленный диалог со старинными знакомыми – Николаем Осиповичем и его семьей, живо заинтересовалась ролью матери юного революционера – учительницы Ирины Радионовой, обращающейся к царю Фердинанду с просьбой помиловать ее сына. Правда, включить пьесу болгарского автора в репертуар вахтанговской сцены так и не удалось.

Позже «Царская милость» была сыграна на сцене МХАТа. Роль Ирины Радионовой исполнила А.К. Тарасова.

Продолжал Н.О. Массалитинов и работу над русской драматургией. Одним из последних спектаклей Николая Осиповича, хорошо запомнившихся современникам, стали «Три сестры» (1954), в которых постановщик стремился подчеркнуть контраст между пошлостью, обыденностью повседневного существования и стремлением к полноте жизни, к красоте и поэзии. Поэтическое начало чеховской пьесы олицетворяла Ирина. Ее роль сыграла дочь режиссера. Как пишет Татьяна Николаевна в своих мемуарах, на генеральной репетиции «Трех сестер» присутствовал приехавший на гастроли с театром имени Моссовета Ю.А. Завадский. Спектакль понравился московскому гостю: он легко взбежал на сцену и со слезами на глазах обнял и расцеловал всех артистов. Фотография Татьяны Николаевны в роли Ирины помещена на обложке ее автобиографической книги, названной «Так было предначертано»[84].

Творчеству Николая Осиповича Массалитинова было предначертано принадлежать в равной степени русскому и болгарскому театру. Его роль в создании современного облика болгарской культуры трудно переоценить. Не будет преувеличением сказать, что Массалитинов заложил основной фундамент современного репертуарного театра Болгарии. Этого бы, наверное, не случилось, если бы русский артист и режиссер не был бы на протяжении всей своей долгой жизни горячим сторонником учения К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Многие из публикуемых писем говорят о том, насколько дороги были Массалитинову воспоминания о своей актерской карьере в МХТ, да и обо всем, что было связано с Художественным театром.

И говоря о том ценном вкладе, который внес этот художник в европейское сценическое искусство, необходимо помнить о его неразрывной духовной связи с

*болгарский более 70-ти пьес зарубежных драматургов.*

*[80] Зидаров Камен (1902–1987) – болгарский поэт, драматург и переводчик.*

*[81] Гуляшки Андрей (1914–1995) – болгарский прозаик и драматург. Занимал пост директора Национального театра.*

*[82] Даскалов Стоян (1909–1985) – болгарский прозаик, драматург и сценарист.*

*[83] Полевицкая Елена Александровна(1881–1973) – актриса, театральный педагог. На профессиональной сцене с 1908 г., работала во многих провинциальных труппах, в том числе в труппе Н.Н. Синельникова в Харькове и Киеве (1910–1914, 1916–1918). В сезоне 1911/12 г. – актриса петербургского театра Литературно-художественного общества (Суворинский театр; 1911–1912). В 1920 уехала в Болгарию, играла на русском и немецком языках на сценах Болгарии, Румынии, Чехословакии, Латвии, Австрии. С середины 1930-х годов. – в Эстонии, откуда была репатриирована в Германию и отправлена в концлагерь. Освобождена благодаря вмешательству друзей. После 1945 г. – в Вене, преподавала актерское мастерство в театральной школе при Бургтеатре, в Государственной академии музыки и искусства сцены, работала на венском радиовещании, выступала на сцене Бургтеатра. В 1955 г. вернулась в СССР; преподавала в Театральном училище им. Б.В. Щукина, работала на радио и на эстраде, снималась в кино.*

*[84] Массалитинова Т. Указ. соч.*

традициями отечественного театра и о тех, определяющих своеобразие его творческой натуры качествах, которые один из участников европейских странствий Качаловской группы определяет в своих мемуарах следующим образом: «У него был огромный темперамент, он очень легко загорался, легко плакал, легко смеялся. Было то, что, если я верно понимаю этот термин, называется органикой. Была яркая характерность, очень, может быть, даже слишком, русская…»[85]

Письма Н.О. Массалитинова к Е.Ф. Краснопольской находятся в личном архиве Т.Н. Массалитиновой.

Письма Н.О. Массалитинова А.Д. Попову и С.Г. Бирман хранятся в фондах РГАЛИ (Ф. 2417. Оп.1. Ед.хр. 631; Ф.2046 Оп.3 Ед.хр.73)

Письма к Массалитинову предоставлены Государственным историческим архивом Болгарии.

Печатаются с приближением к нормам современной орфографии и пунктуации, но при этом с сохранением некоторых особенностей написания. Некоторые бытовые подробности, в письмах к жене, касающиеся, например, описания музеев Кремля или покупок для родных, сокращены.

Автор статьи выражает благодарность лично Татьяне Николаевне Массалитиновой, директору Государственного агентства «Архивы» Болгарии Георгию Бакалову и ведущему научному сотруднику агентства «Архивы» Асе Дертлиевой, директору Национального театра имени Ивана Вазова Павлу Васеву Панаеву и его сотрудникам, болгарскому искусствоведу Руже Маринской, сотрудникам библиотеки Союза театральных деятелей Российской Федерации, ведущему научному сотруднику Института славяноведения РАН Н.Н. Пономаревой, сотрудникам Музея МХАТ и лично О.А. Радищевой, ведущему научному сотруднику Санкт-Петербургского музея Театрального и музыкального искусства А.Я. Тучинской, сотрудникам Отдела искусства стран Центральной Европы и Отдела русского театра Государственного института искусствознания за ценные советы и помощь в работе над этой публикацией.

## I

## Письма Н.О. Массалитинова жене
## Из Москвы и Ленинграда в Софию. Май–июнь1951 г.

### 1

***Москва, 21.V. 51.***

Дорогая Катруся, вчера в 6 часов вечера по московскому времени (а по нашему – в 5) прилетели в Москву. По пути в Одессе и в Киеве самолет садился, запасался бензином. В общем, на остановки ушло часа три. Чудесное путешествие! Никому не было плохо. В самолете было всего 18 человек – все наши актеры – драмы и оперы. Поместили нас в отеле «Метрополь» (против Малого театра). Я поместился с Филипповым[86] (одиночных свободных комнат не было). Комната громадная, кровати отличные, но… в ней нет умывальника и нет горшка ночного: изволь путешествовать по коридору целый километр. Аэродром в Москве в 25 км от города. Нас встретили артисты от Большого, Малого и Художественного театра, но все больше молодежь, мне

[85] *Шверубович В.В. Указ. соч. С. 181.*

[86] *Филипов (в соответствие с болгарским написанием), Филип (1914–1983) – болгарский режиссер и театральный педагог, выпускник Театральной школы Н.О. Массалитинова (1944). С 1947 г. работал в Национальном театре им. Ивана Вазова, в 1957–1964 гг. его директор и художественный руководитель. Профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства Высшего института театрального искусства в Софии.*

Т. Массалитинова в спектакле «Старые друзья». Национальный театр. София, 1949

Т. Массалитинова – Негина. «Таланты и поклонники». Национальный театр. София, 1955

незнакомая. Все заняты, п<отому> ч<то> в воскресенье два спектакля днем и вечером, и между ними короткий перерыв.
Кормят нас здесь, что называется, на убой – черная икра, семга, салат оливье, консоме с гренками, жареная курица, мороженое, яблоки. Я выпил только рюмку портвейна, а так все пил нарзан.

Денег еще не получили на руки. За еду и комнату платит здешний Комитет искусства. Занял у атташе Васева 10 руб. чтобы купить марки для письма и чтобы узнать адрес Маруси[87]. Сейчас иду в город за этим. Очевидно, здесь ложатся поздно и на работу утром идут тоже поздно. А я по привычке встал в 5 ½ ч. Побрился холодной водой – ничего.

По-видимому, каждый час дня будет занят по расписанию. Сегодня в 10 ч. – завтрак; до 11 – сниматься, в 11 ч. прием в посольстве; дальше что – не знаю, а вечером в 8 ч. – Худ<ожественный> Театр. «Дядя Ваня»[88].

Елена – Алла Тарасова.

Ну, будь здорова, дорогая, не скучай. Целую тебя нежно.

Н. Массалитинов.

В Софии, на аэродроме нас провожал Бабочкин[89] – подарил мне картуз, а свою шляпу я отдал директору, чтобы ее завезли в театр.

**2**

***Москва 22.V. 51.***

Дорогая Катруся, сегодня ты меня, конечно, мысленно поздравляла со днем Ангела и я тебя целую за это нежно. Сейчас 8 утра, а вчерашний день прошел вот как:

1) Рано утром побродил по Москве. Зашел в бюро справок, чтобы узнать адрес Маруси, через полчаса мне ответили, что такой не значится. В чем дело? М<ожет > б<ыть> она в провинции, а м. б. умерла – ей, по-моему, 56 лет. И как быть, где отыскать Наташу[90] – не знаю. Есть еще надежда узнать в Малом театре – попробую. Плохо то, что здесь очень поздно начинается рабочая жизнь: например, репетиции в МХАТе – в 11 час<ов>.

2) Отправил тебе письмо.

3) Позавтракал – обильно и вкусно, чудесная колбаса, замечательное масло и голландский сыр, белый хлеб, и кофе со сдобной вкусной булочкой.

4) В 11 ч. был прием в Болгарском посольстве – очень уютно и любезно.

5) Посещение студии-школы имени Вахтангова. Беседа с преподавателями. Вопросы, ответы – интересно! Это продолжалось довольно долго. После присутствовал на уроке по декламации с 3 курсом, слушал одну студентку и одного студента, на уроке был и Журавлев[91] – известный мастер по рецитации[92], который со мной был необыкновенно предупредителен; он моего времени и знает меня, как актера.

6) Вернулся в отель к 5 часам, отличный обед – закуска балык, свежие огурчики. Зеленые щи, жареная курица, компот.

7) Немного полежал в новой комнате (опять с Филипповым) с ванной, клозетом, биде и пр.

8) В 7½ вся группа направилась в филиал МХАТа смотреть «Дядю Ваню» (филиал МХАТ – бывший театр Корша). Расскажу подробно, когда вернусь. Нет, не то, не то! Елена – Тарасова, Литовцева – мать[93], другие для меня все новые.

Встретил Ив.Як. Гремиславского – поговорили, вспомнили старину, еще видел Володю

*[87] Младшая сестра Н.О. Массалитинова, связь с которой у него к этому времени была утеряна.*

*[88] «Дядя Ваня» А.П. Чехова. МХАТ им. А.М. Горького, 1947. Постановка и режиссура М.Н. Кедрова, режиссеры Н.Н. Литовцева, И.Я. Судаков, художник В.В. Дмитриев.*

*[89] Бабочкин Борис Андреевич (1904–1975) – народный артист СССР. В сезоне 1951/52 гг. работал в Национальном театре им. Ивана Вазова в Софии, где осуществил постановку трех спектаклей.*

*[90] Дочь М.О. Массалитиновой.*

*[91] Журавлев Дмитрий Николаевич (1900–1991) – народный артист СССР, мастер художественного слова. Окончил училище при Театре им. Евг. Вахтангова, служил в его труппе (1927–1933). С конца 1920-х выступает с чтецкими программами, с 1939 г.– артист Московской филармонии.*

*[92] Т.е. декламации.*

*[93] Литовцева Нина Николаевна (1878–1956) – народная артистка РСФСР, актриса и режиссер МХАТ. Жена В.И. Качалова. Участница европейской поездки Качаловской группы. В спектакле «Дядя Ваня» исполняла роль Войницкой.*

*[94] Попов Владимир Александрович (1889–1968) – народный артист РСФСР. В 1908 г. был студентом режиссерских классов МХТ, где преподавал Н.О. Массалитинов, позже – артист МХАТ. Занимался также звуковым оформлением спектаклей, автор ряда книг по этой теме.*

Попова[94] – конечно, постарел, ему уже 62, когда увидел меня, расплакался при публике.

Хотел по окончании спектакля зайти за кулисы – поздороваться; но меня отговорил артист Зайцев, приставленный к нам, как атташе, п.ч. было уже 11½ ночи, а сегодня в Доме актера будет встреча, где увидимся вероятно со всеми. Там я намечен читать.

9) Вернулся в хотел (отель – ***Н.В.)*** и хорошо поужинал. После отлично поспал.

Чувствую себя бодро – просто отдыхаю после софийской работы. Тане можешь почитать и никому больше. Но Таня пусть в театре не болтает.

Ну, целую тебя, моя радость. Иду завтракать, после отошлю письмо.

Желудок в порядке.

Твой Н. Массалитинов.

**3**

***23.V 51***

Дорогая Катруся, с добрым утром, сегодня проснулся поздно, уже 9 ч., п.ч. вчера лег в 2½ ночи.

Вчерашний день:

1) После завтрака отправил письмо, прочел газету; в 10 ½ вся компания поехала в Третьяковскую галерею. Она теперь расширена пристройками. Там нам давала объяснения В.В. Толстая[95] – ученый искусствовед. Очень интересно! Я заметил, что она все присматривается ко мне и после спросила – не Массалитинов ли я? – Да. «Ах, как я рада!» – оказывается, она была устроительницей болгарской выставки картин, где был и мой портрет, написанный Узуновым[96], и много обо мне рассказывала посетителям. Мне она оказывала особенное внимание – мы были в галерее до 3 ½ дня.

2) Из галереи поехали в Центральную театральную библиотеку – и там объяснения и пр.

3) Обед – рассольник, бифштекс, мороженое, кофе – в 5 час.

4) Поспал 1 час.

5) В 7½ в театре Комсомола смотрели «Семью» (молодость Ленина).

Неплохое представление. Но от Гиацинтовой[97] я ожидал большего, она играла мать и была режиссером спектакля.

6) Не досмотрели до конца, п.ч. к 11 часам надо было быть в Доме работников искусств, где был прием и концерт вместе с оперными. Я читал Лопахина, «Стихи о советском паспорте» – очень меня хвалили. Там встретил старых знакомых: Н.В. Петрова[98], Симу Бирман[99], поговорили, рассказал о тебе, показывал фотографии. Она совсем старушка. Еще подошла ко мне Ирина Шаляпина[100]. Она, оказывается, училась во 2-й студии, и я ей преподавал дикцию и декламацию.

7) Концерт кончился в 1½ ночи, тоже были речи разных дядей и тетей. Вернулся в отель после двух часов, ужинали, лег спать около трех часов и потому сегодня встал поздно.

Вообще все время занят. Просил Аксенова[101] и Арди[102] (с которыми играл в Софии Фамусова) узнать о Марусе. Обещали. Сегодняшнее расписание еще не знаю. Денег еще не получил (дали аванс по 50 р.).

Ну, будь здорова, не скучай.

Целую всех.

Твой Н.М.

**4**

***Москва, 24.V. 51***

С добрым утром, дорогая супруга!

«Наконец-то, нашелся след Тарасов!»[103]

[95] *Толстая Вера Владимировна (1898–1982) – искусствовед, научный сотрудник ГТГ.*

[96] *Узунов Дечко (1899–1986) – известный болгарский живописец.*

[97] *Гиацинтова Софья Владимировна (1895–1982) – народная артистка СССР. В 1910–1924 гг. – в труппе МХТ, затем во МХАТе 2-ом. В 1938–1958 и 1961–1982 гг. – актриса и режиссер Московского театра им. Ленинского комсомола (в 1951–1957 – художественный руководитель). Спектакль «Семья» по пьесе И.Ф. Попова был поставлен в 1949 г.*

[98] *Петров Николай Васильевич (1890–1964) – режиссер, народный артист РСФСР, доктор искусствоведения. Учился в режиссерских классах МХТ, впоследствии работал во многих театрах Москвы и Ленинграда, занимался преподавательской деятельностью.*

[99] *Бирман Серафима Германовна – см. сноску 77*

[100] *Шаляпина-Бакшеева Ирина Федоровна (1900–1972) – дочь Ф.И. Шаляпина. Училась в школе Второй Студии МХТ. Позже – актриса Театра им. МГСПС, Театра им. Евг. Вахтангова.*

[101] *Аксенов Всеволод Николаевич (1891–1960) – заслуженный артист РСФСР, мастер художественного слова. В 1920–1946 гг. (с перерывами) – актер Государственного Малого театра. В 1946 г. исполнял роль Чацкого в спектакле «Горе от ума» Национального театра им. И. Вазова в Софии.*

Сейчас, только что говорил с Марусей по телефону, вчера ездил к ней на квартиру (Разгуляй, Доброслободский пер., дом 4, кв. 12), но не застал ее дома, дождался Наташу, передал ей Танины топлинки104 и фотографии. А сегодня в 5½ после обеда Маруся придет ко мне в отель.

Итак, вчерашний день по порядку:

Встал довольно поздно около 8 ч., написал тебе письмо, позавтракал и отправился в Малый театр, где мне дали телефон Рыжовой[105] и др. вариных[106] современниц.

Всей группой поехали в Театральный музей Бахрушина, где пробыли до 15 час. – рассматривал макеты, фотографии, долгие объяснения и пр.

Повели нас смотреть стереоскопическое кино – ничего интересного! Только потеряли дорогое время до 5 вечера.

Обед, как всегда отличный – пью иногда только стакан пива и нарзан.

Звонил Рыжовой; она посоветовала позвонить артисту Цареву[107], который поселился в квартире, где жила Варя, и спросить у его прислуги Христины (Вариной домашней работницы). Так и сделал – Христина сказала мне адрес Маруси; было уже 6 час., и я немедленно отправился по адресу. Хотел нанять такси, спросил шофера сколько будет стоить – ответ: рублей 25–30! Пошел к черту! Спустился в метро, как-нибудь доберусь! И добрался, стоило это только 50 копеек. Застал дома только старую няньку Анну Семеновну, которая служила еще при маме, много рассказывала о ней, как она тосковала о нас, сидел в комнате, где она умерла. <…> После вернулась Наташа, очень мне обрадовалась, расцеловались, отдал подарки и фотографии. У нея уже двое детей – Людмила 6 лет и Володя 1 год – чудесный бутуз! Рассказывала и о Варе, о ее характере, как она перед смертью поругалась со всеми в театре, где у нее больше врагов, чем приятелей! О Христине, какая это дрянь, хотела присвоить себе и какие-то шкапы (все другое уже присвоила), отдала Марусю под суд, но ничего не добилась, конечно!

Маруси не мог дождаться, п.ч. она приходит после 8 вечера, а я торопился в МХАТ, на «Мертвые души»[108]. Опять вернулся с метро. В театр опоздал, пропустил две картины. Чудесное представление! Видна рука Станиславского. После спектакля вернулся в отель, ужинал – и спать!

Сегодня в 3 часа всей группе назначена встреча с Управлением МХАТа. Думаю там встретиться с Ол<ьгой>. Леонардовной[109]. Завтра опишу.

Вчера меня узнал один из старых капельдинеров – бросился меня целовать!

Целую тебя. Всем привет. Еще ничего не покупал.

Коля.

**5**

***Москва, 25.V. 51***

7 ч. утра.

С добрым утром, моя родная!

Мой вчерашний день:

Рано утром говорил по телефону с Марусей, условился с ней встретиться в нашем отеле в 5½ вечера, другого времени у меня нет и ей этот час удобен.

После завтрака группа отправилась в Музей В.И. Ленина, где хранятся все документы, фотографии,

*[102] Арди Надежда (Нэда) Александровна (ум. 1974) – артистка Малого театра (1936–1946), жена В.Н. Аксенова, выступавшая вместе с ним на сцене Национального театра в Софии в роли Софьи.*

*[103] Перефразированная цитата из повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба».*

*[104] Теплые носки, в которых болгары спят холодными ночами.*

*[105] Рыжова Варвара Николаевна (1871–1963) – народная артистка СССР. В 1893–1956 гг. – актриса Малого театра, одна из его прославленных «старух».*

*[106] Т. е. В.О. Массалитиновой*

*[107] Царев Михаил Иванович (1903–1987) – народный артист СССР. С 1937 г. и до конца жизни – в труппе Малого театра, в 1950–1967 и в 1970–1987 гг. также занимал пост директора Государственного Академического Малого театра.*

*[108] «Мертвые души» по Н.В. Гоголю (текст составлен М.А. Булгаковым). МХАТ, 1932. Художественный руководитель постановки К.С. Станиславский, режиссеры В.Г. Сахновский и Е.Г. Телешова, художники В.А. Симов, И.Я. Гремиславский, В.В. Дмитриев.*

*[109] О.Л. Книппер-Чеховой.*

картины и пр. и пр., относящиеся к жизни вождя от рождения до его смерти в 22 залах.

Нам все подробно и красочно объясняла одна из специалисток. Очень интересно! Там пробыли до 13½ час. И еще там же нам был показан документальный фильм из жизни Ильича, и слышали его голос, записанный на пластинках.

3) Ровно в 3 часа, т.е. в 15 ч., пришли во МХАТ, где была назначена творческая встреча с руководством театра. Из знакомых виделся с Н. Зуевой[110]. Ни Ольги Леонардовны (больна), ни Тарасовой (занята в юбилейном заседании Большого театра), ни Литовцевой, ни Кореневой[111].

Мы задавали вопросы, которые нас интересовали. Отвечали нам Топорков[112] и Кедров[113]. Особенно последний очень подробно и вразумительно рассказывал о методе физических действий и вообще о «системе».

4) В 5 вернулись в отель. Как всегда, хорошо пообедали, а в 5½ спустился в вестибюль, где нашел Марусю. Она одета бедно, чем-то мне напомнила мою маму – манерой говорить, своим ритмом и пр. Я повел ее в свою комнату и проговорил с ней до 7½. <…> Когда увижусь с Книппер – не знаю. До 30.V., когда поедем в Ленинград, есть еще время.

5) В 8 час. был во МХАТе – смотрел «Плоды просвещения»[114], поставленные Кедровым. Превосходный спектакль! В прошлом я видел эту пьесу в Малом театре – играли Ленский[115], Садовские[116] и Рыбаков[117] и другие, но такого впечатления тогда не получил; в МХАТе я на практике понял – что нового есть в системе Станиславского. Спектакль кончился в 12 ночи.

6) Вернулись в отель, ужинали, и спать! Сплю очень хорошо, совсем не пью спиртного, да его и не дают нам, а только – фруктовые воды и Нарзан. Сейчас, когда пишу это письмо, звонила Маруся, что нашла в корзине какие-то наши бумаги и фотографии. Надо выбрать время разобрать – возьму, что нужно после возвращения из Ленинграда.

Некоторые из группы изнемогают от усталости. Я еще никак. Сегодня в 10 час. идем в Кремль, а вечером в Малый театр. Мне сказали в МХАТе, что Телешов[118] болен, где-то в санаториуме, т.ч. его не увижу.

Катруся, пожалуйста, храни мои письма, чтобы восстановить мне мое московское пребывание. Некогда писать дневник!

Целую тебя и всю родню.

Коля.

**6**

***Москва, 26.V. 51***

7 ч. утра.

С добрым утром, родная! Вчерашний день:

1) После письма к тебе и отправки его на почту – завтрак, а в 10½ вся компания отправилась в Кремль, через Боровицкие ворота. Нас сопровождал один офицер и одна женщина, которая подробно и очень интересно рассказывала о русской старине. Смотрели с наружной стороны все соборы, царь-пушку, царь-колокол. Потом вошли внутрь большого кремлевского дворца, где теперь помещается Верховный Совет РСФСР–СССР – сидели даже на скамьях депутатов, обошли все великолепные комнаты, гостиные, кабинеты русских царей, залы для приема. Все они сохранены в неприкосновенности со всеми предметами роскоши.

*[110] Зуева Анастасия Платоновна (1896–1986), которую Массалитинов по старой дружбе называет Настей – народная артистка СССР. Окончила «Школу трех Николаев», преобразованную в 1916 г. во Вторую Студию МХТ, с 1924 гг. – актриса МХАТ.*

*[111] Коренева Лидия Михайловна(1885–1982) – народная артистка РСФСР. В 1904–1958 гг. – актриса МХАТ.*

*[112] Топорков Василий Осипович (1889–1970) – народный артист СССР, доктор искусствоведения. С 1927 г. – актер МХАТ. Профессор Школы-студии МХАТ, автор книг и статей об учении Станиславского.*

*[113] Кедров Михаил Николаевич(1893–1972) – народный артист СССР. В 1922 г. принят во Вторую студию МХАТа, с 1924 г. – в труппе МХАТ. В 1946–1955 гг.– главный режиссер, в 1960–1970 гг. – председатель художественной коллегии МХАТ; педагог-консультант Школы-студии МХАТ, руководитель Оперно-драматической студии театра им. К.С. Станиславского.*

*[114] «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого. МХАТ им. А.М. Горького, 1951 г. Режиссеры М.Н. Кедров, Н.Н. Литовцева, П.В. Лесли, художник А.П. Васильев.*

*[115] В спектакле Малого театра «Плоды просвещения» А.П. Ленский исполнял роль Кругосветлова.*

*[116] Садовские – династия актеров Малого театра, ведущая начало от Прова Михайловича Садовского (1818–1872). Михаил Провович Садовский (1847–1910) играл в «Плодах просвещения» (1907) роль 1-го мужика, Елизавета Михайловна Садовская(1872–1934) – роль Тани.*

*[117] Рыбаков Константин Николаевич (1856–1916) – артист Малого театра с 1881 г. до конца жизни.*

*[118] Телешов, Николай Дмитриевич (1867–1957) – писатель, организатор знаменитого литературного объединения*

После осматривали так называемую Оружейную палату <…>.

Звонил из отеля Н.Н. Литовцевой – все тот же «недовольный тон» – видеться с ней не имею желания. Спросил ее об Ольге Леонардовне – она очень больна острой формой гриппа; боятся за нее. Я позвонил, по совету Нины, по телефону и говорил с ее компаньонкой – какой-то Софьей Ивановной[119]; просил передать привет от меня и тебя. Она мне ответила, что Ол. Леон. узнала о моем приезде и очень заволновалась, а это ей запрещено.

Еще звонил Кореневой, говорил с ней по телефону. Все в театре узнали, что я смотрю спектакль и волновались, и они, по ее словам, просто не могли играть от волнения – все такие же! Расспрашивала о тебе – как себя чувствуешь, – слышала о твоем ранении[120].

Вечером смотрел в Малом театре – советскую пьесу «Незабываемый 1919 год»[121]. Разница с МХАТ – огромная! Есть хорошие актеры, но нет ни режиссуры, ни ансамбля, а некоторых актеров просто противно смотреть – врут, сволочи. Пусть Таня только не проговорится перед Бабочкиным об этом, а скажет, что понравилось. Спектакли здесь очень поздно кончаются, в 12 ночи! Наконец – ужин и блаженный сон! Сегодня в 12 ч. дня подносим адрес и подарки юбиляру, Большому театру. <… > Ну, до завтра, целую, привет родне.

Коля.

**7**

***Москва, 27.V. 51.***

С добрым утром, дорогая супруга <… >. Вчерашний день:

Присутствовал в Большом театре на торжестве – от всего Союза, от демократических стран, от разных театров и учреждений подносили приветствия по случаю 175 год<овщины> юбилея, который состоится завтра.<… > К болгарской делегации было проявлено особенное внимание: посадили нас в трех ложах бенуара около самой сцены, а когда делегация появилась на сцене, весь зал встал на ноги. Я не выходил на сцену.

После обеда в 4 ч. пошли в Малый театр. Была творческая встреча с управлением театра. Мы задавали деликатные вопросы, нам отвечали. Вспоминали Варю. Я встретил там одну свою соученицу по театральной школе Малого театра. Она тогда была красивая девушка, а сейчас! Расцеловались, вспомнили былое.

Отправились в Болгарское посольство, где состоялся прием и встреча с болгарскими студентами (их 240 человек). Речь посла – Благоевой[122] по случаю праздника Кирилла и Мефодия и краткий концерт – читал и я –«Тройку»[123].

Оттуда торопились в МХАТ, на спектакль «Зеленая улица»[124]. Очень хорошо! Прекрасное волнующее представление, а когда читал пьесу, показалось скучно. Играли прекрасно все – особенно Ливанов[125] и Тарасова. Видимо, последняя – любимица публики. Хотел ей позвонить, но ее телефон держат в тайне, чтобы не надоедали поклонницы.

Потом вернулись в отель и ужинали – после душ и сон. Сегодня буду смотреть в Малом театре «Горе от ума»[126], а вечером в Филиале Малого театра – «Ревизор»[127].

Целую тебя, родная, привет всем. Коля.

Сейчас позвонил Скульской[128]. Поговорили по телефону, она тоже больна, жалуется на сердце.

*«Среда». Один из создателей Музея МХАТ (в 1926–1952 гг.– его директор).*

*[119] Бакланова Софья Ивановна (1888–1967) – архитектор по профессии, близкий друг и помощница О.Л. Книппер-Чеховой.*

*[120] Как уже отмечалось, Е.Ф. Краснопольская была ранена во время налета авиации союзников на Софию, занятую немецкими войсками (1945).*

*[121] «Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского. Малый театр, 1949. Режиссеры К.А. Зубов и В.И. Цыганков, художник И.С. Федотов.*

*[122] Благоева Стела (1887–1954) – болгарский политический деятель. В 1949–1954 гг. – Чрезвычайный и Полномочный посол Народной Республики Болгарии в СССР. Дочь видного деятеля болгарского социал-демократического движения Димитра Благоева.*

*[123] Отрывок из поэмы Гоголя «Мертвые души».*

*[124] «Зеленая улица» А.А.Сурова. МХАТ им. А.М. Горького, 1948. Постановка М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев, художник Б.И. Волков.*

*[125] Ливанов Борис Николаевич (1904–1972) – народный артист СССР. С 1924 г. Учился в Четвертой студии МХТ. С 1924 г. – в труппе МХАТ. В 1950–1960-е годы выступал также как режиссер.*

*[126] «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Малый театр, 1938. Режиссер П.П. Садовский, художник Е.Е. Лансере.*

*[127] «Ревизор» Н.В. Гоголя. Малый театр, 1949. Режиссер В.И. Цыганков, художник Д. Н. Кардовский. Роль Хлестакова исполнял И.В. Ильинский.*

*[128] Скульская Елизавета Феофановна (1887–1955) – заслуженная артистка РСФСР. Жена М.М. Тарханова, была участницей европейской поездки Качаловской группы. В труппе МХАТ с 1922 по 1954 г.*

**8**

***Москва, 28.V. 51.***

Здравствуйте, мои родные.

<… > Пойду вечером к Марусе – уже условился с нею. Разберусь в бумагах, другого времени нет – в среду едем в Ленинград.

1) Вчерашний день и днем и вечером был в театрах: в Малом смотрел «Горе от ума», а в Филиале Малого – «Ревизора». Между нами, хорошие спектакли, но, по общему мнению, у нас, в Софии, эти пьесы шли лучше. Вообще наши артисты и артистки, не без права решили, что и мы «сами с усами» (это между нами).

2) Между спектаклями ездил в Кремлевскую больницу к писателю Разцветникову[129] – отвез ему письма из Софии. <…> Звонил вчера и разговаривал с Е.Ф. Скульской – она тоже больна, хочет повидаться, но найду ли время для этого после Ленинграда – не знаю. От нее узнал и телефон Тарасовой, звонил и ей – уехала на дачу.

Мне звонил Юрий Завадский – в его театр «Моссовет» запланировано идти завтра – смотреть новую пьесу «Рассвет над Москвой»[130], которая включена в репертуар нашего театра[131]. Вообще, мы видели гораздо больше, чем другие делегации. Со мной хочет говорить какой-то известный критик о прошлом МХАТа; он пишет о нем книгу[132].

Не могу еще понять, кто за нас платит, но живем мы по-царски – даже папиросы нам выдают бесплатно. А жизнь здесь дорогая. <…> Сегодня в 11 идем в МХАТ – будем осматривать сцену, эффекты и пр.

Целую, всем привет.

Коля.

**9**

***Москва, 29.V. 51, 7 ½ утра.***

С добрым утром, Катруся!<… >

Немного тревожит меня, как у вас в Софии, как «Счастье»[133] и «Воспитанница»[134]?

Вчерашний день прошел так:

1) В 11 час. посещали лаборатории и мастерские МХАТ. Очень интересные рассказы И.Я. Гремиславского и демонстрация инженера Баркова – приеду, расскажу все.

2) Встреча и творческая беседа с Захавой[135], режиссером Вахтанговского театра и студии.

3) В 6 час. – сел на метро и поехал к Марусе. Просидел у нея до полночи. Разобрал оставшиеся бумаги. В том числе – протоколы и отобрал поинтереснее фотографии. Все это привезу. Маруся и Наташа много рассказывали о маме и Варе. Ох и тип же была моя сестричка! Познакомился с мужем Наташи – симпатичный майор. Живут в двух комнатках, а в других – чужие люди. У них есть телевизионный аппарат, очень хороший. <…>

Целую тебя, скучаю, всем привет.

Коля.

**10**

***Москва, 30.V.51.***

С добрым утром, моя родная, сегодня в 10 ч. должен делать изъявление (выступление – ***Н.В.***) на тему – «впечатления о Москве», не понял, перед радио или перед журналистами?

В три часа будем в ВТО, т.е. театральном обществе, в 5 час. – на поезд в Ленинград. Вчера часа три осматривали музей, где помещены подарки со всего свету товарищу Сталину – грандиозное впечатление и в то же время очень трогательное! <…>

Вчерашний день прошел так:

*[129] Разцветников Асен (1897–1951) – известный болгарский поэт, переводчик.*

*[130] «Рассвет над Москвой» А.А. Сурова. Театр им. Моссовета, 1951 г. Режиссеры Ю.А. Завадский и А. Шапс. Исполнители главных ролей – Ф.Г. Раневская, В.П. Марецкая, О.Н. Абдулов.*

*[131] Т.е. Национального театра Софии.*

*[132] Точно установить, о каком именно критике идет речь представляется невозможным.*

*[133] «Счастье» – пьеса советского писателя П.А. Павленко.*

*[134] «Воспитанница» – пьеса А.Н. Островского.*

*[135] Захава Борис Евгеньевич (1896–1976) – народный артист СССР, режиссер, театральный педагог. Вся творческая жизнь, начиная с поступления в 1913 г. в Студенческую студию, руководимую Е.Б. Вахтанговым, связана с Театром им. Евг. Вахтангова. С 1925 г. руководил школой при театре (с 1933 г. – Театральное училище им. Б.В. Щукина, после войны – ректор); с 1939 г. – профессор, зав. кафедрой режиссуры в ГИТИСе (1944–1949). Автор книг по теории актерского и режиссерского искусства, воспоминаний.*

После музея обедали, после поспал в отеле и вечером был в театре Моссовета у Завадского, смотрели новую пьесу Сурова «Рассвет над Москвой» – хорошее впечатление! Завадский кланялся тебе <…>

Как вы все там поживаете? Соскучился о вас <…>.

Целую всех.

Ваш знатный путешественник Н. Массалитинов.

**11**

***Ленинград, 31.V.51***

Дорогая Катя, сегодня утром прибыл в Ленинград. Комната чудесная[136] , но погода стоит отвратительная – дождь и холод.

От 12 до сих пор нас возили с автобусом (здесь и в ряде других мест чувствуется явное влияние болгарского языка – ***Н.В.***) по городу – осматривали разные исторические места и памятники.

Вчерашний день в Москве:

Делал изъявление по радио – впечатления от Москвы– написал что-то и за это получил 500 руб., что на наши деньги около 40 000 левов. <…>

После Радио был в ВТО, после Ленинграда опять зайду туда, где снимут пластинки[137] – буду декламировать «Вишневый сад» и «Паспорт»[138]. А в 5½ отправимся на вокзал за Ленинград (т.е. до Ленинграда – ***Н.В.***). <…>

Ну до завтра, целую тебя и всех.

Коля

**12**

***Ленинград, 1 июня 51.***

С добрым утром, мои родные! <…>

Вечером смотрел «Двенадцатую ночь» в театре им. Кирова[139] (бывшая Александринка). Играла молодежь больше. По совести сказать, не понравилось – беспардонная декламация и при том не особенно грамотная. К сожалению, недельный репертуар театров – не интересен. В 11 ч. будем осматривать Эрмитажную галерею, а после неизвестно – что покажут! Ленинград – красавец, но театры Москвы интересней. Хотелось бы скорей туда вернуться, а это будет только 5 вечером.

Целую тебя и всех. <…>

Твой Н.М.

P.S. Здесь холодно. Таня должна сообщить тебе о дне приезда.

**13**

***Ленинград, 2.VI.51. 7½ утра.***

С добрым утром, дорогая Катруся! Сейчас хорошо весь помылся, побрился и буду ждать до 10 час., когда дают завтракать. Черт знает, почему так поздно здесь начинается жизнь, магазины открываются в 11 час. <…>

В 8 час. был в театре, им. Горького (это бывший Суворинский) смотрели пьесу Лопе де Вега «Девушка с кувшином»[140]. Довольно хорошо! Есть хорошие артисты и артистки, а есть и нахальные и безграмотные декламаторы, которых публика очевидно любит. Производит впечатление восторженная молодежь! Надрывается, аплодируя. Такой в Софии нет. <…>

А вечером будем смотреть «Варвары» Горького Все же, хоть и красавец Ленинград, Москва милее. <…>

Целую тебя и всю родню.

Твой Н.М.

**14**

***Ленинград, 3.VI. 51.***

8 утра.

С добрым утром, родная! Сегодня проснулся позднее, чем всегда, п.ч. поздно кончились

[136] *Письма из Ленинграда написаны на бланках гостиницы «Астория».*

[137] *Т.е. сделают звукозапись.*

[138] *Т.е. «Стихи о советском паспорте» В.В. Маяковского.*

[139] *Неточность: «Двенадцатая ночь» В. Шекспира – спектакль Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина (1951). Режиссер Л.С. Вивьен. Художник А.Г. Тышлер.*

[140] *«Девушка с кувшином» Лопе де Вега. Большой драматический театр им. М. Горького, 1949. Режиссер А.В. Соколов. Художник И.С. Белицкий. Исполнители: Н.А. Ольхина, В.И. Стржельчик, Е.З. Копелян, Л.И. Макарова и др.*

«Варвары»[141] – (гастроли Малого театра). Очень понравилось представление, поставленное Судаковым и Зубовым. Но трудная пьеса, а ее ставят студенты – режиссеры с моим курсом[142] – как справятся? Здесь мне сказали, что получено письмо из Софии – «Храненица»[143] имела очень большой успех. Интересно, правда ли?

И в Москве, и в Ленинграде очень интересуются – понравились ли мне спектакли. Просто – «к нам приехал ревизор!». <…>

…Посетили последнюю квартиру-музей Пушкина – на меня произвело потрясающее впечатление, едва удерживал слезы. Его письменный стол, перо, чернильница, диван, на котором он умер.

<…> Из Москвы уже не буду тебе писать, п.ч. письма придут после моего приезда. Надеюсь, что 11-го я еще успею побывать у Верочки[144] на рождении.

Ну, целую тебя и всех.

Коля.

**15**

***Ленинград, 5.VI. 51***

8 ч. утра.

С добрым утром, родная!

Это тебе последнее мое письмо, может быть, и оно придет в Софию

после моего приезда. Сегодня ночью выезжаем в Москву, где будем завтра в 4 ч. дня. Осталось еще пять дней до отлета.

Вчерашний день:

Осматривали Русский музей.

Встретился со своей соученицей В.Н. Пашенной, артисткой Малого театра, который здесь гастролирует. Проговорили больше часу. Очень просит передать привет красавице Кате. Откуда она тебя знает?

После обеда бродил по городу один.

Вечером была встреча в доме актера со здешними работниками искусств. Был концерт, читали и пели наши[145] и здешние. Я не участвовал. Вообще, не знаю по чьему распоряжению, в концертах участвуют только болгары. Встретил кое-кого из прежних знакомых – Жихареву[146], Грановскую[147] – уже древних старушек. Сегодня едем в Пушкино. Сейчас собрал свой багаж, скоро пойду завтракать.

Целую тебя, дорогая. Всем привет.

Твой Коля.

**II**

**Переписка Н.О. Массалитинова с А.Д. Поповым и С.Г. Бирман. Письмо В.Н. Пашенной 1952–1961**

**1**

***Н.О. Массалитинов – А.Д. Попову***
***София, 30.I. 52г.***

Дорогой Алексей Дмитриевич!

Шлю Вам мой самый сердечный привет и благодарность за добрую память. Когда, в прошлом году я был в Москве, присутствовал в Вашем театре, на представлении «Совести»[148], удалось посмотреть только четыре картины (увезли нас на банкет).

С удовлетворением и радостью увидел в постановке и игре артистов знакомую, родную школу МХАТа. Я сознательно не упоминаю о «системе» Станиславского, потому что в создании этой школы не меньше от (sic! – ***Н.В.***) К.С. Станиславского имел и В.И. Нем<ирович>–Данченко. Мне всегда бывает обидно, когда замалчивают

[141] *«Варвары» М. Горького. Малый театра, 1941. Режиссеры К.А. Зубов и И.Я. Судаков. Художник Б.Г. Кноблок. Исполнители: К.А. Зубов, И.А. Анненков, А.А. Яблочкина, Е.Д. Турчанинова, Е.Н. Гоголева.*

[142] *Речь идет о спектакле студентов курса Н.О. Массалитинова в Высшем институте театрального искусства в Софии.*

[143] *Болгарское название пьесы А.Н. Островского «Воспитанница».*

[144] *Верочка – дочь Т.Н. Массалитиновой, внучка Николая Осиповича.*

[145] *Т.е. болгарские артисты, члены делегации театральных деятелей НРБ.*

[146] *Жихарева Елизавета Тимофеевна (1875–1967) – заслуженная артистка РСФСР. Сценическую деятельность начала в 1903 г. в МХТ. Работала в провинции, затем вернулась в Москву, играла в театре Корша (1909), Незлобина (1911–1914), Малом театре (1915–1917). С 1918 по 1927 г. выступала за границей в том числе в Риге и Таллине. По возвращении играла в минском, тифлисском и др. театрах, в 1936–1956 гг. – в труппе Ленинградского Академического театра драмы .*

[147] *Грановская Елена Маврикиевна (1877–1968) – народная артистка РСФСР. Начала сценическую карьеру в Васильевском театре (СПб., 1898), играла в Панаевском театре (1899–1902), театре Корша в Москве. С 1903 г. работала в антрепризах С.Ф. Сабурова, в том числе в театре «Пассаж» (в 1925 г. преобразован в театр «Комедия», впоследствии Ленинградский театр Комедии). В 1939 г. перешла в БДТ им. М. Горького.*

[148] *«Совесть» Ю.П. Чепурина. Центральный театр Советской армии, 1950. Режиссеры А.Д. Попов и А.З. Окунчиков.*

громадную роль В.И. – а в создании МХАТ, и думаю, что Вы и другие режиссеры в СССР должны восстановить справедливость.

Здесь я стараюсь это делать в статьях и по радио, но едва ли мой голос доходит до Москвы. Помню Вас еще юным артистом I студии, а теперь Вы уже маститый мастер, я с интересом слежу за Вашими статьями и высказываниями по театральным вопросам. Я, помнится, всегда соглашаюсь с ними.

Обо мне Вам может рассказать Лена Стоянова[149].

Жму Вашу руку и желаю всего наилучшего.

Ваш Н.О. Массалитинов,

нар. артист

лауреат Димитровской награды.

P.S. Посылаю Вам маленький подарок – «старику, где тепло, там и родина».

**2**

***Н.О. Массалитинов – А.Д. Попову***

***30. IX. 1960 г.***

Дорогой Алексей Дмитриевич,

Мне хочется поблагодарить Вас за статью «Беспокойные мысли»[150], прекрасную и нужную статью, где Вы пишете об осторожном отношении к истинно прекрасному в драматическом искусстве и о верном пути к нему. Об этом, к сожалению, забывают многие советские режиссеры в своей «грызне» друг с другом, во время дискуссии.

С интересом читаю и Ваши воспоминания в «Театре». Я проработал в болгарском театре 35 лет, и теперь уже пенсионер, занимаюсь литературной деятельностью по литературно-театральным вопросам. Кроме того, специализировался, как эстрадный исполнитель – чтец – актер. Имею успех, меня часто приглашают участвовать в концертах. Я читаю по книге, но умею общаться с публикой. К сожалению, в настоящее время болен, потерял голос, хриплю по пословице «Осип охрип, а Архип – осип». Лекари находят причину этого в расширении аорты. Лечусь и надеюсь, что голос вернется. Теперь на сцене подвизается моя дочка Таня, стала хорошей артисткой, ее ценят. За последнюю роль в «Любови Яровой» ее перевели в высшую группу актеров. Кроме этого, она как эстрадная исполнительница часто выступает с успехом. Она – лауреатка эстрады.

Моя жена, Екатерина Филимоновна, отличная артистка и режиссер-педагог работала со мной в школе, где мы воспитали три актерских поколения. Но на сцене теперь не играет, т.к. не владеет болгарским языком.

Вахтанговский директор и актер Абрикосов[151], который в прошлом году гастролировал с Ю. Борисовой и Р. Симоновым, говорил по радио, что он чувствовал себя так, как будто играл со своими, до такой степени болгарские артисты усвоили учение МХАТа. Я нарочно не назвал «систему» Станиславского, которую, конечно, ценю и знаю, а я имею в виду и то, что я получил от чудесного учителя В.Ив. Немировича-Данченко.

Будьте здоровы и благополучны. Очень жалею, что не удалось с Вами увидеться, когда был в Москве – Вы были больны.

Ваш Н.О. Массалитинов,

Народный артист НРБ,

лауреат Димитровской награды.

P.S. Привет от моей жены и дочери, им тоже очень понравилась Ваша статья.

Н.М.

[149] *Стоянова (Ченчева) Лена (1914–1976) – болгарский режиссер. В 1930–1936 гг. работала в театрах, связанных с Компартией Болгарии («Синие блузы», «Т-35» и др.), закончила Государственную театральную школу (1942), руководила фронтовыми театрами (1944–1945). В послевоенный период возглавляла «Сатиричния реалистичен» (1946–1947), Театр Болгарской армии (1953–1956), Национальный молодежный театр(1964–1966), «Театр–199» (1970–1974).*

[150] *Попов А.Д. Беспокойные мысли // Театр, 1960, №8, С. 42–52.*

[151] *Абрикосов Андрей Львович (1906–1973) – народный артист РСФСР. На сцене дебютировал в 1926 г. сотрудником студии Малого театра. В 1931–1937 гг. – актер Реалистического театра, в в 1938 г был принят. в Театр им. Евг. Вахтангова, где проработал до конца жизни. В 1953–1959гг. также занимал пост директора театра.*

**3**

***А.Д. Попов – Н.О. Массалитинову***
***18 окт. 1960***

Глубокоуважаемый Николай Осипович! Получил Ваше письмо и был искренне тронут Вашей похвалой за мою статью «Беспокойные мысли». «Воспоминания и размышления» кончил в октябрьском номере «Театра» – недоволен, т.к. приходилось сжиматься и писать торопливо (к каждому двадцатому числу должен давать 1– 1½ печатн. листа). Теперь буду делать отдельную книжку, где восполню пробелы и краткость. Работаю я только в ГИТИСе, заведую кафедрой режиссуры – театр оставил, т.к. перенес два инфаркта. Я тоже очень сожалею, что не пришлось побывать в Болгарии и не пришлось видеть Вас в Москве, когда Вы были и побеседовать с Вами. У меня уже сын 42 лет[152], м.б. Вы его видели в «Шведской спичке», «Память сердца» и «Отелло», «Кроткая» (Достоевского). Все это кинофильмы. Вспоминаю, как мы с Вами снимались в кино (не помню только фильма) и помню, как на закрытом просмотре, когда мы смотрели картину без публики, Вы «неистовствовали», били себя по коленке кулаком и возмущались собой. Видимо, это была первая проба и первые впечатления от себя самого на экране. Это было очень смешно.

Причем ругались вслух: «Куда пошел?! Что ты делаешь, а это зачем?!! А!! О!!!…» и так далее. А что это за фильм, я забыл. Выйдет книжка, пришлю Вам обязательно.

Передайте мою благодарность и привет Вашей супруге и дочери, а если увидите Лену Стоянову и Веселину Ганеву[153], то передайте тоже от меня привет.

Крепко жму Вашу руку

А. Попов.

**4**

***Н.О. Массалитинов – А.Д. Попову***
***София, 1. XI.1960***

Дорогой Алексей Дмитриевич, спасибо Вам за столь быстрый и интересный ответ на мое письмо. Да, да, я вспоминаю мое поведение при просмотре фильма «Катерина Ивановна»[154] по пьесе Л. Андреева. Это был мой первый опыт в кино. Я был возмущен от своей игры. В МХАТе я играл в этой пьесе маленькую роль какого-то художника, а в фильме роль Коромыслова, любовника Ек. Ив<ановн>ы, исполняемой М.Н. Германовой.

Любопытно, что этот фильм показывали в родном городе моей жены, тогда еще невесты. И ее мать пишет ей: Подумай, за кого ты хочешь выйти замуж, – мне он показался настоящим разбойником!

В 10 номере «Театра», в воспоминаниях Вы пишете о деспотизме К.С. Станиславского и приводите случай с артистом М. Вероятно, это был я. Но Вы не точно передаете этот случай. К.С., действительно разозлил меня своим «Не верю!» и сказал: «За такое исполнение я даю пять копеек!». Я попросил его показать, п.ч. я чего-то не понимаю. Он поднялся на сцену. А я спокойно сел в партере и смотрел. Спиною я не поворачивался и «не верю» не говорил. Но когда он кончил показывать, я сказал: «За такое исполнение я даю две копейки». Он смутился и сказал: «Ну, значит, у меня сегодня не вышло!» – «И у меня не вышло, чего Вы беспокоитесь? Выйдет!». И К.С. оставил меня в покое. Вот как это было!

Вы очень верно описываете разницу «показов» у Станиславского и Немировича. К.С. иногда, правда, показывал гениально, а иногда плохо. Я имел в виду не описываемый

[152] *Попов Андрей Алексеевич (1918–1983) – народный артист СССР, режиссер, театральный педагог. С 1940 г. актер, в 1963–1974 гг. – главный режиссер ЦАТСА. С 1974 г. – артист МХАТ. В 1976–1979 гг. руководил Московским драматическим театром им. К.С. Станиславского. С 1968 г. преподавал в ГИТИСе, профессор (1973).*

[153] *Ганева, Веселина (р. 1932) – болгарский режиссер. Окончила ГИТИС в 1956г., училась под руководством А.Д. Попова и М.О. Кнебель. Ставила спектакли в Национальном молодежном театре (1956–1964) и Театре Болгарской армии (1964–1989), работала на радио Софии.*

[154] *«Екатерина Ивановна» – художественный фильм, экранизация одноименной пьесы Л. Андреева (1915). Режиссер – А. Уральский.*

случай, а другие. Напр., в 1910 г. при гастролях МХАТа в Петербурге заболел Л.М. Леонидов, надо было срочно заменить его в «Вишневом саду». Роль Лопахина поручили мне и дали только три репетиции. Но я эту роль приготовил сам и очень ее любил. На первой репетиции К.С. стал мне показывать монолог 3-го действия. Но я не согласился с ним и играл по-своему. В этой роли я имел большой успех, и после выздоровления Леонидова роль эта осталась моей. Ведь Леонидов – особенный актер, который иногда играл замечательно, а иногда скучно, болтал слова. Единственную роль Мити Карамазова он всегда исполнял вдохновенно.

Между прочим, в фильме «Мастера Художественного театра» роль Лопахина играет Б.Г. Добронравов[155], он повторяет интонации Станиславского. Мне он не понравился.

Вашего сына я видел в фильме и подозревал, что он Ваш сын.

Вы можете гордиться им, как мы с женой гордимся нашей Таней.

Недолго тому назад с ней случилась катастрофа: во время репетиции, она упала с двухметровой высоты и ударилась головой об пол. Она потеряла сознание, на автомобиле ее завезли домой. Врач определил легкое сотрясение (sic! – ***Н.В.***) мозга, 7 дней она лежала неподвижно. А сегодня уже играла генеральную репетицию этой пьесы, которой 30.XI. открывается сезон. Хорошо, если все окончится благополучно для ее здоровья.

Вашему сыну – 42 года. Сколько же Вам лет? Я Вас считал моложе.

Буду Вам благодарен, если пришлете Вашу книгу. Я очень ценю Вас, как теоретика-режиссера. Но практику Вашу не пришлось увидеть.

Будьте здоровы и благополучны.
Любящий Вас
Н.О. Массалитинов.

P.S. Я бы прислал Вам книгу, где артисты пишут обо мне, по случаю 80-летия. Но Вы едва ли разберете болгарский язык.
Н.М.
P.P.S. Я всегда читаю с интересом Ваши статьи по театральным вопросам.
Меня трогает Ваше глубокое и полное понимание искусства МХАТ,
Ваше отношение к современности, к революции, которая привела Вас к самостоятельным опытам, Ваше слияние с народом, влюбленность в него. Все это просто, искренно и захватывает читателей. А главное – это верность нашей «Alma Mater» – К. С-у и Вл. Ив-у.
Куда бы ни забросила нас судьба, мы – дети одной великой семьи – МХАТ. Каждый из нас в душе хранит нежные воспоминания о занятиях со Станиславским и Нем.-Данченко. Екатерина Филимоновна и Таня шлют Вам сердечный привет.
Н.М.

Поздравляем Вас и Ваше семейство со светлой 43 годовщиной Октябрьской революции.

**5**

***С.Г. Бирман – Н.О. Массалитинову***
***Москва 11 янв. 1960 г.***

Дорогой Николай Осипович, вы несказанно порадовали меня своей открыткой – спасибо! Жизнь не только идет. Но стремится, не замечаешь, как мелькают годы, несмотря на то, что жизнь никогда не бывает простой.

Шлю вам и Кате свою книгу[156], не знаю имени вашей дочери, (хотя слышала о ней очень хорошие мнения). А то вписала бы и ее имя.

*[155] Добронравов Борис Георгиевич (1896–1949) – народный артист СССР. В 1915 г. поступает в МХТ кандидатом в сотрудники. В 1915–1918 гг. – артист 1-й Студии МХТ, с 1918 г. и до конца жизни – в труппе МХТ.*

*[156] Вероятно, речь идет о книге С.Г. Бирман «Путь актрисы», М., 1959.*

Моей сестры нет на свете уже 27 лет. Мне очень дорого, что вы ее помните. Я не нашла возможности в своей книге назвать ее по имени, а написала «сестра», а теперь жалею, что не написала «Маруся».

О моей жизни вы прочтете в книге. Было и счастье и скорбь – все. Но я не жалуюсь на жизнь и не хотела бы ни с кем меняться.

Ваше письмо дошло до меня, хотя и я и Соня (Гиацинтова) ушли из театра, где проработали 21 год – так случилось. Теперь она в театре им. Станиславского (бывшая студия), а я в театре Моссовета, к которому еще только привыкаю.

Вашу книгу жду!!

Целую вас троих.

Серафима.

Адрес мой: Москва К-9 Ул. Огарева Д 1/12 кв 60.

**6**

***С.Г. Бирман – Н.О. Массалитинову***

***Москва , 2ое мая <1960г.>***

Дорогие Николай Осипович, Катя и Таня, шлю привет вам из Москвы. Жалко, что первые дни Мая такие холодные, но хорошо, что температура привета не зависит от погоды. Сегодня я получила письмо от Николая Осиповича и сажусь отвечать немедленно, так как, если отложу, то обязательно запоздаю. По-болгарски я не понимаю, но не настолько далек болгарский язык от русского, чтобы не распознать, с каким уважением, любовью говорил академик Лилиев о жизни Николая Осиповича в искусстве.

Я очень рада – не пропадает совестливый, стойкий, одаренный человек, живет его труд и для него самого и для тех, с кем этот человек трудился.

Все же, по моему, настоящая жизнь это то, что сегодня, а не вчера, надежды, а не воспоминания. Я не говорю о завтра, так как жизнь яснее, горячее, реальнее отражается в душе сегодня, именно сегодня. Поэтому я понимаю, Николай Осипович, вас, что не очень тянет вас, писать мемуары.

Моя книга многое вспоминает, но ее устремление, что бы завтра было бы лучше чем сегодня.

Было обсуждение книги в Доме актера: говорили о ней до удивления взволнованно и горячо. Это моя большая радость.

В театре им. Моссовета, в котором я сейчас обретаюсь, после ухода из театра им. Лен. Комс., я пока ничего не делаю. Но за эти два года я поставила два спектакля: один в Русском Рижском театре, другой – в театре Драмы и Комедии – московском. Режиссура дает мне возможность не погружаться в сон и даже будить тех, кто собирается в него погрузиться.

Я очень тронута, что вы и Катя помните мою Мурочку – Марусю. Только она не была мне «послушна» – мы просто очень-очень любили и понимали друг друга. Ее кончина разделила мою жизнь на два периода: с Марусей и без нее.

Я очень жалею, что не назвала ее по имени в своей книге: что то «старинное» или изжитое помешало мне это сделать. Напрасно. Будет второе издание – вставлю ее имя.

Планы на будущее пока неопределенны. Ведь я завишу от «предлагаемых обстоятельств». Трудно в моем возрасте входить в новый коллектив, с довольно установившимся строем. Не могу сказать, что меня приняли с радостью, но я их не виню: в вечер жизни начинаю избавляться от излишнего романтизма. Так легче и мне, и людям со мной.

Вот, мои дорогие, далекие товарищи, пора заканчивать послание, пожелав вам творческих волнений, ясных лет жизни и здоровья.

Ваша Серафима

**7**

***Н.О. Массалитинов – С.Г. Бирман***
***София, 26.VII.60.***

Милая Серафима Германовна, сейчас пишу Вам не «по-военному», а с большим запозданием. Посылаю Вам статью о Е.Б. Вахтангове и его театре, где упоминаю и Ваше имя.

С большим удовольствием смотрел в Софии гастроли «вахтанговцев», которые имели здесь большой и заслуженный успех. Я убедился, что они верны учению МХАТа, в их спектаклях, правда, имеются некоторые «новшества», но они оправданны. Вспомнил Вашу статью в «Театре» «На золотом дне»[157]. Действительно, Борисова, Гриценко[158] и др. артисты играют прекрасно. Хорош спектакль «Фома Гордеев»[159]; я написал о нем статью в одной газете и передал ее на русском языке Р.Н. Симонову. Впрочем, и все другие их спектакли были очень интересны!

Прочел в «Театре» отзыв о Вашей книге, по-моему, автор верно ее оценивает. Вашу книгу нельзя назвать «мемуарами», это скорее живой и полезный опыт работы артистки над собой и своим искусством.

Будьте здоровы и благополучны, напишите, над чем сейчас работаете.

Катя, Таня шлют Вам привет. Таня недавно с большим успехом сыграла «Любовь Яровую» и получила повышение.

Ваш Н.О. Массалитинов

**8**

***С.Г. Бирман – Н.О. Массалитинову***
***<Почтовая открытка без даты, вероятно, 1961г.>***

Спасибо за книгу, но жаль, что я не понимаю болгарского языка, а понимаю только фото и понимаю, что в руках у меня рассказ о большой творческой жизни человека, любящего искусство в себе, а не себя в искусстве. Спасибо и за те строки, какие вы написали на страницах вашей творческой летописи. Как ни разошлись наши жизни, мы связаны воспоминаниями о годах жизни, когда мы жарко трудились на театре, когда так бескорыстно любили театр. Будьте здоровы, мои дорогие!

Серафима.

**9**

***С.Г. Бирман – Н.О. Массалитинову***
***<Почтовая открытка без даты, вероятно, 1961г.>***

Болгария София, ул. Екз. Иосифа №71

Народному артисту Массалитинову Николаю Осиповичу.

Дорогие Николай Осипович, Катя и Таня, внимание ваше ко мне и тронуло и устыдило меня: я увидела, как я виновата пред вами, что так долго не давала о себе весточки. Бегут дни, месяцы, а еще их почему-то пишешь то к Новому Году, то к Маю. Всегда помню вас с симпатией и уважением, соединил нас Московский Худож. Театр, тем самым лучшим, что было в нем. Целую вас троих.

Серафима.

**10**

***Н.О. Массалитинов – С.Г. Бирман***
***<1961г.>***

Милая Серафима Германовна – простите, что только сейчас Вам

Т. Массалитинова – Роза Александровна. «Ретро». Национальный театр, София. 1982

[157] *«На золотом дне» Д.Н. Мамина-Сибиряка. Театр им. Евг. Вахтангова, 1955. Режиссер А.И. Ремизова, художник С. Ахвледиани.*

[158] *Гриценко Николай Олимпиевич (1912–1979) – народный артист СССР. В 1940 г. окончил училище при Театре им. Евг. Вахтангова и был принят в труппу театра, где прослужил до конца жизни.*

[159] *«Фома Гордеев» по М. Горькому. Театр им. Евг. Вахтангова, 1956. Режиссер Р.Н. Симонов, художник К. Юон, исполнители: Г.А. Абрикосов, А.Л. Абрикосов, Н.С. Плотников, Л.В. Целиковская и др.*

отвечаю – был болен. В моем возрасте – это так естественно! Терплю! Рад, что уже дома – был в правительственной поликлинике. Я и Катя и Таня, все благодарим и желаем здоровья, здоровья, здоровья. Другое само прийдет. Были бы силы.

С уважением Н.О. Массалитинов.

**11**

***В.Н. Пашенная – Н.О. Массалитинову***

***18 марта 59 г. Москва***

Милый, дорогой Николай Осипович!

Если бы Вы знали какую радость я испытала, получив Ваше письмо! Тысячу раз спасибо Вам за память. Да, жизнь неумолимо несется и ее остается немного – и, хотя думается, что и сделано и пережито достаточно – все стремишься вперед и хочется еще и еще и создавать и вносить в наше чудесное искусство.

Я даже и не знаю, с чего начать мое письмо, так оно меня всколыхнуло. Я сначала удивилась, прочитав, что Вам 79 лет, но сразу очнулась и вспомнила что мне… 71 год. Я помню нашу юность, помню и всегда любила и люблю Вас. Вы были другом Полонского[160]. Я помню, как Вы с Н. Шульгой[161] жили на Спиридоновке в мезонине и мы с Витольдом приходили к Вам в гости! – Теперь Вы большой, уважаемый и высоко ценимый всеми художник, и я горжусь тем, что Вы меня не забыли. Я до сих пор продолжаю большую, напряженную работу – ни в какие «нормы» не укладывается моя нагрузка! Кроме театра, где я работаю уже 54-й год! я продолжаю работать и в нашей с Вами «школе» – в нашем Театральном ВУЗе, и на радио, и по телевидению и даже иной раз в кино. Не думайте, что я хватаю всякую работу. Нет, я бегу от всего, но я «у жизни в лапах» и понимаю, что пока есть силы, я еще нужна. Но сил становится все меньше и боюсь, что скоро «сложу оружие». Внуки мои очень напоминают Витольда – их у меня 2 – оба уже женаты. Старший в Малом театре. Моя дочь Ира[162], если Вы ее помните, их мать – мой единый и верный друг. Вы, конечно, понимаете, что значит семья и как нам дороги наши дети. Радуюсь, что с Вами Ваша жена и дочь, о которой я слышала много очень лестного. Прошу Вас передать им мой самый горячий привет.

Очень мне досадно, что я не могла приехать к Вам летом. Но я лежала 2 недели в больнице и только благодаря леченью и строгому режиму – я смогла полноценно включиться в работу этого сезона. Сейчас начала большую новую работу – ставлю сама «Грозу»[163] и буду играть Кабаниху. Планы и мысли волнительные, но хватит ли сил – не знаю. Надо прочитать заново это изумительное произведение Островского. А вдруг мы с Вами еще встретимся, милый Николай Осипович – как я была бы рада. Увы, мне никто не передавал о том, что Вы меня вспоминали.

Пока шлю Вам мой самый горячий привет, благодарю за память.

С любовью и уважением.

Ваша Вера Пашенная.

**III**

**Письма Е.А. Полевицкой Н.О. Массалитинову 1958–1959 гг.**

**1**

***15 сентября 1958 г.***

Дорогой Николай Осипович! Мне хочется поблагодарить Вас лично за приветствие, полученное

[160] *Полонский Витольд Альфонсович (1879–1919) – актер, звезда раннего российского кинематографа. В 1907 г. по окончании Драматических курсов Московского театрального училища, зачислен в труппу Малого театра, в которой состоял до 1916 г. В 1915 г. дебютировал на экране. В 1905–1909 гг. – супруг В.Н. Пашенной.*

[161] *Неустановленное лицо.*

[162] *Полонская Ирина Витольдовна (1906–1986) – актриса, педагог. В 1922–1934 гг. – в труппе Малого театра, затем – доцент Театрального училища им. М.С. Щепкина.*

[163] *«Гроза» А.Н. Островского. Малый театр, 1961. Постановка В.Н. Пашенной и М.Н. Гладкова. Художник Б.И. Волков. Роль Кабанихи стала последней в творческой биографии В.Н. Пашенной*

мною к моему первому выступлению на родной сцене после столь долгого перерыва. Я думаю, что Вы более чем кто-либо можете почувствовать всю колоссальность этого переживания встречи. Театр был переполнен, не мог вместить всех. Собрались любившие меня раньше, как актрису. Зал был абсолютно монолитен в настроении. Все были как бы знакомы между собой, все разговаривали друг с другом, делились сведениями обо мне и все волновались: не разрушу ли я своим сегодняшним появлением те, каждому из них дорогие образы из его юности, которые он пронес в своей душе через все тяжелые годы последовавшей жизни, не уничтожу ли я, не оскверню ли их. После окончания спектакля, все, как один человек, двинулись к сцене и не хотели уходить из театра. Это продолжалось бесконечно. Так что я, совершенно потрясенная, должна была сказать неподготовленное слово…

В № 8 журнала «Театр» появилась статья. Москва меня снова приняла, – в театре говорят, что такого по подъему вечера они не знают. Этот мой вечер уже повторялся и будет еще повторяться. Я играла:

«Без вины виноватые» – весь II акт.

«Живой труп»; А.Д. Каренина – 5-я картина с Абрезковым и приезд Лизы. Я ее играю в комедийных тонах.

«Винтовки Тересы Каррар» Б. Брехта – одноактная пьеса. Испанка, 40 лет, два взрослых сына. Из народа. Рыбачка бедная. Борьба республиканцев с Франко. Героиня.

Прошу я Вас, Николай Осипович, вот о чем: нет ли для меня болгарской пьесы? Я люблю Болгарию, и страну, и народ. Свежий, здоровый, крепкий, талантливый. Мне

бы очень хотелось сыграть в болгарской пьесе. Болгария и болгары для меня самые близкие, родные, после людей моей Родины. Если Вы обо мне подумаете и пришлете мне – буду Вам очень благодарна. Очень прошу Вас, передайте мой сердечный привет директору Филиппову, и Ивану Димову[164] и Николе Балабанову[165] (он не сын ли Балабанова профессора?[166]) и заслуженному деятелю искусств Лилиеву. <…> Сердечно обнимаю Вас и желаю здоровья, бодрости, успеха, радости. Приветствую Ваших родных.

Е. Полевицкая.

<Приписка:>

Я очень хорошо устроена, у меня однокомнатная квартирка на 2-м этаже нового дома с кухней, ванной, большим коридором, телефоном, мусоропроводом, горячей водой. Адрес: Москва Г-248. Кутузовский проспект, д.16, кв. 46. Тел. Г 3 50 23, доб. 227.

Я уезжаю 20 сент. на курорт Цхалтубо (Грузия) и вернусь во второй половине октября.

Е.А. Полевицкая

[164] *Димов Иван (1897–1865) – болгарский артист. Ученик Н.О. Массалитинова в Театральной школе при Национальном театре в Софии, на сцене которого проработал почти 40 лет. Был также один из самых популярных киноактеров Болгарии 1950–1960-х гг.*

[165] *Балабанов Никола (1898–1969) – болгарский артист. Работал в Пловдивском, Русенском театрах, в Свободном театре в Софии. В 1923 г. выдержал конкурс на поступление в труппу Национального театра. Снимался в кино.*

[166] *Н. Балабанов являлся не сыном, а братом видного болгарского литературоведа и критика Александра Балабанова (1879–1955)*

**2**

***14 ноября 1958 г.***

Дорогой Николай Осипович!

Очень, очень благодарю Вас за Ваше хорошее дружеское письмо и за присылку пьесы[167]. Не отвечала долго, потому что не знала, что из этого выйдет. Наш театр[168] не сумел получить от Малого пьесу для прочтения. Сейчас я услыхала, будто Малый ставить не будет, т.к. Гоголева[169] хотела для своего 40-летнего юбилея, – для чего пьеса не подходит. Наскучив этой неопределенностью, я сделала с болгарского конспект на русском и вчера отдала и Симонову, и Абрикосову. Пьеса и роль мне очень нравятся, и я хотела бы очень ее играть. Сцены Ирины и Фердинанда[170] я перевела целиком, чтобы Симонов мог бы судить с ясностью о роли Фердинанда – захочет он ее играть или нет. К моему изумлению, я, оказывается, довольно хорошо понимаю литературный болгарский язык; конечно, язык народный – Черной Марии и Челибеева – для меня недоступен, тем более что в словаре их выражений я не нашла. Мое мнение таково: будет ставить Малый театр или не будет… – это не должно служить препятствием к тому, чтобы и Вахтанговский ее поставил. Наш театр имеет прекрасную славу, любим публикой и идет первым по Москве по сборам.

Я позволю себе задержать болгарский текст у себя до окончательного разрешения этого вопроса. <…> Абрикосов был только что оперирован и лежит дома. Жалко мне его, он очень хороший, добрый, славный человек. Вырезали гнойный аппендицит, Они все трое были в восторге от Болгарии, от приема. Я это всей душой понимаю, т.к. очень люблю и страну, и людей.

Радостно мне было читать, что Ваша жена помнит меня. Шлю ей мой искренний привет.

Всего Вам доброго, дорогой Николай Осипович, спасибо Вам еще и еще за дружескую теплую готовность помочь мне в трудном деле – найти роль.

Желаю Вам здоровья, бодрости, радости.

Душевно Ваша

Е. Полевицкая.

**3**

***18 декабря 1958 г.***

Дорогой Николай Осипович!

Вчера театр дал мне ответ о «Царской милости» и притом ответ отрицательный. <…> Очень мне грустно, что ничего не вышло, очень уж мне хотелось сыграть болгарскую пьесу. Сейчас необыкновенный неурожай во всех странах на сильные хорошие пьесы. Будем думать, что это затишье перед урожаем. Недавно у нас читали новую пьесу молодого драматурга Шатрова[171] «Коммунист». Он сам молод и все политические и организационные вопросы, несправедливости, ошибки волнуют его, автора живо – они часть его жизни, он ими живет. И я сидела, слушала, волновалась. Жили вместе. Ни тени шаблона, картонных фигур, схематических непрожитых положений по заказу или по собственному диктату. Театр ее уже репетирует и хочет скорым темпом сработать и выпустить. Вчера мне позвонили из двух мест о том, что в болгарском театральном журнале есть статья Николы Балабанова обо мне. Как мне стало радостно!

Моя дорогая Болгария не забыла меня! Я напишу несколько

*[167] Речь идет о пьесе К. Зидарова «Царская милость».*

*[168] Имеется в виду Театр им. Евг. Вахтангова, в труппу которого Е.А. Полевицкая была зачислена по возвращении из-за границы.*

*[169] Гоголева Елена Николаевна (1900–1993)- народная артистка СССР. В 1918 г. со второго курса Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества была зачислена в труппу Малого театра, где поработала до конца жизни, проведя на его сцене 75 лет.*

*[170] Фердинанд I Кобург-Готский (1861–1948) – царь Болгарии (1908–1918), персонаж пьесы «Царская милость». Ирина, Черная Мария, Челибеев – персонажи той же пьесы.*

*[171] Шатров Михаил Филиппович (1932–2010) – драматург, сценарист. Одна из его ранних пьес «Если каждый из нас...» (первоначальное название «Коммунисты»), пронизанная пафос осуждения культа личности, так и не увидела свет рампы Театра им. Евг. Вахтангова. Одновременно цензурой была остановлена публикация текста пьесы, изъятого из уже набранного номера журнала «Молодой коммунист».*

слов Н. Балабанову и попрошу его выслать мне этот привет друга из прежних лет. Шлю Вам мою искреннюю благодарность за все дружеские хлопоты и заботы, которыми Вы так быстро и охотно ответили на мою просьбу о пьесе.

Спасибо Вам сердечное, дорогой, милый Николай Осипович! Шлю Вам и Вашей жене сердечный привет. Будьте бодры, здоровы и радостны!

Передайте мой привет болгарским товарищам, помнящим меня.

Е. Полевицкая.

**4**

***24 января 1959 г.***

Дорогой Николай Осипович, я от души поздравляю Вас и Вашу жену с наступившим Новым Годом и желаю, чтобы он принес Вам много светлых радостей. Я переписала для Вас письмо Рашели, которым Вы интересовались и думаю, что Вы его оцените. Меня оно неизменно волнует: неизбежность… всплески-выплески отчаяния. Качания маятника и небытие, через линию, разделяющую жизнь и небытие. Отрывание от жизни и вопль по ней. Агония прекрасного талантливейшего существа с французским шармом. Трудно облечь в слова флюид, который оно излучает.

Мы, люди театра, живем сейчас в больших волнениях. Театры переходят на самоокупаемость и сильно сокращают свои кадры. Многим предлагается уйти на пенсию. Мне, в том числе, т.к. я 3-й год числюсь в коллективе и не сыграла ни одной роли. Ничего, кроме творческого вечера. Стажа у меня нет. Даже те сезоны, что я фактически служила, в ВТО не все занесены. Возвратившимся из-за границы может быть зачтен заграничный стаж.

Театр усиленно хлопочет…

Поживем – увидим. Конечно, мне трудно представить себя мою жизнь без театра, но м.б., высвободившись из атмосферы, парализовавшей меня, я стану предприимчивее, т.к. публика мне пишет изумительные письма и за прошлое, и за творческий вечер. Сейчас только я закончила фильм «Муму»[172], как все говорят – с успехом – сама увижу на днях – может быть, еще что-нибудь получу в фильме. Надо составить программу концерта и поехать с концертом или с гастролью по городам, которые меня любят до сих пор. В радио могу говорить. Там меня уважают и тарифицируют как «Качалов», «Москвин».

Да, жалко, что с «Царской милостью» не вышло ничего. Я сделала все, что могла.

А помните Вы, Николай Осипович, как Вы мне давали реплику в 1914 г. на сцене МХАТа? И еще есть память у меня о Вас: в 33 году Вы мне дали Вашу карточку – с карандашного рисунка переснятую. Она, несмотря на все превратности моей жизни, сохранилась у меня. Ведь американские бомбы уничтожили все, что у меня было, в Берлине, в 43 г. Я в это время была приглашена преподавательницей в Госуд. Акад. Искусств в Вену и взяла с собой необходимейшее, так и это другая америк. бомба уничтожила, уже в Вене, попав в пансион, где я жила. Ваша же карточка была среди вещей сундука, отосланного с вещами австрийских ВУЗов в 43 г. в какое-то имение, и так сохранилась. Шлю Вам и Вашей жене мой сердечный привет. Будьте здоровы и благополучны.

Е. Полевицкая.

Е. Полевицкая – Лиза Калитина. «Дворянское гнездо». 1911

*[172] В картине «Муму» по одноименной повести И.С. Тургенева (режиссеры Е.Е. Тетерин и А.А. Бобровский, 1959) Полевицкая исполнила роль Барыни.*

Видели ли Вы наш московский «Театр» № 8, 1958? Там отчет о моем вечере и 4 фото.

<Приложение:>

Из последних писем Рашели:

*Директору «Комеди-Франсез»*
*Арсену Гуссе*
*(1856. Египет) Под сенью*
*Пирамид.*

*Дорогой Гуссе.*

*Вы вспоминаете? Когда мы говорили о моей карьере, о моей карьере из мрамора… да, из мрамора – для моей могилы… Я хотела прожить баловнем.*

*Все свои дни и ночи я поглотила за несколько лет; в конце концов это совершено, и я не повторяю, как кающаяся перед Вами: Это моя ошибка, Это ошибка моя, Это моя ошибка.*

*Кто не сжег сердце в свои весенние дни – не может заставить его пылать в тридцать пять лет… Н-е-е-е-т, все кончено! Ах! Если бы у меня не было двух сыновей, всей моей любви! Я умерла бы без сожалений!*

*Вы житель Елисейских полей, всякий день проходящий мимо <египетского> Обелиска, вспоминайте бедную изгнанницу?*

*У подножия Пирамид созерцаю двадцать столетий, исчезнувших в песках. Ах, мой друг, насколько мне понятно здесь ничтожество актрисы. Я воображала себя колоссом, и я же узнаю, что я только тень, которая проходит… которая прошла. Я приехала сюда, чтобы вернуть себе ускользающую от меня жизнь, и я вижу вокруг себя смерть. Кто был любим в Париже – должен умереть. Закажите мне поскорее яму на Пер-Лашез и выкопайте яму в Вашей памяти.*

*Вы меня забыли? Я вспоминаю.*

*Я пишу не очень ведая, о чем пишу, но я высушиваю свои чернила прахом египетских королев; это все, что наиболее красноречиво в моем письмеце.*

*Та, которая уходит*
*Рашель*

**5**

***16 февраля 1959 г.***

Дорогой Николай Осипович! Спасибо Вам за Ваше хорошее заботливое дружеское письмо. За это короткое время пенсия по-видимому проведена (за книжкой мне еще некогда было зайти). Зачислены к нехватавшим годам и заграничные, а русские (я работала на русской сцене всего 12 лет) подтвердили свидетельскими показаниями мои высокие товарищи, с кот<орыми> я в разных городах выступала. Определили мне 1.000 р. Я пойду на днях к С.В. Кафтанову[173] поговорить. Заграничные договора с Академией Искусств г. Вены у меня каким-то чудом все сохранились. Попробую получить персональную пенсию. Она дает бытовые льготы и большие права на работу. Когда я узнаю, на что я имею законное право, тогда решу, как быть с собой. Не работая, не отдавая себя, я жить не могу. Во мне еще слишком много сил: Я ведь работаю и по заграничному радио (у них дикторов – для которых немецкий язык является родным – много, но актеров и актрис, играющих по-немецки – нет), поэтому на меня спрос есть в разных подотделах немецкого и австр. радио – читаю и по русской классической и советской литературе – пока что все, что я делала в художеств. литературе попало в золотой фонд. Закончена кинокартина «Муму» – после ее появления

Е. Полевицкая – Гурмыжская. «Лес». Бургтеатр, Вена. 1946

[173] *Кафтанов Сергей Васильевич (1905–1978) – советский государственный деятель. Во время Великой Отечественной войны в 1941–1945 гг. был уполномоченным Государственного комитета обороны, руководил переориентацией всей советской науки на нужды военной промышленности. Позже – министр высшего образования СССР. После 1953 г. – 1-й заместитель министра культуры СССР. В 1959–1963 гг. – председатель Государственного комитета по радио и телевидению.*

выяснится, буду ли я иметь резонанс. На этой неделе мне покажут картину. Директор школы Щукина говорил мне, что двери школы всегда широко раскрыты для меня, т.к. ученики «рвутся» ко мне. Но бедного Б.Ев. Захаву тоже сейчас сократили в театре. Это возмутительно, т.к. он ближайший и старейший ученик Вахтангова, культурный, человек пера, Директор школы. Тут сводятся счеты между Главрежиссером и им, существующие давно. Режиссерами театра Вахтангова оставлены: сам Симонов Р.Н., его сын Евгений, и режиссер Александра Иосифовна Ремизова[174], его приверженница, не без дарования. Голова театра у нас русская, но шея, кот<орая> ею вертит… Раппопорта и Захаву сократили. Ходят слухи, что это так не останется. Я очень жалею,что мне нужно было «Царскую милость» вернуть. Ходят слухи, что палку перегнули, и неизвестно еще, куда что повернется. Как пример перегнутой палки приводят удаление меня, которой не дали ни разу выступить в пьесе. Поэтому, на всякий случай, мне бы хотелось иметь пьесу под рукой. Если это возможно, попросите К. Зидарова прислать ее мне на всякий случай. Режиссер Захава ее не читал, а кто знает, как повернется его судьба, где он будет работать как режиссер? Ваша мысль о Доме ветеранов, меня не пленяет, мне не хочется становиться в очередь на могилу! Там слишком часто хоронят. А мне недавно обследовавший меня врач (известный) сказал после обследования: «Вам Ваших лет нельзя дать. Максимум 48. Особенно удивляюсь Вашему сердцу». Так я себя и чувствую. Вы пишете, что меня «любили на родине». Да, Николай Осипович, это невероятно, но я получаю бесконечное количество писем лейтмотив их, что я была и осталась любимейшей актрисой, что эта любовь к образам, созданным мною помогла жить и переносить все ужасы и тяжесть прожитых лет, озарял их верой в лучшее, человеческое, идеальное. Разве не счастье, читать это… 2 дня тому назад приезжала из Киева женщина, чтоб посмотреть на меня и убедиться, что это действительно я…

Я хочу верить, что у меня все «утрясется», что так или иначе я буду работать, т.к. без этого я не могу. Жить, чтоб получать пенсию, и получать пенсию, чтобы жить… Это меня что-то не манит. Шлю Вам мой сердечный дружеский привет и прошу передать таковой же Вашей жене.

Е. Полевицкая

Между прочим: Дамски кръст (…), выданный мне (правительством) Стамболийского[175], признается теперь или нет?

**6**

***4 июля 1959 г.***

Дорогой Николай Осипович! Это письмо пишу Вам и Вашей жене, имени-отчества которой я, к сожалению, не знаю. Я очень, очень, – сердечно – благодарю Вас обоих за заботу обо мне, за дружеское желание помочь мне в деле собирания стажных данных. Не писала я долго потому, что последовала дурному примеру Ник. Ос. и проболела около 1,5 месяцев. Налетели тут на нас в уже теплую погоду холодные ветры со Среднего Урала, меня сильно продуло, и начался грипп со странным течением: сначала залило глаза кровью, мне пришлось 10 дней пролежать в полутемной комнате, пока рассосалось. А когда мне врач

*[174] Ремизова Александра Исааковна (1903–1989) – русская советская актриса, режиссер, педагог.1920–1989 гг. – в Театре им. Евг. Вахтангова. Острохарактерная актриса, с 1930-х гг. посвятившая себя режиссуре под руководством Р.Н. Симонова. Известны ее спектакли «Опасный поворот» Д.Б. Пристли, «Ключ к сновидениям» Г. Янгфельда и др. Ремизова работала с выдающимися театральными художниками В.Ф. Рындиным, В.В. Димтриевым, И.М. Рабиновичем, И.Г. Сумбаташвили. В ее спектаклях играли М.Ф. Астангов, А.Л. Абрикосов, Н.О. Гриценко, Н.С. Плотников, Ю.В. Яковлев, Ю.К. Борисова. Преподавала актерское мастерство в Театральном училище им. Б.В. Щукина, ставила студенческие спектакли.*

*[175] Правительственная награда Болгарии, дамский вариант ордена «Большой Крест» учрежденного князем Фердинандом I в 1891 году. Вручался гражданским лицам за заслуги и преданное служение на пользу отечества. С провозглашением Болгарии Народной республикой орден был отменен.*

разрешил встать и выйти на 10 мин. на солнце, то грипп снова вернулся, приняв нормальные формы бестемпературного гриппа (не выше 38) и вот только теперь я прихожу в порядок. Вы пишете, дорогая, – пришлите данные о Ваших поездках по Болгарии… Несчастье мое в том, что нелегкая моя жизнь подвергалась неоднократно полным катастрофам – от американских бомб выгорела улица (осталась одна зола) где я жила в Берлине – уже после смерти Ив. Федоровича[176] (он умер в Риге в 1939 г. – а я была вывезена гитлеровцами против моего желания в Рейх). Те немногие вещи, кот. я успела переслать из Берлине в Вену, – куда была приглашена преподавать в Госуд. Академию – Рейнгардт Семинар, – погибли тоже от другой американской бомбы, которая упала именно в тот пансион, где я поселилась. Чего не поглотило пламя, грабилось любителями «легкой наживы». Сохранились только 2 сундука, кот. были отосланы в какое-то имение с вещами ВУЗов (Рейнгардт Семинар – ВУЗ.) А затем здесь я была ограблена. Так у меня уничтожились постепенно все данные – частично оч. необходимые – о прожитой жизни. Таким образом, о болгарских поездках у меня нашлась только запись всех спектаклей поездки 1932/33 года. Точная. Но за 1920 г. ничего нет. Я написала в Америку вдове администратора Шигорина – Тарыдиной, но не знаю вообще, жива ли она. В 1955 г. была жива. Может знать все даты – Юрий Ильич Юровский[177] – он живет в Риге, – народный артист СССР, – но, по слухам: у него рак легких. Я попробовала позвонить ему по телефону, но станция ответила, что он в санатории. Пока что не подымается рука писать ему – надо раньше узнать об состоянии его здоровья. У кого еще могли бы быть данные об этой поездке – это болгарский импрессарио Христов. Он и приглашал нас и возил нас. Сколько помню, начались гастроли с Софьи (т.е. в Софии – ***Н.В.***), театр «Ренесанс» – директор этого театра оперетты был, если не ошибаюсь, Тихов (или Титов?) – где мы играли, уже потом шло «Накануне» очень торжественно в Народном театре. Потом мы поехали по провинции. Думаю, что все мои гастроли тогдашние происходили с 1-го июля 1920 года по конец декабря 1920 г. В тот период, когда приехал Художественный театр[178] в Софью, мы уехали в провинцию, уступив наши комнаты в отеле Художественникам. Помню, что в нашей с Ив.Ф. комнате поселился Берсенев[179]. Мы блестяще поездили по провинции, а к концу гастролей Худ. Театра вернулись мы в те же наши комнаты в отделе, и продолжали играть в Софии, а Художественники двинулись куда-то дальше. Так мне это рисуется. А данных НИКАКИХ у меня нет – к моему большому сожалению. Если бы в Софье можно было разыскать Христова, то вероятно это был бы самый простой путь восстановления данных. Если это не трудно, не сложно – может быть, вы попробуете это узнать? Мне совестно затруднять Вас, просить об этом, но … может быть это проще, чем кажется издалека. Если это не сложно…!

В театрах все еще нервная, неспокойная атмосфера из-за сокращений. Но кто знает – может это мероприятие – жестокие для единиц, – освежит, омолодит театры, удалив инертные, успокоившиеся на прочных местах элементы.

Недавно был у меня Сергей Ценин[180]. Узнав, что я скоро буду

*[176] Иван Федорович Шмит, антрепренер и режиссер, муж Е.А. Полевицкой.*

*[177] Юровский Юрий Ильич (1894–1959) – русский советский актер и режиссер. Работал в театрах Тифлиса, Екатеринбурга, Пензы, Одессы, Харькова. С 1924 г. – в Рижском Русском Драматическом театре, ставил спектакли в Рижском Оперном театре. Актеру особенно удавались трагедийные и острохарактерные роли: король Лир и Макбет в одноименных пьесах В. Шекспира, Лыняев, Карандышев («Волки и овцы» и «Бесприданница» А.Н. Островского), доктор Астров («Дядя Ваня» А.П. Чехова), Васька Пепел («На дне» М. Горького).*

*[178] Речь идет о качаловской группе артистов МХТ.*

*[179] Берсенев Иван Николаевич (1889–1951) – русский советский актер, режиссер, театральный деятель. В МХТ был приглашен в 1911 г. по настоянию К.А. Марджанова, в чьих спектаклях ранее играл в Киеве. Роли в МХТ: Фортинбрас в «Гамлете» В Шекспира , поставленном Г. Крэгом и К.С. Станиславским, Алеша («Екатерина Ивановна» Л. Андреева), Петр Верховенский («Николай Ставрогин» по Ф.М Достоевскому).Вл.И. Немирович-Данченко помог артисту раскрыть новые грани таланта. Берсенев проявил себя и как организатор театрального дела во время странствий качаловской группы артистов МХТ. По возвращении в Москву в 1922 г. был приглашен в Первую студию и затем в МХАТ-2, который возглавил после эмиграции М.А. Чехова, сыграл роли Бориса Годунова в одноименной*

Вам писать, просил передать дружеский привет. Он хотел выйти на пенсию, но Пушкинский театр его не отпускает. Мы с ним старые приятели.

Я все-таки думаю, что без дела я не останусь. Некоторые театры – из осторожных – уже запрашивали – соглашусь ли я в случае нужды – выступить на разовых… И в радио буду читать, надеюсь. Я уже провела репетицию чтения рассказа «Дуэль» Телешова, да заболела, не успев записать. Сейчас надо еще немного переждать, чтоб освободиться от трахеита.

Собираюсь ехать опять на курорт Цхалтубо. Но это будет в конце сентября – раньше нельзя, там очень жарко летом. Это радоновые ванны. Радиоактивный курорт.

Простите, что в письме много пачкотни, поправок: за болезнь отвыкла от культурной жизни. Шлю Вам, дорогой Николай Осипович, и Вашей милой жене мой очень нежный дружеский привет и пожелания здоровья. Очень прошу передать сердечный привет Н. Балабанову и Н. Лилиеву и прошу поблагодарить их за готовность помочь мне.

Всего доброго! Где Вы летом??

Е. Полевицкая.

<Приписка:>

Пересылаю даты моих вторых гастролей в Болгарии, но продолжаю надеяться, что и даты первой поездки – 1920-го года, будут установлены.

**7**

***1 мая 1959 г.***

Дорогой Николай Осипович! Сегодня 1-ое мая. На Красной Площади – парад. Мне кажется, что сегодня подъем в народе – необыкновенный, радостный, великий, – день сияющий. Всегда, когда мое сердце бьется сильнее в ритме радости моего народа, сливаясь с ним в подъеме, возникает у меня потребность общения с теми, кто показал себя моим другом, к кому в душе моей живо чувство благодарности. Вот почему я пишу Вам сегодня. Чтоб рассказать Вам о том, чего Вы еще не слышали от меня. Мне пенсию «по старости» уже дали. Два месяца я ее уже получаю. По условиям этого рода пенсии я могу работать 2 месяца в году и иметь и разовые заработки. Есть другой род пенсии – «персональная пенсия», которая – иногда меньше в смысле денег, но дающая «права» иные. Этот род пенсии двух родов: – республиканского значения (заслуги перед республикой) бывшие партизаны, отмеченные колхозники, рабочие, и пр. и союзного значения (заслуги перед Союзом) – персональная пенсия снижает оплату квартиры, за освещение, и пр. счетов на 50%, дает 1 раз в году оплаченную поездку на курорт, в санаторий, покрывая все расходы по лечению, проезду, путевке – и дает право на заработок до 3.000 рублей в месяц, помимо пенсии. Даже дает право на штатную работу. Театр Вахтангова сократил меня первой из всего коллектива, причем молниеносно, – еще до объявления мне об этом, – провел через министра социального обеспечения пенсию, несмотря на то, что мой русский стаж = 12 годам. Учли мою заграничную работу в Вене. Уже после этого, я, желая добиться персональной пенсии вместо «по старости», а это совсем новые хлопоты, я стала собирать по разным городам справки

*трагедии А.С. Пушкина, Иудушки Головлева («Тень освободителя» по М.Е Салтыкову-Щедрину). Занялся режиссурой. После ликвидации МХАТ-2 работал в Театре им. МОСПС, с 1938 г. – художественный руководитель Театра им. Ленинского комсомола. Преподавал в ГИТИСе, воспитал плеяду артистов.*

*[180] Ценин Сергей Сергеевич (1884–1964) – русский советский актер. В 1909 г. был принят в труппу Малого театра. Уехал в провинцию. Играл на юге России в труппах, руководимых Н.Н. Синельниковым и Н.И. Собольщиковым-Самариным. Вернулся в Москву и стал одним из ведущих актеров Камерного театра. После разгрома Камерного театра перешел в Московский драматический театр им. Пушкина.*

о моей работе. Рига и Таллин прислали за печатями театров справки о 4 годах и 5 мес. моей работы там, может быть, было бы возможно обратиться и в Болгарию – но думаю, что если даже можно было бы добиться чего-нибудь, то это очень сложно. Написала и в Вену, Президенту Академии, также Директору Бургтеатра, также Директору Фолькстеатра, у которых я работала и поддерживаю дружеские отношения и жду легализированных через Советское посольство справок. В этом городе я жила оседло 19 лет, и потому легче раздобыть документы – в странах же и городах где я выступала гастрольно трудно, если вообще возможно оформить. Так отпадают Чехия, Германия, Болгария, и другие страны, в которых я имела и имя, и значение в искусстве.

Я очень была первое время ушиблена этим неожиданным ударом по голове (зачем брал меня театр Вахтангова и лишил меня возможностей, имевшихся у меня в то время?). Меня нельзя же брать в театр про запас, на всякий случай, – приглашая меня, надо иметь план применения, использования меня. Как бы то ни было, я не считаю, что моя деятельность закончена, – я буду работать. Творческий вечер показал, что силы у меня есть, что я не утратила моих сценических элементов актрисы, на которые реагируют сильно не только знавшие меня раньше и любящие до сих пор, но и молодежь, которая тоскует по сильному, чистому, потрясающему правдивому искусству сцены. Момент катарзиса ушел со сцены. Сейчас я понемногу выступаю на вечерах: недавно читала «Темные аллеи» Бунина, третьего дня записали в радио «Икар» Скитальца, в первой половине мая будет вечер, посвященный Роберту Бьернсу (sic! – ***Н.В.***), которого я буду иллюстрировать. ВТО хочет что-то сорганизовать, также зовут меня преподавать в школе Щукина (школа при театре Вахтангова) – студенты всей школой ждут меня. Как говорит Директор Захава: «двери нашей школы настежь раскрыты для Вас. Ребята рвутся к Вам». Выйдет ли из этого что – не знаю.

Е. Полевицкая – Кручинина
Б. Захава – Дудукин.
«Без вины виноватые».
Театр им. Евг. Вахтангова.
1958

Главное мое несчастье – отсутствие пьесы с сильной для меня ролью – 2 театра Москвы ждут, чтоб нашлась такая пьеса и ищут. Ну, поживем – увидим.

Шлю Вам, и Вашей жене привет также товарищам помнящим меня.

Желаю Вам здоровья, радостей бодрости, сил и исполнения намеченных целей.

Всего доброго! Е. Полевицкая

1 мая 1959.

Только что принесли мне Ваше поздравление с чудным праздником 1-го Мая

Спасибо сердечное.

# Наши авторы

**Арефьева Анастасия Борисовна**, театровед, театральный критик. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа (курс А. Бартошевича и В. Силюнаса), с 2006 г. – научный сотрудник ГИИ (отдел искусства иберо-американских стран), преподаватель Школы-Студии МХАТ, пресс-атташе театра «Студия театрального искусства» под руководством Сергея Женовача, член Экспертного совета Премии М. Царева. Печатается в журналах «Сцена», «Петербургский театральный журнал», газетах «Независимая» «Экран и сцена» и др.
**Контакты:** pressa@sti.ru

**Баркар Анастасия Павловна,** театровед. Окончила театроведческий факультет ГИТИС в 2009 г. Корреспондент газеты «Вечерняя Москва», аспирантка ГИИ.
**Контакты:** nikastasy@gmail.com

**Бартошевич Алексей Вадимович,** доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Зав. отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».
**Контакты:** bartoshevitch@mail.ru

**Буткова Ольга Владимировна,** аспирант ГИИ, заведующая литературной частью Малого театра. Окончила факультет музеологии РГГУ. Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Российская провинция», газетах «Вечерняя Москва», «Вечерний клуб», «Российские вести» и др. Главный редактор внутритеатральной газеты «Малый», автор книг-брошюр об артистах Малого театра Вячеславе Езепове и Борисе Клюеве.
**Контакты:** olga-maly@mail.ru

**Вагапова Наталья Михайловна**, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. Автор книг «Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах» (2007), «Международные театральные сезоны в Белграде. БИТЕФ 1967–2007» (2011) и др.
**Контакты:** nataliavgpv@gmail.com

**Вислов Александр Александрович,** театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью Московского театра-студии п/р О. Табакова, Частного театра М. Мокеева Ulysses, Центрального академического театра Российской Армии. С 2011 г. – педагог, мастер курса театроведческого факультета ГИТИСа. С 2012 г. – старший научный сотрудник отдела театра ГИИ.
**Контакты**: alvis65@mail.ru

**Галахова Ольга Игоревна,** театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения. Главный редактор журнала «Станиславский», главный редактор газеты «ДА» («Дом Актера»), преподаватель кафедры искусствоведения Театрального училища им. М.С. Щепкина. Театральный обозреватель «Независимой газеты» и сайта РИА Новости.
**Контакты**: olgagala@mail.ru

**Горфункель Елена Иосифовна,** театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.
**Контакты**: egorfunkel@mail.ru

**Гульченко Виктор Владимирович**, режиссер, критик театра и кино. Художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория». Член бюро Чеховской комиссии РАН. Автор многих работ о Чехове.
**Контакты**: vgoultchenko@mtu-net.ru

**Заболотняя Марина Владимировна,** театральный критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 гг. – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 гг. – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 г. – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.
**Контакты**: m_zabolo@teatrvfk.ru

**Заславский Григорий Анатольевич,** кандидат филологических наук (2011). Работал в журналах «Московский наблюдатель», «Музыкальная жизнь», в театрах «Геликон-опера», «Школа современной пьесы», в «Русском журнале», в «Независимой газете» – в 1993–2000 гг. и с 2001 г. и до настоящего времени зав. отделом культуры. Ведущий, руководитель отдела культуры – на радио «Маяк-24», руководитель службы информации «Радио Культура», в настоящее время – обозреватель радио «Вести FM». Автор книг: «Москва театральная. Путеводитель» (2009), за которую в 2010 году был награжден Премией Москвы в области литературы и искусства в номинации «Просветительская деятельность»; «Демисезонная книжка» (статьи о спектаклях московских театров последних лет) – (2011). Автор курса истории русского театра, который читает в Высшей школе телевидения (факультет) МГУ им. М.В. Ломоносова.
**Контакты**: zaslavski@mail.ru

**Клим** (Клименко Владимир Алексеевич), театральный режиссер, драматург, сценарист. В 1987г. окончил ГИТИС (режиссерский курс А. Эфроса и А. Васильева). Первые режиссерские работы осуществил в «Творческих мастерских» СТД РСФСР: «Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера» (1990), «Попытки в пространстве Божественной комедии “Ревизор”» по

Н.В. Гоголю (1991) и «"Ревизор". Вторая версия» (1992). Руководитель группы «Пейзаж» (1992–1994), занимавшейся исключительно лабораторной работой. Среди других спектаклей: «Платонов» по А.П. Чехову (1993), «Мир. Театр. Мужчины. Женщины. Актеры и Шекспир» (1993); проект «Конверсия» (1993–1998), «Исповедь сына века» по А. Мюссе (1994), «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила (1996, Театр на Литейном, СПб), «Близится век золотой» по С. Моэму (1997, Открытый театр, СПб), «Love for love» по У. Конгриву (1997, Театр на Литейном, СПб), «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова (1998, Театр «Глобус», Новосибирск) и др. Премия ЮНЕСКО – за спектакль «Отчего люди не летают» по пьесе А.Н. Островского «Гроза» (театр-фестиваль «Балтийский Дом», СПб, 2004).

**Контакты:** tell_a_fib_klim@mail.ru

**Константинова Анна Владимировна**, аспирантка кафедры русского театра факультета театроведения Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства, театральный критик. Печаталась в научном альманахе СПГАТИ «Театрон», «Петербургском театральном журнале», изданиях «Time Out – Петербург», «Балтийский щит», «Lietuvos scena», «Театральный Петербург», в газете «Экран и сцена». Живет в Санкт-Петербурге.

**Контакты:** e-mail: rapanna@mail.ru

**Любимов Борис Николаевич,** театральный критик, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор. Окончил ГИТИС. Ректор Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина при Малом театре, заведующий кафедрой истории театра России ГИТИС, заместитель художественного руководителя Малого театра,

**Контакты**: +7-495-623-18-80

**Меловатская Анна Евгеньевна,** соискатель отдела театра (2006–2011). Научный руководитель – Суриц Е.Я. Тема диссертации: «Процессы обновления советского балетного театра 1960-х годов на примере творчества хореографов Н. Касаткиной и В. Василёва». Тема статьи: «Балет «Геологи» в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва».

**Контакты:** Annamelovatskaya@yandex.ru

**Орлова Татьяна Дмитриевна**, доктор филологических наук, профессор. Окончила БГУ. Работала в белорусских СМИ. С 1972 г. преподает в Институте журналистики Белорусского государственного университета. Ведет занятия по истории искусств, культурологии, театральной критике. Автор 16-ти книг. Среди них: «Театральная журналистика», «Музыкальная журналистика», «Актер Ростислав Янковский», «История искусств», «История театра в вольном изложении», «Театральная критика нового времени» и другие. Лауреат премии им. Кондрата Крапивы. Заслуженный журналист Беларуси. Живет в Минске.

**Контакты:** td-orlova@rambler.ru

**Осиньский Збигнев**, театровед, профессор варшавского Университета. В 1966–1967 гг. сотрудничал с Театром Восьмого дня в Познани, где поставил «Варшавянку» С. Выспяньского. В 1973–1977 годах был завлитом краковского Старого театра. Основоположник и с 1990 г. по 2004 г. художественный и научный руководитель Центра исследований творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков. Автор более десятка книг по истории, теории и антропологии театра. Важнейшие из них: Театр Диониса. Романтизм в современном польском театре, 1972; Гротовский и его Лаборатория, 1980 (американское издание, 1986); Гротовский прокладывает пути. Эскизы и очерки, 1993; Ежи Гротовский. Источники, инспирации, контексты, 2003. Издатель сочинений М. Лимановского, Ю. Остэрвы, В. Радульского, К. Свинарского; соиздатель текстов Е. Гротовского. Переводы его книг и статей опубликованы на английском, французском, итальянском, словацком, испанском, русском и др. языках.

**Контакты:** kasiaosinska@poczta.onet.pl

**Осиньска Катажина**, старший научный сотрудник Института славистики Польской Академии наук в Варшаве; доктор наук, театровед, специалист в области русского театра XX века. Автор книг: «Лексикон русского театра XX века»,1997; «Студия в русской культуре XX века. Избранные вопросы», 1997; «Монастыри и лаборатории. Русские театральные студии: Станиславский, Мейерхольд, Сулержицкий, Вахтангов», 2003; а также глав, посвященных русской драматургии, в книге: «История русской литературы XX века»,1997 (второе издание: 2002). В 2009 г. написала книгу «Российский театр XX века и традиция. Продолжения, разрывы, трансформации», –которую Секция театральных критиков польского центра Международного института театра признала «Театральной книгой 2010 года».

**Контакты:** kasiaosinska@poczta.onet.pl

**Пешкова Виктория Евгеньевна,** журналист, театральный критик. Окончила механико-математический факультет Одесского государственного университета им. И.И. Мечникова по специальности прикладная математика и отделение кризисной психологии Института социальных проблем (Канада–Украина). В журналистике с 1998 г. До 2011 г. работала в отделе «Искусство» «Литературной газеты». В настоящее время – корреспондент газеты «Труд». Публикуется в журналах «Страстной бульвар, 10», «Русское искусство», на порталах «Совершенно секретно», «Частный корреспондент» и «Обещания.RU».

**Контакты:** peshkova7@mail.ru

**Сенькина Вера Сергеевна,** театральный критик. Закончила МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики), аспирантка ГИИ (научный руководитель О.Н. Купцова). Название диссертационной работы – «Принципы взаимодействия визуального и вербального в современном русском театре (1980–2010-е гг.)». Печаталась в газетах «Экран и сцена», «Новые Известия».

**Контакты:** v.senkina@gmail.com

# Наши авторы

**Смирнов Илья Викторович,** российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого рок-андерграунда 1980-х годов. Автор книг «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока» (1994), «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России» (1999), «Либерастия» (2000), а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.
**Контакты:** brickinthewall@mail.ru

**Тимашева Марина Александровна,** театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.
**Контакты:** TimashevaM@rferl.org

**Токарева Марина Евгеньевна,** закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». В настоящее время обозреватель «Новой газеты». Автор книги «Константин Райкин. Роман с театром».
**Контакты:** mtokareva08@mail.ru

**Трубочкин Дмитрий Владимирович,** доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИС, директор Государственного института искусствознания.
**Контакты**: trubotchkin@gmail.com

**Щербаков Вадим Анатольевич,** историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда, и в МГУ. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.
**Контакты:** vadshcher@gmail.com

**Щербакова Наталья Вадимовна,** аспирантка отдела Классического искусства Запада Государственного института искусствознания. Область научных интересов: изобразительное искусство Европы середины – второй половины девятнадцатого века, эволюция образов-масок Commedia dell'Arte в театре и изобразительном искусстве Франции, Англии и России.
**Контакты:** shcherbakova_n88@mail.ru

**Arefieva Anastasia,** teatrolog, theatre critic. Graduated the Faculty of Theatre History and Critics, Russian University of Theatre Arts (course mastered by A. Bartoshevich and V. Siliunas). Since 2006 works in The State Institute for Art Studies (the Ibero-American States' Art) and teaches in The School-Studio of MAT. Also she is the press secretary in The Studio of Theatre Art directed by Sergey Zhenovach and the member of M.Tsariov Prize's Experts Board. The author of Scena, Petrburgsky Teatral'ny Zhurnal magazines and Nezavisimaya, Ekran i Scena newspapers.
**Contacts**:pressa@sti.ru

**Barkar Anastasia,** theatre historian and critic, completed a graduate course at the faculty of theatre history and criticism of the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 2009, reporter of the "Vetchernyaya Moskva", post-graduate student at the State Institute of Art Studies.
**Contacts**: nikastasy@gmail.com

**Bartoshevich Alexey**, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Forein Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century (1985); Shakespeare. Britain. Twentieth Century (1994); Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre.
**Contacts**: bartoshevitch@mail.ru

**Butkova Olga,** Graduate of RGGU, postgraduate at the State Institute for Arts Research, literary adviser at the Maly State Academic Theatre. Contributor to many magazines including Teatralnaya Zhizn, Strastnoy Boulevard, 10; Rossiyskaya Provinsia, and newspapers: Vechernyaya Moskva, Vecherny Klub, Rossiyskie Vesti. Editor of the Maly Theatre newspaper (the Maly). She has also written two books devoted to Maly Theatre's actors Vyacheslav Yezepov and Boris Klyuev.
**Contacts:** olga-maly@mail.ru

**Vagapova Natalia**, PHd in Art Studies. Leading research associate in The State Institute for Art Research. Monographs: «Russian Theatre emigration in Central Europe and The Balkans» (2007) etc
**Contacts:** nataliavgpv@gmail.com

**Galakhova Olga**, theatre critic, PhD, graduate of GITIS (where she studied under P.A. Markov). Editor of the Dom Aktyora (Actor's House) newspaper, theatre critic of the Nezavisimaya Gazeta, Editor of Stanislavsky magazine. She teaches at the M.S. Shchepkin Theatre School.
**Contacts**: olgagala@mail.ru

**Gulchenko Victor**, director, theatre and film critic. Trained at the B. Shchukin Theatre School (Directing Faculty) and VGIK (the All-Union State Film Institute) – Scriptwriting Faculty.

# Contributors

Artistic Director of the Chekhov International Laboratory Theatre where he directed Nina. Variations by S. Dietz, The Seagull, Uncle Vanya (in two versions), Three Sisters and The Cherry Orchard (in two versions). Productions for other theatres include plays by Chekhov, Strindberg, Beckett, T. Wilder, I. Bergman, D. Coburn, L. Zorin, etc. A member of the Chekhov Commission of the World Culture History Council of RAN . Author of numerous works on Chekhov.
**Contacts**: vgoultchenko@mtu-net.ru

**Gorfunkel Yelena**, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).
**Contacts**: egorfunkel@mail.ru

**Lyubimov Boris**, theatre critic, graduate of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), rector the M.S. Schepkin Higher Theatre School (Institute) associated with the State Academic Maly Theatre, head of the department of Russian theatre history (GITIS), assistant artistic director of Maly Theatre, Honored Worker of Arts of RF, professor.
**Contacts**: +7-495-623-18-80

**Melovatskaya Anna,** a contender post graduate of Theatre Department of the Institute of History of Art (2006 – 2011). Scholar chief E.Ya. Surits. Theme of the thesis: «Renovation Processes of the Soviet Ballet Theatre in the 1960s by the example of the creative works of choreographers N. Kasatkina and V. Vasilyev». Theme of the article: «Ballet «Geologists» by the choreographers N. Kasatkina and V. Vasilyev».
**Contacts**: Annamelovatskaya@yandex.ru

**Orlova Tatiana**, Doctor of Philology, Professor. Born in Moscow, 1935, graduated Belorussian State University. Worked in different Mass Media in Belarus. Since 1972 teaches in The Institute of journalism, BSU. Has a classes of Art History, Culturology, Theatre critics. Author of 16 books, among them: «The Theatre Jornalism»; «D.Orlov, the Teacher»; «The Musical Journalism»; «Actor Rostislav Yankovsky»; «Bella Masumian», «The Alien»; «The Art History»; «The Theatre History in unrestricted essays»; «The Theatre Critics of Modern Times»; and others. Condrat Krapiva's Prize Laureate; lives in Minsk.
**Contacts**: td-orlova@rambler.ru

**Osinski Zbigniew**, theatre historian, Professor at Warsaw University. In 1966-1967 worked with the Theatre Company of the Eighth Day, Poznan, where he directed The Varsovienne by S. Wyspianski. In 1973-1977 he was Literary Manager of the Stary Theatre, Krakow. Founder and, in 1990-2004, Artistic and Research Director of the Centre for the Research in Jerzy Grotowski's Work and Explorations in Theatre and Culture. Author of over a dozen books on theatre history, theory and anthropology, the most significant being The Theatre of Dionysus. Romanticism in the Contemporary Polish Theatre (1972), Grotowski and His Laboratory (1980, American edition 1986), Grotowski Blazes Trails. Studies and Essays (1993), Jerzy Grotowski. Sources, Inspirations, Contexts (2003). Edited publications of works by M. Limanowski, J. Osterwa, W. Radulski, K. Swinarski; co-publisher of texts by Grotowski. His books and articles have been translated into English, French, Italian, Russian, Slovak, Spanish and other languages.
**Contacts:** kasiaosinska@poczta.onet.pl

**Osińska Katarzyna**, theatre critic and historian, specialist in the 20th century Russian theatre, Senior Researcher at the Slavonic Studies Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Author of over a dozen books on theatre history: The dictionary of Russian theatre in the 20th century (1997), A studio in Russian culture in the 20th century (1997), Cloisters and laboratories. Russian theatre studies: Stanislavsky, Meyerhold, Sulerzhitsky, Vakhtangov (2003). In 2009 she wrote the book The Russian theatre of the 20th century and tradition. Continuations, gaps and transformations, which was recognized by the Section of theater critics as "Theater book 2010".
**Contacts:** kasiaosinska@poczta.onet.pl

**Peshkova Victoria,** journalist and theatre critic. Graduated Mechanic and mathematics Department of Odessa State University named after Mechnikov and Department of Crisis Psychology in The Institution for Social Problems (Ukraine and Canada joint venture). Since 1998 operates as journalist. Till 2011 works in Art Department of Literaturnaya Gazeta. In present times she are the correspondent of Trud newspaper and the author of Strastnoy Boul'var, Russkoe Iskusstvo magazines as well as Internet portals Soverchenno Secretno, Chastnyi Correspondent and Obechshania.RU.
**Contacts:** peshkova7@mail.ru

**Senkina Vera**, theatre critic, Graduate of Moscow State University (Journalists' Faculty), now post-graduate at the State Institute for Arts Research studying under O.N. Kuptsova.
**Contacts**: v.senkina@gmail.com

**Smirnov Ilya**, Journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called 'rock underground' of the 1980s. Books: Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock (1994); The Wonderful Diletante: Boris Grebenshchikov in the Contemporary History of Russia (1999); Liberasty (2000). Numerous articles on theatre, literature, rock culture and contemporary democracy.
**Contacts**: brickinthewall@mail.ru

**Timasheva Marina**, theatre critic, graduated from the department of theatre studies of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), PhD in art studies, observer of radio "Svoboda".
**Contacts**: TimashevaM@rferl.org

**Tokareva Marina**, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK–SPbGATI, PhD. Worked as observer for Obshchaya Gazeta, Moscow News. Now – an observer for Novaya Gazeta. Author of Konstantin Raykin. Romance with the Theatre.
**Contacts**: mtokareva08@mail.ru

# Contributors

**Trubotchkin Dmitry**, Director of the State Institute for Art Studies, Doctor of the Arts, Professor at the Department of Foreign Theatre History, GITIS. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc. A member of various art and culture experts' councils (both state and civic). Author and presenter of the Colour of Time television series devoted to the history of art (Channel Kultura).
**Contacts**: trubotchkin@gmail.com

**Vislov Alexander**, theatre researcher and critic. Worked as an editor in Teatr magazine and as an editor-in-chief of arts department in Literaturnaya Gazeta. Also in different years held a post of literary manager (dramatist) in some Moscow theatres: Oleg Tabakov Theatre-studio, Michail Mokeev`s private theatre Ulysses, Central theatre of Russian Army. Since 2011 is engaged in teaching in Russian University of Theatre Arts/ GITIS, the master of course on theatre critic faculty. Since 2012 –Senior Researcher at the State Institute for Arts Research (Theatre Department).
**Contacts**: alvis65@mail.ru

**Zabolotnyaya Marina**, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at The Petersburg Theatre Journal. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.
**Contacts**: m_zabolo@teatrvfk.ru

**Zaslavskiy Grigoriy**, after school entered 1st Moscow Medical Institute named after I. M. Sechenov, after the second year of studies went to serve in the Soviet armed forces. After two years of army entered the Russian University of Theatre Arts (GITIS), department of theatre studies, graduated in 1993, PhD in philology (2011). Worked in theatre magazine 'The Moscow Observer", "Musical Life", in "Gelicon-opera" theatre and in "School of Contemporary Play" theatre, in "Russian Magazine", in "The Nezavisimaya Gazeta" – 1993–2001 and 2001 – present, head of culture department. Host, director of culture department on radio "Mayak-24", director of the information office of "Radio Culture", presently – observer on Vesti FM.
Author of books: "Theatrical Moscow. Guidebook" (2009), prizewinner of Moscow literature and arts prize nominated in "Educational Efforts"; "Demi-season Booklet" (articles about plays of Moscow theatres of the recent years) – 2011, "Nezavisimaya Gazeta Publishing", Laureate of "October" magazine Prize and medal "To the Worthy" of the Russian Academy of Arts. Author of a course in history of Russian theatre read in Higher school of Television (department) Moscow State University.
**Contacts**: zaslavski@mail.ru

**Klim** (Klimenko Vladimir Alexeyevich), Theatre director, dramatist, scriptwriter. Graduated from GITIS in 1987 (studying under A. Efros and A. Vasiliev).
First worked in V. Mirzoev's Domino workshop (at the Russian Theatre Workers' Union's Creative Workshops): Three Expectations in Harold Pinter's Landscapes (1990), Efforts in the Space of the Government Inspector Divine Comedy, after Gogol (1991), and The Government Inspector. Second Version (1992). Was head of the Landscape group (1992–1994) exclusively engaged in laboratory work. Other productions include: Platonov, after Chekhov (1993), World. Theatre. Men. Women. Actors and Shakespeare (1993); the Conversion project (1993--1998), Tatyana, Do You Remember the Golden Days? (1995), Moon for the Misbegotten by E. O'Neill (1996), The Golden Age is Coming, after plays and short stories by W. Somerset Maugham (1997), Love for Love by Congreve (1997), A View in Helderland by Y. Volkov (1998), etc. Award from UNESCO for Why Don't People Fly Like Birds?, after Ostrovsky's Storm (St. Petersburg, 2004, Baltiysky Dom Theatre-Festival). In recent years Klim has lived and worked in Kiev, St. Petersburg and Moscow.
**Contacts:** tell_a_fib_klim@mail.ru

**Konstantinova Anna Vladimirovna**, post-graduate of Theatre Arts Academy (Theatre critics Faculty, Russian Arts Department), theatre critic. Articles in magazines: "Saint-Petersburg Theatre Magazine", "Time out –Saint Petersburg", "Baltic shield", «Lietuvos scena», "Theatrical Petersburg", in newspaper "Stage and Screen". Published in Theatre Art Academy science almanac "Theatron". Residence: St. Petersburg
**Contacts:** rapanna@mail.ru

**Shcherbakov Vadim**, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Arts Research. Takes part in all books and publications of this Department (V.E. Meyerhold Heritage, vol.1 and 2; Meyerhold and Others, a collection of articles and sources; Meyerhold Lectures; etc). As the co-editor prepared two books: N. Tarabukin about V. Meyerhold (with, respectively, Oleg Feldman) and Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope (with Beatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and to pantomimes of the Russian Silver Age. Teaches theatre history in the Director's Magistracy and at the Moscow State University. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.
**Contacts:** vadshcher@gmail.com

**Shcherbakova Natalia**, PhD student of the State institute for Arts Research (classic European art Department). Research interests: Europe visual art of mid-end of the nineteenth century, the evolution of the commedia dell'Arte mask imagery in theatre and visual arts of France, England and Russia.
**Contacts:** shcherbakova_n88@mail.ru

# Аннотации

## PRO НАСТОЯЩЕЕ

### НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

**Алексей Бартошевич.**
**О тех, кто приходит к нам на смену**
Размышления о репертуарном театре, состоянии современного театроведения, о старшем и молодом поколениях театральной критики, о разнице во взглядах и том немногом, что их объединяет
**Ключевые слова**: театральная критика, театроведения, современный театр, П. Фоменко, «Постдраматический театр», Л. Персеваль

**Борис Любимов. Попробуем дожить**
Театральный педагог и историк театра говорит о современном состоянии российского репертуарного театра, молодых режиссерах и театральной критике
**Ключевые слова**: театральная критика, фестивали, РАМТ, молодые режиссеры, Театр им. Вл. Маяковского

**Илья Смирнов.**
**«Голая пионерия» за честные выборы**
Статья касается назначения режиссера Кирилла Серебренникова художественным руководителем Московского театра им. Н.В. Гоголя, о ситуации вокруг театра и культурной политике Серебренникова
**Ключевые слова**: Театр им. Гоголя, К. Серебренников, Департамент культуры Москвы, реформы

**Клим. Театр и реформы**
Трактат театрального режиссера и теоретика Клима о природе театра, современном его состоянии и основных проблемах, о репертуарном театре и театре-доме. Является ли проблема современного русского театра только его проблемой или все-таки это проблема государства и общества? В чем заключена главная болезнь русского драматического театра?
**Ключевые слова**: театр-дом, культура, зритель, репертуарный театр

### ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

**Марина Токарева. Так сервируют зло**
Рецензия на спектакль Л. Додина «Коварство и любовь» (Малый драматический театр) по одноименной пьесе Ф. Шиллера, об актуальности пьесы, об игре Л. Боярской, Д. Козловского, К. Раппопорт
**Ключевые слова**: Л. Додин, «Коварство и любовь», Шиллер, МДТ

**Марина Тимашева.**
**Сюрреалистическая трагедия**
Рецензия на спектакль С. Женовача «Москва-Петушки» (Студия Театрального Искусства) по одноименной поэме В. Ерофеева, о жанре произведения Ерофеева и том, чем отличается спектакль Женовача от литературной первоосновы
**Ключевые слова**: поэма, сатира, С. Женовач, В. Ерофеев

**Вадим Щербаков. Скелет в шкафу**
Размышления вокруг спектакля Э. Някрошюса «Божественная комедия» (театр Meno fortas, Вильнюс) и легшей в его основу поэмы Данте Алигьери, о вечном сюжете и сложностях сценического воплощения, об игре Р. Казласа, В. Вилюса и др.
**Ключевые слова:** Э. Някрошюс, М. Някрошюс, «Божественная комедия», Данте

**Вера Сенькина. Движение после паузы**
Статья посвящена первому сезону театра им. Вл. Маяковского под руководством нового художественного руководителя Миндаугаса Карбаускиса, изменениям, произошедшим в театре после его назначения и празднованию труппой 90-летия театра. Автор рассматривает новые спектакли, появившиеся в афише,среди них: «Таланты и поклонники» М. Карбаускиса, «На чемоданах» А. Коручекова, «Любовь людей» Н. Кобелева
**Ключевые слова**: М. Карбаускис, Театр им. Вл. Маяковского, юбилей, А. Коручеков, Н. Кобелев

**Григорий Заславский.**
**Где родился, там и пригодился**
Рецензия на спектакль К. Богомолова «Год, когда я не родился» (МХТ им. А.П. Чехова). Литературную основу спектакля составила пьеса В. Розова «Гнездо глухаря». В ролях – О. Табаков, Д. Мороз, Н. Тенякова
**Ключевые слова**: К. Богомолов, О. Табаков, МХТ им А.П. Чехова, В. Розов

**Дмитрий Трубочкин**.
**Об актерском профессионализме и «Незаученной комедии» в Театре Вахтангова**
Статья посвящена вопросу актуальности жанра комедии в современном театре, что заставило автора задуматься о природе и генетической памяти жанра. По мнению автора, для того, чтобы построить живую классическую комедию в современности, надо начать с актерской игры. Любая реформа, новация связана прежде всего с созданием нового артиста. Поводом для этих мыслей послужил спектакль

# Аннотации

Александра Коручекова «Незаученная комедия» в театре им. Евг. Вахтангова
**Ключевые слова**: А. Коручеков, «Незаученная комедия», Театр Вахтангова, комедия, перформанс, трагедия, актер

ПОРТРЕТ

**Елена Горфункель. «Не тот парад на лице». Вспоминая Олега Борисова**
Статья посвящена творчеству выдающегося актера Олега Борисова, особенностям его актерской натуры и характеров его персонажей, сложной и противоречивой работе с театральными режиссерами Георгием Товстоноговым и Львом Додиным, этапным ролям актера – Ганя Иволгин («Идиот»), Закладчик («Кроткая») и др.
**Ключевые слова**: О. Борисов, Г. Товстоногов, Л. Додин, «Кроткая», БДТ, И. Смоктуновский

ЕЩЕ РАЗ О КРИТИКЕ

**Форма власти или независимое суждение**
В дискуссии вокруг современной российской театральной критики принимают участие театральный режиссеры: Юрий Соломин, Валерий Фокин, Алексей Бородин, Сергей Женовач, Андрей Могучий, Иван Вырыпаев
**Ключевые слова:** театральная критика, театроведение, объективность, фестивали

ПРОВИНЦИЯ

**Александр А. Вислов. Периферийное устройство**
Статья посвящена состоянию отечественного провинциального театра. Автор рассматривает современную проблему в контексте истории развития театра на периферии. Сегодня провинция представляет собой terra incognita, существует в культурной резервации. В чем причины этого? Хотя именно сейчас провинция переживает едва ли не самый значимый период в своей 250-летней истории. Расцвет связан не только с постановками известных режиссеров (Борис Морозов, Адольф Шапиро, Анатолий Праудин), но и совсем молодого поколения режиссеров. Они несут в театр обновление, среди них Дмитрий Егоров, Марат Гацалов, Семен Александровский, Роман Феодори
**Ключевые слова**: провинциальный театр, периферия, молодая режиссура, история, Д. Егоров, М. Гацалов, С. Александровский, Р. Феодори.

**Татьяна Орлова. Вдали от Садового кольца**
Размышления о современном состоянию российской режиссуры и актерском искусстве периферийных городов в контексте театрального фестиваля им. Н. Рыбакова, прошедшем в Тамбове. Подобные проекты, по мнению автора, могут стать своеобразной актерской биржей России. В статье рассматривается несколько провинциальных спектаклей в постановке режиссеров Сергея Кузьмича, Сергея Морозова, Жанны Виноградовой, Вячеслава Гвоздкова и Геннадия Тростянецкого
**Ключевые слова**: провинция, театр, Тамбов, молодая режиссура

**Виктория Пешкова. Прошу слова!**
Материал о сруденческих спектаклях, показанных в рамках специального Молодежного проекта Рыбаковского фестиваля в Тамбове. Автор анализирует постановки в связи с двумя основными проблемами: «технологическими» (профессиональными) и «мировоззренческими»; а также пытается выяснить –какие идеи сближают молодых актеров и режиссеров
**Ключевые слова:** фестиваль, Тамбов, Н. Рыбаков, молодые режиссеры

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ

**Наталья Щербакова. Комедианстские парады Оноре Домье**
Статья посвящена истории возникновения и развития специфической театральной формы – актерский парад – и ее интерпретации французскими художниками девятнадцатого века, главным образом Оноре Домье, для которого парад становится не только сюжетом из жизни бродячих комедиантов Парижа, но многосложной художественной метафорой.
**Ключевые слова:** О. Домье, Commedia dell'Arte, художник-комедиант, французская графика XIX в.

**Ольга Буткова. Волшебство и механика**
Данная статья содержит анализ причин популярности мотивов куклы и марионетки в художественной культуре начала XX века, а также трансформации этих мотивов в искусстве авангарда 1920-х годов.
**Ключевые слова:** кукла, марионетка, народный театр, сказка, символизм, авангард

**Анна Константинова. Воспитание актера в театре пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса**
Автор намечает путь исследования нетронутого театроведческой мыслью аспекта деятельности Гедрюса Мацквичюса, который не только создал авторский Театр пластической драмы, но и воспитал уникальный актерский коллектив. Статья посвящена педагогическому методу

режиссера, объединившему тренинговые элементы различных движенческих школ на основе школы русского психологического театра
**Ключевые слова**: Г. Мацкявичюс, пластическая драма, пантомима, тренинг, этюдный метод, педагог, режиссер

**Анна Меловатская.**
**Балет «Геологи» в постановке Н. Касаткиной и В. Василёва**
В 1960-х годах в советский балетный театр пришло новое поколение хореографов. Оно сформулировало и применило на практике программу, в которой главное место отводилось хореографии. Среди авторов новаторских спектаклей – Наталия Касаткина и Владимир Василёв. Их дебют («Ванина Ванини» на музыку Н. Каретникова) состоялся в 1962 году. «Геологи» стали следующим их совместным спектаклем. В статье автор рассказывает о новаторстве хореографов, особенностях использованной музыки.
**Ключевые слова:** балет, хореография, Н. Касаткина, В. Василёв, «Геологи», симфонизм

ДИАЛОГИ

**Нина Садур – Марина Заболотняя.**
**Волки и овцы**
Интервью театрального критика Марины Заболотней с прозаиком, драматургом и сценаристом Ниной Садур о современном состоянии российского театра, современной драматургии, о взаимоотношениях режиссерами
**Ключевые слова**: современная драматургия, пьеса, П. Фоменко, В. Сигарев, В. Туманов

**Виктор Новиков – Марина Заболотняя.**
**20 лет спустя**
Беседа с театроведом Виктором Новиковым, о его руководстве театром В.Ф. Комиссаржевской, о режиссерах ставивших в этом театре, зарубежных гастролях, о современном зрителе и театральной среде Петербурга
**Ключевые слова:** перестройка, художественный руководитель, государственный театр, Л. Додин

**Александр Коручеков –**
**Дмитрий Трубочкин.**
**«Чистая вода театра»**
Беседа касается таких основных для театра и театральной игры понятий, как маска, кукла, импровизация, чувство партнера. Режиссер рассказывает о своей работе над спектаклем «Незаученная комедия», практике взаимодействия исполнителя с маской и о современности комедии дель арте
**Ключевые слова:** персонаж, маска, Д. Стреллер, психологический реализм, М. Ликар, комедия дель арте

**Валерия Устинова – Анастасия Арефьева.**
**Целостность актера как явление социальной терапии**
Интервью с Валерией Устиновой –попытка обнаружить в театре и его «производных» возможные способы адаптации современного человека в невероятно быстро меняющемся мире. Анализируя такие важные понятия в психологии как «целостность» и «идентичность», театральный педагог утверждает, что именно они являются одними из ключевых свойств, которыми должен обладать современный актер, и доказывает это множеством ярких примеров из истории театра и своей практики театральной педагогики и консультирования в медико-психологических центрах
**Ключевые слова**: психология искусства, идентичность, целостность, Л. Орлова, В. Устинова

МАСТЕР-КЛАСС

**Виктор Гульченко. Чехов и тоска, или Эволюция одиночества в пьесах Чехова**
В статье автор рассматривает одно из главных понятий в творчестве А.П. Чехова – «тоска». Чехов и тоска – один из краеугольных камней понимания-непонимания его творчества, то утихающих, то возникающих с новою силой споров о нем. Какое значение имеет это понятие для его произведений? Как интерпретировали его известные поэты, прозаики и литературоведы? Какую эволюцию оно претерпевало в творчества писателя?
**Ключевые слова:** А.П. Чехов, драматургия, пьесы, «тоска», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Иванов»

ЕВРОПА И РОССИЯ

**Дмитрий Трубочкин. Смешение стилей: контуры античного актерского искусства**
Автор рассматривает особенности формирования античного актерского искусства через сопоставление его с искусством ораторским. Исходный пункт – точка «смешения стилей». Из этого впервые родилось специфическое мастерство, целью которого было создание универсально развитого, танцевально пластичного и прекрасно поющего актера, умеющего творчески освоить театральное пространство, явить страсть и характер в действии, а мысль и ум – в речи. Трагическая

маска создала для этого нового искусства первую основу, а классическая драматургия задала для него высочайший уровень театральной мысли

**Ключевые слова**: Аристотель, Риторика, актер, актерское искусство, ораторское искусство, Еврипид

**Дмитрий Трубочкин.**
**«Антикризисный менеджмент».**
**О летнем греческом фестивале – 2012**

Статья посвящена летнему греческому фестивалю в Эпидавре. Современная «фестивализация» –процесс, влияющий на постепенное стирание национальных театральных традиций, которые уступают место безликой «глобальной театральной культуре», формирующейся по принципу масскульта. Автор приводит в пример греческий фестиваль как явление, с одной стороны, глубоко укорененное в древнейшей театральной традиции, и, с другой – сумевшее уйти от музейного существования и напоминающее об актуальности античных текстов. Автор анализирует три фестивальных спектакля по комедиям Аристофана: «Облака» (Греческий национальный театр, Никос Масторакис), «Всадники» (Национальный театр Северной Греции совместно с Театром «Акрополис», Стаматис Фазулис), «Женщины в народном собрании» (Театр «Неос Космос», Вангелис Теодоропулос)

**Ключевые слова**: современный греческий театр, Эпидавр, комедия, Аристофан, хор, фестивали

**Катажина Осиньская.**
**Свидетели и свидетельства.**
**Восприятие Мейерхольда в Польше до 1939 года**

Статья посвящена обзору публикаций, связанных с творчеством и личностью Вс. Мейерхольда, в польской прессе до 1939 года. Для многих представителей польской театральной критики в первую очередь имя Мейерхольда было связано с авангардом. Из этих статей вырисовывается фигура крупного художника и реформатора, создавшего свой авторский театр, утверждающего спектакль как произведение независимое от литературы. Для польских театральных деятелей в то время это стало открытием. Немногие очевидцы, профессиональные зрители, видевшие спектакли Мейерхольда в России, с восхищением писали о спектаклях «Мистерия-буфф», «Лес», «Ревизор», «Мандат», «Клоп», «Последний решительный». Хотя, очевидно, что в этих публикациях образ Мейерхольда – революционера в искусстве – был во многом мифологизирован. Два видных театральных деятеля – Витольд Вандурский и Вацлав Радульский – были вдохновлены творчеством Мейерхольда, идеей создания нового театра.

**Ключевые слова:** Польша, театр, критика, Мейерхольд.

**Збигнев Осиньский.**
**Традиция Мейерхольда в Польше (после 1945 года): Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий, Тадеуш Кантор**

В статье рассматривается влияние Вс. Мейерхольда на творчества трех известных польских режиссера: Е. Гротовского, Т. Кантора, Е. Яроцкого. Важнейшим результатом их знакомства с идеями Мейерхольда было осознание того, что можно создавать совершенно иной театр, отвергая как стиль, господствовавший в польском театре послевоенного периода, так и сценический реализм К. Станиславского. Творчество Мейерхольда эти режиссеры воспринимали не как готовые правила, постулаты, но брали его за основу собственных открытий.

**Ключевые слова:** авангард, Вс. Мейерхольд, Е. Гротовский, Т. Кантор, конструктивизм, Е. Яроцкий.

## PRO MEMORIA

### ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

**Наталья Вагапова. «С удовлетворением и радостью увидел родную школу МХАТа». Из переписки Н.О. Массалитинова 1950–1960-х годов**

Подборка писем известного актера МХТ, режиссера, преподавателя Н.О. Массалитинова представляет собой большой интерес не только с точки зрения характеристики личности автора, но и как ценный взгляд на отечественное театральное искусство и сценическую жизнь. Рассуждения актера в приведенных письмах заставляют по-новому оценить Московский Художественный театр 1950–1960-х гг., непростой, но по-своему замечательный период его истории

**Ключевые слова:** Массалитинов, МХТ, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Болгария

# Summary

## PRO PRESENT

### OLD THEATRE, NEW STAGE

**Aleksey Bartoshevich, Just Grown-up Reflections on Those, Who Come to Replace Us**
The meditations of theatre historian Aleksey Bartoshevich are devoted to the repertory theatre's fate, a contemporary condition of Russian theatrology, old and young critic's generation, revealing big differences of their opinions and the little, which is still in common between them
**Keywords:** theatre critic, theatre historian, contemporary theatre, Piotr Fomenko, «Postdramatic theatre», Luke Perceval

**Boris Lubimov, Let Us Try to Live That Long**
The monologue of theatre historian and professor concerns to the contemporary repertory theatre's being, young directors and critics, discovering the crisis of professional skills
**Keywords:** theatre critic, actor's tradition, festivals, RAMT, young directors, Mayakovski theatre

**Iliya Smirnov, Naked Pioneers Vote for the Clear Election**
The subjects of this article are the appointment of Kirill Serebrennikov as artistic director of the Moscow N.V. Gogol theatre, situation around this theatre, and Serebrennikov's cultural policy
**Keywords**: Moscow N.V. Gogol theatre, Kirill Serebrennikov, Moscow Department of Culture, reforms

**Klim, Theatre and Reforms**
The monologue of the stage director and theorist Klim reveals his meditations on a nature of theatre, on it contemporary conditions and main problems, on repertoire theatre and "theatre-house" idea. Who is responsible for the problem of Russian theatre? Is it a problem of theatre, society or government? What is the main disease of the Russian dramatic theatre nowadays?
**Keywords:** theatre-house, culture, spectator, repertoire theatre

### THEATRE JOURNAL

**Marina Tokareva, Evil is Served Like This**
A review is devoted to Lev Dodin's *Intrigue and love* (The Maly Drama theatre) and the play by Friedrich Schiller; focus are made on the actuality of the play and acting of L. Boyarskaya, D. Kozlovsky, K. Rappoport
**Keywords:** L. Dodin, The Maly Drama theatre, Schiller

**Marina Timasheva, Surrealistic Tragedy**
A review of Sergey Zhenovatch's production *Moscow-Petushki* (The Theatre Art Studio) based on the poem of Venedikt Erofeev. Critic reflects on the genre of the Erofeev's text and on differences between performance of Zhenovatch and the literary text
**Keywords**: poem, satire, S. Zhenovatch, V. Erofeev

**Vadim Shcherbakov, Skeleton in the Closet**
Reflections on *The Divine Commedia* by E. Nekrosius (theatre *Meno Fortas*) and the epic poem written by Dante Alighieri, eternal plot and difficulties of scenic realization, R. Kazlas's and V. Vilus's acting in parts of Dante and Virgil
**Keywords:** Eimuntas Nekrosius, Marius Nekrosius, «The Divine Commedia», Dante

**Vera Senkina, Movement after pause**
A review is devoted to the first season of the Vl. Mayakovsky theatre headed by new artistic director Mindaugas Karbauskis, those changes which were caused by this appointment and theatre's celebrating a ninetieth jubilee. Author analyzes new performances, among them are productions directed by M. Karbauskis «Talents and Admires», A. Koruchekov «Upon suitcases», N. Kobelev «Men's love»
**Keywords:** Mindaugas Karbauskis, The Vl. Mayakovsky Academic theatre, jubilee, A. Koruchekov, N. Kobelev.

**Grigoriy Zaslavsky, Bloom There Where You *were Born***
Author reviews Konstantin Bogomolov's production of The Year When I Haven't Been Born (The Moscow Art Theatre). The playscript is based on V. Rozov's play The Nest of the Wood Grouse, played by Oleg Tabakov, Daria Moroz, Natalia Teniakova
**Keywords:** K. Bogomolov, Oleg Tabakov, The Moscow Art Theatre, V. Rozov

**Dmitriy Trubochkin, About Actor's Professionalism and «The Unlearned Comedy» at the Vachtangov Theatre**
The subject of this article is actuality of a comic genre in modern theatre. A comedy's flood on contemporary Russian stage force the author to think about nature and genetic memory of it. From author's point of view, alive and original classic comedy can be rebuilt today only through

# Summary

an actor's playing. Any reform, innovation is connected first of all with creating of a new actor. Aleksandr Koruchekov's *The Unlearned Comedy* in Vachtangov Theatre has given a cause for such thoughts
**Keywords**: A. Koruchekov, *The Unlearned Comedy*, the Vachtangov Theatre, comedy, performance, tragedy, actor

PORTRAIT

**Helena Gorfunkel, "*The wrong parade on a face". Remembering Oleg Borisov***
The article is devoted to the outstanding Russian actor Oleg Borisov, his actor's personality features and individual characters of the personages, his tense and controversial work with stage directors like Georgy Tovstonogov and Lev Dodin, Borisov's famous and major parts as Gania Ivolgin (*The Idiot*), Pawnbroker (*A gentle creature)*
**Keywords**: Oleg Borisov, Georgy Tovstonogov, Lev Dodin, *A gentle creature*, Innokentiy Smoktunovsky

ONCE MORE ABOUT THEATRE CTITIC

**Form of a power or independent view**
The poll is devoted to the situation in contemporary Russian theatre critics. Contributed stage directors are: Yuriy Solomin, Valeriy Fokin, Aleksey Borodin, Sergey Zhenovatch, Andrey Moguchiy, Ivan Vyrypaev
**Keywords:** theatre critic, theatre historian, objectivity, festivals, Yuriy Solomin, Valeriy Fokin, Aleksey Borodin, Sergey Zhenovatch, Andrey Moguchiy, Ivan Vyrypaev

PROVINCE

**Aleksandr A.Vislov, Peripheral Device**
The article is to analyze contemporary conditions of Russian provincial theatre. The author explores the problem in comparison with a history of development peripheral theatre in Russia. Nowadays province seems like a terra incognita and exists in cultural Reservation. What are the reasons of that? Just today a peripheral theatre has a significant moment in it's 250th history. The flourishing of provincial theatre is based not only on famous guest theatre directors (Boris Morozov, Adolf Shapiro, Anatoliy Praudin), but also on a new young generation of directors. They (Dmitry Egorov, Marat Gazalov, Semen Aleksandrovsky, Roman Feodori) introduce new ideas and views
**Keywords**: provincial theatre, peripheral, young directors, history, D. Egorov, M. Gazalov

**Tatiana Orlova, Far from Sadovoye Ring**
The article is devoted to a contemporary Russian provincial stage directing art. Author states a lack of quality direction. Directors don't agree to stay and work for a long time in peripheral theatre. Troupes are stable, but changes are caused by new generation of actors, who look like amateurs, because their professional education constantly goes down. Author empathizes the importance and perspectives of youth theatre projects and festivals, such as that one in Tambov. These kind of projects may become Russian actor's exchange. Author analyzes few province performances directed by Sergey Kuzmich, Sergey Morozov, Ganna Vinogradova, Viacheslav Gvozdkov, Gennadiy Trostianezkiy
**Keywords**: province, theatre, Tambov, young directors

**Victoria Peshkova, Ask for The Floor**
The article is devoted to theatre festival named after Nikolay Ribakov, which was held in Tambov recently, and it's special Youth project. The author explores young directors' productions in the light of two main problems: technological (professional skills) and modern world outlook, trying to clear up what ideas bring young directors and actors together
**Keywords:** festival, Tambov, Nikolay Ribakov, young directors

THEATRE FRONTIER

**Natalia Shcherbakova,**
**Honoré Daumier and his Parades**
The essay devoted to the actors' Parade, a specific theatre form, and analyzes history of it rise and development as they were interpreted by French artists of XIX century – by H. Daumier mainly. In creative works of the later a Parade depicted not only scenes of Paris vagabond comics' life, but became the complicated artistic metaphor.
**Key words:** Honoré Daumier, Commedia dell'Arte, artist-comedian, French graphics of XIX century.

**Olga Butkova, Magic and mechanics**
The article analyses phenomena of popularity of puppets and marionettes in Russian art and culture of the beginning of XX century. The author also describes transformations of these motifs in avant-garde art in 1920s.
**Key words:** puppet, marionette, folk theatre, fairy tale, symbolism, avant-garde

# Summary

**Anna Konstantinova, Actor's Training in Gedrus Matskyavichus' Theatre of Plastic Drama**
Author outlines the research of untouched aspect of Gedrus Matskyavichus' activity who has not only created his own Plastic Drama Theatre, but also brought up the unique theatre troupe. The article is devoted to the director's pedagogical method that has united the training elements of different plastic schools and is based on the Russian school of psychological theatre"
**Keywords**: plastic drama, pantomime, training, etude method, trainer, director

**Anna Melovatskaya, Ballet The Geologists Directed by N. Kasatkina and V. Vasilyov**
In 1960s a new generation of choreographers came to the soviet ballet; they formulated and brought to practice their own artistic program. Natalia Kasatkina and V. Vasilyov were among them. Their joint début (*Vanina Vanini* with N. Karetnikova's music) took place in 1962. *The Geologists* was their second mutual work. The author explores innovating and experimental style of two choreographers. Choreographic and music form's interaction provoked creation of a complicated modern ballet's symphony. New choreographic style was characterized by close connection between music and choreography and formation of new genres: ballet-symphony and ballet-poem
***Keywords:*** ballet, choreography, N. Kasatkina, V. Vasilyov, The Geologists, symphony

## DIALOGUES

**Nina Sadur – Marina Zabolotnyaya, Wolves and Sheep**
The interview with scenarist, prose and play writer N. Sadur is devoted to a contemporary theatre situation in Russia, contemporary "new" drama and Sadur's relationship with theaters and stage directors
**Keywords**: new drama, play, playwright, P. Fomenko, V. Sigarev, V. Tumanov

**Viktor Novikov – Marina Zabolotnyaya, 20 Years Ago**
The interview with V. Novikov, theatre expert and art-director of the Komissarjevsky Theatre, devoted to the period of his guidance for the theatre; it's directors, foreign tours, modern public, theatrical environment at Saint Petersburg and contemporary spectators
**Keywords**: perestroika, state theatre, art-director, young directors, L. Dodin

**Aleksandr Koruchekov – Dmitriy Trubochkin, Theatre's Pure Water'**
The interview deals with key conceptions and ideas for theatre and theatre playing as a mask, a puppet, an improvisation, and a contact to partner. Young director tells about his production of *The Unlearned Comedy* as a practice of interaction between actor and mask and about interest to the Commedia dell'Arte
**Keywords**: A. Koruchekov, personage, mask, Streller, psychological realism, Marin Licar, Commedia dell'Arte

**Valeria Ustinova – Anastasia Arefyeva, Integrity of an actor as a social teraphy**
The interview with Valeria Ustinova is an attempt to find in the theatre and its "derivatives" the methods of modern human being's adaptation to our permanently changing world. V.Ustinova analyzes such important concepts in psychology as identity and integrity and considers (using the huge variety of examples from theatre history and her own practice in psychological or theatre pedagogics) that they are the key characteristic that a modern actor should possess.
**Keywords**: Art psychology, identity, integrity, Lubov Orlova, Valeria Ustinova

## MASTER-CLASS

**Victor Gulchenko, Chekhov and melancholy, or evoltion of a solitude in Chekhov's play**
The article is devoted to melancholy as one of the general conceptions in Anton Chekhov's works. Chekhov's anguish still remains a corner stone of comprehension or misunderstanding in debates time to time raising and falling down around his creative legacy. What does this conception mean for his works? How outstanding poets and men of letters have revealed it? What evolution has it had in writer's creations?
**Keywords:** Anton Chekhov, drama, plays, the melancholy, «The Uncle Vania», «The Cherry Orchard», «The Ivanov»

## EUROPE AND RUSSIA

**Dmitriy Trubochkin, Blending Styles: the Outlines of Antique Actor's Art**
The article explores specifics of an antique actor's art development in comparison with oratory. The main point of author's exploration is "blending

# Summary

styles" which gave rise to universally actor with dancing, singing and plastic skills. This actor was capable to master theatrical space, to reveal passion and character during the action both with thoughts and mind in his speech. A tragic mask created fundamental base for this new art, while the classic dramaturgy supplied it with the highest level of theatre thought
**Keywords**: Aristotle, *The Rhetoric*, actor, actor's art, oratory, Euripides

**Dmitriy Trubochkin, *Crisis Management***
The article is devoted to the Greek summer theatre festival in Epidaurus. Author believes that a contemporary *festivalisation* is a process of obliterating national theatre cultures individuality replaced by a faceless theatre globalization, which is formed on the principles of pop culture. The Greek theatre festival is a phenomenon deeply connected with a local ancient tradition, but from other hand it has nothing to do with museum, because it able to recall the vivid actuality of antique texts. Author analyzes three festival productions inspired by comedies of Aristophanes: The Clouds (Greek national theatre, Nikos Mastorakis), The Knights (co-production of National theatre of the North Greece and *Akropolis* Theatre, Stamatis Phazulis), and *The Assemblywomen* (The *Neos Kosmos* Theatre, Vangelis Teodoropulos)
**Keywords:** modern Greece theatre, Epidaurus, comedy, chorus, Aristophanes, festivals

**Osińska Katarzyna, Witnesses and evidences. Perception of Meyerhold in Poland till 1939**
The article is devoted to a publishing review, concerning creativity and personality of V. Meyerhold, in the Polish press before 1939. For many Polish theater critics the name of Meyerhold was a symbol of avangarde. Their articles created the figure of a significant soviet artist and reformer. Professional spectators, who had a chance to see performance of Meyerhold in Russia, with admiration observed "Mystery-Bouffe", "The Forest", "The Revizor", "The Mandate". However, according to the articles the image of Meyerhold, as a revolutionary in art, was too mythologized. Two distinguished theater figures – Vitold Vandurskiy and Vazlav Radulskiy were inspired by creativity of Meyerhold's theatre, idea of creation in Poland new theatre.
**Keywords:** Poland, theatre, theatre critic, Meyerhold.

**Osiński Zbigniew, The tradition of Meyerhold in Poland till 1945: Jerzy Grotowski, Jerzy Yarotsky, Tadeusz Kantor**
The subject of this article is an influence of V. Meyerhold's ideas on creativity of three famous Polish theatre directors: J. Grotowski, T. Kantor, J. Jarocki. The most significant result of their knowledge of Meyerhold's ideas was a realization that it is possible to create absolutely different theatre, which not only rejected a dominant style of a Polish theatre postwar period but also a scenic realism of K. Stanislavsky. The creativity of Meyerhold was not perceived as a rule or a postulate, but as a basic point for their own theatre explorations.
**Keywords:** avangarde, Meyerhold, Grotowski, Kantor, constructivism, Jarocki.

## PRO MEMORIA

### PEOPLE, YEARS, LIFE

**Natalia Vagapova, "I have seen my native school of MAT with satisfaction and happiness". From the Correspondence of N.O. Massalitinov, 1950–1960s**
Letters of the famous Moscow art theatre's actor, stage director and teacher N. O. Massalitinov reveal not only a new information about their author, but also a valuable position to the Russian theatre and its scenic life at the beginning of 1950s. Massalitinov left Russia in 1920s. His art belongs to the Russian and Bulgarian cultures, cause he founded the modern Bulgarian repertory theatre. Thoughts of the actor make us to reappraise the Moscow art theatre in 1950-1960s, contradictive but a significant period of its history.
**Keywords:** O. Massalitinov, The Moscow art theatre, K. Stanislavsky, V. Nemirovitch-Danchenko, Bulgaria

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

# ВОПРОСЫ ТЕАТРА
# PROSCAENIUM

Главный редактор В.А. Максимова
Предпечатная подготовка:
С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания.
Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: 692–29–49.
e-mail: voprosy_teatra@mail.ru